



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS**

DANIEL FERRAZ TANAN RIBEIRO

**CONEXÕES: YASUJIRO OZU E NOUVELLE VAGUE
TAIWANESA**

**SÃO CRITOVIÃO – SE
2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

DANIEL FERRAZ TANAN RIBEIRO

CONEXÕES: YASUJIRO OZU E NOUVELLE VAGUE TAIWANESA

Dissertação de mestrado redigido durante o curso, sobre orientação do professor Fernando Mendonça, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe.
Orientador: Fernando Mendonça

SÃO CRITOVIÃO – SE
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE



Ata de Defesa do Curso de Mestrado

Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e seis, às quatorze horas, realizou-se, por videoconferência meet.google.com/mdo-vshx-cjr, conforme previsto na Instrução Normativa nº 4 de 5 de julho de 2024/UFS/POSGRAP — que regulamenta o uso de Tecnologias de Comunicação e Informação para o desenvolvimento de atividades pedagógicas no âmbito dos Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* —, a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, do discente **DANIEL FERRAZ TANAN RIBEIRO**, cuja dissertação intitula-se “CONEXÕES: YASUJIRO OZU E A NOUVELLE VAGUE TAIWANESA”, presidida pelo Prof. Dr. FERNANDO DE MENDONCA. O presidente passou a palavra ao candidato para realizar a apresentação. Em seguida, o primeiro examinador, Prof. Dr. DIOGO CAVALCANTI VELASCO, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. O discente respondeu aos questionamentos. O segundo examinador, Prof. Dr. HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR, teceu alguns apontamentos. O discente respondeu aos questionamentos. O presidente agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou o discente **APROVADO**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata, que será assinada pelos membros da banca e na qual serão anexadas as declarações de participação à distância.

Documento assinado digitalmente



FERNANDO DE MENDONCA
 Data: 25/02/2026 15:40:34-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. FERNANDO DE MENDONCA

Presidente/Orientador - participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR
 Data: 26/02/2026 06:56:39-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR

Examinador interno ao programa - participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



DIOGO CAVALCANTI VELASCO
 Data: 26/02/2026 09:50:17-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. DIOGO CAVALCANTI VELASCO

Examinador externo ao programa - participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente



DANIEL FERRAZ TANAN RIBEIRO
 Data: 26/02/2026 18:39:23-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DANIEL FERRAZ TANAN RIBEIRO - Discente

Dedico esse trabalho a minha mãe, Eliude, se não fosse por seu apoio inabalável, eu não chegaria nem mesmo a metade do caminho e este trabalho certamente não existiria.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a minha família, que se não fosse pelos constantes incentivos, essa dissertação não seria possível, aos meus professores, incluindo meu orientador, doutor Fernando de Mendonça e os dois que participaram tanto da banca de qualificação quanto da de defesa, professor doutor Diogo Cavalcanti Velasco e professor doutor Hamilcar Silveira Dantas Junior, cujos ensinamentos foram valiosos para a escrita da dissertação e também ao Programa Interdisciplinar de Cinema (PPGCINE) pela oportunidade e a instituição CAPES pela bolsa.

RESUMO

Esta dissertação investiga os diálogos formais, estéticos e temáticos entre a obra de Yasujiro Ozu e o movimento conhecido como Nouvelle Vague Taiwanesa, com destaque para os cineastas Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang. A pesquisa parte da hipótese de que, embora separados por décadas e contextos históricos distintos, esses cinemas compartilham abordagens similares no tratamento do tempo, da memória e do cotidiano. Ozu, com sua mise-en-scène minimalista, valorização do espaço doméstico e a filosofia do *mono no aware*, influenciou diretamente (e por vezes indiretamente) uma geração de realizadores em busca de um cinema de contemplação e profundidade emocional. A primeira parte do trabalho apresenta um panorama da Nouvelle Vague como movimento transnacional, passando por sua origem francesa e ramificações em outras cinematografias, incluindo o Japão. Em seguida, analisa-se a obra de Ozu, destacando sua ligação com o *shōshimin-geki* e seu estilo marcado por planos fixos, cortes elípticos e narrativas centradas nas relações familiares. Por fim, o foco se volta à Nouvelle Vague Taiwanesa, surgida em um contexto de transição política e cultural, com o fim da Lei Marcial em 1987, e a busca por uma identidade nacional no cinema. Filmes como *Um Tempo para Viver*, *Um Tempo para Morrer* (1985) e *História de Taipei* (1985) demonstram aproximações com Ozu, tanto em termos de forma quanto de sensibilidade. O estudo, de caráter comparativo, fundamenta-se em revisão bibliográfica e análise fílmica, dialogando com autores como David Bordwell (1988), James Udden (2007), Paul Schrader (2018) e Woojeong Joo (2017). Conclui-se que Ozu permanece uma presença viva no cinema contemporâneo asiático, como fonte estética e filosófica que reverbera em outras épocas e diferentes culturas.

Palavras-chave: Yasujiro Ozu; Nouvelle Vague Taiwanesa; Hou Hsiao-Hsien; Edward Yang; cinema asiático.

ABSTRACT

This dissertation explores the formal, aesthetic, and thematic connections between the work of Yasujiro Ozu and the Taiwanese New Wave movement, focusing on directors Hou Hsiao-Hsien and Edward Yang. Although separated by decades and distinct historical contexts, these cinemas share similar approaches to time, memory, and everyday life. Ozu's minimalist mise-en-scène, focus on domestic spaces, and the philosophy of *mono no aware* influenced a generation of filmmakers seeking contemplative and emotionally resonant cinema. The first part presents an overview of the New Wave as a transnational movement, from its French origins to its manifestations in Japan. The study then turns to Ozu's work, emphasizing his connection to *shōshimin-geki*, his use of static shots, elliptical cuts, and family-centered narratives. Finally, it examines the rise of the Taiwanese New Wave during a period of political and cultural transition, especially after the end of Martial Law in 1987. Films such as *A Time to Live, A Time to Die* (1985) and *Taipei Story* (1985) show aesthetic and philosophical affinities with Ozu. This comparative analysis is grounded in bibliographical research and film analysis, drawing on authors like David Bordwell (1988), James Udden (2007), Paul Schrader (2018) and Woojeong Joo (2017). The conclusion highlights Ozu's lasting impact on contemporary Asian cinema, as both stylistic and philosophical inspiration that reverberates in different times and different cultures.

Keywords: Yasujiro Ozu; Taiwanese New Wave; Hou Hsiao-Hsien; Edward Yang; Asian cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. NOUVELLE VAGUE E REALISMO	11
1.1 Realismo no Cinema	12
1.2 Movimentos Homônimos e Similares	16
1.3 Nouvelle Vague Japonesa	17
2. YASUJIRO OZU	21
2.1 Shoshimingeki e <i>Mono no Aware</i>	21
2.2 Shinpa e o Melodrama Japonês	26
2.3 Ozu Pós-Guerra	30
2.4 Ozu: Anti-Cinema?	36
3. NOUVELLE VAGUE TAIWANESA E HOU HSIAO-HSIEN	40
3.1 Hou Hsiao-Hsien e Memórias Fragmentadas	44
3.1.1 Um Tempo para Morrer, um Tempo para Viver	46
3.2 <i>Café Lumière</i>	56
3.2.1 Pathos em Ozu, Conformidade em Hou	56
3.2.2 Trilha sonora e realismo	64
4. EDWARD YANG	68
4.1 Yang e hou	70
4.2 <i>Taipei story</i> : Romance na Taipei moderna	72
4.3 <i>Yi Yi</i> : as coisas simples da vida: Yang e Ozu.....	80
4.3.1 Yang-Yang e a Busca da Realidade	85
4.3.2 Ting-Ting: Paixão e Responsabilidade	92
4.3.3 NJ: trabalho, frustração e tempo	98
4.3.4 Avó: morte, tempo e suspensão em <i>yi yi</i>	108
CONSIDERAÇÕES.....	113
REFERÊNCIAS.....	116

INTRODUÇÃO

A proposta dessa dissertação é colocar em perspectiva o cinema do japonês Yasujiro Ozu (com produções realizadas entre as décadas de 1920 e 1960) e da Nouvelle Vague Taiwanesa (que se inicia em 1982), fazendo uma comparação entre eles, apontando similaridades e diferenças. Para fazer tal comparação, passo a fazer, no primeiro capítulo um apanhado de informações sobre antecedentes desse movimento no cinema mundial, especialmente a Nouvelle Vague do Japão, que adota uma postura de contestação ao cinema de Ozu. Compreender essa discrepância ajuda a entender as afinidades do cineasta japonês e do movimento taiwanês.

Segundo o filósofo francês Giles Deleuze e o cineasta americano Paul Schrader, Yasujiro Ozu seria um dos pioneiros no que viria a ser conhecido como um autor do cinema moderno. Mesmo assim, alguns expoentes da Nouvelle Vague Japonesa (especialmente Nagisa Oshima e Shohei Imamura) (Desser, 1988) viriam a colocá-lo como um dos maiores rejeitados do cinema antigo por essa geração mais jovem.

Alguns viriam a perceber o erro de sua classificação anos mais tarde, como Imamura, que havia trabalhado com Ozu e não gostou do jeito que ele trabalhava e de como tratava sua equipe (Quandt, 1997; Desser, 1988; Bordwell, 1988). Anos depois, outro diretor da *Nouvelle Vague* Japonesa, Yoshida Kiju também escreveria um livro sobre ele (Ozu: Anti Cinema, 2003), falando sobre a forma que ele havia percebido quão único e genial era o cinema de Ozu.

Anos mais tarde, cineastas de outro território insular, Taiwan, iniciariam um movimento que também carregaria o nome “Nouvelle Vague”. Curiosamente, alguns cineastas desse movimento abordaram temas que já foram caros a Ozu (a família e sua dissolução através de casamento ou morte e conflitos de geração) de uma forma semelhante, inclusive com um estilo parecido, utilizando longas tomadas, *establishing shots* e *pillow shots* (Bordwell, 1988).

Dito isso, o estudo é principalmente comparativo, como é proposto no trabalho de Jacques Aumont: *Pour un cinéma comparé: influences et répétition* (1996). Para tal, foram utilizados os critérios: histórico-cultural, pois está posto o problema de como conciliar as obras produzidas em países diferentes; sociológicos, observando como cada um dos diretores aborda a sociedade de seu tempo e lugar e estilístico, destacando as diferenças de cada um em sua encenação e também pontos de contato relevantes. Assim, a pesquisa visa aprofundar o conhecimento acerca das possibilidades de abordagem

dentro do cinema, pois trata-se de cineastas muito diferentes entre si, que por sua vez possuem também uma espécie de conexão entre si.

Sobre o tema de Ozu e a conexão com estes movimentos, existem alguns materiais que abordam o tema, geralmente de forma indireta, como é o caso do livro de James Quandt (1997) sobre Shohei Imamura, e o livro de David Desser (1988) sobre a Nouvelle Vague, que passam pelo conflito entre os jovens cineastas que surgiam com aqueles que já haviam sido estabelecidos. Em relação a Taiwan, especialmente em alguns textos que tratam sobre Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang, Ozu é quase inevitavelmente citado, seja para fazer comparações ou sendo mencionado diretamente pelos diretores. Algumas das principais inspirações para essa dissertação são os livros *Reorienting Ozu* (2017), de Choi Jinhee e *Ozu International* (2015) de Wayne Stein e Marc DiPaolo que falam sobre influências e inspirações de forma mais abrangente.

Eu havia feito uma contribuição anteriormente em meu TCC, *Ozu e Imamura: Duas Visões em Conflito* (2022) mais especificamente sobre a relação conturbada entre Ozu e o diretor Shohei Imamura, que passou a ter um conflito com ele até mesmo na maneira em que fazia seus filmes, tentando se afastar da maneira mais incisiva possível do estilo e abordagem do veterano. Esse trabalho anterior foi o que me levou a aprofundar-me ainda mais nesse tema, agora focando na taiwanesa que ao contrário das obras do movimento japonês, se aproximam mais de Ozu (intencionalmente ou não).

Afinal, qual seria também a ligação de Ozu, que viveu em outro lugar e outros tempos, com a Nouvelle Vague Taiwanesa, que surge vinte anos após sua morte e em outro lugar? Veremos ao longo da dissertação que o cinema de Ozu rompeu várias barreiras. Sendo possível traçar referências a seu cinema e no trabalho de alguns diretores ocidentais, como Wim Wenders e Jim Jarmusch.

A seguir, teremos no capítulo 1 uma retrospectiva da Nouvelle Vague em seus primórdios na França e outros movimentos homônimos e similares que surgiram nos anos 1950 e 1960, além de uma pequena explicação do que seria o realismo no cinema, que permeia os estilos dos cineastas analisados aqui. No capítulo 2 há uma retrospectiva do cinema de Ozu, com destaque para sua abordagem temática e estilística. No capítulo 3 se encontram comparações do cinema de Ozu com o de Hou Hsiao-Hsien em dois filmes de fases distintas de sua carreira, *Um Tempo para Vivier*, *Um Tempo Para Morrer* (1985) e *Café Lumière* (2003). Enquanto no capítulo 4 temos o mesmo com o cinema de Edward Yang nos filmes *História de Taipei* (1985) e *Yi Yi* (2000). Na conclusão, explico minhas expectativas anteriores a pesquisa e as contribuições que consegui prover após ela.

1. NOUVELLE VAGUE E REALISMO

“Nouvelle Vague” é um termo francês que significa literalmente “Nova Onda” e denomina um movimento que começa no final dos anos 1950 na França e perdura até meados de 1960. O movimento lançou nomes notáveis do cinema francês como Jean Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer e muitos outros.

A Nouvelle Vague tencionava oferecer uma nova proposta de cinema que iria se opor a formas mais clássicas. Acho importante abrir o parêntese de que essa não foi exatamente a primeira vez que ocorreu uma ruptura na forma clássica de se fazer cinema. Já tínhamos alguns exemplos no cinema experimental e há de se mencionar o cinema italiano com seu neorrealismo, onde surgiram figuras brilhantes como Rossellini, De Sica e Visconti. No entanto, o movimento francês é mais lembrado nesse sentido.

Creio que exista pelo menos uma razão correlacionada pela qual a Nouvelle Vague é mais lembrada como um cinema de ruptura. Ela surgiu em conjunto com o movimento de contracultura que se fortaleceu nos anos 1960. A contracultura teve sua aparição em vários países quase simultaneamente, na Europa, nas Américas e também na Ásia. A proposta em todas as suas aparições é bem similar, de propor novas manifestações culturais, livres das amarras da cultura tradicionalista, ou seja, uma cultura mais jovem.

A Nouvelle Vague surgiu um pouco antes dessas manifestações, que a maioria dos autores coloca que teve seu apogeu em meados da década de 1960, enquanto a Nouvelle Vague teve seu início em 1958, com o filme *Le Beau Serge*, de Claude Chabrol (segundo David Desser, no Japão o movimento teve início também no mesmo ano). No entanto, a proposta da Nova Onda casou-se perfeitamente com o que ocorria quase em simultâneo, e ela foi levada junto nessa correnteza de contestação cultural.

Os diretores que estiveram à frente do movimento francês eram críticos que trabalhavam na revista *Cahiers du Cinéma*, ou seja, antes de tudo eram grandes cinéfilos. Porém, entre eles existia uma grande insatisfação com o estado em que se encontrava o cinema francês na época, que eles chamavam de “cinema de qualidade”. Eles alegavam que o cinema na França estava ficando estagnado com os filmes sempre contendo roteiros convencionais, grandes produções e fórmulas previsíveis. François Truffaut fez uma crítica mais direta a isso em seu artigo *Une certaine tendance du cinéma français* (1954).

Quando estouraram os movimentos revolucionários de maio de 1968, os diretores da Nouvelle Vague assumem um papel mais crítico. O festival de Cannes de 1968 foi suspenso devido a protestos dos próprios diretores que alegavam que o cinema deveria romper com o passado e com as convenções que limitavam a criatividade e a crítica social. Jean Luc Godard em particular havia começado a se engajar politicamente de forma mais acirrada em alguns de seus filmes ainda na década de 1960, com *A Chinesa* (1967) sendo um dos exemplos mais expressivos da época.

1.1 Realismo no Cinema

Realismo é um movimento artístico que prega a aproximação da arte à realidade. No caso da literatura, o movimento surgiu logo após o romantismo, no século XIX. Tanto o romantismo quanto o realismo em sua maioria retratavam a burguesia (em ascensão na época) e as classes dominantes.

Porém, a principal diferença dos dois movimentos está na forma que abordam essas classes. No Brasil, um dos maiores expoentes do romantismo é José de Alencar, e, em um de seus livros mais populares, *Senhora* (1875), a sociedade burguesa do Rio de Janeiro aparece, mas envolta em tramas amorosas, exaltando o sentimentalismo e os valores sociais da época (Candido, 2009).

Fazendo então uma comparação com o romance pioneiro do realismo, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, o livro trata a sociedade de forma muito menos idealizada, inclusive enfatizando a vida tediosa, sufocante e marcada por frustrações. Alguns livros faziam críticas sociais diretamente ligadas à classe burguesa, mas nem sempre.

Na Rússia, autores como Tolstói e Dostoiévski usaram o Realismo mais como análise moral e existencial do ser humano do que como crítica social. Alguns escritores realistas exploraram o psicológico individual (amor, culpa, vaidade, frustração) mais do que o aspecto político ou de classe. Porém, seria correto dizer que esse “espírito realista” geralmente se chocasse com classes mais dominantes por procurar expor “a realidade como ela é”.

Este resumo do realismo na literatura é útil, pois podemos observar essa característica social presente na literatura nos filmes. Pier Paolo Pasolini disse o seguinte

no documentário *Cine Della Realtà*: “[O neorealismo] representou o primeiro ato de consciência crítica do ponto de vista político e ideológico que a Itália teve de si mesma.”

Veremos nos capítulos a seguir que essas características são muito encontradas nos filmes de Ozu, especialmente em sua exploração do gênero *shoshimingeki* (dramas sobre trabalhadores assalariados) e *shinpa* (melodrama japonês). Isso pode ser associado também a Hou Hsiao-Hsien em sua exploração da memória, tanto sua quanto de Taiwan em geral, e nos filmes de Edward Yang, em sua exploração da vida urbana e cotidiano.

No caso do cinema, temos duas grandes correntes de teoria que se chocam, sendo uma delas, a formalista (cujo expoente é o teórico e também cineasta soviético, Sergei Eisenstein) e a realista (cujo principal teórico seria o ensaísta Andrei Bazin). Existem alguns outros teóricos importantes do realismo, mas aqui vou me ater principalmente a Siegfried Kracauer e o próprio Bazin para demonstrar a forma com que ele aparece no cinema.

Resumindo o formalismo em linhas gerais, ela diria que o cinema seria a arte de manipular as imagens apresentadas, através da mise-en-scène, movimentos de câmera, montagem e outros recursos. Já o realismo insistiria em dizer que a matéria prima do cinema seria o mundo real.

Entre os teóricos do realismo, temos Siegfried Kracauer, que colocou suas ideias sobre cinema em uma extensa pesquisa que conduziu, no livro *Theory of Film* (1967). Nele, Kracauer não nega o formalismo, mas defende que é necessário haver um equilíbrio entre o formalismo e o realismo. J. Dudley Andrew (2003) resume a intenção de Kracauer da seguinte forma:

Kracauer tentou eliminar a dureza desses deveres onipresentes sugerindo que o ‘ou/ou’ se tornasse um ‘tanto/quanto’. Assim, o cineasta deve ser tanto realista quanto formativo; pode tanto registrar quanto revelar; deve tanto deixar a realidade aparecer quanto penetrar nela com suas técnicas. Mas em todos os casos é o primeiro termo que deve predominar. (Andrew, 2003, p. 98)

Kracauer defendia a ideia de que o cinema ideal consistiria em filmes com um “enredo encontrado”. Ou seja, um cinema que utilizaria o próprio cenário natural para construir sua história. Isso serviria tanto para abordagem documental como ficcional. Ele o expressa dessa maneira:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou um redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são

inseparáveis dos filmes com intenções documentais. Desse modo, são mais capazes de satisfazer a demanda pelo enredo que ‘reemerge da tumba do filme sem enredo’. (Kracauer *In idem*, p. 104)

A proposta de Kracauer é interessante e se aproxima do que faziam alguns diretores italianos na época do neorrealismo. Porém, a figura que sintetizaria melhor o que seria o realismo no cinema é André Bazin, que inclusive foi um dos padrinhos da Nouvelle Vague na França, influenciando os jovens críticos e ensaístas que logo se tornariam cineastas. Vale destacar que apesar da teoria de Kracauer ser bem rica, tanto em conteúdo original e nas citações que as embasam, seu texto escrito em 1960 não cita em nenhum lugar a obra de Bazin, que vinha desde a década de 1940 dissertando sobre o realismo no cinema.

A vasta bibliografia de Kracauer não inclui qualquer referência a Bazin ou seus seguidores. Se estivesse familiarizado com o ensaio de Truffaut¹ e com as teorias de Bazin, sem dúvida Kracauer teria argumentado que o cinema é basicamente um ‘veículo visual’ e que Aurenche e Bost têm excelente imaginação visual. Mas os realistas dos *Cahiers* não estavam convencidos de que o cinema ‘realista’ é equivalente ao cinema ‘altamente visual’, pois a realidade não é igual ao visível. Na década anterior ao aparecimento da teoria de Kracauer, e de algum modo ignorado por ele, eles procuraram as formas da realidade que o cinema poderia iluminar. Numa base realista, não muito diferente da de Kracauer, perguntavam não ‘o que é cinemático?’, mas ‘o que é cinema?’ (Andrew, 2003, p. 112)

Bazin criou sua teoria a partir de uma vasta amostra cinematográfica, especialmente filmes de Jean Renoir, Orson Welles e do neorrealismo italiano. Ele não havia feito uma afirmação tão incisiva quanto Kracauer em relação ao que o cinema deveria ser “idealmente”. O que ele procurava era expandir a mente dos espectadores e apreciadores dessa arte em relação às possibilidades desse veículo.

Ele é um dos autores mais influentes para o que ficou conhecido como “cinema moderno”, sendo fundador da revista *Cahiers du Cinéma*, aglutinando grandes talentos que pensavam o cinema como ele e depois partiram para testar suas teorias na prática, como é o caso de Jean Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer e outros que deixaram um grande legado no cinema.

Em relação ao realismo no cinema, sua tese consistia em dizer que o veículo audiovisual reduzia o significado a um mínimo. O significado para ele derivava do estilo, e a significação vinha da forma. “Estilo e forma podem ser determinados prestando-se

¹ Nesse trecho, ele se refere ao ensaio “Une certaine tendance du cinéma français” de François Truffaut, mencionado anteriormente no texto. O ensaio foi muito importante contendo a base da crítica e da postura que os diretores da Nouvelle Vague teria em relação ao chamado cinema mais convencional da França.

atenção aos tipos e quantidade de abstração que o cineasta usa ou cria ao tratar sua matéria prima.” (Aumont, 2003, p. 120). O realismo no cinema se opõe a abstração. Em suma, Bazin via a rejeição do estilo como uma opção estilística em potencial.

É exatamente nesse ponto que o realismo iria se opor mais fortemente à teoria formalista (cujo maior proponente é o cineasta russo Sergei Eisenstein). Esses cineastas reivindicavam que “o cinema se torna uma arte quando o homem começa a moldar inteligentemente esse material mudo, a transformá-lo.” (ibid., p. 120). Porém, Bazin diria que o sentido fica justamente nesse material “mudo”. Ele acreditava que o mundo natural já tem em si mesmo seu próprio valor estético.

Assim, Bazin viu o problema de modo muito simples: ao tentar fazer um filme significativo, o cineasta deve confrontar a realidade crua de seu material com sua própria capacidade de abstração. O estilo e a forma do filme são o resultado dessa confrontação. Podemos observar essa crucial confrontação em dois lugares: na plasticidade (isto é, qualidade) da imagem e na montagem (isto é, ordenamento) das imagens. (ibidem, p. 122)

A partir dessa formulação, pode-se compreender que a teoria de Bazin repousa sobre uma tensão constante entre realidade e abstração. Para ele, o cinema não deveria dissolver a realidade bruta em construções artificiais, mas, ao contrário, preservar sua integridade, permitindo que o espectador a experimente em sua complexidade. Daí advém sua defesa do plano-sequência e da profundidade de campo², dispositivos que reduzem a intervenção da montagem e mantêm abertas as possibilidades interpretativas. O estilo cinematográfico, nesse sentido, não se constrói contra a realidade, mas em diálogo direto com ela, resultando de uma confrontação entre o material filmado e a sensibilidade estética do cineasta.

Assim, Bazin estabelece o realismo não como mera reprodução mimética do mundo, mas como um princípio ético e estético do cinema, que exige respeito pela ambiguidade do real e pela liberdade do espectador. Seu pensamento influenciou profundamente não apenas a crítica da *Cahiers du Cinéma* e a posterior Nouvelle Vague, mas também podemos observar isso nos realizadores dessa pesquisa. Ozu, Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang também conceberam o cinema como espaço de contemplação e de abertura para a experiência temporal. Nesse sentido, a teoria baziniana permanece atual,

² Bazin elogia profundamente esses elementos em filmes como *A Regra do Jogo* (1937) de Renoir e *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles. Ver *As Principais Teorias do Cinema*, J. Dudley Andrew, 2003.

propondo uma forma de estilo que se opõe à espetacularização e à manipulação narrativa, valorizando o cinema como arte da revelação do mundo.

1.2 Movimentos homônimos e similares

Como movimentos de contracultura não estavam acontecendo apenas na França, e a “estagnação” do cinema mais convencional não era sentida apenas por lá, surgiram movimentos similares ao redor do mundo, quase na mesma época. O desejo de reformular o cinema em diversos países foi contagiante a partir dos “jovens turcos” (como ficaram conhecidos alguns expoentes da Nouvelle Vague como Jean Luc Godard e François Truffaut). Na Inglaterra, surgiu o movimento *Free Cinema*, fundado por Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, que procuravam fazer um cinema mais pessoal e socialmente engajado.

Tivemos também um movimento de Nouvelle Vague na República Tcheca, fortemente influenciado pelo movimento francês e pelo neorrealismo italiano. O movimento tcheco também possuía os elementos que caracterizam as novas ondas, como fornecer uma linha diferenciada e mais experimental em contraste com o cinema convencional da época e a busca por um realismo social e político. O movimento foi encerrado forçadamente pelo governo do país, após a revolução de Praga, e muitos dos diretores foram exilados. Entre eles estava Milos Forman, que ficou bastante conhecido em Hollywood por seu trabalho em *Um Estranho no Ninho* (1975).

Além destes, temos outros movimentos que não carregam o mesmo nome, mas possuem um espírito similar, como é o caso do Cinema Novo Brasileiro, com autores como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. O Cinema Novo buscava denunciar desigualdades sociais, pobreza, injustiça e exploração. Os realizadores deste movimento acreditavam que o cinema deveria ser um instrumento de transformação e conscientização.

Glauber Rocha propôs que eles deveriam trabalhar com a estética da fome, ou seja expressar a carência das personagens que representam os brasileiros de classe baixa na própria forma em que o filme se apresenta. Mas não só isso, também mostrar o desejo ardente de mudança desse indivíduo. Eles deveriam também evitar artifícios que suavizassem o realismo buscado nessa estética. Geralmente se utilizavam de locações reais para aproximar o filme dessa “arte do real”.

Nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 1960, surgiu a Nova Hollywood, que também ficou conhecida como “Nova Onda Americana”. Possuía alguns dos mesmos preceitos que a Nouvelle Vague e outros movimentos vanguardistas da época, como a defesa do cinema de autor, uma busca por mais liberdade criativa e críticas ao que vinha sendo feito no cinema até então.

Porém, existe uma diferença fundamental entre esse e os outros movimentos da época, pois ele surgiu dentro de um contexto comercial, ou seja, dentro da própria Hollywood, maior polo de indústria cinematográfica do mundo. Os diretores da nova onda americana conseguiram grandes feitos dentro da produção cinematográfica de seu país, apostando em orçamentos menores, temáticas contemporâneas, questionamentos sociais e uma abordagem mais realista. Entre os principais nomes da Nova Hollywood estão Martin Scorsese, Robert Altman e Francis Ford Coppola. Para citar algumas das maiores obras do movimento, destaco *Bonnie e Clyde* (1967), *Easy Riders* (1969) e *Mean Streets* (1973).

1.3 Nouvelle Vague Japonesa

A Nouvelle Vague japonesa merece um destaque especial no texto por estar mais próxima da taiwanesa, em alguns aspectos. O primeiro deles é sua natureza comercial, sendo ambas comparáveis ao caso dos EUA. A “Nuberu Bagu” surgiu dentro dos próprios estúdios, como a Shochiku e a Nikkatsu. No caso da onda taiwanesa, houve uma grande ajuda do governo em enviar alguns cineastas para aprenderem a arte do cinema no estrangeiro, como foi o caso de Edward Yang.

