

OZU E O CINEMA ANTINARRATIVO

Flavia Luiza Bruno Costa de Carvalho¹

Resumo: Este artigo objetiva mostrar como o cinema de Yasujiro Ozu é um esforço para não se deixar aprisionar pela narração, que impõe a linearidade e a sucessão. Na experimentação criativa deste Diretor de cinema Japonês, o esforço da imaginação, a montagem de múltiplos significados, a interpretação não realista, faz o cinema se aproximar da vida, se afastando daquilo que podemos chamar de cinema orgânico. Com essa experiência cinematográfica somos levados à percepção de que o mundo é um lugar de caos infinito

Palavras-chave: Cinema; Ozu; Filosofia.

Abstract: This article aims to illustrate how Yasujiro Ozu's films are an attempt at not letting yourself be trapped by the narration, which imposes linearity and inheritance. In this creative experimentation, the Japanese film director, stimulates the imagination, assembles multiple meanings, with interpretation that is not realistic. The film makes you relate to life, moving away from what we call organic cinema. With this cinematic experience we are led to a perception that the world is a place of infinite chaos.

Keywords: Cinema; Ozu; Philosophy.

Em seu livro, *O anticinema de Yasujiro Ozu*, Kiju Yoshida (2003, p. 52) nos diz que talvez possamos apenas falar de Ozu tautologicamente, recorrendo à expressão “típico de ozu”. Isso ocorre porque quando a arte encontra a sua expressão essencial, vale dizer, quando ela não está a serviço de uma denúncia social, de uma compreensão histórica, da indústria do entretenimento ou mesmo da formação erudita, ela se torna de difícil apreensão pelo intelecto, não nos restando senão falar que o cinema de Ozu é o cinema de Ozu.

Traduzir o cinema, explicar as intenções, compreender as imagens, tudo isso não se compõe com o mergulho na essência da arte. Ozu é um diretor que ousou fazer esse mergulho, logo, diante de sua obra a linguagem se apequena e só nos resta ou uma certa afasia ou a limitação da expressão tautológica.

¹ Doutora em Filosofia pela UFRJ, professora adjunto da Universidade Candido Mendes e da Faculdade São Bento do Rio de Janeiro

Aliás, por