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 (1998) traz a informação de que, em paralelo ao surgimento da vanguarda no cinema, surgiu também o “pós-shingeki”. O shingeki original era “deliberadamente modelado no teatro naturalista europeu”³ e sua contraparte europeia focava em “naturalismo, realismo psicológico e representacionalismo” (Desser, 1988, p. 21, tradução nossa)⁴.

³ [...]deliberately modeled themselves on European Naturalist theatre. - Texto Original.

⁴ [...] naturalism, psychological realism, representationalism. – Texto Original

O teatro shingeki (novo teatro) surgiu ainda na era Meiji (1868-1912) e foi responsável por introduzir novos métodos de atuação que surgiam 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 num 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 ficou conhecido como "contracultura". Apesar de possuir o mesmo nome, a Nouvelle Vague japonesa não é exatamente influenciada ou inspirada diretamente no movimento francês, afinal, surgiram quase ao mesmo tempo.

Desser (1988), 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 que a Nuberu Bagu, “possui um alto grau de especificidade e integralidade” (Ibid., p. 4). Ainda sobre a Nouvelle Vague de modo mais geral, ele diz o seguinte:

A Nouvelle Vague é concebida como um “movimento de vanguarda,” usando a teoria definida por 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 materialistas e suas alianças imperialistas. O componente de “vanguarda” do movimento social utiliza novas estratégias artísticas e culturais de uma nova e desafiante natureza. (Desser, 1988, p. 4. Tradução nossa)⁵.

⁵ 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.

Convém, a este ponto, distinguir brevemente realismo e naturalismo para compreender por que certos artistas japoneses e, em consequência, parte da *Nuberu Bagu*, se mostraram atraídos por procedimentos estéticos mais “extremos”. Historicamente, o naturalismo surge na literatura como desenvolvimento posterior do realismo ao incorporar pressupostos do determinismo científico e do darwinismo social (Zola é o nome paradigmático dessa corrente), passando a representar o ser humano muitas vezes como efeito de forças hereditárias e ambientais, uma espécie de “realismo exacerbado” que reduz o indivíduo a um organismo condicionado.

Para alguns artistas e dramaturgos que transitavam pelo *shingeki* e pelo teatro pós-shingeki, o realismo tradicional já não bastava para expor as angústias profundas da modernidade; era preciso uma representação mais crua, que mostre os conflitos sociais e biológicos em sua dureza, sem a mediação consoladora de formas mais contidas. Essa tensão entre representação contida e exposição descarnada ajuda a entender por que o *shingeki*, ele próprio modelado sobre o teatro naturalista europeu, e seu pós-desdobramento reverberaram no cinema emergente japonês, conforme Desser observa (DESSER, 1988), produzindo filmes que buscam, ora a contenção melancólica, ora a fissão dramática, como estratégias de inscrição do real.

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, defendendo 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, iniciando 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 havia chegado ao cinema japonês” (OSHIMA In DESSER, 1988, p. 43, tradução nossa)⁶.

Outro filme que foi fundamental para a formação cinematográfica de Nagisa Oshima foi *Kurutta Kajitsu* (*Paixão Juvenil*, 1956) que chamou sua atenção para a forma que retrata a juventude com um estilo inovador. Há uma cena em que o diretor Nakahira Ko coloca a câmera em um barco a motor e faz um *travelling shot* dessa maneira, inspirando Imamura a fazer isso também em *Desejo Profano* (1964). Sobre o filme de 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” (Ibid., p. 41).⁷⁸

⁶ "In July, 1957, Yasuzo Masumura's *Kisses* used a freely revolving camera to film the young lovers riding around on a motorcycle. 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."

⁷ "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

2. YASUJIRO OZU

Yasujiro Ozu esteve ativo no cargo de diretor entre os anos de 1927, quando dirigiu *Zange no Yaiba* (Sword of Penitance), e 1962, com seu último filme, *O Gosto do Saquê*, tendo falecido no ano seguinte, em 1963, na mesma data em que fez 60 anos de idade. O primeiro filme de Ozu foi uma exceção, sendo o único filme no estilo *jidaigeki* (filme de época) que geralmente retrata o Japão feudal, na época dos samurais.

Depois Ozu permaneceu nos *gendaiageki* (filmes contemporâneos), onde explorou a vertente de diversas maneiras. Ele fez alguns filmes *shoshimingeki*. O termo *shoshimin* refere-se aos trabalhadores assalariados das cidades. Segundo Woojeong Joo, no livro *The Cinema of Ozu Yasujiro*, o *shōshimin film* "articulava os desejos e frustrações das novas classes médias que lutavam economicamente durante o início da era *Shōwa*" (Joo, p. 192, tradução nossa)⁹, e era caracterizado por um cenário urbano, foco na vida cotidiana de classe média, e uma mistura de humor e *pathos*. A diferença em relação ao *hōmudorama* (drama familiar do pós-guerra) é que, enquanto o último retratava a vida familiar "estável" e mais idealizada, o *shōshimin-geki* expunha os dilemas reais da modernidade e da sobrevivência em uma sociedade em transformação.

2.1 Shoshimingeki e Mono no Aware

Dentre alguns filmes de Ozu que se encaixam nesse segmento do *shoshimingeki*, estão:

"*Umarete wa mita keredo*" / *Eu Nasci, Mas...* (1932) — considerado um dos filmes paradigmáticos do gênero, retrata o cotidiano e a desilusão de dois meninos frente à realidade do pai.

"*Tokyo no Gassho*" / *Coro de Tóquio* (1929) — narra as dificuldades de um funcionário de classe média após ser demitido, explorando com humor e emoção os desafios da vida familiar.

⁹ [...]the shōshimin film, as the name suggests, articulated the desire and frustration of the new middle classes who were economically struggling in the early Showa era – Texto Original

“*Kaishain Seikatsu*” / *A Vida de um Empregado de Escritório* (1929) — infelizmente perdido, mas citado como um dos primeiros exemplos da abordagem de Ozu ao universo *shōshimin*. (Bordwell, 1989).

Mencionamos o termo “*pathos*” anteriormente e, para prosseguirmos em nossa análise sobre o Ozu, é necessário entender do que se trata e o conceito de *mono no aware*. *Pathos*, no pensamento aristotélico, é um dos três elementos essenciais da persuasão retórica, junto de *ethos* (caráter) e *logos* (razão). Em sua obra *Retórica*, Aristóteles define *pathos* como a capacidade de provocar emoções no público, despertando sentimentos como compaixão, medo, tristeza ou júbilo, com o intuito de influenciar suas atitudes. O *pathos* está, portanto, ligado à emoção momentânea e à resposta afetiva que um discurso ou obra pode evocar.

Em contraste com o *ethos*, que se refere à autoridade moral e credibilidade do orador, o *pathos* trabalha sobre as emoções do receptor, frequentemente apelando para o senso de empatia, injustiça ou compaixão. Já o *logos* se baseia no raciocínio lógico, argumentos e provas concretas. Essa tríade clássica tem influenciado não apenas a retórica ocidental, mas também as teorias estéticas e narrativas, especialmente quando se considera como diferentes culturas constroem o afeto no discurso.

No contexto japonês, um conceito frequentemente associado ao *pathos* (em sentido ocidental) é o *mono no aware*, expressão que pode ser traduzida como “o sentimento agri-doce das coisas”, ou “a melancolia da impermanência”, ou mesmo “o *pathos* das coisas” ... O termo foi sistematizado por Motoori Norinaga (In Richie, 1974) no século XVIII, e descreve uma sensibilidade estética voltada à percepção da transitoriedade da vida e da beleza efêmera do mundo.

Enquanto o *pathos* aristotélico é retórico e busca mover o público, muitas vezes com intensidade emocional, o *mono no aware* é mais silencioso, introspectivo e contemplativo; ele não busca convencer, mas simplesmente reconhecer, como Donald Richie nos explica:

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 de Tamako Niwa) 41 (Richie, 1974, p. 52, tradução nossa)¹⁰.

Essa estética é central na obra de Ozu. Seus filmes não provocam emoção de maneira explícita, mas constroem aos poucos uma tristeza serena e resignada diante do fluxo da vida, do envelhecimento, da distância entre pais e filhos, das rotinas que se desfazem. Como observa o crítico Donald Richie, em Ozu, o sentimento é resultado da aceitação da inevitabilidade, não de confronto ou clímax. Acredito que a forma que essa filosofia aparece nos filmes de Ozu foi justamente o que fez ele ser considerado “o mais japonês dos cineastas” por alguns críticos e entusiastas. Esses valores aparecem com forte contraste em relação ao materialismo de obras ocidentais.

Os filmes de Ozu, dentro do *shoshimingeki* (ou *shomin geki*), no qual ele se aventurou principalmente no início de sua carreira, já refletem essa mentalidade do *mono no aware*. 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 essenciais do *shoshimingeki*, 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). Ambos tratam de famílias suburbanas de Tóquio.

A abertura de *Coro de Tóquio* mostra o jovem Shinji Okajima como um aluno insolente 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; e 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, reclamando com o chefe e sendo deposto também.

Precisando sustentar a família, ele passa por muitas desventuras, procurando um novo emprego e sendo auxiliado pelo mesmo professor da cena de abertura, que o encarrega de um emprego considerado por ele humilhante, entregador de panfletos para o novo restaurante do professor, sendo finalmente resgatado pelos antigos colegas. No

¹⁰ 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.

encerramento, os ex-alunos e o professor entoam um coro em nome dos velhos tempos de quando eram universitários.



Shinji Okajima e sua família no filme “Coro de Tóquio, 1929.”

Eu Nasci, Mas... (Ou *Meninos de Tóquio*, 1930) 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, 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 ele fazendo palhaçadas a mando do chefe.

A imagem que as crianças tinham do seu pai é destruída nesse momento e os dois se recusam a obedecer 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?

Observe-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* e ocupando uma posição mais crítica das condições dos pequenos burgueses, mostrando a dificuldade em que passam de forma mais realista.

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 como humilhante, que é necessário acatar por sua sobrevivência.



Sr. Yoshii e seus filhos no filme "Eu Nasci, Mas...", 1930.

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". (Bordwell, 1988, p. 224, tradução nossa)¹¹, 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 *Otona no miru ehon*, em tradução livre para o português: Um livro ilustrado para adultos.

¹¹ In the World of the boys, power comes from age, brain and brawns. – Texto Original.

Tanto em *Coro de Tóquio* e *Eu Nasci, mas...* Ozu faz relações visuais das crianças 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*, onde há uma transição que corta 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” (Joo, 2017, p. 28, tradução nossa)¹².

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 apontado pelos críticos de Ozu, no caso, os jovens dos anos 1950 e 1960, era principalmente 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 *A Hen in the Wind* (1948). Esses dois filmes não foram muito bem nas bilheterias e Ozu percebeu que deveria mudar de abordagem.

2.2 Shinpa e o melodrama japonês

¹² Don't try your best. Do it moderately' – Texto Original

Ozu trabalharia também com o drama da mulher japonesa, recorrente no melodrama japonês, o subgênero chamado *shinpa*. Dentre esses filmes, em sua fase inicial estão *A Mulher de Tóquio* (1933), *Filho Único* (1934) e *A Hen in the Wind* (1948). Na fase “*Late Ozu*”, que muitos autores consideram iniciar-se a partir de *Pai e Filha* (1949), temos diversos exemplos do Ozu tratando do drama feminino.

Pai e Filha e *Flor de Equinócio* (1958) por exemplo tratam da questão do casamento. Naquela época, casamentos arranjados ainda eram muito comuns no Japão e após a moça completar uma certa idade, a sociedade colocava pressão para que ela se casasse. Tal prática estava sendo abolida nos países ocidentais, mas no Japão ela ainda tinha bastante força. Dentro dessa questão entra o conflito de gerações tratado na maior parte de sua obra. Já o filme *Crepúsculo de Tóquio* faz um resgate do que era o *shinpa* clássico que Ozu havia explorado anteriormente com *A Mulher de Tóquio* (1933) e *Hen In The Wind* (1948), com histórias que envolvem adultério e/ou prostituição.

A partir da fase pós 1953, Ozu focou no drama familiar, especialmente no conflito de gerações que se estabelecia na época. Surgia nesses tempos a geração do Japão pós-guerra, onde o país passava por algumas reformas pós macartismo que impactariam na cultura do país. Em pouco tempo, o Japão deixara suas pretensões de expansão imperial que havia empreendido nos anos 1930 e 1940, mas estabelecia-se como uma das maiores potências do mundo após a destruição que ocorreu no período bélico. É justamente por essa característica que alguns autores como Mikiso Hane (1996) chamariam o Japão de “Fênix do oriente”.

Em *Pai e Filha* (1949) surge a questão do casamento. A filha, interpretada por Setsuko Hara que se recusa a casar, apesar de ter passado da idade que seria adequada para tal, sente que precisa ficar próxima de seu pai para cuidar dele, assunto que retornaria em outros filmes como *Flor do Equinócio* (1958). Há filmes que lidam com outras questões, como *Era uma Vez em Tóquio* (1953), em que os pais de uma família cujos filhos residem em Tóquio, decidem visitá-los nessa que é uma das cidades mais agitadas do planeta. Lá encontram uma realidade em que os filhos não possuíam tempo para eles, assim, Ozu também trabalha com a questão da realidade metropolitana.

Shinpa (literalmente significando “nova escola”) é um estilo de teatro moderno japonês surgido no período Meiji, em torno de 1888, marcado por narrativas melodramáticas ambientadas na vida cotidiana. Voltado ao público urbano de classe média em processo de ocidentalização, o *shinpa* adotou enredos contemporâneos e

emocionais, em oposição ao teatro clássico do kabuki (a “velha escola”). O próprio termo *shinpa* contrapõe-se a *kyūha* (antiga escola, isto é, o *kabuki*), ressaltando seu caráter renovador e realista. As montagens *shinpa* introduziram diversas inovações teatrais: tempo de espetáculo reduzido, encenação com cenários móveis e efeitos luminosos elaborados, além da volta das atrizes femininas aos palcos (antes papel exclusivo de homens).

O repertório original incluía adaptações de obras literárias ocidentais e nacionais, refletindo temas sociais e políticos modernos; por exemplo, peças de Shakespeare e até a versão teatral de *O Conde de Monte Cristo* (1868), foram incorporadas ao *shinpa*. Esses aspectos aproximam o gênero do melodrama ocidental, enfatizando conflitos morais, sacrifício pessoal e virtude triunfante, ainda que o *shinpa* preserve traços intrinsecamente japoneses em sua estética.

Em termos estéticos, o *shinpa* distingue-se claramente de outras correntes teatrais do Japão. Ao contrário do *kabuki*, que prioriza danças estilizadas, caracterizações fixas e longas tradições de encenação, o gênero enfatiza a verossimilhança e a teatralidade do drama moderno. Porém, também não se confunde com o *shingeki* (“novo drama”), movimento que emergiu no início do século XX com influência direta do teatro ocidental realista.

Enquanto o *shingeki* rejeitava elementos tradicionais em favor de produções acadêmicas (montando clássicos gregos, obras de Ibsen e Chekhov etc.), o *shinpa* manteve certa continuidade com o kabuki: por exemplo, companhias como a *Seibidan* continuaram a usar *onnagata* (atores masculinos interpretando mulheres) e música de palco, traços tipicamente *kabuki*. Em suma, essa nova escola ocupou uma posição de transição – mais próxima do kabuki em encenação, mas comprometida com histórias contemporâneas e emoção exacerbada, sem adotar inteiramente o rigorismo ocidental do *shingeki*.

Com a chegada do cinema, o modelo adaptou-se ao novo meio. Nos primeiros filmes japoneses (década de 1910 em diante), muitas produções melodramáticas foram inspiradas em peças de *shinpa*, dando origem a um dos primeiros gêneros do cinema japonês. O próprio termo passou a designar filmes “de teatro filmado” feitos entre 1913 e 1923, que ainda conservavam muitos artifícios cênicos. Assim, pode-se dizer que a “nova escola” lançou as bases do melodrama familiar japonês no cinema, assim como o

melodrama ocidental influenciou Hollywood, enfatizando dilemas morais e redenção emocional.

Nos filmes de Yasujiro Ozu, a presença desse estilo aparece de modo mais velado, filtrada por sua estética minimalista. Em geral, Ozu evita arroubos dramáticos explícitos, preferindo composições de cena estáticas e discretas. No entanto, algumas obras dele revelam marcas claras do gênero em suas temáticas: são conflitos intensos e pessoais tratados com parcimônia visual. Em *Uma Galinha ao Vento* (1948), por exemplo, a trama central envolve Tokiko (Kinuyo Tanaka), uma mãe pobre cujo filho tem uma emergência médica. Sem dinheiro, ela termina recorrendo à prostituição para pagar o tratamento; ao retornar, confessa tudo ao marido, que desaba emocionalmente, mas depois perdoa a esposa.

Como observou Sean Gilman (2022), trata-se de um filme “todo enredo, tão tradicionalmente melodramático quanto qualquer produção hollywoodiana”. Ozu, que afirmava desejar eliminar o “drama” (entendido como enredo exagerado) de seus filmes, aqui submete o espectador a uma série de eventos díspares ao estilo da corrente dramática. Ainda assim, ele filtra esse material trágico por seu realismo contido: em vez de uma catarse histórica, opta por performances internas e silêncios sugeridos.

Segundo Gilman, o estilo de Ozu “requer uma sublimação da emoção”, de modo que o amplo drama de *Uma Galinha ao Vento* (1948) “faz um encaixe difícil” com a linguagem que ele vinha desenvolvendo. Ou seja, Ozu reutiliza o *pathos shinpa* – culpas familiares, sacrifícios femininos, turbulências sentimentais – mas o incorpora através de planos fixos, enquadramentos baixos e elipses sutis, evitando qualquer histrionismo.

Um caso semelhante ocorre em *Crepúsculo de Tóquio* (1957), filme em que Ozu aborda temas escabrosos como gravidez fora do casamento e alcoolismo familiar. O roteiro sintetiza dilemas morais típicos do *shinpa* (a dor de mães ausentes, estigmas sociais, redenção), porém, a *mise-en-scène* mantém a sobriedade característica do diretor. Como destaca David Bordwell (1988), *Crepúsculo de Tóquio* é atravessado por “materiais e dispositivos francamente melodramáticos” que entram em choque com a propensão natural de Ozu à sugestão e à estrutura abstrata.

Em outras palavras, apesar do conteúdo melodramático (abandono, culpa, amor redentor) presente no filme, Ozu prefere montagens calmas e pouquíssima trilha emocional, reforçando o *mono no aware* (melancolia sutil) em vez de mostrar lágrimas

explícitas. Mesmo em cenas de tensão máxima, sua câmera permanece imóvel e quase indiferente aos gestos extremos, conseguindo assim extrair o *pathos shinpa* sem cair em exageros.

Cabe notar que outros cineastas contemporâneos lidaram mais abertamente com a escola dramática emergente. Mikio Naruse, por exemplo, tornou-se sinônimo de melodrama social realista, descrito como “um cinema de coração partido” por Michael Koresky (2011), produzindo histórias de mulheres presas por dilemas domésticos e tragédias pessoais. Em filmes como *Repast* ou *Flowing*, Naruse explora o sofrimento feminino e sacrifícios silenciosos, mas preserva uma tonalidade reservada e realista (“como um grande rio de superfície calma e correnteza agitada”, nas palavras de Kurosawa). (Koresky, 2011).

Keisuke Kinoshita, por sua vez, transitou entre a comédia e o melodrama sentimental, compondo obras marcadas pelo lirismo emotivo. Suas principais obras, desde dramas familiares de época como *Vinte e Quatro Olhos* (1954) até filmes centrados no sofrimento de crianças ou na fragilidade de comunidades, distinguem-se por um sentimentalismo acentuado e puro, típico do *shinpa* japonês. Assim, Naruse e Kinoshita exemplificam outras vias do estilo dramático no cinema: ambos enfatizam os ingredientes melodramáticos (sacrifício, pureza moral, dor feminina), cada um filtrando-os à sua maneira, mas sem abandonar a veia melodramática originária do teatro *shinpa*.

2.3 Ozu Pós Guerra

No pós-guerra, vários ajustes tiveram que ser feitos no Japão, sendo eles estruturais, econômicos e sociais. As pessoas tiveram que se adaptar a uma nova ordem, o imperador Hirohito havia se rendido aos americanos e agora o Japão iria ser ocupado por eles e, sob a supervisão do general MacArthur, até mesmo a política no país seria reformada. Falando mais especificamente do que aconteceu ao cinema, os americanos impunham novas censuras.

A reabilitação da indústria cinematográfica estava entre os objetivos das Forças de Ocupação Aliadas. A Lei Cinematográfica foi revogada e, em seu lugar, a Seção de Informação e Educação Civil do Exército de Ocupação Americano passou a definir o que era permitido. (Richie, 1990, p. 41, tradução nossa)¹³.

¹³ The rehabilitation of the film industry was among the goals of the Allied Occupation Forces. The Motion Picture Law was rescinded and, in its place, the American Occupation Army's Civil Information and Education Section began defining what was permissible. – Texto Original

A censura imposta pelo governo americano ia principalmente contra valores que eram considerados “feudais” e belicistas, como lealdade ao clã, obediência irrestrita à autoridade e nacionalismo exacerbado. Entre os treze temas proibidos estavam exatamente esses, e filmes que anteriormente haviam sido censurados pelas autoridades japonesas passaram a ser novamente proibidos pelos americanos, mas por razões opostas.

Por exemplo, *Os Homens que pisaram na Cauda do Tigre* (1945)¹⁴, de Kurosawa, havia sido barrado pelo governo japonês por zombar de um clássico kabuki, e depois foi vetado pelos americanos por exaltar a lealdade feudal – considerada antidemocrática. O filme só pôde ser lançado após o fim da ocupação, em 1954.

As autoridades também impunham um ideal de cinema moderno, rápido e otimista, mais próximo do estilo hollywoodiano. Um símbolo claro dessa imposição foi a introdução do beijo nas telas japonesas, algo até então tabu. O objetivo era moldar uma nova identidade nacional, mais democrática e “americana”, inclusive incentivando filmes que criticassem o Japão imperial ou os valores tradicionais. Obras como *Não Lamento Minha Juventude* (1946), de Kurosawa, *Uma Manhã com a Família Anjo* (1946), de Kinoshita, e *A Ball at the Anjo House*¹⁵ (1947), de Yoshimura, foram diretamente encorajadas por essa política, abordando o passado militarista e propondo caminhos individuais e democráticos para o futuro.

Ozu, por sua vez, é citado como exemplo de um cineasta que resistiu a essas imposições temáticas sem confronto direto. Em *Havia um Pai* (1942), ele produziu um de seus filmes mais pessoais, sem nenhuma menção ao esforço de guerra, o que representava uma forma sutil de afirmação individual mesmo em meio à repressão. Durante a ocupação, sua abordagem intimista e contida, centrada na vida cotidiana e nos vínculos familiares, foi preservada, mas ele também se viu limitado por essa nova censura que impunha a necessidade de retratar japoneses “democratizados” e não como realmente eram.

Essas tensões moldaram profundamente o cinema japonês dos anos 1940 e 1950, influenciando não só os temas abordados como também os estilos narrativos e visuais. O

¹⁵ Não encontrei um título oficial em português para este último filme mencionado também. Optei por manter o título em inglês no corpo da dissertação pela maior acessibilidade. Casos parecidos ao longo da dissertação se dão pela mesma justificativa

realismo ganhou força, mas precisava ser filtrado pelas exigências da nova estética democrática e pela tradição estética japonesa. (Richie, 1990).

No início desse período pós-guerra, Ozu fez dois filmes que não se saíram muito bem. Bordwell (1988) chama esse período de “tentativas do pós-guerra”. Sobre esse período ele diz o seguinte:

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 Cavalheiro Aposentado* (1947) e *A Uma Galinha ao Vento* (1948) não encontram popularidade ou aclamação da crítica. (Bordwell, 1988, p.10)

O período seguinte, entre 1949 e 1951, que ele chama de Reemergência, é onde Ozu faz três filmes que o recolocaram no mapa do cinema japonês de forma retumbante, todos sendo considerados grandes obras primas. São eles: *Pai e Filha* (1949), *Irmãs Munekata* (1950) e *Também Fomos Felizes* (1951). E nos anos seguintes, Bordwell classifica a última fase de Ozu como de “O Velho Mestre”.

Ozu faz um filme por ano na Shochiku, 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 à base de cobalto, mas em 1963 falece agonizando (Ibid., p.10-11)¹⁶.

Nessa época em que Ozu entra na fase que o Bordwell chama de “Velho Mestre” ocorre mais uma mudança de paradigma no cinema japonês. Os americanos cessam sua

¹⁶ Making one film a year for Shochiku and occasionally loaned out to other studios, Ozu consolidates his position as the firm's most famous director. Older critics still see him as a major force, so *Tokyo Story* (1953) wins a *Kinema Jumbo* first place; *Early Spring* (1956), sixth place; *Late Autumn* (1960), fifth place; and *An Autumn Afternoon* (1962), eighth place. Some critics and younger filmmakers grow restive, accusing Ozu of retreating into a pensive purism and catering to middle-class tastes. Still, honors accumulate. His films win awards from the Ministry of Education and the Emperor (1958), from the National Society of Artists (1959, 1960, 1961), and from the Asian Film Festival (1961). In 1959, he is the first film director to be elected to the National Academy of Art. In 1961 he has a stroke and in spring 1963 he undergoes surgery and cobalt treatments for a malignant tumor on his neck. Later that year he dies in agony. He is awarded posthumous honors by NHK Television, the Film Writers' Association, and the imperial family. – Texto Original

ocupação do território japonês e os cineastas voltam a experimentar temáticas e abordagens com mais liberdade. Em geral, o cinema passou por uma época de bastante experimentação entre os anos 1940 e 1960, surgindo o neorrealismo italiano e outras *nouvelle vagues*.

A influência do neorrealismo italiano havia chegado no Japão como nos confirma Kaneto Shindo em uma entrevista que deu sobre Kenji Mizoguchi, seu mestre na arte de direção de filmes (Shindo havia sido assistente de Mizoguchi). Enquanto eles trabalhavam em *Mulheres da Noite* (1948), ele diz o seguinte: Viu o filme italiano, do Rossellini? Você está filmando do jeito antigo! Precisa mudar!” (Shindo, 2012)¹⁷.

Alguns autores tentaram explicar essa mudança de paradigma no pós-guerra, como o filósofo francês Gilles Deleuze, que escreve dois volumes sobre cinema: Cinema 1: Imagem-Movimento (1983) e Cinema 2: Imagem-Tempo (1985). A Imagem-Movimento é o modo geralmente utilizado no cinema clássico, surgido 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” (Schrader, 2018 – tradução nossa)¹⁸.

A Imagem-Movimento, então, estaria ligada a uma ideia associada ao aspecto sensorio 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.

A 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 sensorio 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,

¹⁷ Ele não menciona qual seria o filme, mas pela época deveria ser *Roma, Cidade Aberta* (1945) ou *Paisà* (1946).

¹⁸ “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.

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 de *Pai e Filha* se intercalam entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. [...] A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito.” (Deleuze, 2005, p. 27). Schrader sumariza a obra de Deleuze dizendo: “Deleuze sente que 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.” (Schrader, 2018, p. 5, tradução nossa)¹⁹.

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 Th. 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 ação. (Schrader, 2018. p. 5, tradução nossa)²⁰.

Deleuze utiliza o exemplo de uma cena do filme de *Pai e Filha*, de Ozu, para exemplificar como ocorre esse modo. A premissa da obra é a seguinte: A jovem Noriko (Setsuko Hara), que já passou da idade ideal para casamento na cultura japonesa, vive com seu pai, o professor Shukichi Somiya. Ela está feliz vivendo assim e quando ouve que um amigo de seu pai está casando-se outra vez, demonstra seu desgosto por tal ideia. No entanto, Shukichi acredita que ele é o que impede sua filha de casar-se, visto que ela rejeita diversas ofertas. Uma tia conta a Noriko que seu pai pensa em se casar novamente. Ela fica perturbada, mas entendendo ser o que ele quer, aceita uma das ofertas de

¹⁹ “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.

²⁰ 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

casamento. Pai e Filha então fazem uma última viagem a Kyoto. Quando retornam, ela está casada e Shukichi, que na realidade não tinha intenção de casar-se, permanece sozinho.

Este filme é considerado um dos maiores estudos de personagem do cinema japonês como um todo e, ao contrário de seu filme anterior, *Hen in the Wind* (1948), que ele diz ter sido um de seus maiores fracassos, *Pai e Filha* é um dos seus trabalhos favoritos (Richie, 1974). O filme possui também a cena que provavelmente é a mais icônica em todo o cinema dele, a que envolve a transição para o vaso.

Ozu utiliza os recursos cinematográficos para destacar a subjetividade da personagem. Pai e filha fazem uma última viagem a Kyoto juntos e Noriko passa a noite dormindo ao lado de seu pai. Quando se preparam para dormir, ela comenta que talvez tenha sido muito rude com o amigo de Shukichi que decidiu casar-se novamente, e fala mais uma vez do desconforto com a ideia do pai fazer o mesmo. Antes mesmo de terminar seu comentário, Noriko percebe que seu pai adormeceu.



Noriko olha para Shukichi



Noriko fala sobre seus sentimentos



Shukichi adormece

Neste momento mergulhamos no mundo interior da personagem. Passamos a ouvir apenas o ronco do professor enquanto Noriko sorri, feliz de passar mais alguns

momentos com seu pai. Mas logo temos o corte para o vaso que perdura por quase dez segundos apenas com o som do ambiente (ronco).



Noriko sorri



Vaso e sombra



Noriko triste e pensativa

Essas transições que Ozu faz cortando para objetos, Bordwell chama de “*pillow shots*” e essa do vaso intriga muitos entusiastas do cinema de Ozu. Deleuze diz que o vaso representa o próprio tempo se materializando na tela.

As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. [...] Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a “reserva visual dos acontecimentos em sua justeza”. (Deleuze, 1990, pág. 28).²¹

2.4 Ozu Anti-Cinema?

Ozu veio a ser bastante criticado pela Nouvelle Vague Japonesa, inclusive esse fato o fez ser ainda mais conhecido pelos cinéfilos do ocidente, como pontua David Bordwell:

²¹ Ozu's still lifes endure, have a duration, over ten seconds of the vase: this duration of the vase is precisely the representation of that which endures, through the succession of changing states. [...] Each is time, on each occasion, under various conditions of that which changes in time. Time is the full, that is, the unalterable form filled by change. Time is 'the visual reserve of events in their appropriateness'. – Texto original.

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 a Ozu no ocidente. Ele se tornou mais uma vez o diretor “japonês essencial” (Bordwell, 1988, p. 16, tradução nossa)²².

Os diretores da chamada *Nuberu Bagu* (como ficou conhecida a *Nouvelle Vague* no Japão) criticavam Ozu e alguns de seus contemporâneos no cinema. Nagisa Oshima e Shohei Imamura diriam que eles faziam uma espécie de cinema “bem-feito”, também chamados de “filmes cartão postal”, colocado por eles de forma pejorativa. Para entender essa crítica, vale ressaltar a seguinte fala de Imamura:

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 construídos (Imamura In Tessier, In Quandt, 1997, p. 63, tradução nossa.)²³

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 realidade (Ozu In Joo, 2017, pág. 155)²⁴.

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.

²² For the West, however, discovering Japan's new international power in the 1970's coincided with discovering Ozu, and exactly those values which the Japanese New Wave loathed became the basis of Ozu's cult abroad. – Texto Original

²³ “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 and less constructed.” – Texto original.

²⁴ 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 realize 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.

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 quando se toma a morte (lama) para aprender uma valiosa lição (flor), como é o caso de *Era Uma Vez Em Tóquio* (1953).

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"²⁵ (Joo, 2017, p. 155), o que certamente incomodava algumas pessoas que esperavam posições mais radicais de seus filmes. Existiam aqueles que admiravam essa posição de Ozu, que se diferenciava dos filmes feitos por diretores mais jovens da época e, mais tarde, alguns desses mesmos jovens reconheceriam o valor em suas obras, como foi o caso de Yoshida Kiju.

Ozu produziu diferentes filmes em sua ampla carreira, desde os anos 1920 até os anos 1960, e viu diversas transformações sociais em seu país. Desde a fase mais imperialista do Japão nos anos 1930, onde o país empreendia seus interesses de dominação sob diferentes territórios da Ásia (Manchúria, Taiwan, Coréia, Filipinas, Vietnam etc.), a era belicista mais aberta durante os anos 1940, onde o país entrou em conflito com os EUA em uma disputa pelo pacífico. E depois disso, a reestruturação do Japão na ocupação americana, comandada pelo general MacArthur. Ozu viu gerações irem e virem, modos de vida se sobrepondo uns aos outros, tempos mudando. É possível dizer que Ozu representou bem a sociedade de seu tempo e foi mudando com ela, imprimindo sua ótica sobre o que ocorria no Japão de uma forma que ele considerava “bela”.

Com uma ação vem uma reação, por isso surgiram os cineastas da Nouvelle Vague com suas visões diferentes. Em resumo, o cinema de Ozu escancara o mundo mais evidente do cotidiano das pessoas comuns (seja de classes mais baixas como em seus primeiros filmes, ou a classe média, em seus últimos). A Nouvelle Vague de seu país buscou revelar um mundo mais oculto, que também envolve crimes e depravação sexual, mostrando as consequências desse processo histórico japonês, com foco no que acontecia

²⁵ Ultimately, Ozu's cinema is rooted in the world of the virtuous, not the villainous. – Texto original

na contemporaneidade (Exemplos: *Mulher Inseto*, de Shohei Imamura, e *Noite e Neblina no Japão*, de Nagisa Oshima).

Porém, Ozu, com sua visão mais positiva sobre a sociedade e humanidade em geral (como ele expressa na sua metáfora da Lótus) também contribui para mostrar um outro Japão, tão autêntico quanto o dos jovens realizadores. A diferença está justamente no prisma escolhido por eles e no que se procura ver nas figuras humanas e na sociedade formada por elas. Parafraseando Ozu, existe a lama que as vezes parece cobrir tudo, mas se olharmos bem, podemos ver as belas flores que ela circunda.

3. NOUVELLE VAGUE TAIWANESA E HOU HSIAO-HSIEN

O Japão e Taiwan são dois territórios insulares, um pouco afastados geográfica e culturalmente, no entanto, houve momentos na história em que o destino das duas localidades se encontrara. Taiwan vive um grande dilema desde os tempos do imperialismo no século XIX. Até então, a região fazia parte da China, até que o Japão invadiu a ilha e tomou o território para si na época em que disputava o pacífico com os Estados Unidos, resultando no conflito entre os dois países na Segunda Guerra Mundial.

Após a vitória da resistência chinesa sobre o Japão, que controlava grande parte do país, incluindo Taiwan, iniciou-se um conflito interno na China, entre os comunistas e os nacionalistas, que decidiu o destino do país até os dias de hoje. Os comunistas, liderados por Mao Tsé-Tung, venceram, e os nacionalistas, liderados por Chiang Kai-shek, quando derrotados, fugiram para outros lugares, como Hong Kong e majoritariamente Taiwan, onde instauraram o governo nacionalista do Kuomintang. (Wood, 2022)

Mas este não foi o desfecho da história de Taiwan. O país não ficou independente. Não completamente. Afinal, a China ainda clama que o território é seu, apesar do desejo de grande parte da população taiwanesa de se desvincular da China e administrar o lugar da sua própria maneira, como vem fazendo desde então.

Taiwan passava por diversas mudanças nas décadas de 1980 e 1990, e é exatamente nesse tempo que as vozes mais importantes de seu cinema entraram em atividade, como Hou Hsiao Hsien, Edward Yang e Tsai Ming Liang. Houve nesta época um período de democratização e liberalização na ilha, o que possibilitou que esses talentos emergissem e expusessem com maestria em sua arte os problemas, os sonhos, os anseios e esperanças do povo.

Existia em Taiwan uma lei marcial que estava em voga desde 20 de maio de 1949, quando o Kuomintang (KMT), liderado por Chiang Kaishek, se refugiou na ilha após a guerra civil chinesa. Essa lei suprimia liberdades em relação a expressões artísticas e culturais, censurava rádio, televisão, cinema e TV, permitia prender opositores sem julgamento e ainda proibia manifestações públicas e manifestações sindicais. Tal opressão perdurou por muito tempo até que nos anos 1980 passou por uma gradual dissolução até

ser abolida em 1987, totalizando 38 anos de duração e sendo conhecida como um dos períodos mais longos de autoritarismo sob estado de exceção do século XX.

A Nouvelle Vague Taiwanesa teve seu início nos anos 1980 e assim como outros movimentos homônimos que surgiram antes, ao redor do mundo, também significou uma rejeição do cinema mais comercial que estava sendo feito antes. O filme fundador do movimento foi *In Our Time* (1982), que se trata de uma coletânea de quatro curtas feitos por Edward Yang, Ko I-Chen, Tao Te-Chen e Yi-Chang (Hou Hsiao-Hsien aparece como consultor artístico).

Antes de *In our Time*, eram feitos filmes mais comerciais sancionados pelo Kuomintang, como melodramas em mandarim, outros no dialeto local, chamados de “Dialect Cinema”, musicais e comédias urbanas. O filme foi importante para estabelecer não apenas uma ruptura com o que vinha sendo feito antes, mas também para estabelecer esquemas estilísticos e temáticos para o que viria a ser feito a partir de então.

Então, após o início da década de 1980, o cinema de Taiwan passou por uma profunda reconfiguração estética e discursiva, com o surgimento deste movimento. Impulsionada por um grupo de jovens cineastas inconformados com o modelo comercial dominante das décadas anteriores, essa nova onda se estruturou a partir de uma dupla recusa: por um lado, ao formalismo melodramático e moralizante dos filmes de estúdio promovidos pelo governo do Kuomintang; por outro, à invisibilização das experiências locais e cotidianas de Taiwan, sobretudo das camadas populares e da juventude urbana, em um período de rápidas transformações políticas, sociais e econômicas.

Entre os fatores que catalisaram o surgimento do movimento, destaca-se o desgaste do cinema comercial tradicional, a gradual abertura política do país (que culminaria no fim da lei marcial em 1987) e o apoio de setores reformistas dentro da estatal *Central Motion Picture Corporation* (CMPC), que passou a financiar projetos autorais e inovadores. O filme *In Our Time* (1982) antecipava os principais traços da Nova Onda: o realismo cotidiano, o uso de atores não profissionais, a ênfase na memória e nos conflitos familiares, a atenção à urbanização acelerada e a recusa das estruturas narrativas convencionais.

O cinema de Taiwan não apenas refletiu e/ou refratou as peculiaridades históricas discutidas acima; ele também desempenhou papéis contraditórios ao contribuir para elas. No passado, o cinema serviu como uma ferramenta de apagamento histórico e político. Depois, repentinamente, passou a exercer o papel oposto: revelar realidades há muito tempo reprimidas — não apenas nas telas da ilha, mas, mais importante ainda, no mundo, por meio de festivais

internacionais de cinema, do discurso crítico global e de mostras retrospectivas. (Udden, 2018, p.43, tradução nossa)²⁶

A revogação da lei marcial em 1987 abriu uma "Grande Divisão" no desenvolvimento cultural de Taiwan, encerrando quatro décadas de produção cultural dominada politicamente e acelerando o surgimento de um novo campo cultural já cada vez mais sujeito às forças do mercado e aos efeitos da globalização. Alguns filmes destacam essa mudança, como *The Terrorizers* (1986), de Edward Yang.

A revogação da lei marcial em 1987 abriu uma "Grande Divisão" no desenvolvimento cultural de Taiwan, encerrando quatro décadas de produção cultural dominada politicamente e acelerando o surgimento de um novo campo cultural já cada vez mais sujeito às forças do mercado e aos efeitos da globalização. Situado quase exatamente no espaço que se abriu entre a época antiga e a nova, o aclamado filme *The Terrorizer* (1986), de Edward Yang, oferece uma janela particularmente útil para olhar retrospectivamente esse momento decisivo, tanto por seu contexto histórico quanto por sua marcada reflexividade. (Chang In Berry e Lu, 2005 p. 14)²⁷

A estética do movimento é frequentemente associada ao neorrealismo italiano e ao cinema de Yasujiro Ozu, em especial pelo uso de planos longos, composições estáticas, elipses temporais e um olhar atento às nuances da vida ordinária. No entanto, os filmes da Nouvelle Vague Taiwanesa também se destacam por uma profunda reflexão sobre a identidade nacional e os traumas históricos da ilha, como o período da colonização japonesa, o massacre de 1947 e os efeitos subjetivos da repressão política. Seria interessante dar uma olhada no manifesto do movimento do Novo Cinema Taiwanês, redigido em 1987, para uma maior compreensão do que o movimento representava:

Acreditamos que o cinema pode ser uma atividade criativa consciente, uma forma de arte ou até mesmo uma atividade cultural nacional que seja ao mesmo tempo autorreflexiva e dotada de senso histórico. No entanto, também reconhecemos que, na maioria das circunstâncias, o cinema é uma atividade comercial. [...] Mas outro tipo de cinema (filmes com ambição criativa, direção artística e consciência cultural) pode oferecer uma contribuição ainda maior para a sociedade como um todo. [...] Reivindicamos um espaço fora do cinema comercial para "um outro cinema"; por isso, assinamos nossos nomes abaixo. (YANG, Edward; HOU, Hsiao-Hsien; WAN, Jen; KO, I-Chen et al.

²⁶ Taiwan's cinema has not simply reflected and/or refracted these historical oddities discussed above; it has also played contrary roles in abetting them. In the past, cinema served as a tool for a historical and political whitewash. Then suddenly it came to play the opposite role in revealing long suppressed realities, not just on the screens on the island, but more importantly in the world through international film festivals, global critical discourse, and retrospective screening. – Texto Original

²⁷ That the new cultural order in post-martial-law Taiwan is shaped by a commodity market susceptible to the intensifying globalization process is borne out by the trajectory of Taiwan New Cinema in the last decade. If modernism's high-culture impulse informed *The Terrorizer's* self-reflexivity, the appropriation of modernism in more recent New Cinema films is a very different exercise. Nowadays, Taiwan filmmakers consciously develop strategies to position their works in a re-structured global cultural system. – Texto Original

Manifesto for the Promotion of Another Cinema. Taipei, 1987. In: BERRY, Chris; LU, Fei, 2005. p. 137, tradução nossa)²⁸

O neorrealismo italiano como movimento e o estilo de Yasujiro Ozu foram classificados por autores como André Bazin e Gilles Deleuze como cinema moderno. O que caracteriza esse cinema moderno seria esse alongamento do tempo e uma despreocupação com a linearidade dele. Deleuze destaca que isso entraria em uma esfera do espiritual. “A subjetividade, então, assume um novo sentido, que já não é mais motor ou material, mas temporal e espiritual: aquilo que “se acrescenta” à matéria, e não o que a distende; imagem-retenção, não imagem-movimento.” (Deleuze, 1989, p. 47, tradução nossa)

Entre os nomes mais representativos do movimento, destacam-se Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang, cujas obras formam o núcleo do presente capítulo. Ambos construíram filmografias marcadas por um olhar humanista, introspectivo e formalmente rigoroso, que ressignifica o legado de Ozu à luz das especificidades taiwanesas. Por meio de suas abordagens distintas, Hou mais voltado à memória rural e familiar, Yang à fragmentação da experiência urbana, os dois diretores mobilizam o cinema como espaço de escuta, hesitação e reinvenção da linguagem.

Nos próximos dois capítulos, portanto, o objetivo seria analisar como as obras de Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang dialogam com a estética de Ozu, ao mesmo tempo em que se inserem num projeto coletivo de renovação cultural, memorialística e estética promovido pela Nouvelle Vague Taiwanesa. Mais do que uma simples transposição de influências formais, trata-se aqui de pensar como certas sensibilidades, como o *pathos* contido, o tempo dilatado e a poética da ausência, atravessam fronteiras históricas e culturais, ganhando novos sentidos em contextos distintos.

Essa aproximação entre os dois contextos, o cinema japonês do pós-guerra e a Nova Onda taiwanesa iniciada nos anos 1980, não se dá apenas no plano formal. Ela parte de uma afinidade profunda quanto à maneira de observar o mundo e representar a passagem do tempo. Assim como Ozu, os cineastas da Nouvelle Vague Taiwanesa se

²⁸ We believe that cinema can be a conscious creative activity, an art form, or even a national cultural activity that is both self-reflexive and possessed of a sense of history. However, we also realize that in most circumstances, cinema is a commercial activity [...] But another kind of cinema (films with creative ambition, artistic direction, and cultural self-consciousness) may make an even greater contribution to society as a whole [...] We call for a space outside the commercial cinema for “another cinema”; for this, we sign our names below. – “Texto Original”

interessam menos pelos grandes acontecimentos do que pelas transformações silenciosas da vida cotidiana, pelas relações familiares mediadas por códigos culturais em crise e pela sensação melancólica de que algo está se perdendo – seja uma tradição, um vínculo ou um território de pertencimento.

A presença de Ozu se faz sentir menos como uma influência direta ou programática e mais como uma sintonia de sensibilidades. Hou Hsiao-Hsien, por exemplo, compartilha com Ozu a preferência por planos fixos, cenas prolongadas e uma estrutura narrativa não teleológica. Mas além do estilo, há uma ética comum: ambos constroem suas obras sobre a contemplação daquilo que escapa à lógica dramática tradicional, o silêncio entre uma fala e outra, o gesto contido, o intervalo entre o fato e sua lembrança.

Edward Yang, mesmo com um estilo mais fragmentado e urbano, também revela uma preocupação com o conflito entre gerações, com o impacto da modernidade sobre os laços afetivos, e com a fragmentação da subjetividade diante de uma sociedade em rápida transformação, questões que Ozu também abordava em seus filmes, ainda que sob formas mais sutis.

Assim, este capítulo não apenas examina as características centrais da Nouvelle Vague Taiwanesa, mas busca compreender como ela reconfigura, à sua maneira, a herança estética e existencial de Ozu. Em um mundo já atravessado por globalizações sucessivas, o que se conserva, se transforma ou ressurge de um cinema como o de Ozu no olhar de cineastas taiwaneses? Essa pergunta guia a análise das obras de Hou e Yang, procurando iluminar a maneira como o passado, tanto o cinematográfico quanto o histórico, se inscreve nos gestos do presente.

3.1 - Hou Hsiao-Hsien: Memórias Fragmentadas

Hou se destaca entre seus colegas do movimento da Nouvelle Vague Taiwanesa, não apenas por ter sido um dos principais iniciadores do movimento, mas também por ser, talvez, parafraseando o que se diz de Yasujiro Ozu em relação ao Japão, “o mais taiwanês dos cineastas”. Essa afirmação se dá não apenas em relação a abordagem da maioria dos seus filmes, que buscariam uma distinção da ilha em relação a China continental, mas também porque ele foi o único do movimento que aprendeu seu ofício 100% em Taiwan.

Essa caracterização não se limita à temática de seus filmes, que frequentemente buscam uma distinção entre a experiência histórica de Taiwan e a narrativa oficial da China continental, mas também se fundamenta no fato de que Hou foi o único entre os principais nomes do movimento a ter aprendido integralmente seu ofício dentro da indústria cinematográfica local. Sua formação se deu inteiramente em Taiwan, desde seus primeiros trabalhos como assistente até sua consolidação como autor, sem passar por instituições estrangeiras ou experiências de formação no exterior como alguns de seus colegas de profissão.

O compromisso de Hou com uma identidade cultural própria se manifesta não apenas nos temas abordados, como a memória familiar, o trauma histórico e o cotidiano rural, mas também na dimensão linguística e formal de sua obra. Ao empregar com naturalidade línguas regionais como o *hokkien* e o *hakka* em seus filmes, ele rompe com a hegemonia do mandarim promovida pelo cinema oficial da era do Kuomintang, resgatando vozes antes marginalizadas. Sua estética, construída a partir de planos longos, encenação contida e ritmo contemplativo, revela uma sensibilidade profundamente enraizada na vida cotidiana da ilha. Assim, Hou Hsiao-Hsien consolida-se como um autor cuja linguagem audiovisual traduz, com rara precisão, a especificidade cultural, histórica e afetiva de Taiwan.

Alguns podem se espantar que na verdade, Hou não nasceu em Taiwan, mas é um *waishengren* (aqueles que migraram da China continental para Taiwan). “A família de Hou é Hakka, uma minoria chinesa itinerante e distinta, que frequentemente foi perseguida pela maioria Han, em Taiwan, antes de 1895. Ainda assim, Hou cresceu no sul de Taiwan, principalmente entre os *benshengren*²⁹.” (Udden, 2018, p. 32, tradução nossa)³⁰.

Nascido na China continental em 1947, Hou migrou ainda na infância para a ilha e desenvolveu toda sua trajetória cinematográfica dentro da indústria local. Estudou na *National Arts Academy*, em Taipei, e, em seguida, trabalhou como roteirista e assistente de direção na *Central Motion Picture Corporation* (CMPC), onde pôde aprender na prática os fundamentos técnicos e narrativos da realização fílmica. Como destaca James Udden:

²⁹ Beshengren é o termo utilizado para se referir a população nativa de Taiwan, que habitavam a ilha antes de os chineses da etnia Han, que vem do continente, migrarem para a ilha.

³⁰ “Hou’s family is Hakka, the special peripatetic Chinese minority who were often persecuted by the Han majority in Taiwan before 1895.18 Still, Hou grew up in southern Taiwan, mostly among benshengren.” – Texto Original.

Ao contrário de outros membros do movimento do Novo Cinema, ele nunca frequentou uma escola de cinema no exterior, e era lamentavelmente ignorante em relação a muitas tendências do cinema mundial — inclusive aquelas que muitos, equivocadamente, acreditam tê-lo influenciado. (Ibid, p. 38, tradução nossa)³¹.

Essa formação exclusivamente local contribui para consolidar a percepção de Hou como um cineasta profundamente ligado à realidade cultural, linguística e histórica da ilha, o que o diferencia, por exemplo, de Edward Yang, seu contemporâneo e colega de movimento, que estudou e viveu por anos nos Estados Unidos, antes de retornar a Taiwan nos anos 1980. Yang teve uma formação internacional em engenharia elétrica e cinema, com passagem pela *University of Southern California* (USC), o que se reflete em uma estética mais urbana, cosmopolita e por vezes mais próxima de influências ocidentais.

Assim, para entender Hou, é necessário compreender o próprio lugar onde cresceu, pois dissociá-lo disso seria impossível. “Sem Taiwan, não há como compreender Hou Hsiao-Hsien; sem Taiwan, não existiria nenhum Hou Hsiao-Hsien, ao menos não como o conhecemos hoje.” (Ibid, p. 18, tradução nossa).³²

Por esse motivo, o capítulo começa introduzindo o contexto histórico tão peculiar dessa ilha, suas idas e vindas pertencendo a diferentes governos e impérios, possuindo um pedaço da cultura de cada um (a cultura japonesa deixou traços por lá) e sua importância geopolítica que vai além de seu território. Um filme que nos ajuda a compreender a dinâmica familiar de Taiwan, a vida de Hou e até mesmo onde a estética e abordagem de Ozu se conectaria ao movimento é *Um Tempo Para morrer, Um Tempo para Viver* (1985), por onde começamos esta abordagem.

3.1.1 Um Tempo para Morrer, Um Tempo para Viver

Muitos acreditam que Ozu foi uma influência direta no trabalho de Hou por conta desse filme, porém, ele afirma que não havia assistido nenhum filme de Ozu até depois de tê-lo filmado, o que pode parecer chocante para alguns. “Nada deixa isso mais claro do que as comparações feitas, desde cedo, entre Hou e Ozu: ao contrário do que já se

³¹ Unlike other members of the New Cinema movement, he never went to a film school abroad, and he was woefully ignorant of many trends in world cinema, including those many mistakenly have thought influenced him. – Texto Original

³² [...] without Taiwan there is no understanding of Hou Hsiao-hsien; without Taiwan there would not be any Hou Hsiao-hsien to begin with, certainly not as we know him today. To show why this is the case, let us deal for a moment with each of these questions, beginning with the motivations behind such claims – Texto Original

assumia com frequência, Hou afirma que nem sequer tinha visto um filme de Ozu até depois de ter filmado *A Time to Live, A Time to Die*.” (Ibidem, p. 47)

Porém, é compreensível que as pessoas façam comparações nesse filme, pois é uma obra que trata de temas muito parecidos com o que Ozu gostava de trabalhar, trazendo até mesmo no título uma filosofia que se assemelha a que encontramos no *mono no aware* que muitos associam a diretores japoneses e, em especial, ao Ozu. Mas, para além disso, este é um dos filmes mais pessoais de Hou Hsiao-Hsien, pois ele está falando de suas próprias experiências de infância, vivendo em Taiwan em um momento histórico conturbado.

Situado entre os anos 1940 e 1960, *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer* (1985) narra, de forma autobiográfica, a infância e a juventude de Ah-Hsiao (Hou), um menino nascido na China continental e criado em Taiwan após a migração de sua família durante a guerra civil chinesa. O filme acompanha com sutileza o cotidiano da família na cidade rural de Fengshan, no sul de Taiwan, marcando o amadurecimento de Ah-Hsiao enquanto ele presencia, silenciosamente, o envelhecimento dos pais, as mudanças políticas da ilha e a perda progressiva das referências familiares.

Sem recorrer a picos dramáticos tradicionais, Hou estrutura a narrativa em fragmentos de memória, com planos longos e composições estáticas, revelando o desgaste do tempo, o distanciamento emocional e a inevitabilidade da morte. As experiências escolares, as brincadeiras infantis, o embate com a autoridade e a lenta dissolução da família compõem o tecido afetivo do filme. Trata-se de uma meditação sobre o exílio, o pertencimento e a transitoriedade da vida, temas centrais no cinema de Hou Hsiao-Hsien.

Para pontuar primeiro as diferenças desse filme ao trabalho do japonês, é bom ressaltar que trata-se de um filme com elementos autobiográficos. Ozu nunca fez um filme que tivesse tais elementos de forma direta, como Hou fez, até mesmo se inserindo no filme. Porém, Ozu também se insere em alguns de seus filmes através de seus personagens, mesmo quando fala de infância, como em filmes como *Eu Nasci, mas...* (1933) e *Bom Dia* (1955), mas nunca de forma tão incisiva como Hou. A autoinserção de Ozu ocorre de forma mais velada.

Hou também optou pela autobiografia para falar sobre a história do lugar onde cresceu, algo que ele faria muito em filmes posteriores, especialmente *Cidade da Tristeza* (1989). História em si nunca foi preocupação direta do Ozu, porém, podemos afirmar que

mesmo sem uma intenção inteiramente consciente, os filmes de Ozu nos ajudam a compreender sobre a história do período em que ele viveu quase tão bem quanto os do Hou, através dos temas de conflitos de geração dentro das famílias que ele geralmente retratava.

Sendo assim, chega-se à conclusão de que a principal diferença entre Hou e Ozu, falando especificamente de suas abordagens narrativas, está na intencionalidade. Sendo um mais direto sobre seu propósito autobiográfico e histórico, e o outro mais velado em relação a isso. No entanto, os resultados obtidos pelos filmes são praticamente os mesmos em termos de representação da vida de famílias em um determinado local e em um determinado tempo, justificando assim as comparações feitas entre os dois.

Muito se diz sobre o Ozu ser um realista devido a seu modo de filmar que alonga o tempo das cenas; e o mesmo é dito sobre Hou, mas com o adicional que seu realismo seria “observacional”. Aquele que observa, observa de uma certa distância, aqueles que assistem aos filmes de Hsiao-Hsien podem ter uma impressão de que ele seria uma espécie de *voyeur* observando as situações em que os personagens vivem, pois ele busca um certo distanciamento, mesmo em relação a narrativa ou no modo de filmar, onde closes são raros.

O “realismo observacional” deriva de técnicas encontradas em documentários como os pertencentes a categoria do cinema *verité*, que ele transpõe com naturalidade ao cinema de ficção. Essa busca pelo realismo pode ter sido o que fez Hou ser tão comparado a Ozu, contudo, há uma diferença cabal, pois Ozu não possuía tal filosofia de distanciamento, e muitas vezes se rendia a closes com intenções mais dramáticas, como na própria cena de *Pai e Filha*, demonstrada no capítulo anterior. Portanto, podemos dizer que esse tipo de realismo também separa os dois diretores.

Outro elemento que diferencia os dois é a forma com que eles lidam com atores. Enquanto Ozu gostava das atuações mais marcadas, o que gerou alguns conflitos entre Ozu e alguns atores e assistentes (entre eles, Shohei Imamura), Hou optaria pela improvisação, como o trecho a seguir demonstra, principalmente na forma com que ele lidou com as crianças neste filme:

Hou diz que achava fácil dirigir crianças. Ele nunca lhes dizia quando cometiam um erro, mas sempre fingia que havia algum problema com a iluminação ou que algum membro da equipe havia cometido uma falha. (Os membros da equipe, por sua vez, compreendiam o que Hou queria e fingiam estar culpados.) O resultado geralmente era que o jovem ator se saía ainda melhor na segunda ou terceira tomada. No entanto, o mais importante

desenvolvimento não foi a notoriedade, e sim um novo *modus operandi* que Hou vem refinando até hoje: a improvisação. (Udden, 2018, p. 46)³³

Hou reservava essa forma de atuação apenas para crianças em seus primeiros filmes, mas como o próprio texto sugere, este foi seu “*modus operandi*” para os atores adultos também. A forma com que ele lida com atores, deixando-os até mesmo livres para improvisar contrasta bastante com o jeito que Ozu lidava com seus atores, de forma muito rígida e marcada nos mínimos detalhes, como conta a atriz Mitsuko Yoshikawa quando ele a dirigiu em *A Mother Should be Loved* e *The Record of a Tenement Gentleman*:

Mitsuko Yoshikawa lembra ter passado o equivalente a vinte e quatro horas (ainda que não consecutivas) trabalhando em uma única tomada de *A Mother Should Be Loved*. Ela deveria se virar após fazer chá; o tempo do movimento tinha que ser preciso, e seu olhar não podia se adiantar ao movimento do rosto. “Por quê?”, ela finalmente perguntou, exausta depois de horas, “preciso fazer desse jeito?” “Porque”, explicou Ozu, “você não é uma atriz habilidosa e precisa ser dirigida.”

Mais tarde, após a guerra, quando ele quis escalá-la para *The Record of a Tenement Gentleman*, ela recusou terminantemente. Isso levou a uma carta gentil de desculpas, cheia de sugestões de que ele havia mudado. Ela aceitou fazer o filme. “Mas foi exatamente a mesma coisa. Ele não havia mudado em nada.” (Richie, 1974, p. 145)³⁴

Ozu gosta de fazer *establishing shots* no início de seus filmes, mostrando o cenário onde se passa a história, que para ele é tão importante quanto os seus personagens, pois no seu caso, o cenário determina a história que será contada. Hou faz o mesmo em *Um Tempo para Viver, Um Tempo para Morrer*. Com a cena de abertura mostrando a casa de Ah-Hsiao, enquanto o narrador nos diz o pano de fundo histórico onde a história começa. Podemos comparar essa tomada inicial com a que temos em *Era uma Vez em Tóquio* (1955):

³³ Hou says that he found it easy to direct children. He would never tell them when they made a mistake, but would always pretend that something was wrong with the lights, or that some crew member was at fault. (The crew members, in turn, all understood what Hou was after and would feign guilt.) The result was usually that the child actor would be even better on the second or third take.¹³⁴ The most important development was not the notoriety, however, but a new *modus operandi* Hou has refined to the present day: improvisation. – Texto Original

³⁴ Mitsuko Yoshikawa remembers a full if nonconsecutive twenty-four hours spent on a single shot in *A Mother Should Be Loved*. She was supposed to turn away from tea-making; the tempo of turning had to be precise, and her glance was not to move ahead of her face. “Why,” she finally cried after some hours of this, “do I have to do it this way?” “Because,” Ozu explained, “you are not a skillful actress and you must be directed.” – Texto Original

Later, after the war, when he wanted her for *The Record of a Tenement Gentleman*, she flatly refused. This led to a gentle letter of apology, full of intimations of rectified ways. She went to make the film. “It was just the same. He hadn’t changed at all.”⁵³ - Texto Original



Stablishing Shot de *Um Tempo Para Viver, Um Tempo Para Morrer* (1985)



Stablishing Shot de *Era Uma Vez Em Tóquio* (1953)

Por enquanto, seria de bom tom limitar as comparações entre este filme e *Era Uma Vez em Tóquio* (1953), que muitos consideram sua obra “quintessencial”, incluindo Yoshida Kiju, diretor que esteve em atividade na Nouvelle Vague Japonesa e escreveu um livro sobre Ozu. É possível que se diga isso pois este filme resume bem a obra de Ozu, possuindo a maioria dos elementos temáticos e estilísticos pelos quais ele viria a ser conhecido.

Ao falar sobre os filmes de Ozu-san, nunca hesito em começar com seu clássico *Era uma Vez em Tóquio* (*Tokyo monogatari*). Realizado em 1953, quando Ozu-san tinha cinquenta anos, *Tokyo Story* é, sem dúvida, o mais renomado entre seus trinta e seis filmes. E, na minha opinião, esse filme ilustra com mais clareza e habilidade a profundidade de significado presente na obra de Ozu-san, servindo como um bom ponto de partida para novos espectadores quanto

a como interpretar e compreender seu modo de fazer cinema. (KIJU, 2003, p. 5)³⁵

É possível compará-lo a outros, como *Eu Nasci, mas...* (1933) e *Bom Dia* (1953), pelo filme também falar um pouco sobre a infância, mas por ora a comparação com *Era Uma vez*, basta. Algo pertinente de observar, é uma das semelhanças mais óbvias entre os dois, o cenário em que a maioria das histórias se passam: Uma casa no estilo japonês.

Devido a Taiwan ter sido uma ilha dominada pelo Japão por mais de meio século, entre o final do século XIX e boa parte do século XX, muito da arquitetura adotada em Formosa³⁶ era japonesa. Donald Richie faz uma interessante observação sobre esse cenário de casa japonesa que se assemelharia a um palco de teatro, ainda mais se combinado com o ângulo baixo que Ozu costumava usar na maioria de seus filmes.

Esse ângulo baixo tem o efeito de criar um palco sobre o qual os personagens são vistos da melhor maneira. Nós os vemos de baixo para cima, por assim dizer, e o fundo está distante da figura. Reconhecemos o efeito teatral imediatamente em um filme como *The Little Foxes*. Se muitas vezes não o reconhecemos nos filmes de Ozu, é em parte porque suas cenas geralmente ocorrem na casa japonesa, que é por si só uma espécie de palco. A casa tradicional no Japão é elevada do chão. Muitas de suas paredes são, na verdade, portas-janelas deslizantes, que são abertas em clima agradável para revelar um interior verdadeiramente semelhante a um palco. Dentro da casa há um verdadeiro pequeno palco: a alcova *tokonoma*, que serve para exibir, frequentemente de maneira teatral, flores da estação e, geralmente, um pergaminho. Portas para outros cômodos se abrem para vistas cuidadosamente construídas, e os convidados se sentam de costas para o *tokonoma* para que possam ser considerados parte da composição visual. As portas são abertas e fechadas com certo grau de cerimônia, e corredores do tipo *roka* ligam uma parte do “cenário” à próxima. Quando Paul Claudel comentou que estar dentro de uma casa japonesa lhe lembrava estar nos bastidores de um teatro, entre os painéis de cenário, ele estava percebendo algo notavelmente óbvio. (Richie, 1974, p. 116)³⁷

³⁵ When talking about Ozu-san's films, I never hesitate to start with his classic Tokyo Story (Tokyo monogatari,). Made in 1953 when Ozu-san was fifty years- old, Tokyo Story is undoubtedly the most highly regarded of his thirtysix films. And, in my opinion, this film illustrates Ozu-san's profundity of meaning most clearly and adeptly and serves as a good guidepost for new viewers as to how to interpret and understand his filmmaking.

³⁶ Nome dado pelos portugueses à Taiwan

³⁷ This low angle has the effect of creating a stage upon which the characters are seen to best advantage. We see them from below, as it were, and the background is distant from the figure. We recognize the theatrical effect at once in a film like *The Little Foxes*. If we often fail to recognize it in the films of Ozu, it is partly because his scenes usually occur in the Japanese house, which is in itself a kind of stage. The traditional house in Japan is elevated off the ground. Many of its walls are really sliding door-windows, which are opened in fine weather to display a truly stage-like interior. In the house, in a real little stage, the *tokonoma* alcove, which serves to display, in often theatrical fashion, flowers of the season and, usually, a scroll. Doors to other rooms open onto contrived vistas, and guests are seated with their backs to the *tokonoma* so that they can be considered part of the display. Doors are slid open and shut with a degree of ceremony, and corridor-like *roka* lead from one part of the “set” to the next. When Paul Claudel remarked that being inside a Japanese house reminded him of being backstage among the flats of a theater, he was noticing the strikingly obvious.

Essa qualidade teatral que já é notada em Ozu, no filme de Hou fica ainda mais evidente devido a sua natureza observacional. Observamos os personagens quase como se fossem personagens em uma peça teatral. É interessante pensar que Hou toma essa postura distanciada diante de um filme que trata sobre sua própria vida, justamente como se estivéssemos observando capítulos importantes de sua trajetória, ao lado dele. E mais do que isso, esse filme determina a maneira como Hou se insere enquanto observador da própria história do lugar, que segue acontecendo diante dos olhos dele, e dos nossos, como espectadores.

Em uma entrevista, James Udden havia perguntado a Hou como ele lida com a *mise-en-scène* de seus filmes, ou seja, como ele organiza suas cenas; o que ele diz é que ele não liga para a *mise-en-scène*. Creio que o que ele quis dizer é que a forma de organizar as cenas muitas vezes não é o que ele mais tem em mente na hora de filmar e pode ser que tenha sido um acidente feliz que suas composições lembrem tanto assim as de Ozu, que era tão meticuloso com sua encenação.

Já havíamos comentado antes que Ozu não se insere diretamente como Hou dentro da história do país, nem como agente ou observador. Antes de tudo, sua intenção é contar a história de uma família, que geralmente envolve um drama que acontece. Porém, nesse filme de Hou e em mais alguns outros, eu vejo paralelos com filmes da Nouvelle Vague Japonesa, como *Mulher Inseto* (1963) de Imamura e *Noite e Nevasca no Japão* (1960) de Oshima, que buscam resgatar capítulos importantes da história e retratá-los em filmes.

É possível dizer que Hou consegue equilibrar duas coisas que na época da Nouvelle Vague Japonesa, certos diretores insistiam em dizer ser irreconciliáveis, essa qualidade de filme “cartão postal” de Ozu, com temas que aparentemente não tocavam em história ou política, focando em dramas familiares com algo mais sério. Em suma, o filme de Hou fala sobre as transições que Hou viu quando jovem, o governo japonês, a transição de volta para a China e a ruptura com o continente.

O filme faz isso enquanto conta uma tocante história sobre valores familiares. A família de Hou tenta permanecer unida mesmo passando por tudo isso, e com a morte os acompanhando. Ozu também não é estranho a esse tema. A “dissolução” da família que alguns autores (exemplo: Richie e Bordwell) dizem ser o seu principal tema não acontece apenas através do casamento, mas também através da morte.

Vou citar alguns exemplos de como a morte afeta os personagens e consequentemente a história em filmes de Ozu. Em *Pai e Filha*, tanto o pai interpretado por Chishu Ryu e a jovem Noriko lamentam a morte da esposa/mãe que nunca conhecemos, porém sentimos a presença dela através desses dois. O filme *Também Fomos Felizes* (1951) possui um exemplo ainda mais emblemático de como isso acontece: quando o casal protagonista observa um balão e lembra de um episódio com o filho falecido que também envolveu um balão. O penúltimo filme de Ozu, *Fim de Verão* (1961), também traz uma cena de morte impactante envolvendo o personagem Manbie Kohayagawa. Este último filme citado é provavelmente o filme que Ozu mais adentrou o tema de transitoriedade da vida.

No caso de *Era Uma Vez em Tóquio*, o filme trata sobre família, morte e dissolução, mas também sobre negligência, afinal o casal protagonista pretende fazer uma viagem a Tóquio com o intuito de passar um tempo com os filhos, porém, os filhos estão com suas ocupações na cidade grande e não podem passar muito tempo com eles. A única que demonstra interesse em criar uma brecha para o casal de idosos é a sua nora, interpretada por Setsuko Hara, Noriko.³⁸ O clímax ocorre no funeral da matriarca da família, onde os filhos se arrependem de não ter passado mais tempo com ela. No filme de Hou ocorrem três mortes: do pai, da mãe e da avó de Ah-Hsiao (como chamam Hou quando criança).

Antes de prosseguirmos nas análises desses momentos em cada um dos filmes, é pertinente destacar outra coisa que ambos fazem em seus filmes, as elipses. A morte da matriarca da família não é mostrada em cena, em nenhum momento. Vemos apenas a personagem reclamar da tontura que sente e depois já ocorre o funeral.

Hou faz o mesmo em seus filmes, por isso é comum dizer que o trabalho dele consiste em “memórias fragmentadas”. Por esse filme retratar um longo espaço de tempo entre a infância e adolescência de Hou, as elipses são óbvias. Porém, no que concerne à morte dos personagens, observa-se que elas ocorrem de forma inesperada como no filme de Ozu, sem grande alarde ou exposição prévia, como infelizmente muitas vezes acontece

³⁸ Setsuko Hara interpreta personagens com esse mesmo nome, Noriko, em três filmes diferentes, sendo eles chamados de trilogia da Noriko. São eles: *Pai e Filha* (1949), *Também Fomos Felizes* (1951) e *Era Uma Vez em Tóquio* (1953)

na vida real. Udden chama isso de “exposição retardada” e destaca sobre as três mortes nesse filme:

Mas a originalidade eventual de Hou reside em seu modo peculiar de lidar com a exposição retardada: como o incidental e o significativo estão misturados num mesmo plano de importância, estamos menos preparados para o segundo quando ele acontece. Isso se torna mais claro quando notamos que este filme é estruturado em torno de três mortes-chave na vida de Hou: a do pai, da mãe e, por fim, da avó ao final do filme. (Udden, 2018, p. 78)³⁹

A mensagem básica desse filme de Ozu é tentar aproveitar a vida ao máximo, principalmente nos pequenos prazeres: aproveitar momentos simples como compartilhar um chá com os pais, enquanto ainda se pode. O filme de Hou vai um pouco além disso, pois ele pontua não apenas a passagem do tempo com as mortes, mas também a passagem histórica ligada a uma nação.

Ele insere no filme também outro elemento muito caro aos taiwaneses. Apesar desse filme ser feito com intenção autobiográfica, Hou admite ter inserido dois elementos ficcionais nele. O primeiro são os móveis, que segundo ele não eram exatamente como os do filme. O outro tem relação com a avó, que está sempre tentando retornar à China continental.

Relacionando com Ozu, existe também uma certa nostalgia nos personagens mais velhos de suas obras (especialmente as do pós-guerra), que também estranham a geração mais nova, e há uma conexão com o desenrolar da história recente. Porém, no filme de Hou, existe também um conflito de identidade que transcende o dos filmes japoneses. Sendo sua família de *waishengren*, os mais velhos, como a avó de Hou, têm uma dificuldade de aceitar que não retornará mais a sua terra natal. Em suma, esse filme também é sobre aceitar uma nova identidade.

A cena final do filme é a morte dessa mesma avó, e as últimas linhas da narração em off do próprio Hou nos lembram desse episódio: “Ainda penso com frequência sobre o caminho de volta da vovó para o continente. Talvez eu tenha sido o único que alguma vez caminhou com ela por aquela estrada. Lembro daquela tarde em que colhemos muitas goiabas para levar para casa.” Com essas palavras, o filme termina.

O episódio da goiaba é algo mais do que apenas outro detalhe: ele simboliza todo o arco do filme. Os filmes anteriores de Hou seguem um arco crescente de tomada de consciência por parte dos personagens mais jovens. Aqui é o oposto: trata-se de um arco de esquecimento, do esmaecimento dos pensamentos sobre o continente. A avó quer voltar para casa, mas até ela se

³⁹ But Hou’s eventual originality lies in his peculiar handling of delayed exposition: since the incidental and the significant are intermixed on an even playing field, we are less prepared for the latter when it occurs. This becomes clearer once we note how this film is structured around three key deaths in Hou’s life: that of the father, the mother and finally the grandmother at the end of the film. – Texto Original.

distrai com iguarias locais como raspadinha de gelo e goiabas. O fato de Hou ter inventado os detalhes sobre o desejo da avó de voltar, além dos móveis de vime, mostra que ele buscava transmitir uma mensagem mais profunda sobre como um novo lar se tornou o único lar que ele jamais conheceu. (Ibid, 2018, p.75)⁴⁰

Algo interessante a se notar sobre esse filme é que ele inicia o que muitos diriam



A morte da avó de Ah-Hsiao, Em Um Tempo Para Viver, Um Tempo Para Morrer (1985)

a fase em que Hou começaria a fazer “história alternativa”, muito presente em seus filmes após esse, como *Poeira ao Vento* (1986) e *Cidade da Tristeza* (1989), falando não apenas sobre a história mais recente, mas sobre os problemas que a ilha enfrentava até os dias em que esses filmes foram lançados. O curioso é que ele saiu em 1985, dois anos antes da lei marcial ter sido revogada e, não fosse o afrouxamento da lei que já vinha ocorrendo, o filme provavelmente teria sido banido.

Hou afirmou, em certa ocasião, que este filme foi duramente criticado pelo GIO (Gabinete de Informação do Governo) e que, se tivesse sido realizado dez anos antes, teria sido simplesmente proibido. Que paradoxo curioso, considerando que se trata — ao menos em aparência — de um filme desprovido de estrutura ou drama, composto apenas por detalhes mundanos da vida cotidiana aparentemente justapostos de maneira aleatória. Naturalmente, trata-se de algo muito mais profundo do que isso. Realizado dois anos antes do fim da lei marcial, o filme não apenas apresenta ressonâncias e estruturas que frequentemente passam despercebidas à primeira

⁴⁰ The very last scene of the film is the death of this same grandmother, and the final lines of Hou's own voice-over remind us of this incident, "I still often think about Grandma's road back to the mainland. Perhaps I was the only one who ever walked with her down that road. I remember that afternoon we picked a lot of guavas home." With those lines, the film ends. The guava incident is something more than just another detail: it symbolizes the entire arc of this film. Hou's previous films follow a growing arc of awareness by its youngest characters. Here it is the opposite: this is an arc of forgetting, the fading away of thoughts about the mainland. The grandmother wants to go home, but even she gets distracted by local delicacies such as shaved ice and guavas. That Hou invented the details about the grandmother wanting to go back, plus the wicker furniture, shows that he was after a deeper message of how a new home came to be the only home he has ever known. — Texto Original

vista, como está impregnado, de maneira extremamente sutil, de uma poética da subversão. (Udden, 2018, p. 76)

3.2 Café Lumière e Ozu

Em 2003, em vista do centenário de Ozu, a Shochiku decidiu fazer um evento em homenagem a ele, ao contratar Hou Hsiao-Hsien para fazer um filme dedicado ao mestre japonês.⁴¹ Como já mencionado, desde o começo da carreira de Hou, as pessoas já apontavam uma afinidade de estilo e abordagem do cineasta em relação a Ozu. Porém, no início da carreira de Hou, ele não estava ciente dessa afinidade, agora ele deliberadamente emula alguns aspectos de Ozu. O interessante aqui é entender como essa empreitada foi executada.

3.2.1 Pathos em Ozu, conformidade em Hou

O filme agora se passa em Tóquio, cenário que Ozu utilizou muitas vezes em seus filmes, mas agora é uma Tóquio mais moderna dos anos 2000. Hou tenta imaginar aqui como Ozu filmaria essa Tóquio contemporânea e ele assim como Ozu começa com uma tomada que estabelece o cenário. Jinhee (2003) observa que Hou já utilizava trens em alguns de seus filmes ainda nos anos 80 com destaque para *Summer at Grandpa's* (1984) e *Poeira ao Vento* (1986). Aqui ele também inicia o filme com um trem, agora mostrado em um ângulo que lembra muito mais as tomadas de Ozu.



O primeiro quadro de Café Lumière (2003) apresenta um trem

⁴¹ Outro cineasta atrelado ao centenário de Ozu é o iraniano Abbas Kiarostami, que dirigiu "Five Dedicated to Ozu". Ao contrário de Hou, ele não foi contratado diretamente pela Shochiku, mas atrelou o filme ao evento.

A próxima tomada mostra a protagonista Yoko em seu apartamento e o modo como ele posiciona a câmera pode ser considerado como pertencente tanto ao estilo do próprio Hou quanto de Ozu. A protagonista está a certa distância de uma janela, filmada em contraluz. Isso encaixa tanto na forma em que Ozu filmava o interior das casas quanto ao realismo observacional que Hou tanto aplicava no início de sua carreira.



A introdução de Yoko em Café Lumière em seu apartamento

Udden (2011) Paulus (2020) argumentam que o filme é Ozu em tema, mas estilisticamente nem tanto. De fato, quando observamos o filme em si, Hou toma uma postura mais distante em relação às personagens do que Ozu geralmente tomaria. Outra coisa que Paulus observa é que apesar de Ozu ter se utilizado de movimentos de câmera frequentemente no início da carreira, em seus filmes de 1949 em diante, muito raramente, Ozu utiliza tal artifício, ficando mais conhecido pela câmera parada, enquanto Hou vai pelo caminho oposto, com mais da metade das tomadas contendo algum movimento de câmera.

Bordwell chama Hou de “artista teimoso”, que não se adapta a normas dominantes, mas busca sempre um estilo de assinatura próprio. Paulus diz que não é surpresa nenhuma o filme ainda ter mais o estilo do Hou do que o de Ozu. Ou seja, o filme ainda tem muito da assinatura do Hou, mesmo que o principal objetivo do filme seja fazer uma espécie de atualização do Ozu.

Mesmo considerando a narrativa do filme, Hou não abandona completamente seu principal tema de até então, sobre a memória e identidade de Taiwan. A protagonista deste filme é japonesa, mas pesquisa sobre um artista de Taiwan, Jiang Wen-Ye. É interessante

a escolha desse artista como objeto de pesquisa, afinal, assim como Hou neste filme, ele também é um compositor com ligações com o Japão, sendo mais ativo lá, inclusive conhecido por outro nome, Kou Bunya. A protagonista viaja a Taiwan para conhecer sua obra em primeira mão, reinscrevendo o tema da memória como experiência vivida e deslocamento geográfico

Quando Yoko chega em casa, vemos uma grande exibição de Hou simulando o estilo de Ozu. Primeiro, ele filma a casa de modo a mostrar seu interior, colocando uma mesa bem ao centro do quadro, harmonizando a composição da casa japonesa calculadamente, assim como Ozu fizera tantas vezes em seus filmes, enquanto a câmera fica estática por um tempo.



A composição meticulosa na representação da casa japonesa, combinado com o plano estático remete ao estilo de Ozu.

Assim, Hou compõe os interiores de modo a evocar a construção geométrica dos espaços domésticos típica de Ozu, organizando objetos e planos de maneira calculada para revelar a relação entre personagem e ambiente. Pouco depois, vemos o pai de Yoko lendo um jornal e aqui Hou utiliza o ângulo baixo, que ficou muito famoso nas mãos do japonês. Em muitas das cenas domésticas, ele utiliza essa perspectiva de tatami que Ozu utiliza para situar o espectador dentro do cotidiano familiar.

Hou repete o ângulo de câmera parada em uma composição interessante em que a personagem liga a luz e vemos apenas o ambiente que está além da porta iluminada. Essa composição tem mais relação com o cinema de Hou, pois como a câmera fica escondida

na parte escura, é como se estivéssemos observando as personagens de uma maneira escondida.

Há também outra cena que se passa no café Erika, um dos ambientes recorrentes do filme em que Hou filma um diálogo de forma que Ozu raramente faria, num simples plano conjunto. Se fosse Ozu filmando a cena, ele provavelmente faria uso de um jogo clássico de plano-contraplano, o que não acontece com muita frequência no cinema de Hou, que é ainda mais econômico que Ozu na variedade de planos.

Udden (2011) deixa claro que há muitas divergências inclusive culturais entre Hou e Ozu, por mais que existam similaridades entre Taiwan e Japão que já foram destacadas antes. Hou mencionou bastante o Ozu em entrevistas ao longo dos anos 1990 e 2000, porém o autor ressalta que o verdadeiro motivo de Hou citar tanto Ozu é que Hou tinha uma certa inveja da forma que Ozu conseguiu retratar a contemporaneidade do Japão de seu tempo em seus filmes. Essa inveja não se refere a uma técnica isolada, mas à capacidade de Ozu de transformar o cotidiano moderno em expressão cinematográfica plena, articulando forma, sociedade e tempo histórico de modo orgânico.

Ozu filmou um Japão que, apesar do trauma da guerra, conseguiu construir uma narrativa relativamente estável de modernização, permitindo que o cineasta captasse a vida cotidiana contemporânea sem que ela estivesse constantemente atravessada por uma crise identitária nacional. Hou, por outro lado, trabalha em um contexto taiwanês marcado por colonialismos sucessivos, deslocamentos populacionais e uma identidade nacional fragmentada e disputada, o que o levou a um cinema voltado majoritariamente para a memória, a retrospectiva e a reconstrução do passado.

Nesse sentido, a incapacidade de Hou de “capturar a contemporaneidade” de Taiwan não decorre de uma limitação autoral, mas da própria instabilidade histórica do objeto que ele filma. A admiração e inveja em relação a Ozu revela, portanto, menos uma questão de estilo e mais uma diferença nas possibilidades históricas de representação do presente, tornando essa comparação inevitavelmente assimétrica.

Embora Ozu seja frequentemente associado à capacidade de capturar a contemporaneidade japonesa, essa contemporaneidade, não se apresenta em seus filmes como um reflexo direto do presente histórico, mas como uma construção formal altamente mediada. Ozu não filma o Japão contemporâneo tal como ele se manifesta de maneira imediata; ele o reorganiza por meio de um rigor composicional extremo, de uma

temporalidade regulada e de uma atenção sistemática ao cotidiano ordinário, transformando o presente em uma forma estabilizada e reconhecível. Nesse sentido, a força de Ozu reside menos na apreensão do “agora” do que na capacidade de estruturar cinematograficamente uma experiência compartilhável do tempo histórico.

Quando contrastado com esse modelo, o cinema de Hou não aparece como incapaz de lidar com a contemporaneidade taiwanesa, mas como engajado em um problema distinto. Como já foi demonstrado, Hou trabalha o presente de Taiwan como algo fragmentado, atravessado por lacunas históricas e pela persistência da memória, recusando-se a estabilizá-lo em uma imagem unívoca. Assim, se Ozu constrói uma contemporaneidade parametrizada, Hou expõe justamente a dificuldade de sua constituição.

A inveja de Hou, portanto, parece decorrer menos de uma insuficiência de seu cinema e mais de uma diferença estrutural entre dois projetos estéticos e dois contextos históricos. O que Ozu pôde formular como ordem cotidiana, Hou transforma em duração, descontinuidade e reminiscência, modos igualmente válidos, de pensar o contemporâneo. Nessa questão, podemos dizer que Hou captura tão bem quanto Ozu as questões da sociedade de sua época, mas de uma maneira diferente.

Tomando como exemplo este filme, seria adequado comparar ele com *Crepúsculo de Tóquio*, visto que temos neles dilemas parecidos, mas tratados de maneira muito diversa. Este filme de Ozu se diferencia da maioria da obra de sua carreira pós 1949 pelo fato de que desta vez, o filme não trataria de uma família nos moldes da que encontramos em *Os Irmãos e Irmãs da Família Toda* (1941) ou *Também Fomos Felizes* (1951) em que temos uma família bem estruturada e a vemos se dissolver aos poucos. No caso de *Crepúsculo de Tóquio*, já encontramos uma família em situação irregular.

Aqui, o pai, Shukichi, mais uma vez interpretado por Chishu Ryu, é separado da mãe de suas filhas, enquanto a filha mais velha, Takako (Setsuko Hara) também se divorciou de um marido que a tratava mal. A filha mais nova, Akiko (Ineko Arima) se envolve com um homem, Kenji, engravidando dele e isso constitui o principal drama do filme. Observamos que o filme diverge dos filmes mais recentes de Ozu e mais uma vez, ele se aproxima do *shinpa* (assim como em *Uma Galinha ao Vento*, 1948). Bordwell (1988) nota que este filme lembra muito os filmes dirigidos pelo Mikio Naruse, que lida com esse tipo de drama de forma mais frequente que Ozu.

Em seu comentário sobre o filme, Bordwell também ressalta que o filme se inicia acompanhando Shukichi em sua rotina e na primeira hora tratamos de sua rotina e só depois o filme passa a tratar das filhas, intensificando-se progressivamente até assumir contornos melodramáticos. Essa dinâmica no filme é interessante e quebra as expectativas do que se espera de um filme de Ozu, reforçando o caráter atípico de *Crepúsculo de Tóquio* dentro de sua filmografia.

Aqui, o estilo *pathos* vai além do *mono no aware*, se aproximando mais do conceito aristotélico do discurso feito para promover uma emoção de forma mais direta. Agora, em *Café Lumière*, há uma abordagem diferente. Apesar do filme ser uma homenagem direta a Ozu, Hou não teme desafiar algumas das convenções apresentadas nas obras do japonês. Yoko revela aos pais estar grávida, mas também diz que não pretende se casar com o pai da criança. Isso é algo que os filmes de Ozu veriam como uma transgressão moral grave. Para além de Ozu, outros cineastas como Mizoguchi e Naruse fizeram grandes melodramas sobre tal situação. Mas aqui, na apresentação da Tóquio contemporânea de Hou, Yoko faz a revelação com um peso muito pequeno, como se estivesse contando algo perfeitamente rotineiro.

Ou seja, há duas grandes quebras em relação a Ozu já na cena em que ela revela isso aos pais: A primeira é a ausência de casamento. Nos filmes de Ozu, apesar do casamento ser algo que as personagens desejam evitar como no caso de *Pai e Filha*, ele é também desejável, vemos que é isso que o pai que naquele filme também é interpretado por Chishu Ryu quer para sua filha. Em Ozu, o casamento é ambivalente, sendo desejável socialmente, mas doloroso afetivamente. Além disso, de certa forma, a protagonista de *Café Lumière* reflete uma protagonista de Ozu que conseguiu escapar ao casamento, algo que não ocorre nos filmes do mestre japonês.



Akiko se desespera ao conversar com Kenji



Shukichi demonstra ser um pai confrontador

A segunda ruptura diz respeito à diminuição do peso dramático atribuído à gravidez. Enquanto em *Crepúsculo de Tóquio* esse acontecimento conduz a filha mais nova a um processo de adoecimento físico e emocional, em *Café Lumière* a gravidez parece ter impacto limitado sobre Yoko, que segue sua rotina cotidiana e conduz sua pesquisa de maneira relativamente inalterada. Outro ponto de inflexão importante está na reação do pai diante da revelação.

Sua resposta se dá majoritariamente pelo silêncio. A situação é visivelmente complexa e desconfortável para ele, mas não há verbalização do conflito. Em Hou, esse silêncio não indica indiferença, mas uma forma distinta de processamento afetivo, em que o impasse é absorvido pela duração e pelo cotidiano, e não convertido em confronto discursivo. Isso contrasta com o cinema de Ozu, no qual os pais, ainda que contidos, tendem a articular verbalmente o conflito, tornando explícita a tensão entre dever social e afeto familiar.



O pai de Yoko internaliza seus sentimentos

Em *Café Lumière*, ao contrário, a suspensão da fala reforça a recusa do *pathos* melodramático e insere o acontecimento em uma lógica de convivência silenciosa, na qual o drama não se resolve, mas se acomoda. Essa recusa do confronto discursivo e do *pathos* melodramático encontra seu correlato formal mais claro no regime sonoro adotado por Hou ao longo de *Café Lumière*.

3.2.2 Trilha Sonora e realismo

Em Ozu, sobretudo a partir de seus filmes sonoros, a trilha musical exerce um papel afetivo relevante, funcionando como elemento evocativo que acompanha transições, encerramentos de cenas e momentos de suspensão emocional. Ainda que raramente intrusiva, essa música contribui para a modulação do *pathos* e para a construção de um tom melancólico associado ao *mono no aware*.

Em *Café Lumière*, por outro lado, Hou Hsiao-hsien abdica completamente da trilha musical extradiegética, optando por um desenho sonoro baseado quase exclusivamente em sons ambientes. Essa escolha não é apenas estilística, mas estrutural,

pois desloca o eixo expressivo do filme da emoção sugerida para a experiência sensorial do cotidiano.

Essa opção é explicitada dentro da própria diegese pela figura de Hajime, que trabalha gravando sons ambientes, em especial os sons dos trens. O gesto de registrar ruídos ordinários, o atrito dos trilhos, o anúncio das estações, o deslocamento mecânico, revela uma atenção minuciosa ao ambiente sonoro urbano e reforça o interesse de Hou pelo que normalmente permanece à margem da dramaturgia clássica. Diferentemente da música em Ozu, que frequentemente atua como comentário emocional, o som ambiente em *Café Lumière* não comenta nem sublinha os acontecimentos, mas os envolve, dissolvendo-os na continuidade da vida cotidiana.



Hajime grava os sons dos trens no metrô de Tóquio

Os trens, por sua vez, constituem uma figura central tanto no cinema de Ozu quanto no de Hou, ainda que mobilizados de maneiras distintas. Em Ozu, os trens aparecem recorrentemente como imagens de transição, passagem e deslocamento, muitas vezes associados a mudanças inevitáveis no seio familiar ou à separação entre gerações.

Em Hou, embora também carreguem uma dimensão de mobilidade e fluxo, os trens assumem um papel menos simbólico e mais material, integrados à textura sensorial da cidade contemporânea. Em *Café Lumière*, o trem não apenas atravessa o quadro, mas atravessa o próprio desenho sonoro do filme, funcionando como um pulso rítmico constante que substitui a função tradicional da trilha musical e ancora a experiência temporal da narrativa.

A centralidade do som ambiente em *Café Lumière* também se articula de maneira direta com a noção de tempo morto e com aquilo que Gilles Deleuze define como a *imagem-tempo*. Ao abdicar de uma trilha musical que organize emocionalmente a narrativa, Hou permite que o tempo se manifeste de forma mais direta, não subordinado à progressão dramática ou à causalidade clássica.

Os sons dos trens, do trânsito e dos espaços urbanos não conduzem a ação, mas persistem ao longo das cenas, instaurando uma experiência temporal baseada na duração e na coexistência dos acontecimentos. Trata-se de um cinema em que o tempo não é apenas aquilo que mede a ação, mas aquilo que se apresenta em si mesmo, em consonância com a ideia deleuziana de um tempo que se torna sensível quando a ação deixa de ser o eixo organizador da imagem.

Nesse sentido, o que poderia ser entendido como “tempo morto” deixa de operar como vazio narrativo e passa a constituir o próprio núcleo da experiência fílmica. As cenas em que Yoko circula pela cidade, anda de trem ou realiza atividades cotidianas sem avanço dramático evidente são exemplos claros dessa lógica. A duração dessas sequências, sustentada pelo som ambiente contínuo, produz aquilo que Deleuze identifica como uma imagem ótico-sonora pura, na qual percepção e afeto não se resolvem em ação.

Diferentemente de Ozu, que ainda organiza o tempo a partir de uma cadência narrativa clara e de uma progressão afetiva orientada, Hou radicaliza a suspensão do drama, permitindo que o espectador habite o tempo do filme de maneira contemplativa, aproximando *Café Lumière* de um regime plenamente moderno da imagem-tempo.

Em relação a maneira com que o realismo aparece neste filme, em André Bazin (1958-1959), ele não se define pela reprodução fiel da realidade, mas pelo respeito à ambiguidade do real e pela recusa em impor um sentido fechado ao espectador. Em textos como *Ontologia da imagem fotográfica* (1998) e suas reflexões sobre o plano-sequência e a profundidade de campo, Bazin defende um cinema que preserve a continuidade temporal e espacial dos acontecimentos, permitindo que o mundo se apresente antes de ser interpretado.

Café Lumière dialoga diretamente com essa concepção ao sustentar longas durações, evitar o corte explicativo e abdicar de uma trilha musical que oriente emocionalmente a recepção. O som ambiente contínuo e a manutenção do tempo morto

reforçam essa ética baziniana de confiança no real, na qual o cinema não dramatiza o cotidiano, mas o deixa existir em sua complexidade.

Nesse sentido, a postura de Hou não se opõe frontalmente a Ozu, mas desloca seu realismo. Enquanto Ozu constrói um realismo formal altamente estilizado, baseado na composição rigorosa, na repetição e na contenção expressiva, Hou radicaliza o princípio baziniano ao permitir que o tempo se estenda para além da função narrativa. O silêncio do pai, a gravidez que não gera crise e os deslocamentos aparentemente banais da protagonista não são sublinhados nem resolvidos, mas mantidos em suspensão, criando um espaço de ambiguidade que Bazin via como condição ética do realismo cinematográfico.

Já em Siegfried Kracauer, especialmente em *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), o realismo está ligado à capacidade do cinema de redimir o mundo físico, isto é, de registrar aquilo que escapa às narrativas teleológicas: o acidental, o trivial, o transitório. *Café Lumière* se alinha fortemente a essa perspectiva ao privilegiar sons, gestos e movimentos que não avançam a trama, mas constroem uma experiência de imersão no fluxo da vida urbana. A atenção aos trens, às ruas, aos interiores domésticos e aos ruídos do cotidiano insere o filme numa lógica kracaueriana em que o cinema se aproxima da realidade não pela representação simbólica, mas pela acumulação de fragmentos materiais.

A figura do trem é particularmente reveladora nesse aspecto. Em Kracauer, os espaços de trânsito, estações, ruas, multidões, são privilegiados porque condensam o caráter contingente da modernidade. Em *Café Lumière*, os trens não operam como metáfora dramática, mas como presença constante, quase indiferente à vida das personagens, reforçando a sensação de um mundo que continua a existir independentemente do drama humano.

Assim, Hou realiza um tipo de realismo que não busca explicar a realidade contemporânea de Taiwan (ou do Japão), mas deixá-la emergir em sua duração, materialidade e dispersão, aproximando-se tanto da ética baziniana quanto da ontologia kracaueriana do cinema.

4. EDWARD YANG

Edward Yang (1947-2007) é outro diretor do movimento taiwanês cuja relação com Ozu é visível, porém, ele apresenta diferenças marcantes em relação a Hou Hsiao-Hsien, especialmente no que diz respeito à sua trajetória inicial. Enquanto Hou formou-se inteiramente dentro da indústria cinematográfica taiwanesa, aprendendo o ofício localmente, a partir de funções técnicas e colaborativas, e construindo um estilo profundamente enraizado nas práticas culturais, linguísticas e sociais da ilha, Yang trilhou um caminho quase oposto.

Nascido em Xangai e criado em Taiwan, ele inicialmente seguiu uma carreira que não têm relação direta com as artes, graduando-se em engenharia elétrica. Porém, desde sua tenra infância ele já demonstrava grande interesse em cinema. Ele emigrou para os Estados Unidos, onde completou um mestrado e trabalhou na área de tecnologia em Seattle. Durante esse período, teve muito contato com o cinema europeu moderno, especialmente Antonioni, Bergman e Herzog, influências que moldaram sua sensibilidade estética e seu olhar cosmopolita. Porém, ele já demonstrava interesse no trabalho de outros diretores, como Federico Fellini, Robert Bresson e sonhava em ser cineasta (Bergan, 2007).

Yang frequentou brevemente uma escola de cinema americana, sendo essa uma experiência frustrante para ele. Em suas palavras, isso é o que ele diz sobre o período: “Percebi que eu não tinha talento nenhum. Eu não tinha o que era necessário para entrar no ramo do cinema, então larguei tudo. Reconheci que era melhor não sonhar

esse sonho porque eu não tinha o que era preciso.”⁴² (Yang in Austerlitz, 2002) Yang então abandonou o curso após um semestre cursado, mas este não seria o fim de sua história com o cinema, nem perto disso.

Morando em Seattle, ele continuou trabalhando no ramo da informática até que um dia ele foi ao cinema assistir *Aguirre* (1972), de Werner Herzog. O filme o impressionou profundamente, fazendo-o pensar que nenhuma escola de cinema poderia ensinar alguém a filmar daquela forma. Ele então percebeu que sua formação cinematográfica se daria de forma autodidata (ibid.), por meio de observação, análise e contato direto com obras estrangeiras.

A formação em engenharia dotou Yang de uma lógica estrutural para analisar sistemas complexos, seja um circuito, uma empresa ou a teia familiar. Já o cinema moderno europeu (Antonioni, Bergman) lhe forneceu a gramática da alienação e da introspecção. Da síntese dessas influências nasceu um cineasta singular: um diagnosticista social com a sensibilidade de um poeta existencial.

Yang então retorna a Taiwan nos anos 1980 e faz a sua estreia no cinema junto a Hou, Tao dechen, Ko I-Cheng and Zhang Yi, cineastas que fariam parte do movimento que seria conhecido como a Nouvelle Vague Taiwanesa no filme antologia *In Our Times* (1982) (Hou produziu o filme). Ao todo, Yang dirigiria sete longas metragens até falecer por causa de um câncer de cólon. Apesar da carreira relativamente curta, seus filmes causaram grande impacto globalmente e suas obras perduram como algumas das mais importantes do cinema mundial nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

Dessa formação singular, entre a lógica estrutural e a introspecção moderna, emergiu um projeto cinematográfico coerente, que podemos definir por três pilares interligados: um realismo coral como método de diagnóstico, uma focalização na crise ética do urbano e um diálogo crítico com a tradição do cinema de família.

Apesar de aqui a intenção ser comparar Yang a Ozu, é importante destacar que ele é muito comparado a outro diretor, o italiano Michelangelo Antonioni. Assim como Antonioni, Yang também possui uma tendência a priorizar a temática urbana em seus filmes, porém, o “Antonioni Oriental” possui diferenças claras com o italiano. Apesar de

⁴² “I realized I didn’t have any talent at all. I didn’t have what it takes to get into the film business, so I dropped out. I recognized that I better not dream this dream because I didn’t have what it takes.” – Texto Original.

sem dúvidas ambos priorizarem ambientes citadinos modernos, Antonioni geralmente foca em um personagem, um protagonista no qual ele centraliza a narrativa.

Com Yang, geralmente o que vemos é algo bem diferente. Em muitos de seus filmes, ele costuma ter mais de um protagonista, com a trama dividida em vários núcleos, com uma ampla gama de personagens. Observamos isso com mais intensidade em seus filmes *Terroristas* (1986), *Confusão Confuciana* (1994) e *Yiyi* (2000), filme analisado aqui.

O tema que ele tem em comum com Antonioni é o da alienação social advinda de ambientes urbanos. No entanto, a natureza de tal alienação é diferente para cada diretor. Em Antonioni, ela é muitas vezes metafísica e decorre de falhas na comunicação humana. Em Yang, a alienação é diretamente causada por forças sociais concretas (pressão do trabalho, hipocrisia familiar, padrões urbanos), embora também tenha dimensão existencial. Seu interesse pelo social o liga a Ozu, mas por uma via crítica.

4.1 Yang e Hou

Seria interessante começar com um comparativo entre Yang e Hou, diretor que abordamos anteriormente. Eles dois têm similaridades, pois tanto Hou e Yang fazem uso do realismo em suas obras e incutem em seus filmes um senso de historicidade que reverbera no presente e constitui uma bússola para o futuro. Porém, o realismo empregado por Yang se difere do de Hou e seu estilo de filmagem também é distinto.

Enquanto Hou faz uso do chamado “realismo observacional”, com sua ética de distanciamento (Udden, 2018), Yang não possui esse tipo de conservadorismo em suas obras. Ele não teme mostrar de perto os objetos filmados, e por vezes, Yang procura até mesmo ficar íntimo de tal objeto, conhecendo-o de tal maneira que se enxergue até mesmo sua alma. Porém, a maior diferença, como comentei anteriormente de Yang em relação a Antonioni, é que Yang procura ser íntimo não de apenas um ou outro personagem, mas sim de diversos, alguns chamam essa sua abordagem de “coral”.

A abordagem coral se origina na literatura e utilizamos esse termo para nos referir a narrativas onde não há um protagonista predominante, mas diversos. Exemplos dentro do cinema americano de cineastas que costumam utilizar esse tipo de narrativa estão em Robert Altman (*M.A.S.H.*, 1970; *Nashville*, 1975), Paul Thomas Anderson (*Sangue Negro*,

2007; *Uma Batalha Após a Outra*, 2025) e incluiu também o polonês Krzysztof Kieslowski (*Trilogia das Cores*, 1993-1994).

Yang procura através de seus filmes tirar um retrato da sociedade urbana de Taiwan, mais especificamente de Taipei, onde se passa a maioria dos seus filmes, fazendo isso através de uma amostra maior de seus indivíduos. Para esse retrato, no entanto, Yang rejeita a perspectiva única. Sua opção pela narrativa coral não é um mero recurso estilístico, mas a condição epistemológica de seu cinema. Porém, o que é mais fascinante em Yang é que ele sabe que isso não é exatamente uma tarefa fácil, visto que o ser humano é cheio de contradições, e a sociedade também.

Ele demonstra isso muito bem no filme *Confusão Confuciana*, que tanto é um trocadilho, aludindo à semelhança do nome atribuído a como ficou chamado um dos maiores filósofos surgidos na China durante a chamada Era Axial⁴³ (Wood, 2022), com a confusão que é o coração humano, que Confúcio tanto tentou compreender e organizar. Esse filme é uma excelente sátira social, tocando nos temas de ética empresarial, relacionamentos e desentendimentos amorosos além da moral de um modo geral.

A opção pela narrativa coral não é um mero recurso estilístico, mas a condição epistemológica do cinema de Yang. Para diagnosticar uma sociedade complexa e multifacetada como a de Taipei dos anos 1990-2000, era necessário multiplicar as perspectivas. Ele está ciente de que qualquer tentativa de representação totalizante estaria fadada à simplificação ou à falsa coerência.

Yang demonstra seu lado mais histórico no filme *Um Dia Quente de Verão* (1994). Nesse filme acompanhamos um grupo de jovens que mal saiu da adolescência. Yang retira o cenário do filme de uma história real, ocorrida em 1961⁴⁴. No filme, acontecem algumas

⁴³ A chamada Era Axial é um conceito desenvolvido pelo filósofo Karl Jaspers para descrever o período aproximadamente compreendido entre 800 e 200 a.C., durante o qual diversas civilizações, entre elas a chinesa, a indiana, a grega e a hebraica, produziram transformações intelectuais decisivas e duradouras. É nesse intervalo histórico que surgem figuras como Confúcio, Lao-Tzé, Buda, Zaratustra, os profetas hebreus e os filósofos pré-socráticos, cujos sistemas éticos e ontológicos definiram as matrizes espirituais e racionais que moldariam a cultura humana pelos milênios seguintes. A noção de Jaspers indica que essas revoluções de pensamento ocorreram de maneira relativamente simultânea, embora em regiões distintas, produzindo um eixo civilizacional comum para a humanidade.

⁴⁴ O filme é inspirado no chamado “Caso Xiao Si’r”, um episódio real ocorrido em Taipei em 1961, no qual um adolescente de origem *waishengren* assassinou uma colega de escola após um conflito envolvendo gangues juvenis. O caso ganhou grande repercussão na época por revelar tensões sociais latentes durante a Lei Marcial (1949–1987), especialmente os conflitos entre jovens descendentes de migrantes do continente, a instabilidade familiar causada pelo autoritarismo político e a crescente influência cultural estrangeira. Edward Yang, que era criança na época, afirmou em entrevistas que o episódio marcou profundamente sua geração, tornando-

mortes provenientes de assassinato e não são poucas vezes, em quase quatro horas de duração, que se fazem alusões históricas. Yang demonstra uma sensibilidade para tocar nessa temática, tão boa quanto a de Hou. A presença das mortes serve para mostrar a violência estrutural da época, espalhada entre a juventude; enquanto isso, o filme faz alusões à lei marcial, à ocupação japonesa, à influência dos EUA e tensões entre *waishengren* e *beshengren*.

Para resumir essa comparação inicial com Hou, podemos dizer que ambos possuem senso histórico, uma busca por realismo e estilos contemplativos. Porém, Hou tende a ser mais poético e se voltar à memória de seus personagens, constituindo também a memória da sociedade taiwanesa. Yang também tem a sociedade como seu tema de estudo, porém, ele o faz de forma mais direta. É possível dizer que ele seja um diretor mais sociólogo que Hou, pelo menos em método, tendo em vista a abordagem coral que ele faz, em que busca de forma mais ávida um diagnóstico social.

História de Taipei (1985) já inaugura, de maneira consistente, o projeto de Edward Yang de pensar a cidade como espaço de conflito entre memória, modernização e subjetividade. Por meio da articulação entre o drama íntimo do casal protagonista e os processos estruturais de transformação urbana, o filme estabelece as bases de sua narrativa coral e de sua investigação das fraturas da vida moderna em Taiwan. Trata-se, assim, de uma obra fundacional em sua filmografia, na qual já se delineiam os procedimentos formais e temáticos que seriam aprofundados posteriormente.

É em *Yi Yi* que essa abordagem coral atinge sua expressão mais madura, permitindo a Yang dissecar, através dos diversos membros da família Jian, o diagnóstico completo de uma época. O filme amplia o escopo de observação iniciado em *História de Taipei*, articulando diferentes gerações, experiências afetivas e posições sociais em uma mesma estrutura narrativa. A vida conjugal, a infância, o envelhecimento, o mundo corporativo e as crises existenciais são integradas em um sistema de relações que revela, de forma sutil, as tensões entre tradição, globalização e individualismo contemporâneo.

4.2 História de Taipei – Romance na Taipei Moderna

se um símbolo da violência estrutural e das contradições sociais que atravessavam Taiwan naquele período.

Em 1985 estreia *História de Taipei*, filme dirigido pelo Yang, que por sua vez tem uma participação significativa do outro diretor abordado nesta dissertação, Hou Hsiao-Hsien, que possui créditos no roteiro e protagoniza o filme ao lado da atriz Tsai Ching. De forma semelhante ao filme anterior, *Naquele Dia, na Praia*, no centro da história, há também um casal. Porém, ao contrário daquele filme, que tinha em sua premissa o reencontro entre dois amantes, *História de Taipei* conta uma história da gradual separação entre os protagonistas.

John Anderson (2005) destaca a diferença desse filme de Yang para o anterior. Segundo Yang, ele quis fazer o filme dessa maneira porque, para ele, Taipei realmente estava passando por uma espécie de cisão entre o presente e o passado, como ele expressa a seguir:

Mas foi assim que eu enxerguei a cidade naquela época — nós estávamos nos afastando do passado, e nossos vínculos com o passado são inevitavelmente românticos. Mas a realidade se impôs: pressões econômicas, outras formas de dificuldade... E não havia muitos críticos sofisticados naquele tempo, e eles tendiam simplesmente a descartar o filme como um fracasso comercial. (Yang, Edward In Anderson, John, 2005, p. 34)⁴⁵

Yang também diz que nesse filme ele quis fazer algo diferente do que fez em *Naquele Dia, Na Praia*, em que ele se baseou em sua própria experiência de vida e na dos colegas, não querendo mais se basear nem em suas experiências ou na de terceiros, como ele mesmo explica:

Então, no meu segundo filme, eu quis romper com as minhas próprias limitações. Uma forma de fazer isso foi não usar estrelas, então decidi trabalhar apenas com atores desconhecidos. Outra foi criar uma história a partir do nada — algo que não fosse baseado na minha própria experiência, nem na de ninguém que eu conhecesse. Assim, meu ponto de partida foi essencialmente conceitual. Eu queria contar uma história sobre Taipei. Há também um elemento pessoal nisso: muitas pessoas tentaram me rotular como um “continental”, um estrangeiro que seria, de alguma forma, contra Taiwan. Mas eu me considero um cara de Taipei, não sou contra Taiwan. Sou a favor de Taipei.

Eu quis incluir todos os elementos da cidade, então realmente me impus um grande desafio, construindo a história do zero. Os dois personagens principais representam o passado e o futuro de Taipei, e a narrativa trata da transição de um para o outro. Tentei trazer questões suficientemente controversas para a tela, para que os espectadores refletissem sobre a própria vida depois de verem o filme. Na superfície, *Taipei Story* oferece uma espécie de fachada poética, ou até melodramática. Mas, na verdade, todos os elementos da maneira como

⁴⁵ But that's how I looked at the city at the time —we were breaking away from the past and our ties to the past are inevitably romantic ones. But realities set in, economic pressures, other lands of hardships. . . . But there weren't that many sophisticated critics at the time, and theytended just to discount the film as a commercial failure. – Texto Original

vivíamos naquela época estavam no filme. Essa era a intenção. (Yang, Edward in Anderson, John, 2005)⁴⁶

Yang nos oferece, nessa fala, uma formulação bastante clara de sua própria compreensão do projeto do filme. Ao recusar o relato de experiências individuais, o diretor busca apreender uma vivência mais ampla da cidade de Taipei, que não poderia ser reduzida a trajetórias particulares. É nesse contexto que *História de Taipei* marca o início da consolidação de sua narrativa coral, posteriormente desenvolvida em *Os Terroristas*, *Confusão Confuciana*, *Um Dia Quente de Verão* e, de forma mais acabada, em *Yi Yi*.

Outro elemento a ser considerado nessa fala é que ele queria representar o passado e o futuro de Taipei, mais especificamente a transição de um para o outro, e a forma com que ele representa isso é bastante inteligente. Ele o faz principalmente através do casal de protagonismos, com Long representando o passado, enquanto Ching está sempre olhando para o futuro.

A obra de Ozu pode ser comparada a esse filme de Yang de duas maneiras, a primeira é a forma com que ele tratava o ambiente urbano e como a vida das pessoas se expressava nela. A segunda é que Ozu em seus filmes também antagoniza, de certa maneira, o passado e o futuro, assim como Yang, em *Taipei Story*.

Lu (2002) nos lembra que o título original do filme não tem relação com o título dele em inglês. O título Original é *Qingmei Zhuma* que em tradução literal significa “A Ameixa Verde e o Cavalo de Bamboo”. O título remete a um provérbio que se baseia em um antigo poema chinês de Li Bo (701DC - 768 DC). Na história apresentada nele temos um casal que se conhece desde criança, cujas brincadeiras infantis mais tarde se tornaram romance. Logo após o casamento, o marido viaja para um lugar distante. A esposa, deixada sozinha em casa, fala de seu amor eterno por ele no poema narrativo.

⁴⁶ : So in my second film, I wanted to break through my own limitations. One way of doing that was to have no stars, so I decided to use only Anotherwas to create a story out of nothing — something that was not based on my own experience, or that of anyone else I knew. So my starting point was essentially conceptual. I wanted to tell a story about Taipei. There’s a personal element to that: A lot of people have tried to brand me as a mainland, a foreigner who’s somehow against Taiwan. But I consider myself a Taipei guy — I’m not against Taiwan. I’m for Taipei. I wanted to include every element of the city, so I really gave myself a hard time, to build a story from the ground up. The two main characters represent the past and the future of Taipei and the story is about the transition from one to the other. I tried to bring enough controversial questions onto the screen, so the viewers would ask themselves about their own lives when they’d seen the film. On the surface, Taipei Story offers a kind of poetic or even melodramatic facade. But actually, every element of the way we lived then was in the film. So that was the intention. — Texto Original

O que podemos concluir é que, assim como o poema do qual se origina o texto original, trata-se aqui de uma separação. Yang mencionou anteriormente que ele queria representar essa transição entre passado e presente, e como ela se configura em Taipei. Na obra, Lung representa o passado e A-Ching representa o futuro. O personagem de Hou Hsiao-Hsien vive das glórias do passado, quando ele foi um jogador de beisebol profissional, além disso, ele se agarra a certas práticas e comportamentos tradicionais que são tidos como estranhos na Taipei moderna.



Lung (Hou Hsiao-Hsien) e A-Chin (Tsai Chin) contemplam seu novo apartamento. Um olha para o passado e outro para o futuro

A-Ching sempre olha para o futuro e alimenta um sonho romântico de se mudar para os EUA e sempre faz perguntas a Lung sobre como foi morar lá. No que concerne a Lung, ele possui um senso de honra masculino que o impele a brigar com estranhos que o desrespeitam, como na cena em que um dos colegas de A-Chin, ao observar que ele não está indo bem no jogo de dardos diz “E pensar que já foi um profissional do beisebol”. Outra coisa que ele faz é emprestar dinheiro ao sogro, mesmo sabendo que ele é irresponsável financeiramente, em nome dos laços familiares.

Enquanto isso, A-Chin está inserida no universo corporativo e, como assinala Lu, sua tentativa de afirmar-se naquele espaço a leva a adotar traços associados à masculinidade hegemônica do mercado — uma “masculinização” prática que implica assertividade instrumental, cálculo utilitário e a naturalização de redes de interesse (Lu, 2002).

Essa transformação não é puramente psicológica: ela é encenada na mise-en-scène do filme, pela ocupação de A-Chin com escritórios, elevadores e fachadas envidraçadas,

pela sua relação com telefones, pastas e relógios, dispositivos que simbolizam a incorporação do tempo do capital. A opção formal de Yang, ao mostrar a personagem em enquadramentos que privilegiam superfícies refletivas e circulares, reforça a leitura de que a modernidade urbana impõe modos corporificados de ser que muitas vezes exigem a recusa de traços tradicionalmente considerados “femininos”.

Essa dinâmica de gênero em *História de Taipei* estabelece, por sua vez, uma contradição: a aparente emancipação de A-Chin traduz-se ao mesmo tempo em perda, no caso de autoconhecimento, de laços afetivos menos instrumentais, e de uma esfera íntima que o próprio mercado tende a colonizar. O que Yang expõe é a ambivalência da promessa moderna: ganhar acesso ao mundo significa também submeter-se às exigências de um sistema que reconfigura identidades e desejos.

Em contraste com isso, Ozu filma as transformações do gênero de modo diferente: as mulheres em *Tokyo Story* (Noriko, por exemplo) manifestam renúncia e tolerância que são moralmente valorizadas no enredo, uma aceitação que funciona como mediação ética entre gerações. Onde Ozu trata a renúncia feminina como gesto que estabiliza laços sociais, Yang mostra a renúncia (ou a “masculinização”) como efeito colateral de pressões estruturais, sem garantia de reconciliação social.

A-Chin é frequentemente representada em ambientes corporativos marcados pela modernidade e pela padronização. Yang constrói, nesses espaços, uma crítica sutil ao modo como o trabalho empresarial tende a homogeneizar os indivíduos, apagando suas singularidades e tornando-os intercambiáveis. Tais ambientes parecem exigir a adaptação a um modelo comportamental e visual que torna os sujeitos progressivamente semelhantes e, em certa medida, irreconhecíveis.



A-Chin e colega espiam os engravatados através da persiana do escritório

A cena mais emblemática dessa dinâmica ocorre quando A-Chin tenta identificar o líder do setor. Ao olhar através da persiana, um colega afirma: “é aquele de óculos”, ao que ela responde: “todos estão de óculos”. A sequência evidencia, de forma irônica, a dificuldade de distinguir identidades em um espaço regido pela lógica da uniformização. E a própria A-Chin é sujeita a isso.



A vista da padronização das pessoas no meio corporativo

Enquanto A-Chin é sonhadora e realmente vai atrás de realizar seus objetivos, seu parceiro, Lung, se mostra frustrado pelo que poderia ter sido, uma espécie de devir interrompido. Isso é representado com reminiscências do passado e ele ainda se encontra

com uma namorada antiga, onde o diálogo entre os dois é bem revelador. Ela se lembra de A-Ching, que também era sua amiga e diz “ela deveria ser um homem”, ressaltando as dificuldades em ser uma mulher nessa sociedade, ainda mais considerando o ambiente em que ela está inserida. Enquanto isso, o que ela diz de Lung é “Você vive em um mundo de fantasia e só consegue sentir piedade das pessoas.”

Nesse sentido, a acusação de que Lung “vive em um mundo de fantasia” revela menos uma fuga ingênua da realidade do que uma dificuldade estrutural de lidar com as transformações sociais e afetivas que o cercam. Preso às glórias passadas como jogador de beisebol e a uma concepção tradicional de masculinidade, ele tende a interpretar o presente a partir de referências que já perderam sua eficácia histórica. Sua postura compassiva e seu impulso de ajudar os outros, seja ao emprestar dinheiro ao sogro, seja ao intervir em conflitos alheios, não se traduzem em projetos concretos para si mesmo, configurando uma forma de empatia desprovida de agência.

Assim, sua “fantasia” não é propriamente escapista, mas melancólica: trata-se da tentativa de preservar uma identidade que já não encontra lugar na Taipei contemporânea. Diferentemente de A-Ching, que busca ativamente se adaptar às novas exigências do mundo corporativo e globalizado, Long permanece ancorado em valores e afetos do passado, transformando sua sensibilidade em uma forma de paralisia. Essa assimetria evidencia que o conflito central do filme não se reduz a um desencontro amoroso, mas expressa a dificuldade de conciliar memória, masculinidade e pertencimento em um contexto urbano marcado pela aceleração e pela instabilidade.

A partir dessa premissa de que *Taipei Story* articula, por meio do conflito “passado × futuro” (Anderson, 2005), uma leitura da cidade como campo de transição, torna-se importante contrastar essa operação com a que Ozu realiza em *Tokyo Story*. Kiju oferece aqui uma chave interpretativa particularmente útil: para Ozu, as personagens emergem como habitantes de um presente que se define pela consciência do “passado irreversível e do futuro incerto”, um campo temporal que produz um tipo específico de melancolia e de modo de ver o mundo (Kiju, 2003).

O que Kiju diz não reduz Ozu a um sentimentalismo nostálgico. Pelo contrário, esclarece que a estratégia formal do cineasta, com seus enquadramentos estáticos, elipses discretas, “gazes (olhares prolongados) das coisas”, organiza precisamente essa consciência temporal, tornando visível uma relação do sujeito com o tempo que é assaz particular: o presente em Ozu é sempre já marcado por perdas e expectativas incertas, e

o dispositivo cinematográfico regula essa percepção por meio da contenção e da repetição (Kiju, 2003).

Em *Taipei Story*, Yang trata o passado e o futuro não como uma dialética de luto e aceitação, mas como tensões institucionais e materiais inscritas no espaço urbano. Onde Ozu estabiliza o presente filmando-o como superfície partilhável (um “presente parametrizado”, diríamos, que encontra seu ritmo na rotina e no enquadre), Yang fragmenta essa superfície: fachadas de vidro, elevadores, cartazes, sedes de empresa e ruídos de tráfego tornam-se os índices de uma modernização que redistribui valores e identidades.

Lung, personagem de Hou, habita a consciência do passado em sentido literal, suas lembranças do beisebol, seus códigos de honra, sua piedade, mas Yang não usa essa memória para produzir apenas melancolia, usa-a também para evidenciar que o quadro social mudou de tal modo que as antigas formas de pertencimento não mais garantem posição social ou reconhecimento. Em outras palavras: enquanto Ozu fábrica, através da forma, um lugar para a melancolia (como condição estética e moral), Yang expõe a melancolia como sintoma de uma modernização que não oferece ritos de consolidação.

O contraste formal sustenta essa diferença de leitura. Yoshida observa que Ozu trabalha com “*gazes* das coisas” e com imagens anônimas de cidade que olham os personagens (roupas secando, cartazes), imagens que deslocam o ponto de vista humano e instituem uma presença do passado e do invisível (ibid., 2003).

Em *Era uma vez em Tóquio*, portanto, o urbano é quase um sujeito que observa e coloca em prova as relações familiares: a cidade olha, e a família deve responder, ainda que o gesto da resposta seja marcado pela contenção e pela aceitação. Yang, ao contrário, faz da cidade um agente ativo que pressiona e reorganiza as formas de vida: o enquadramento não oculta a circulação, nem a doméstica, ela na verdade a evidência.

Desse modo, a cena em que A-Ching tenta identificar “o chefe” e responde que “todos usam óculos” opera como sátira formal e diagnóstica: a modernidade corporativa homogeneiza rostos e comportamentos, e aquilo que deveria ser singular (o lugar de chefe) torna-se indistinto.

Essa diferença tem consequências sobre como cada cineasta pensa gênero, memória e agência. Em Ozu a renúncia feminina e a contenção são apresentadas como

modalidades éticas que mediam o conflito entre gerações, a perda é dita no gesto mais do que no discurso.

Em Yang, a incorporação feminina ao universo corporativo, processo que Lu (2002) chama de “masculinização” de A-Ching, é colocada como resultado de pressões econômicas, não como virtude ética, mas como adaptação ambígua que premia certo sucesso instrumental ao custo de vínculos e de reconhecimento afetivo. A consequência é que o “futuro” em Yang aparece menos como incógnita poética e mais como promessa condicionada que raramente se cumpre: a modernização oferece trajetórias, mas também as capturas e as redireciona.

Uma última diferença que se torna crucial ao pensar a abordagem historiográfica de cada um é a relação entre forma e historicidade: Ozu, segundo Kiju (2003), tenta expor o “caótico” mundo por meio de repetições mínimas e de imagens que abrem o sentido. Ele não pretende explicar o presente em termos causais, antes faz do presente um campo sensível onde o passado e o futuro se intuem.

Yang, em contrapartida, tende a explicar, por via da acumulação de sinais urbanos e da montagem coral, as forças que produzem desigualdade e desencontro. É necessário reconhecer que os cineastas partem de abordagens históricas distintas: Ozu, de um Japão que buscava recompor continuidade institucional e ritual após a guerra; Yang, de uma Taipei em transformação acelerada, marcada por legados coloniais, internacionalização econômica e fraturas identitárias.

Essa comparação então deixa de ser um exercício de mera semelhança estilística e torna-se um procedimento analítico que ilumina como diferentes dispositivos formais (contenção x fragmentação; “*gaze of things*” x ênfase material do urbano) tornam perceptíveis condições históricas diversas. Em termos metodológicos, isso confirma a hipótese central da dissertação: a afinidade temática entre cineastas não implica equivalência de resposta estética; pelo contrário, permite mapear como o cinema presta testemunho de diferentes modos de modernidade, e como cada modo exige uma gramática formal própria para ser pensado e sentido. (Ibid.)

4.3 Yi Yi: As Coisas Simples da Vida - Yang e Ozu

Se a herança de Yasujiro Ozu no cinema asiático frequentemente se traduz em uma poética da resignação e da memória (como em Hou Hsiao-hsien), Edward Yang a reconduz a um terreno de crise e investigação ética. Seu cinema não observa a harmonia social, mas disseca a sua dissolução, transformando a família ozuniana, outrora microcosmo de uma ordem legível, em um laboratório das contradições da modernidade urbana. Yang não é um nostálgico; é um cartógrafo de seu presente inquieto.

Sobre a relação de Yang com Ozu, o que chama atenção é que Ozu falou muitas vezes em entrevistas e demonstrou nos seus filmes que o que ele mais valoriza na vida são os prazeres simples, vulgo “As coisas simples da Vida”. O que seriam essas coisas simples? Não se trata de enriquecer ou ostentar, mas sim de compartilhar um chá, um passeio com alguém que se goste, ou mesmo simplesmente apreciar a natureza, como Pai e Filha fazem imitando o canto de pássaros em *Irmãs Munekata* (1950).

E aqui temos um filme de Yang que carrega essa filosofia de Ozu até mesmo no título. Em inglês o título é “A One and a Two” (Um e dois), que também carrega esse sentido de simples como contar Um e Dois. É também o filme em que podemos mais facilmente fazer um paralelo entre esses dois diretores. Se quisermos enxergar dessa forma, *Y3i Yi* pode ser visto como um amálgama da filmografia do Ozu. Não é possível dizer que Yang o fez de propósito, mas a teoria se encaixa, pois aqui ele fala do tema mais caro a Ozu, a família, de forma mais direta que qualquer um de seus filmes anteriores.

Yi Yi acompanha a família Jian, que vive em Taipei. Nos núcleos de protagonistas que compõem o filme, temos o pai, NJ, um executivo de meia idade que enfrenta crises no sentido pessoal e profissional. A mãe, Min-Min, que atravessa uma crise de cunho espiritual após a sua própria mãe, tão querida para ela, entrar em coma. Sentindo-se incapaz de lidar com as demandas do cotidiano, retira-se para um retiro espiritual, deixando a família em suspensão. A filha, Ting-Ting, está na fase adolescente, onde ela lida com o desabrochar de suas relações afetivas, tanto com seu relacionamento conturbado quanto com a transição para a vida adulta. Por último e não menos importante, temos Yang Yang, um garoto ainda na tenra infância, descobrindo a vida, representando o olhar mais puro e reflexivo do filme.

Ozu, ao longo de sua extensa filmografia que cobre quase quarenta anos, lidou com a maioria desses temas relacionados aos filmes. Podemos encontrar os desafios da vida adulta e profissional em alguns dos filmes ainda da fase silenciosa como *Coro de*

Tóquio (1929), *Eu Nasci, mas...* (1930), e outros de sua fase intermediária como *Havia um Pai* (1946) e *Discurso de um Proprietário* (1947).

Sobre o arco da mãe, Ozu nunca chegou a explorar uma dimensão religiosa ou mesmo de abandono como acontece no caso de Min-Min, mas o tratamento da temática feminina não falta nos filmes de Ozu. Talvez, a título de contraste, possamos citar o filme *O Único Filho* (1936), de Ozu, para mostrar uma situação contrária, de uma mãe que, apesar das dificuldades da vida, continua a apoiar o filho.

O caso de Ting-Ting, a jovem em transição para a vida adulta, faz paralelo com as jovens moças de Ozu. Como Ozu é de outro lugar e época, a abordagem é um pouco diferente. Na questão das jovens mulheres, Ozu toca muitas vezes na questão da pressão social para que elas se casem e na dissolução familiar que isso causa. Ting-Ting não passa por uma situação que se pareça com essa, porém, a busca de equilíbrio que ela busca em relação a seu relacionamento com sua família, amigos e namorado lembra o que Ozu abordou em filmes como *Pai e Filha*, *Irmãs Munekata* e *Flor do Equinócio*, com as jovens tentando equilibrar seus relacionamentos com os de suas famílias, ou no caso de Ting-Ting, suas amigas.

Existe também o arco do irmão de Min-Min, A-Di. Inclusive, o filme inicia-se com ele, em seu casamento. Neste núcleo, Yang nos oferece um vislumbre de algo que ele já tratou em outras de suas obras, como *Terroristas* (1986) e *Confusão Confuciana* (1994), o de relacionamento extraconjugal. No caso desse filme, uma escapada de A-Di, casado com outra mulher, resulta na gravidez dela, A-Di acaba então casando-se com essa amante. Aqui há algo interessante a se comentar em paralelo com Ozu.

A mulher em questão nesse filme, Xiao Yan, é mal falada entre os outros personagens ao longo de todo o filme, em cenas específicas. Por exemplo, no casamento, um dos personagens fala: “É assim que as mulheres prendem os homens”, sobre o fato dela ter engravidado de A-Di. Ela é tida também como a desestruturadora de toda uma família, com a ex companheira de A-Di aparecendo no casamento, querendo brigar com a noiva e chorando no colo da mãe de A-Di, dizendo que é ela quem deveria estar ali, sendo sua nora.

Em seus filmes, Ozu evita a todo custo fazer um retrato desse tipo em qualquer mulher, mesmo quando retrata uma criminosa. Em *Dragnet Girl* (1933), a protagonista do filme é uma espécie de mafiosa no Japão, porém, Ozu deixa claro que ela é a heroína

no filme e apesar de ela ser irrepreensível em algumas atitudes, vemos algumas características redimíveis nela. Quando Ozu retrata casos de infidelidade, como o fez em *Uma Galinha ao vento* (1948), ele procurou justificar as ações dessa esposa que havia se prostituído, mostrando que ela não sabia se o marido voltaria de fato e que ela precisou buscar um sustento imediato para o filho que se encontrava doente.

Porém, no caso do cinema de Yang, é totalmente aceitável esse tipo de abordagem por duas razões: A família de A-Di é o assunto do filme, sendo assim, essa mulher é uma espécie de alienígena inserida no contexto do filme, vista como uma desvirtuadora, mas não da família em si, mas do personagem de A-Di. É importante ressaltar que isso não se estende ao caráter de A-Di, que se mostra duvidoso ao longo do filme, onde é mostrado que ele está sempre a fazer dívidas cada vez maiores e mente para sua mãe em coma dizendo que sua situação financeira estava mudada.

Ao contrário, o que é desvirtuado é a percepção pública acerca de A-Di. A outra razão é que dentro do cinema do Yang em geral, sua abordagem “coral” permite abordar diversas percepções que os personagens têm dos outros, algo que não tem muito espaço para aparecer no estilo narrativo mais contido de Ozu.

Em *Yi Yi*, temos a questão das crianças, que não é menos cara para Ozu, que a abordou tanto em *Eu Nasci, Mas...* (1933), *Bom dia* (1950) e alguns trechos de outros filmes como *Também Fomos felizes* (1949). Ozu utilizava pitadas de humor para colocar os meninos descobrindo o mundo até mesmo na crueldade, como o exemplo de *Eu Nasci, mas...* em que um dos garotos se impõe para outras crianças através da violência e despreza seu pai por não fazer o mesmo com seus colegas de trabalho, com esse filme estabelecendo um contraste entre o mundo infantil e o adulto.

De certa forma, Yang faz algo parecido em *Yi Yi*. Enquanto NJ chafurda em seus problemas empresariais, Yang-Yang vem com uma brilhante ideia de como ele vai explorar esse mundo: Com uma máquina fotográfica. Ele começa a tirar fotografias para mostrar "o outro lado das coisas" que as pessoas não conseguem ver, uma metáfora central para toda a obra. Isso podemos relacionar a Ozu também, se recordarmos do que Kiju dizia sobre Ozu em seu livro *Ozu: Anti-Cinema*.

Ele coloca esse título no livro, alegando que Ozu seria tão obcecado em capturar a realidade com a câmera que até mesmo se esqueceria que o cinema é uma mídia de representação. Na verdade, perseguir o real com a câmera é o mesmo que tentar capturar

fumaça com as mãos, podemos nos aproximar dela, mas nunca realmente tomá-la para nós mesmos, ou seja, mesmo no cinema a busca pelo realismo não passa disso, uma constante busca. Porém, existe a esperança de que, ao nos aproximarmos da realidade, nós a compreendamos melhor, e é nessa ideia que se baseia a aventura de Yang-Yang: ele encarna o gesto de Ozu.

A câmera do menino não captura a realidade em si, mas revela sua opacidade e seus ângulos invisíveis, insistindo na possibilidade ética e estética de compreender melhor o mundo ao aproximar-se dele. Nesse sentido, a aventura de Yang-Yang dramatiza a própria noção de realismo como processo, não como produto: uma busca incessante, tal como a de Ozu, pela inteligibilidade do cotidiano.

Porém, no que concerne a abordagem da infância em ambos os diretores, há uma diferença muito interessante na questão de Yang: ao contrário das crianças de Ozu, ele observa não para imitá-las, e sim revelá-las. É verdade que no início da formação do ser humano, ainda como infante, ele aprende as coisas através de observação e imitação, porém Yang-Yang transcende isso e quer compreender o mundo revelando-o através de suas fotografias.

Yang-Yang toma uma posição comparável a um filósofo que nada sabe. Enquanto as crianças de Ozu por vezes caem na ignorância de achar que sabem melhor que seus pais, como o exemplo de *Eu Nasci, mas...* (1933) e *Bom Dia* (1959). Entretanto, Ozu nunca trata a ignorância infantil como erro moral; ele a trata como ingenuidade trágica. É mais adequado dizer que elas mal compreendem ou interpretam de forma limitada o mundo adulto.

Yang-Yang traz um ponto de vista sóbrio e inquisitivo para iluminar aquilo que os adultos não percebem ou recusam ver. Em contraste com a infância em Ozu, que é moldada pela socialização e pela internalização de normas, a infância em Yang opera como força epistemológica, como possibilidade de reconfigurar a percepção e restituir um sentido ético ao ato de olhar.

Ainda há a personagem da avó, que nos oferece a chance de traçar um paralelo com um dos mais importantes aspectos dos filmes de Ozu: A Morte. A matriarca dessa família está em coma, no limiar entre a vida e a morte e isso constitui mais um elemento para que o espectador reflita sobre a vida de um modo geral. Ozu faz isso diversas vezes em filmes como *Era Uma Vez em Tóquio* e *Early Summer*.

Porém, geralmente nas histórias de Ozu, a morte denota a estrutura familiar que fica entre a harmonia e a dissolução, enquanto também simboliza a transitoriedade da vida, como demonstra a filosofia do *mono no aware*. Em Yang, como a senhora está em coma, ela serve como uma espécie de centro gravitacional moral. Sua condição oferece um espaço de confissão, aonde cada personagem vai para desabafar sobre seus variados problemas. Portanto, a morte dela não é apenas um evento emocional, mas também um gesto filosófico. Yang usa a morte para falar sobre a incomunicabilidade e a busca (frustrada) por sentido.

Em *Yi Yi*, Yang não imita Ozu; ele reatualiza seu projeto ético para um mundo pós-tradicional. O conflito entre desejo e dever, central em Ozu, não desaparece, mas é internalizado e desestabilizado. A morte não é um evento ritual que reafirma a continuidade familiar, mas uma suspensão que expõe a incomunicabilidade (Avó). O casamento não é uma instituição social a ser negociada, mas um ato de puro risco e potencial fracasso (A-Di).

A infância não é um estágio de socialização, mas de interrogação filosófica (Yang-Yang). Desse modo, Yang preserva a delicadeza observacional de Ozu, mas a coloca a serviço de uma investigação sobre a possibilidade do sentido em um mundo fragmentado. A seguir analisaremos a dinâmica desses personagens comparando ao que temos no cinema de Ozu.

4.3.1 Yang-Yang e a busca da “realidade”

Apesar de ser o personagem mais jovem do filme, o núcleo de Yang-Yang é também o mais rico em termos filosóficos. Ele faz as perguntas mais profundas do filme e possui a postura de um verdadeiro filósofo ou mesmo um cientista. No final do filme, ele confessa que é seu desejo se tornar um erudito das ciências e descobrir sobre o “lugar” para o qual a avó foi depois de falecer; e depois de observá-lo ao longo dessa obra, não há dúvidas de que ele realmente tenha o potencial de fazer grandes descobertas.

Yang-Yang, logo no início do filme demonstra uma grande curiosidade, observando os decoradores no casamento de A-Di e logo depois observando ao seu redor quando se senta com sua família. Essas cenas já servem para situar com que tipo de

personagem vamos lidar. Já retomando nossa comparação com Ozu, creio que a forma com que a infância é abordada em ambos os filmes seja um pouco diferente.

Enquanto que em filmes de Ozu como *Eu Nasci, mas...* e *Bom Dia* possuem também essa característica de comparação entre a vida adulta e a infância, neles há um tom que cai em uma categoria de comentário social, enquanto o comentário de Yang reforça outro aspecto neste tema.



Yang Yang observa os balões do casamento de A-Di

Especialmente em *Eu Nasci, mas...*, Ozu estabelece que o mundo dos adultos não é tão simples como o das crianças, em que não é uma simples demonstração de força bruta que faz com que um homem esteja em posição superior a outro homem nas relações de trabalho, algo que as crianças têm um pouco de dificuldade no início. Em outros filmes como *Também Fomos Felizes*, a preocupação de Ozu em mostrar crianças e jovens adultos em seus filmes contracenando com pessoas mais velhas serve para demonstrar as rápidas mudanças culturais pelas quais o Japão passava naquela época e as diferentes mentalidades que existiam naquele período, entre o período do Japão imperial e a pós ocupação americana.

Já em *Yi Yi*, essa dimensão não é o foco central do núcleo infantil. O que Yang busca explorar, podemos dizer que seria uma parte menos social ou sociológica como acontecia com Ozu e entramos em uma questão mais filosófica em seu sentido mais puro. Não seria um exagero dizer que ele lida com um lado espiritual da existência. Yang apresenta a infância como um despertar de consciência e o início da busca de conhecimento através da curiosidade.

John Anderson (2005) em seu livro dedicado a Yang diz que o dilema de Yang-Yang seria “o despertar do artista e da arte”. Certamente é possível encaixar o que é mostrado no filme nessa categoria e está longe do erro o que ele diz, porém, o dilema de Yang-Yang está para além disso, é o dilema do filósofo, e talvez não seria exagero dizer que é o dilema da própria humanidade, o de procurar uma espécie de verdade “oculta”. Não falta tanto na filosofia quanto na arte aqueles que tiveram esse dilema, especialmente no cinema em seu ramo realista, e o uso da câmera que acompanha o personagem enfatiza isso.

Vemos também que Yang-Yang frequentemente sofre bullying por ser pequeno. Logo no início do filme temos uma cena em que algumas meninas se divertem às custas dele. Mas Yang-Yang não é passivo quanto a isso, ele reage “devido à pressão que outros colocam nele” (Just One More Thing, 2024). Na cena seguinte ele estoura um balão próximo às garotas, assustando-as.

É por causa desse pequeno conflito que a trama de seu arco avança. Podemos traçar paralelos com o que já falamos nos filmes de Ozu, em que as crianças também claramente lutam por espaço em suas respectivas famílias/sociedade. Mas aqui no filme de Yang temos diferenças essenciais. Yang-Yang é visto observando balões no começo do filme e ele os leva para a escola, onde, pela má vontade tanto dos colegas quanto dos professores, o objeto é confundido com um preservativo. Aqui já estabelecemos um ambiente hostil ao garoto.

A outra personagem que mais têm má fé com o menino é a “garota alta”, que é vista dando uma bronca em Yang-Yang na escola. Ele tenta se vingar dela enchendo um balão com água, com a intenção de derrubá-lo em cima dela, porém o menino acerta o professor. Isso leva a uma das cenas mais importantes para o arco de Yang-Yang, onde ele descobre algo totalmente novo.

Em uma aula em que eles assistem a um vídeo educacional sobre como as chuvas são formadas, Yang-Yang senta-se junto à porta. Quem abre a porta nesse momento é a garota alta. Sua saia prende na porta por um breve momento e Yang-Yang tem um vislumbre das peças íntimas da roupa da garota. Ele tem o despertar da atração, a sua primeira paixão.

Edward Yang faz uma composição bem interessante nessa cena. A garota, que agora é o objeto de atração de Yang-Yang fica bem na frente do projetor com nuvens

densas passando bem acima da cabeça dela, enquanto a narração explica como as forças da natureza agem para formar uma tempestade. É interessante, porque a narração pode estar falando tanto de tempestades como do estado interior do menino nesse exato momento.



A paixão de Yang-Yang nasce subitamente como uma tempestade e Yang representa isso bem com esse enquadramento

A partir desse episódio, inicia-se uma nova etapa no arco de formação de Yang-Yang. O menino, que até então observava o mundo movido sobretudo por curiosidade intelectual e epistemológica, agora passa a experimentar também um despertar afetivo e sensorial. A “garota alta”, que antes representava apenas antagonismo e humilhação, transforma-se repentinamente em objeto de fascínio.

Não se trata apenas de atração infantil espontânea: Edward Yang constrói a cena de modo a expressar, simultaneamente, a turbulência emocional e a ampliação de consciência que esse despertar provoca. A projeção de tempestades sobre a cabeça da menina é uma das imagens mais elegantes do filme: a natureza externa ecoa uma espécie de tempestade interior que nasce dentro do garoto. A metáfora é dupla, fala do clima, mas fala também do turbilhão de sentimentos que ele não sabe nomear.

Esse impacto emocional inaugura, então, um movimento novo: Yang-Yang passa a buscar modos de compreender essa menina e o mundo que passa a se abrir com ela. Se antes seu desejo de conhecer se dirigia a coisas, pessoas e situações de forma relativamente linear, agora o conhecimento passa também pelo corpo, pelo desejo, pelo desconhecido que subitamente se torna fascinante.

Não por acaso, Edward Yang associa essa descoberta à água. A menina pratica natação; a tempestade está ligada à água; e o menino começa a testar seus próprios limites corporais também na água. Em uma das cenas mais simbólicas, ele enche a pia do banheiro e mergulha o rosto, prendendo a respiração. É um experimento infantil, mas, ao mesmo tempo, é um gesto profundamente poético: Yang-Yang tenta, literalmente, experimentar o mundo da garota, sentir em seu corpo aquilo que ela sente.



Yang-Yang prende a respiração na pia do banheiro em uma tentativa de entender a experiência da garota que ele gosta quando pratica natação

Mais tarde, essa curiosidade o leva à piscina, onde ele quase se afoga. A curiosidade, agora, é perigosa; mas ela é também constitutiva. O aprendizado em Yang não é puramente intelectual, ele é vivencial. Conhecimento, no universo de *Yi Yi*, não é abstração: é experiência concreta, risco, sensação.

Esse percurso conecta-se diretamente ao outro grande eixo filosófico de Yang-Yang: sua obsessão por conhecer “o outro lado das coisas”. Sua famosa ideia de que as pessoas só conseguem ver à frente, e nunca o que está atrás, é um dos gestos mais profundamente simbólicos do cinema de Edward Yang. Ao fotografar a nuca das pessoas, Yang-Yang tenta revelar o invisível, aquilo que pertence à experiência, mas não é percebido conscientemente.

Ele fotografa mosquitos, objetos banais, detalhes aparentemente irrelevantes. Mas é justamente nesses fragmentos que reside sua intuição filosófica: o mundo é sempre maior do que aquilo que conseguimos ver. O visível é sempre parcial. A vida é constituída por lacunas, ângulos mortos, zonas que escapam à percepção.

Esse gesto infantil de fotografar não é apenas graça narrativa ou recurso poético: ele conecta-se à própria ética estética de Edward Yang. Assim como Yang-Yang, o cineasta também busca mostrar os ângulos ignorados da vida urbana contemporânea, aquilo que geralmente passa despercebido. O menino, portanto, não é apenas personagem, ele é um alterego do diretor, se colocando no personagem. Não é à toa que foi colocado esse nome nele. Ele representa também uma postura diante do mundo.

Comparando com os outros personagens presentes no filme, enquanto NJ olha o passado, Ting-Ting aprende a lidar com a culpa e o amor, Min-Min tenta fugir da dor através da espiritualidade; Yang-Yang olha para o desconhecido com radical honestidade. Não sabe, mas quer saber. Não compreende, mas deseja compreender. Olha para o invisível e tenta torná-lo visível.

Essa trajetória ganha ainda mais densidade quando conectada à avó, figura que, como já discutimos, funciona como eixo meditativo e espiritual da narrativa. A morte dela provoca em Yang-Yang uma pergunta essencial: para onde vamos depois? Essa pergunta não pertence a um campo meramente religioso; trata-se de uma inquietação filosófica de primeira grandeza.

Quando ele declara que quer se tornar cientista para descobrir para onde a avó foi, ele não está negando o mistério: ele está reafirmando a legitimidade de buscar respostas, mesmo sabendo que talvez nunca as encontre. Essa honestidade diante do desconhecido é a essência do personagem.

Assim, vemos que a jornada de Yang-Yang articula desejo, corpo, conhecimento, ética e morte. Ele é criança, mas é também, paradoxalmente, aquele que mais compreende a complexidade do mundo. Não porque tenha respostas, mas porque aceita suas incertezas. Edward Yang transforma a infância em um território de pensamento, e Yang-Yang, com seu olhar atento, suas experiências com a água, sua fotografia do invisível e sua sensibilidade diante da morte, encarna a forma mais bela dessa vocação filosófica.

Se pensarmos agora em como isso dialoga com a tradição do cinema japonês e, mais especificamente, com Ozu, percebemos que há ao mesmo tempo aproximações e desvios significativos. Ozu também se interessa profundamente pela infância, mas seu foco costuma se orientar menos para o enigma metafísico da existência e mais para a inserção social e moral do indivíduo no mundo.

Em filmes como *Eu Nasci, Mas...* e *Bom Dia*, as crianças funcionam como espelhos vivos da sociedade: elas observam, questionam e imitam os adultos, aprendendo, muitas vezes de forma dolorosa, que as estruturas sociais são marcadas por hierarquias, expectativas e frustrações inevitáveis. O aprendizado infantil em Ozu não é tanto o aprendizado do mistério, mas o aprendizado da realidade social. A criança ozuniana descobre que o mundo não se organiza conforme ideais éticos absolutos; ele é feito de concessões, silêncios, desigualdades e afetos contidos.

Mesmo quando não estão no centro da narrativa, as crianças em Ozu permanecem ligadas a uma dimensão histórica e cultural bastante concreta. Em *Também Fomos Felizes* ou *A Família Toda*, elas participam de uma dinâmica familiar que evidencia diferenças geracionais, conflitos de valores e transformações do Japão ao longo do século XX. Em outras palavras, a infância, para Ozu, é um modo privilegiado de ler a sociedade, um lugar onde se observa, em miniatura, a tensão entre tradição e mudança, entre desejo individual e ordem coletiva.

Ela é, por excelência, uma experiência sociológica do mundo, marcada por decepções, amadurecimento e uma progressiva consciência daquilo que não pode ser mudado. Mesmo a ternura e o humor presentes nesses filmes não anulam esse aspecto: eles apenas tornam essa constatação mais humana.

Em Edward Yang, contudo, esse horizonte se desloca. Embora *Yi Yi* também seja profundamente atento ao contexto urbano e social de Taipei, a infância, na figura de Yang-Yang, não serve prioritariamente para explicar a sociedade, mas para interrogar o próprio sentido de existir. Se Ozu vê a infância como um laboratório do social, Yang a transforma em laboratório do pensamento.

A criança não aprende apenas que o mundo é desigual ou complexo; ela descobre que o mundo é insondável, misterioso, cheio de zonas invisíveis que precisam ser exploradas. Assim, enquanto em Ozu a infância conduz a uma sabedoria melancólica sobre a inevitabilidade da vida social, em Yang ela aponta para uma curiosidade radiante, inquieta e filosófica, que insiste em continuar olhando, perguntando e buscando, mesmo sem garantias de resposta.

Atentando mais especificamente à relação entre Yang-Yang e a câmera fotográfica, percebemos que sua busca não é apenas uma metáfora narrativa, mas um gesto profundamente cinematográfico. Fotografar aquilo que as pessoas não veem, suas

próprias costas, o que está fora do campo imediato da percepção é, em essência, um comentário sobre a função do cinema enquanto forma privilegiada de acesso à realidade.

Quando Yang-Yang aponta sua câmera para os ângulos mortos do mundo, ele reproduz, em escala infantil, a ambição que acompanha o cinema desde sua origem: revelar aquilo que o olhar cotidiano não alcança, tornar visível o invisível, registrar aquilo que escapa à consciência.

Nesse sentido, é impossível não relacionar esse gesto com as reflexões de Siegfried Kracauer sobre a vocação realista do cinema. Para Kracauer (1967), o cinema tem sua força precisamente na capacidade de captar o mundo físico em sua contingência, sua materialidade, seus fragmentos aparentemente insignificantes.

Os objetos banais fotografados por Yang-Yang, correspondem exatamente ao tipo de realidade que Kracauer valorizava: aquilo que normalmente é descartado, mas que, quando capturado pela câmera, revela uma dimensão escondida da existência. Edward Yang, através de Yang-Yang, reafirma essa confiança no poder revelador da imagem, mas a radicaliza ao associá-la não apenas ao mundo social, mas ao campo do pensamento e da experiência íntima.

Ao mesmo tempo, podemos aproximar essa operação da famosa defesa do realismo ontológico de André Bazin. Para Bazin (2016), o cinema não cria o real, ele o liberta, permitindo que o mundo “se apresente” diante de nós sem ser violentamente organizado pela subjetividade autoral. Yang-Yang, quando fotografa, não tenta controlar o real, mas acolhê-lo; não busca impor sentido, mas dar lugar ao acaso, ao imprevisível, ao que simplesmente acontece.

Sua fotografia, assim como a estética de Edward Yang, aposta na duração, na contemplação e na abertura do mundo; algo que também encontramos em Ozu, ainda que orientado por outras preocupações. Ozu, com seus planos fixos, composições rigorosas e atenção ao cotidiano, também acredita num cinema que observa antes de explicar, que respeita o tempo das coisas e das pessoas.

No entanto, a aproximação entre Ozu e Yang revela ao mesmo tempo uma distinção fundamental. Enquanto Ozu utiliza esse realismo formal para revelar as estruturas sociais e afetivas que organizam a vida familiar e a sociedade japonesa, Yang mobiliza essa mesma confiança no real para investigar o mistério existencial do mundo.

Em Ozu, a câmera captura o fluxo do tempo e a vida social, enquanto Yang tenta tocar a fronteira entre o visível e o desconhecido. Em ambos, há um compromisso ético com a realidade, mas, em *Yi Yi*, esse compromisso ganha contornos quase metafísicos: a câmera torna-se instrumento de pergunta ontológica, não apenas sociológica.

Assim, Yang-Yang sintetiza, em sua prática infantil de fotografar, toda uma tradição do pensamento cinematográfico. Ele é, ao mesmo tempo, herdeiro de Kracauer, por acreditar na revelação do real através do registro; próximo de Bazin, por respeitar a opacidade e a abertura do mundo; e, em certo sentido, parente espiritual de Ozu, pela delicadeza com que enfrenta a vida.

Porém, também aponta para algo além: para a ideia de que a realidade não é apenas algo a ser documentado, mas algo cuja profundidade nos desafia, algo que exige não só olhar, mas responsabilidade diante do que se vê e, sobretudo, diante do que jamais conseguiremos ver por completo.

4.3.2 Ting-Ting: Paixão e Responsabilidade

Como já foi dito antes, as mulheres são um dos principais temas do cinema japonês, com toda uma tradição de melodramas que tem elas como o centro, como é o caso do *shinpa*. Kenji Mizoguchi e Mikio Naruse estão entre alguns dos diretores mais ilustres que tocaram nesse tema. Ozu não fica de fora. Apesar de muitos de seus filmes não serem melodramas que se encaixariam no *shinpa* em si (com *Galinha no Vento* e *Crepúsculo de Tóquio* sendo exceções), não há dúvidas que este também era um tema caro para ele.

Em filmes como *Pai e Filha* (1949), *Irmãos Munekata* (1950) e *Flor do Equinócio* (1956), o principal problema das moças gira em torno da questão do casamento. Em suma, o drama dos filmes vem da relutância de certas heroínas em casar-se, dissociando da sua família antiga para estabelecer uma nova. A protagonista nesse processo sente que vai fazer uma espécie de sacrifício. Por exemplo, no caso de *Pai e Filha*, Noriko sente que está renunciando a um tempo que poderia passar com seu pai, que além de possíveis problemas de saúde, estaria também solitário. O pai precisa utilizar artimanhas, chegando a mentir para ela, a fim de que ela aceite se casar.

Ozu geralmente tratava de mulheres mais velhas, na casa dos vinte anos, faixa etária já percebida socialmente como o momento adequado, e por vezes limite, para o casamento em meados do século XX. Já Yang trata de uma adolescente chamada Ting-Ting, e o drama pelo qual ela passa é um tanto diferente das protagonistas ozunianas, portanto o paralelo que será formado aqui é principalmente de contraste, porém, isso não quer dizer que não exista semelhanças.

Enquanto, em Ozu, o casamento é sempre uma iminência, este não é o caso de Ting-Ting, que ainda está se descobrindo. O cerne da história no núcleo da Ting-Ting é na verdade sua relação com a amiga, Lili. O filme mostra Lili como uma garota muito talentosa que toca violoncelo e namora um garoto chamado ironicamente de “Gordinho”. Em um dos diálogos, Ting-Ting chama atenção para isso “por que Gordinho, se ele é tão magrinho?” Lili simplesmente responde que no passado, ele pode ter sido gordinho.

Esse gordinho é a terceira ponta de uma espécie de triângulo amoroso que se forma entre os três. Porém, focando na relação entre Lili e Ting-Ting, percebemos um claro contraste entre as duas. Lili é uma pessoa aparentemente mais ativa que Ting-Ting, em seus relacionamentos, sendo mais extrovertida, enquanto Ting-Ting se mostra como uma garota mais tímida.



Lili come a maçã serenamente enquanto Ting-Ting observa o caos da família da amiga a sua volta em Yi Yi (2000)

O tipo de relacionamento que é mostrado entre Lili e Ting-Ting lembra um filme do Ozu em específico: *Irmãs Munekata* (1950). Bordwell (1988) nos chama a atenção para o fato de que ele é uma adaptação e Ozu se sentiu um pouco limitado por isso e por exigências dos produtores. Segundo o autor, este filme serviu como um experimento para

testar os limites do estilo de Ozu em um roteiro que seria tão adequado a ele “como *Pai e Filha* seria para o Douglas Sirk” (p.312). Mesmo assim, o mesmo autor relata que o filme possui o DNA estilístico de Ozu, onde quer que se olhe para ele.

Em *Irmãos Munekata*, as duas irmãs, Mariko e Setsuko possuem contrastes bem delineados. A irmã mais velha, Setsuko, usa kimono e mora em uma casa estritamente no estilo japonês, enquanto Mariko utiliza roupas mais modernas e frequentemente é vista em locais com um estilo de arquitetura ocidental ao longo do filme. Esse filme se encaixa perfeitamente no tema que Ozu tanto traz em boa parte de seus filmes: O conflito entre tradição e modernidade, porém, neste, isso aparece de forma mais incisiva do que em qualquer outro filme do Ozu.



Mariko e Setsuko juntas, mas ambas com realces diferentes em Irmãos Munekata (1950)

Mais uma vez, é possível associar os elementos no filme de Ozu à seara pertencente a área da sociologia. Mas não só isso, existe uma dimensão histórica importante nesse filme. À época em que este filme saiu, em 1950, o Japão ainda estava sendo ocupado pelos EUA e ainda lutava para sair da crise no pós-guerra. Nesses tempos, a cultura americana inundava com mais intensidade o país insular e novamente o tema de tradição/modernidade voltava a ser pauta no Japão. Isso depois de alguns anos em que o governo japonês, na época da expansão imperial, exaltava sua própria cultura acima de tudo, e, agora, com a ocupação, não conseguia conter a enxurrada de elementos ocidentais.

Existe em *Irmãs Munetaka* um triângulo amoroso, assim como em *Yi Yi*. No filme de Ozu, Setsuko vive um casamento infeliz onde ela falha em reabilitar seu marido alcóolatra. Sua irmã Mariko descobre que o antiquário Hiroshi já havia estado apaixonado por Setsuko. Ela alterna entre tentar conquistar Hiroshi para si mesma e tentar reacender o romance dele com sua irmã. A relação entre Setsuko e seu marido Mimura se deteriora e o bar fracassa. Ele morre em um estado de embriaguez profunda. Embora Setsuko e Hiroshi se amem, ela se recusa a se casar com ele. Ela e Mariko retornam a Kyoto, onde o pai delas está morrendo lentamente.

Apenas por essa sinopse podemos traçar paralelos com o filme de Yang. Assim como Mariko, Ting-Ting também serviu como intermediária entre sua amiga Lili e o namorado, “Gordinho”. Enquanto isso, Ting-Ting acaba envolvida afetivamente com ele, não tanto por iniciativa própria, mas porque ele desloca sobre ela o resto de seu sentimento por Lili. Gordinho sofre por não poder tê-la e mostra isso durante todo o filme. Ele leva Ting-Ting a lugares que eram de interesse de Lili, incorrendo no erro de tentar reaver o passado com uma pessoa totalmente diferente, havendo um momento em que ele percebe isso, quando leva Ting-Ting a um hotel.

No entanto, as razões pelas quais Lili não volta para Fatty, e Setsuko não se une a Hiroshi, são profundamente distintas. No início, Setsuko ainda tinha um dever para com seu atual marido, e no final do filme, ela demonstra um dever para com seu pai. O filme mostra uma tradição em que os desejos do coração ficam reféns da norma social. Enquanto isso, os problemas de Lili têm uma natureza além de doméstica, também psicológica.

Ela tem problema não apenas com seu namorado, mas também dentro de casa, com a sua mãe. Lili surta quando descobre que sua própria mãe dorme com um de seus professores da escola. Ainda não sabemos a dimensão dos problemas dela, mas no final saberíamos que ela própria dormira com esse professor.

Enquanto Ozu retoma temas centrais de sua filmografia com mais força em *Irmãs Munetaka*, como o dever para a família e o conflito entre tradição e modernidade, em Lili, Yang retoma o tema que ele discute em todos os seus filmes: como a vida urbana afeta a vida dos indivíduos. A menina pode ser vista como um produto do seu meio, trilhando um caminho parecido com o de sua mãe.

Yang apresenta o sofrimento de Lili não como mero problema individual, mas como resultado de forças estruturais, familiares, emocionais e sociais, da mesma forma que Ozu inscreve suas personagens femininas dentro de normas culturais e tradições que as antecedem.

Enquanto em Ozu as normas sociais atuam de maneira relativamente claras: família, casamento, respeito à hierarquia, manutenção da ordem; em Yang, as forças estruturais são difusas, internas e frequentemente silenciosas. Lili não é pressionada por uma tradição explícita, mas esmagada por um ambiente emocionalmente desorganizado, pela precariedade afetiva e pela fragilidade das relações humanas na Taipei contemporânea.

Sua instabilidade não se reduz a um capricho juvenil; ela nasce do colapso da confiança nas instituições básicas da vida íntima, como a família e o amor. Se Setsuko sofre porque deve escolher entre dever e desejo, Lili sofre porque já não há sequer um horizonte seguro de escolha.

É justamente aí que Ting-Ting se diferencia decisivamente de Lili, assim como Setsuko se diferencia de Mariko. Se Lili, assim como Mariko, se move no registro da ação, da intensidade e do impulso, Ting-Ting, à semelhança de Setsuko, habita um território de hesitação e reflexão.

Mas, diferente de Setsuko, que hesita porque conhece as regras e teme violá-las, Ting-Ting hesita porque o mundo diante dela é incerto demais para oferecer qualquer orientação estável. Ting-Ting não está diante de uma estrutura rígida, mas diante de um vazio. Sua aprendizagem é menos moral-social, como em Ozu, e mais ética-existencial, como Yang constrói em todo o filme.

Assim, se em *Irmãs Munekata* o triângulo amoroso serve para revelar o conflito entre tradição e modernidade num Japão ainda preso à sua herança cultural, em *Yi Yi* ele evidencia os impasses afetivos de uma sociedade urbana que já perdeu qualquer eixo normativo sólido. O que Ozu organiza em torno do “dever”, Yang desenvolve em torno da “incerteza”.

Em ambos, no entanto, permanece um profundo respeito pelas personagens femininas: não como símbolos abstratos, mas como sujeitos sensíveis que lutam para encontrar um lugar em mundos que lhes impõem limites, ainda que esses limites assumam formas completamente distintas.

Aliás, se pensarmos na narrativa de *Yi Yi* como um todo, o romance entre Ting-Ting e Gordinho não existe isoladamente dentro da obra. Edward Yang costura esse núcleo como um espelho do relacionamento entre NJ e Sherry. John Anderson (2005) aponta isso de forma muito precisa quando afirma que NJ e Sherry, ao se reencontrarem, estão “revivendo sua juventude”, enquanto Ting-Ting e Gordinho representam essa juventude sendo vivida pela primeira vez.

Há um paralelismo intencional operando no filme, onde o que foi perdido por uma geração retorna, sob forma de crise, na experiência da outra. O amor adolescente de Ting-Ting, com toda sua hesitação, despertar emocional e dor, reflete aquilo que NJ e Sherry experimentam tardiamente: a percepção de que amar também é confrontar aquilo que o tempo destruiu, aquilo que poderia ter sido e não foi.

As cenas de NJ com Sherry são permeadas pelo sentimento de frustração. Ting-Ting, por sua vez, encara sua primeira experiência amorosa já diretamente atravessada por esse peso. Enquanto Sherry lamenta um passado impossível de recuperar, Ting-Ting presencia o colapso afetivo de Lili e observa, ainda muito jovem, uma experiência do amor que já nasce fragmentada, confusa, atravessada pela mentira e pela dor. Se NJ e Sherry “revivem” o passado, Ting-Ting vive um presente que já contém um futuro de desilusão.

Isso reforça a tese de que Yang pensa o amor não apenas como sentimento individual, mas como algo condicionado pelo meio. Em NJ e Sherry, vemos a geração que acreditou que o amor poderia sobreviver intacto ao tempo e falhou. Em Ting-Ting e Gordinho, vemos uma geração que já nasce consciente da instabilidade do afeto. Não é coincidência que Ting-Ting esteja tão frequentemente ligada ao silêncio, à introspecção e ao peso da responsabilidade (especialmente por se sentir culpada pela situação da avó).

Sua experiência amorosa não é ingênua. Ela já nasce marcada por uma profunda consciência do sofrimento alheio. Enquanto Lili explode, Ting-Ting absorve. Enquanto Sherry reivindica o passado, Ting-Ting tenta entender como viver o presente.

Assim, o filme constrói um arco belíssimo e cruel: aquilo que NJ experimenta como arrependimento e memória, Ting-Ting experimenta como descoberta e formação. Se em Ozu a passagem de gerações era marcada sobretudo pela mudança cultural e social, em Yang ela é atravessada pelo modo como a cidade, a modernidade e as relações contemporâneas corroem o afeto.

O aprendizado de Ting-Ting é mais duro do que o de muitas heroínas de Ozu porque ele já nasce sem a ilusão de estabilidade. Ela não é apenas uma jovem experimentando o amor: ela é alguém que aprende, desde cedo, que amar também significa lidar com fracasso, abandono e dor, e ainda assim, seguir vivendo.

4.3.3 NJ: Trabalho, Frustração e Tempo

No arco de NJ, enquanto o patriarca precisa lidar com uma crise no interior da família, ele enfrenta simultaneamente uma instabilidade crescente em sua vida profissional. No contexto narrativo do filme, os investidores da empresa buscam redirecionar seus recursos, abandonando projetos anteriores e voltando-se para o desenvolvimento de softwares voltados ao mercado de videogames.

Esse tipo de conflito entre trabalho, dignidade e sobrevivência material não é estranho ao cinema de Ozu, que abordou de forma recorrente a condição do trabalhador assalariado em seus filmes do *shōshimin-eiga*. Em obras como *Coro de Tóquio* e *Eu Nasci, Mas...*, Ozu expõe a dificuldade de obtenção e manutenção do emprego, a perda de status social, a submissão do indivíduo às hierarquias do trabalho e as formas de humilhação silenciosa que atravessam o cotidiano daqueles que tentam conciliar vida profissional e vida familiar.

Em *Yi Yi*, NJ é levado a confrontar essas tensões de modo semelhante, ainda que em um contexto histórico e econômico distinto. A empresa na qual trabalha considera duas possibilidades para um novo projeto de desenvolvimento de software. De um lado, surge Ota, um renomado desenvolvedor japonês, com quem NJ estabelece uma relação marcada por respeito mútuo e afinidade ética. De outro, aparece a Ato, uma empresa que reproduz superficialmente o estilo de Ota, oferecendo um produto mais barato, porém visivelmente inferior em termos de qualidade e integridade criativa. O contraste entre essas duas alternativas explicita não apenas uma escolha estratégica, mas um conflito de valores: entre originalidade e imitação, compromisso ético e oportunismo, risco criativo e segurança financeira.

A empresa em que NJ trabalha se vê diante de um dilema que ultrapassa a esfera puramente econômica. De um lado, há a possibilidade de estabelecer parceria com Ota, o que implica um investimento mais elevado, acompanhado de incertezas quanto ao retorno financeiro, mas sustentado por um compromisso com qualidade, originalidade e

integridade profissional. De outro, apresenta-se a alternativa representada pela Ato, um projeto de custo significativamente menor, que promete reduzir riscos imediatos, ainda que à custa de superficialidade e de uma ética baseada na imitação.

NJ inclina-se claramente em direção à primeira opção. Sua afinidade com Ota não se dá apenas no plano técnico, mas sobretudo no campo dos valores: ele reconhece na postura do desenvolvedor japonês uma defesa da sinceridade, da autoria e da responsabilidade em relação ao próprio trabalho. A escolha de Ota, para NJ, representa a possibilidade de afirmar uma ética do fazer, mesmo em um ambiente corporativo cada vez mais orientado por cálculos de curto prazo.

A decisão final da empresa, contudo, segue outra lógica. Ao optar pela Ato, os investidores privilegiam a contenção de custos e a minimização de perdas potenciais, revelando uma racionalidade econômica que subordina a qualidade e a originalidade à segurança financeira. Esse descompasso entre a escolha ética de NJ e a lógica pragmática da empresa evidencia uma das tensões centrais do filme: o conflito entre integridade pessoal e as exigências de um capitalismo urbano cada vez mais avesso ao risco e à profundidade.

Ota aparece no filme como figura ambígua: ao mesmo tempo agente profissional e vetor de uma ética do trabalho que contrasta frontalmente com a lógica instrumental do capital que domina a empresa de NJ. Não é apenas “um fornecedor” ou “um desenvolvedor” no sentido técnico; Ota encarna uma visão sobre o fazer que prioriza autoria, risco e sinceridade.

Essa dimensão confere ao personagem um estatuto quase filosófico dentro da narrativa: ele não está ali para disputar mercado, mas para lembrar que existe uma relação possível entre trabalho e sentido. Para NJ, acostumado a um mundo de compromissos e meias-virtudes, Ota surge como um espelho não só profissional, mas moral do que ele poderia ter sido ou do que ainda poderia vir a ser.

Ota funciona como uma voz que materializa muitas das preocupações do diretor sobre modernidade, ética e a condição urbana. Quando Ota problematiza o medo do novo na icônica cena do jantar no filme, a recusa a “arriscar a primeira vez”, ele não apenas profere conselhos práticos, mas também enuncia uma filosofia da ação que reverbera com a própria poética de Yang: atenção ao instante, responsabilidade na criação, e recusa a soluções fáceis que sacrifiquem profundidade por ganho imediato. Assim, Ota é um ponto

de cristalização das preocupações do filme: a necessidade de enfrentar a precariedade do presente com coragem intelectual e moral.

A presença de Ota provoca em NJ uma reação complexa: admiração técnica, identificação ética e, ao mesmo tempo, desajuste prático. NJ reconhece na postura de Ota valores que ele próprio professa em segredo, a defesa da qualidade, a recusa ao oportunismo, mas descobrimos que, no contexto corporativo em que está inserido, permanecer fiel a esses valores têm um custo real.

A conversa ao jantar, portanto, funciona como uma espécie de liturgia privada: para NJ, ouvir Ota é reencontrar um modelo possível de integridade profissional para a empresa, porém, essa integridade é luxo dispensável. Desse modo, a cena do jantar opera como nó dramático: ali se clarificam as opções e os valores, e a consequente rejeição de Ota pela direção da firma simboliza a derrota provisória da ética diante do cálculo econômico.

Comparando formalmente a cena do jantar com procedimentos ozunianos, a diferença de método salta aos olhos. Onde Ozu costuma ensinar pelo recorte, pelo silêncio e pela elipse, fazendo com que a lição moral emergja da repetição cotidiana e da colocação da câmera, Ota usa a palavra e o enunciado explícito. Ele fala, argumenta, persuade, seu discurso é programático e direcional.



O personagem Ota se comunicando, interpretado por Issei Ogata.

Ozu raramente faz grandes discursos em cena; prefere que o sentido se instale lentamente nos vazios entre diálogos e nas imagens do cotidiano. Essa divergência de estratégia no que concerne a forma com que a mensagem é passada não anula a afinidade

temática, mas explica por que a ideia, a urgência de viver o presente, a atenção ao instante, se manifesta de formas muito distintas: Yang em aforismo declarativo; Ozu em encenação que convida à contemplação.

Ao longo do filme, a figura de Ota mantém uma consistência que o aproxima menos de um mero recurso narrativo pontual e mais de um centro axiológico. Ele não desaparece logo após o jantar como quem entrega um conselho e some; sua presença, real ou simbólica, persiste na consciência de NJ e reverbera nas escolhas subsequentes.

Essa constância permite que o espectador perceba o custo da decisão empresarial que opta pela solução mais barata: não é só uma perda mercadológica, é um rompimento de vínculo com uma forma de fazer que preserva sentido. Em termos dramáticos, Ota assim funciona como parâmetro ético: a diferença entre ele e Ato não é apenas qualidade técnica, mas uma diferença de mundo.

Através deste personagem, Yang demonstra que ele e Ozu compartilham uma mesma preocupação ética com a vida vivida, o cuidado com o tempo, a prioridade dada ao instante, mas o modo de enunciá-la é radicalmente distinto. Onde Ozu fabrica uma pedagogia do cotidiano através do plano e do silêncio, Yang encarna uma pedagogia da palavra e da aposta.

O diretor Yang existe em Yang-Yang, a criança, mas também existe em NJ. (“Você me empurrou para me tornar engenheiro”, diz NJ a Sherry, durante o envolvimento deles no Japão; o próprio Yang foi formado como engenheiro nos Estados Unidos e trabalhou na área por anos antes de se dedicar ao cinema.) Assim como o Homem do Sobretudo Marrom, que aparece e desaparece em *Ulysses* (e que é, de fato, um substituto do autor daquele livro), Ota, o gênio japonês da computação que NJ é enviado para recrutar, é o próprio Yang, visitando o seu filme. (Anderson, John, 2005, p. 88, tradução nossa)⁴⁷

Ota, portanto, não apenas cristaliza um princípio ético profissional como também prepara, simbolicamente, o terreno para o reencontro íntimo que o filme propõe, o de NJ com Sherry, onde questões de tempo, escolha e arrependimento se tornarão centrais. O reencontro entre NJ e Sherry em *Yi Yi* constitui um dos eixos mais complexos do arco dramático do personagem, pois articula passado, frustração e desejo de reescrever a própria vida.

⁴⁷ Yang the director exists in Yang-Yang the child, but he also exists in NJ. (“You pushed me to become an engineer,” NJ says to Sherry, during their liaison in Japan; Yang himself was educated as an engineer in the United States and worked in the field for years before moving on to film.) Like the Man in the Brown Macintosh who pops in and out of *Ulysses* (and is, indeed, a stand-in for the author of that book), Ota, the Japanese computer genius whom NJ is dispatched to recruit, is Yang himself, visiting his film.

Diferentemente de um simples retorno romântico, esse encontro opera como uma confrontação direta com escolhas não realizadas, afetos interrompidos e possibilidades que permaneceram em estado latente ao longo de décadas. Edward Yang constrói essa relação não como promessa de redenção, mas como um espaço de suspensão, no qual o tempo vivido retorna sob a forma de questionamento ético e existencial.

Esse gesto narrativo encontra um paralelo significativo em *Irmãos Munekata* (1950), de Yasujiro Ozu, no qual o amor não consumado entre Setsuko e Hiroshi reaparece como possibilidade tardia, apenas para ser novamente recusado. Em ambos os filmes, a tentativa de reacender um romance do passado não resulta em reconciliação, mas em uma reafirmação do peso das escolhas feitas. Se em Ozu essa recusa está profundamente enraizada em deveres familiares e normas sociais explícitas, em Yang ela emerge como resultado de um acúmulo de tempo, arrependimento e responsabilidade individual.

No caso de NJ, o reencontro com Sherry ocorre em um momento de fragilidade existencial, intensificado pela crise profissional e pela sensação de deslocamento em relação ao mundo corporativo. A viagem ao Japão, inicialmente motivada por questões de trabalho, transforma-se gradualmente em um deslocamento interior, no qual o passado retorna não como nostalgia idealizada, mas como cobrança silenciosa. Sherry funciona, assim, menos como um objeto amoroso e mais como um vetor de memória e recriação.



NJ e Sherry em Yi Yi filmados através dos reflexos de uma janela.

A dinâmica entre NJ e Sherry apresenta uma inversão interessante em relação ao cinema clássico de Ozu. Enquanto Setsuko, em *Irmãos Munekata*, recusa Hiroshi em nome de deveres ainda vigentes, o casamento, o pai doente, a ordem familiar, NJ recusa a possibilidade de retomar sua relação com Sherry por reconhecer que tal gesto exigiria uma ruptura radical com sua vida presente. A recusa, em Yang, não é socialmente imposta, mas interiormente elaborada, revelando um deslocamento histórico da coerção externa para o conflito subjetivo.

A presença de Ota nesse contexto é fundamental para a leitura dessa relação. Ao observar NJ e Sherry juntos em Tóquio e afirmar que eles são “jovens”, Ota não se refere à idade cronológica, mas a uma disposição existencial. A juventude, nesse sentido, é compreendida como a capacidade de ainda se expor ao risco do afeto, do erro e da escolha, mesmo em um momento tardio da vida. Essa fala estabelece um elo simbólico entre o casal maduro e o romance adolescente vivido por Ting-Ting e Gordinho, reforçando a estrutura espelhada do filme.

Esse paralelismo evidencia uma das teses centrais de *Yi Yi*: a ideia de que os dilemas fundamentais da existência, amor, perda, escolha e arrependimento, não pertencem a uma fase específica da vida, mas se reconfiguram continuamente. Ao colocar lado a lado o romance juvenil e o reencontro adulto, Yang sugere que a experiência afetiva não se resolve com a maturidade, apenas muda de forma e de intensidade.

Em *Irmãos Munekata*, o amor frustrado é enquadrado como parte de uma engrenagem social maior, na qual o indivíduo se submete a valores coletivos em nome da estabilidade. Em *Yi Yi*, por outro lado, a frustração amorosa é resultado de uma consciência aguda do tempo perdido e da impossibilidade de retorno. O conflito desloca-se do plano social para o plano existencial, ainda que ambos compartilhem uma ética da renúncia.

A recusa de NJ em reatar com Sherry não deve ser lida como falta de sentimento, mas como reconhecimento da irreversibilidade do tempo. Yang constrói esse momento com contenção emocional, evitando tanto o melodrama quanto a idealização romântica. Assim como em Ozu, o gesto mais significativo não é aquilo que se faz, mas aquilo que se escolhe não fazer, e o silêncio que acompanha essa decisão torna-se mais eloquente do que qualquer declaração explícita.

A fala de Ota, nesse contexto, funciona como comentário metanarrativo e filosófico. Ao afirmar que NJ e Sherry ainda são jovens, ele aponta para a permanência do desejo como força estruturante da vida, mas também para sua inevitável frustração. Essa ambiguidade ecoa a própria posição de Yang enquanto cineasta: atento à beleza do instante, mas profundamente consciente de sua precariedade. (Anderson, 2005)

Dessa forma, o arco de NJ e Sherry, assim como o de Setsuko e Hiroshi em *Irmãos Munekata*, reafirma uma ética da aceitação. Ambos os filmes recusam soluções conciliatórias e apostam em uma compreensão madura da existência, na qual o sentido não está em corrigir o passado, mas em reconhecê-lo como parte constitutiva da vida. Yang, ao dialogar com Ozu, desloca essa ética para o interior do sujeito moderno, mostrando que, mesmo em um mundo aparentemente livre de normas rígidas, o peso das escolhas permanece inescapável.

NJ não é apenas um personagem que atravessa uma crise profissional ou afetiva, mas alguém que chega tarde demais às próprias perguntas. Seu percurso em *Yi Yi* não culmina em resolução ou redenção, mas em uma forma de lucidez melancólica: ele compreende o que perdeu, mas não pode recuperar. Nesse sentido, seu reencontro com Sherry não funciona como promessa de recomeço, mas como confirmação da irreversibilidade do tempo.

Diferente de narrativas clássicas que oferecem à maturidade uma segunda chance, Edward Yang vai pôr um caminho diferente, insistindo na ideia de que certas experiências só existem enquanto possibilidade, e que reconhecê-las tarde demais é parte constitutiva da condição adulta.

Essa consciência tardia aproxima NJ das demais figuras do filme que lidam com o tempo de maneira dolorosa: a avó, que já não pode falar; Ting-Ting, que ama sem ser correspondida; Yang-Yang, que ainda acredita ser possível conhecer aquilo que está além do visível. NJ ocupa um lugar singular nesse conjunto: ele é aquele que compreende, mas já não pode agir.

Sua tragédia é silenciosa e interna, não marcada por grandes gestos, mas por pequenas constatações, exatamente o tipo de drama que *Yi Yi* privilegia. Assim, o arco de NJ se fecha não por meio de uma decisão transformadora, mas pela aceitação amarga de que nem todo entendimento conduz à mudança.

Essa sensação de suspensão e impotência é reforçada pela forma cinematográfica adotada por Edward Yang, especialmente através do uso recorrente do chamado “tempo morto”. Muitas das cenas que envolvem NJ não avançam a narrativa no sentido clássico, mas insistem na duração, no intervalo, no vazio entre ações significativas.

São momentos em que o personagem parece existir em espera: no trabalho, em quartos de hotel, em deslocamentos urbanos. Esses instantes não funcionam como transições funcionais, mas como experiências temporais em si, nas quais o espectador é convidado a compartilhar o estado de suspensão do personagem.

Nesse ponto, a aproximação com a noção de imagem-tempo formulada por Gilles Deleuze (1985) torna-se particularmente fecunda. Para Deleuze, o cinema moderno abandona a lógica sensório-motora do cinema clássico, baseada em ação e reação e passa a privilegiar situações óticas e sonoras puras, nas quais o tempo se manifesta diretamente, sem subordinação à ação. NJ é precisamente um personagem da imagem-tempo: ele vê, sente, recorda, mas frequentemente não age. Sua crise não se resolve porque o próprio mundo já não oferece encadeamentos claros entre percepção e decisão. O tempo, em *Yi*, não conduz a soluções; ele se acumula.



A silhueta de NJ (Wu Nianzhen) em uma casa japonesa. A forma com que essa cena foi filmada remete a alguns filmes de Ozu



Uma cena de Chishu Ryu em Era uma Vez em Tóquio (1955) para compararmos com a cena de NJ

Essa estratégia formal aproxima Edward Yang de Yasujiro Ozu, ainda que por vias distintas. Ozu também constrói grande parte de sua filmografia a partir de tempos mortos, de cenas em que “nada acontece” no sentido dramático tradicional: corredores vazios, fachadas, personagens sentados em silêncio. Em ambos os cineastas, o tempo morto não é vazio narrativo, mas espaço de reflexão ética e existencial.

A diferença fundamental reside no horizonte dessas imagens: em Ozu, o tempo morto conduz à aceitação melancólica da ordem social e familiar; em Yang, ele aponta para uma inquietação irresolvida, para a consciência de que o mundo urbano contemporâneo já não oferece formas estáveis de pertencimento. Assim, ao articular o tempo morto à crise de NJ, *Yi Yi* inscreve-se plenamente na tradição do cinema moderno, transformando a duração em matéria de pensamento e fazendo do tempo, mais do que da ação, o verdadeiro protagonista de sua narrativa.

Em suma, o arco de NJ articula uma tensão decisiva entre integridade individual e exigências econômicas, e entre o passado irreversível e a urgência do presente. Ao optar por não reescrever o que foi, NJ não é derrotado por falta de desejo, mas pela consciência da impossibilidade; é nessa aceitação amargurada que reside a sua lucidez e, em última instância, o empreendimento ético de *Yi Yi*.

Tanto Yang e Ozu tratam da mesma questão ética: o choque entre desejos individuais e obrigações que atravessam o tempo (familiares, sociais, econômicas), e a forma como o passado irreversível reclama uma resposta no presente. No entanto, a

diferença crucial reside no locus e na técnica dessa resposta. Em Ozu, a tensão entre integridade pessoal e exigências exteriores tende a ser inscrita no social, o casamento, o emprego, a hierarquia familiar e resolvida (ou resignada) por meio de ritos cotidianos: recuos, concessões e pequenas renúncias que o plano fixo e o silêncio dramatizam.

A lucidez ozuniana portanto, surge como uma espécie de aceitação melancólica que se materializa na rotina e no enquadramento. Em Yang (mais especificamente no arco de NJ), por sua vez, a mesma tensão se desloca para o interior do sujeito moderno: a recusa em reescrever o passado não deriva de um imperativo social explícito, mas de uma tomada de consciência íntima sobre a irreversibilidade do tempo. Ozu geralmente ensina pelo silêncio e pela composição, Yang, enquanto também faz uso desses artifícios, também declara pelo gesto e pelo enunciado, fazendo dessa aceitação amarga não a submissão a uma ordem, mas um ato ético individual de reconhecimento.

4.3.4 Avó: Morte, Tempo e Suspensão em *Yi Yi*

Nos filmes de Ozu, a morte é um tema recorrente. Ela aparece de uma forma específica em seus filmes e isso se inicia no filme *Família Toda* (1941). Kiju (2003) argumenta que a família que aparece nesse filme é arquetípica para as famílias dos filmes do Ozu que viriam depois. O filme abre com uma cena em que a família vai tirar um retrato. O autor nota que neste momento, todos assumem seus respectivos papéis na família para tirar a foto, os pais se comportam como pais, filhos como filhos e assim por diante.

Nos filmes de Ozu, a família geralmente tem uma estrutura muito clara em que cada um desempenha seu papel e raramente sai dele. Assim, na maioria das vezes, a vida segue também uma estrutura natural dentro dessas famílias onde são os filhos que enterram os pais⁴⁸. Com algumas poucas exceções como no caso de *Também Fomos*

⁴⁸ Embora o cinema de Ozu seja frequentemente descrito como portador de uma representação familiar rigidamente estruturada, essa organização não deve ser compreendida como inteiramente estática ou isenta de tensões. O que caracteriza a família ozuniana não é a ausência de conflito, mas a sua inscrição silenciosa no cotidiano, manifestando-se em gestos mínimos, silêncios prolongados e frustrações contidas, mais do que em rupturas explícitas. Mesmo quando os personagens parecem cumprir plenamente seus papéis sociais, pais como pais, filhos como filhos, há um desalinhamento latente que atravessa essas relações. Essa ambiguidade torna-se particularmente visível nas personagens femininas jovens, como as diversas Norikos da filmografia de Ozu, que tensionam as expectativas familiares sem jamais rompê-las frontalmente. Assim, a morte nos filmes de Ozu não apenas confirma a ordem natural

Felizes em que os pais haviam perdido um filho. No filme *Família Toda*, o patriarca morre pouco depois da cena da fotografia. Em *Havia um pai*, o filho enterra seu pai também. Na obra “Quintessencial” do Ozu, *Era uma Vez em Tóquio*, é a matriarca que dá adeus a família.

No filme de Yang temos a personagem da avó, que entra em coma pouco depois da cena do casamento. Isso muda a dinâmica de todos os personagens na família. Min-Min entra em uma depressão crônica e se volta para o lado espiritual. Ting-Ting também se sente culpada por não ter passado tempo suficiente com ela. A-Di mente para ela dizendo o que ela queria ouvir, sobre ser bem-sucedido no trabalho.

Assim, ela se torna um confessionário para esses personagens. Mas por quê? A iminência da morte faz com que as pessoas percebam o tempo perdido, ela passa a ser mais valorizada em seu leito. É possível fazer esse paralelo com *Era uma Vez em Tóquio*, onde os pais vão visitar os filhos na capital japonesa e não são muito bem recebidos pelos filhos que estão sempre ocupados, não dispondo de tempo para lhes fazer companhia. Quando a mãe morre, eles percebem o quão preciosa era esta oportunidade, que agora já se foi.

Um dos deslocamentos mais significativos operados por Edward Yang em relação à tradição de Ozu diz respeito ao estatuto da morte dentro da narrativa. Em Ozu, a morte é geralmente consumada, definitiva e elíptica: ela ocorre fora de quadro e se impõe como um fato irreversível da vida. O espectador raramente acompanha o momento da morte em si; o que se apresenta é o “depois”, o vazio deixado pela ausência e a necessidade de reorganizar a vida a partir dessa perda. A morte, em Ozu, é um acontecimento que encerra um ciclo e obriga os personagens a aceitarem a continuidade do tempo, mesmo que de forma melancólica.

Em *Yi Yi*, ao contrário, a avó permanece durante grande parte do filme em um estado de suspensão, situada entre a vida e a morte. Esse coma prolongado produz um efeito narrativo e ético distinto: em vez de encerrar um ciclo, a morte iminente abre um espaço de projeção, culpa e confissão. Os personagens falam à avó como se ela pudesse ouvir, atribuindo-lhe uma função quase ritual, mas sem a certeza da resposta ou do fechamento.

das gerações, mas cristaliza aquilo que permaneceu não dito, revelando que a estabilidade aparente da estrutura familiar é atravessada por uma melancolia estrutural.

Essa suspensão impede a resolução emocional imediata e prolonga o confronto com o tempo perdido. Diferentemente de Ozu, onde a morte instaura uma aceitação silenciosa do irreversível, em Yang ela cria um estado de instabilidade afetiva, no qual os personagens são forçados a habitar a incerteza.

Essa diferença no tratamento da morte está diretamente ligada a modos distintos de conceber o tempo cinematográfico. Em Ozu, a morte reorganiza o tempo social: ela reafirma rituais, papéis familiares e a continuidade das gerações. O luto, ainda que contido, é um processo coletivo, e a dor individual se dilui na aceitação de uma ordem maior, histórica e cultural.

O tempo, nesse sentido, segue seu curso, e o cinema de Ozu se dedica a observar como os indivíduos se ajustam a ele, muitas vezes com resignação, mas também com uma forma delicada de sabedoria. Em Edward Yang, especialmente em *Yi Yi*, a iminência da morte da avó desorganiza o tempo psicológico dos personagens. Não se trata apenas de lidar com a passagem do tempo, mas de confrontar aquilo que não foi vivido, dito ou compreendido.

O tempo deixa de ser linear e socialmente regulado para se tornar fragmentado, subjetivo e introspectivo. Cada personagem reage de maneira distinta a essa suspensão: Min-Min busca refúgio espiritual, Ting-Ting é tomada pela culpa, e Yang-Yang formula perguntas ontológicas. Esse deslocamento aproxima Yang de uma sensibilidade moderna e pós-baziniana, em que o cinema já não observa apenas o fluxo da vida social, mas investiga as rupturas internas da experiência temporal.



Ting segura a mão de sua avó em coma o que simboliza o fim e o início de um ciclo

Ting-

A iminência da morte da avó em *Yi Yi* atua como um eixo silencioso que reorganiza as trajetórias dos principais membros da família, funcionando como um campo de convergência entre diferentes experiências do tempo, da culpa e da responsabilidade ética. Diferentemente de um acontecimento pontual, sua condição suspensa transforma-se em um dispositivo narrativo que força cada personagem a confrontar aquilo que não foi vivido plenamente, dito ou compreendido. Nesse sentido, a avó não é apenas uma figura passiva, mas um ponto de escuta que catalisa processos internos de reflexão e deslocamento existencial.

Para Ting-Ting, a relação com a avó é atravessada por um sentimento persistente de culpa, ligado à percepção tardia do tempo não compartilhado. Sua fala dirigida à avó em coma revela uma consciência dolorosa da irreversibilidade do passado, aproximando sua experiência daquilo que, em *Ozu*, frequentemente emerge apenas após a morte consumada dos pais: o reconhecimento tardio da negligência afetiva. Contudo, enquanto em *Era uma Vez em Tóquio* esse reconhecimento se dá no “depois”, em *Yi Yi* ele ocorre em suspensão, prolongando o sofrimento e impedindo uma resolução imediata. Ting-Ting vive, assim, um luto antecipado, marcado menos pela aceitação do ciclo da vida do que pela angústia da possibilidade ainda aberta.

Esse quarto de hospital doméstico funciona, portanto, como um confessionário secular: os personagens assumem conversas de uma via, falando à avó como se ela pudesse ouvir. Ao fazê-lo, revelam o acúmulo de angústias que vinha sendo contido no cotidiano. Min-Min, tomada por uma crise existencial, verbaliza a sensação de vazio; A-Di recorre a autoafirmações compensatórias; NJ evacua dúvidas profundas; e até os mais jovens, constrangidos, ensaiam pequenas verdades. A cena coletiva em torno da avó evidencia que o corpo em suspensão instaura uma ética do dizer: a possibilidade de comunicação assume valor simbólico justamente porque a resposta está ausente.

Yang-Yang ocupa posição singular nesse quadro: inicialmente resistente às rotinas de velar a avó, ele mais tarde assume um gesto de aproximação que combina curiosidade filosófica e afeto infantil. A criança alterna a atitude de brincadeira e de exame, fotografando nucas, observando detalhes e, no funeral, chega a redigir e proferir palavras não ditas anteriormente para ela.

O percurso de Yang-Yang ante a figura da avó articula, num registro quase didático, a passagem da imaturidade para uma forma elementar de responsabilidade

existencial: ele aprende que há coisas que só se compreendem retrospectivamente e que o olhar, fotográfico ou moral, não substitui o cuidado que o tempo exige.

Assim, os personagens compartilham a consciência de que a vida não se deixa corrigir retrospectivamente, apenas compreendida tardiamente. Assim, *Yi Yi* reelabora a pedagogia do cotidiano presente em Ozu, deslocando-a de uma aceitação silenciosa para uma experiência de suspensão prolongada, na qual o aprendizado não conduz à serenidade, mas à lucidez melancólica.

Essa concepção da morte como experiência prolongada e formadora aproxima Edward Yang do cinema de Hou Hsiao-hsien, especialmente em *Tempo para Viver, Tempo para Morrer*. No filme de Hou, a morte dos pais não é tratada como clímax dramático, mas como parte de um fluxo temporal contínuo, no qual a infância, a memória e o cotidiano se entrelaçam. Assim como em *Yi Yi*, a morte não interrompe bruscamente a narrativa, mas se infiltra nela de maneira gradual, moldando a subjetividade dos personagens.

Tanto Hou quanto Yang recusam o *pathos* melodramático e optam por uma abordagem em que a morte é percebida através da duração, da repetição e do silêncio. No entanto, enquanto Hou ancora essa experiência em uma memória autobiográfica marcada pela observação distante, Yang insere a morte no centro de uma crise urbana contemporânea, atravessada por dilemas éticos, afetivos e profissionais. Em ambos os casos, a morte é menos um fim do que um dispositivo de conscientização temporal.

Comparados a Ozu, Hou e Yang operam um deslocamento significativo no tratamento da morte. Em Ozu, ela é elíptica, discreta e socialmente integrada, funcionando como reafirmação da ordem familiar e da continuidade geracional. Em Hou, a morte é assimilada ao fluxo da memória, diluindo-se na duração da experiência vivida. Já em Yang, especialmente em *Yi Yi*, a morte se apresenta como suspensão, instaurando um tempo instável que impede a resolução imediata e prolonga o confronto ético dos personagens consigo mesmos.

Assim, se Ozu ensina a aceitar o tempo, Hou ensina a lembrá-lo, e Yang obriga seus personagens a habitarem-no em estado de incerteza. Essa diferença não configura uma ruptura, mas três formas distintas de cinema que, ao pensar a morte, interrogam a relação entre tempo, família e sentido da vida em contextos históricos e culturais diversos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei essa dissertação, eu ainda sabia pouco sobre a Nouvelle Vague Taiwanesa. Havia terminado havia pouco tempo uma tese comparativa sobre Yasujiro Ozu e Shohei Imamura, então decidi experimentar outros ares em outro território insular da Ásia, Taiwan, me aprofundando cada vez mais no cinema e na história da região.

No início, ao assistir os primeiros filmes de Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang, tive a impressão de que a proposta era muito diferente da Nouvelle Vague Japonesa que eu havia me aprofundado antes, incisiva em seus modos disruptivos, enquanto essa apresentava seus temas de forma mais serena a meu ver. Possui senso histórico e político com toda certeza, mas apresenta tais problemas de forma menos violenta e mais poética que os homônimos japoneses das décadas de 1950 e 1960.

A Nouvelle Vague Japonesa ia de encontro deliberadamente contra cineastas como Yasujiro Ozu e sua geração, enquanto a Nouvelle Vague Taiwanesa parecia não querer brigar com esses cineastas, inclusive, do meu ponto de vista, os respeitava e usavam elementos estilísticos muito parecidos com os de Ozu, que eu acreditava ser de forma deliberada, porém estava enganado. Admito que iniciei a dissertação a partir de uma

premissa errada, porém creio que mesmo por um caminho torto, tirei frutos proveitosos no caminho.

Onde eu estava errado? Hou admite nunca ter visto um filme de Ozu antes de dirigir *Um Tempo para Morrer*, *Um Tempo para Viver* e eu estava confiante de que iria encontrar em algum lugar que ele havia utilizado Ozu como uma de suas influências. Este não é o caso e isso é chocante, como admite James Udden (2018) em seu livro sobre Hou.

Não foi apenas eu que notei as afinidades dele em relação a Ozu, muitos outros notaram anteriormente, e foi isso que fez com que ele fosse contratado pela própria Shochiku para dirigir *Café Lumière*. Porém essas afinidades se encontram apenas na superfície, ao nos aprofundarmos em cada um desses cineastas percebemos mais suas diferenças do que suas semelhanças e aqui eu acabei enumerando mais diferenças do que inicialmente previ.

Já havia sido alertado desde o início sobre o cuidado ao utilizar a palavra “influência” ao analisar autores e aqui eu aprendi sobre esse cuidado. Mesmo Edward Yang dizia que ele preferia muito mais a palavra “inspiração” do que influência para descrever o que ele tomava de outros artistas, não uma ideia imposta, mas que é naturalmente reutilizada. Reciclada de modo a pertencer a outro, que ao aprimorar-se dela, a remodela e cria a partir dessa matéria prima alguma outra coisa.

É comum dizer que uma obra nunca é terminada, sendo apenas abandonada. É o caso desta, que poderia ser continuada *ad infinitum*, visto a riqueza de cada um dos cineastas e de seus filmes produzidos. Ozu, que esconde uma grande complexidade nas suas composições, nas repetições e mesmo na sua suposta “simplicidade”. Hou Hsiao-Hsien, cujos filmes de memórias fragmentadas nos trazem quebras cabeças intrigantes a ser montado. E Yang, que conseguiu traduzir de maneira invejável a natureza da vida urbana e os anseios da população da Taipei de sua época.

Eu poderia ter expandido ainda mais cada um dos subcapítulos aqui e ter amarrado melhor as comparações, inclusive ter ido atrás de fontes primárias, mas busquei, dentro das condições disponíveis, construir uma análise consistente e fundamentada. Assim, a principal contribuição deste trabalho foi demonstrar que as afinidades entre Ozu, Hou e Yang não se explicam por relações diretas de influência, mas por respostas formais e éticas distintas a processos históricos e culturais específicos.

Consegui esse resultado ao fazer comparações formais entre as obras dos diretores em diferentes áreas: a estilística, pontuando as idiossincrasias de cada um e também semelhanças relevantes. Paralelamente, realizou-se uma pesquisa histórica e cultural, situando cada filme e diretor em seu devido momento histórico e no caldo cultural que o circunda, a exemplo de Ozu com seus filmes do pós-Segunda Guerra Mundial, das obras produzidas em Taiwan após o fim da Lei Marcial e das transformações culturais que acompanham a chegada do novo milênio, visíveis em filmes como *Yi Yi* (2000) e *Café Lumière* (2003).

Assim, a dissertação pode servir como um guia introdutório para pesquisadores interessados em estudar a obra de Ozu e dos diretores associados à Nouvelle Vague taiwanesa, oferecendo um panorama que articula análise estética, contexto histórico e aproximações temáticas entre diferentes tradições cinematográficas do Leste Asiático. Ao estabelecer essas conexões, o trabalho busca também contribuir para ampliar o diálogo comparativo entre cinematografias nacionais que, apesar de geograficamente próximas, ainda são frequentemente estudadas de forma isolada.

Ao colocar essas obras em diálogo, pretende-se demonstrar que o realismo no cinema do Leste Asiático não constitui uma tradição única ou homogênea, mas um campo plural de estratégias estéticas por meio das quais diferentes cineastas buscaram representar as transformações sociais de seu tempo.

Para concluir essa dissertação, gostaria de incluir aqui esta fala de Yang em sua entrevista a John Anderson, que resume bem o tema dessa dissertação, que, bem ou mal, buscou identificar relações entre artistas de culturas distintas, apesar de semelhantes:

O prazer de ter mais conhecimento não é “influência americana”. Na verdade, nem deveria ser chamado de influência. Chama-se inspiração, inspiração humana. Como todos os outros, a América faz parte disso — mas não é algo que pertença apenas à América. Não se pode dizer que alguém faça parte disso por causa da América e sair rotulando a pessoa como “americanizada”. Gostar de saber mais é simplesmente parte do processo de gostar da vida e daquilo que a vida oferece.

É um processo simples: enraizar-se profundamente no solo deste planeta Terra, que já não deveria ser segregado pelas fronteiras artificiais que traçamos nas histórias atrasadas de séculos atrás. Há muitos como eu em Nova York, São Francisco, Seattle ou Gainesville, na Flórida; mas há também muitos mais em Tóquio, Xangai, Hong Kong, Seul, Singapura, Paris, Berlim, Londres e, como agora sei, Islamabad, entre tantos outros lugares.

Nós não somos americanizados; antes de qualquer coisa, somos apenas seres humanos vivendo no século XXI. Temos os braços abertos, tanto para receber quanto para dar. (Yang In Anderson, John, 2005, p. 116)

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, John. *Edward Yang*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- AUMONT, J. Pour un cinéma comparé: influences et répétition. Paris: Cinemathèque Française, 1996.
- AUSTERLITZ, Saul. *Edward Yang. Senses of Cinema*, Melbourne, n. 25, 2002. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/yang/>. Acesso em: 1 dez. 2025.
- BAZIN, André. *A ontologia da imagem fotográfica*. In: O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. *Edward Yang*. The Guardian, Londres, 18 jul. 2007. Disponível em: <https://www.theguardian.com/news/2007/jul/18/guardianobituaries.obituaries>. Acesso em: 1 dez. 2025.
- BERRY, Chris; LU, Feii. *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI Publishing, 1988.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- CHOI, Jinhee. *Reorienting Ozu: A Master and his Influence*. New York: Oxford University Press, 2018.
- DAVIS, Darrell William; YEH, Ru-shou Robert. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and the State of the Arts*. London: Routledge, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- DESSER, David. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1988.
- GILMAN, Sean. *A Hen in the Wind (1948)*. In: Criterion Collection. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/8332-deeper-into-ozu>. Acesso em: 08/02/2026
- HANE, Mikiso. *Eastern Phoenix: Japan Since 1945*. Boulder, Colo.: Westview Press, 1996.
- HONG, Guo-Juin. *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- JOO, Woejeong. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press LTD, 2017.
- JUST ONE MORE THING. *Why Yi Yi Will Change How You See Life*. YouTube, 14

fev. 2026. Disponível em: <https://youtu.be/mjqjV0dVMPs?si=xqAX9in2dK7b96OZ>. Acesso em: 10/02/2026

KIJU, Yoshida. *Ozu's Anti-Cinema*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 2003.

KORESKY, Michael. Eclipse Series 26: Silent Naruse. The Criterion Collection, 21 mar. 2011. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/1787-eclipse-series-26-silent-naruse>. Acesso em: 14 mai. 2025.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York; London: Oxford University Press, 1965.

QUANDT, J. *Shohei Imamura*. Onthario: Cinematheque Ontario, 1997.

RICHIE, Donald. *Ozu: His life and Films*. Oakland, California: University of California Press, 1974.

_____. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

RUBINSTEIN, Murray A. *Taiwan: A New History*. New York, NY: Routledge, 2015.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer / Paul Schrader with a New Introduction*. Oakland, California: University of California Press, 2018.

SHINDO, Kaneto. Entrevista a Kaneto Shindô su Mizoguchi. [s.n.], 2012. Disponível em: . Acesso em: 17 mai 2022.

STEIN, Wayne; DIPAOLO, Marc (orgs.). *Ozu International: Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*. London: Bloomsbury Academic, 2015.

UDDEN, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007

VOGEL, Ezra F. *China and Japan: Facing History*. Cambridge, Massachusetts. London, England. The Belknap of Harvard University Press, 2019.

WAYNE, Sein, DIPAOLO, Marc. *Ozu International: Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*. New York: Bloomsbury Academic, 2015

WOOD, Michael. *História da China: O Retrato de uma civilização e de seu povo*. São Paulo: Crítica, 2022.

FILMOGRAFIA

BOM Dia. Yasujiro Ozu. Japão, 1959. 1 DVD (94 min.).

CAFÉ Lumière. Hou Hsiao-Hsien, 2003. Japão/Taiwan, 2003. 1 DVD (103 min)

CITY of Sadness. Hou Hsiao-Hsien. Taiwan, 1989. 1 DVD (157 min.).

CREPÚSCULO de Tóquio. Yasujiro Ozu. Japão, 1957. 1 DVD (140 min.).

ERA uma vez em Tóquio. Yasujiro Ozu. Japão, 1953. 1 DVD (137 min.).

IRMÃS Munekata. Yasujiro Ozu. Japão, 1950. 1 DVD (112 min.).

PAI e Filha. Direção: Yasujirō Ozu. Japão, 1949. 1 DVD (96 min.).

TAIPEI Story. Edward Yang. Taiwan, 1985. 1 DVD (119 min.).

UM Tempo para Viver, um Tempo para Morrer. Hoh Hsiao-Hsien. Taiwan, 1985. 1 DVD(137 min.).

YI Yi: um, e dois... Direção: Edward Yang. Taiwan, 2000. 1 DVD (173 min.).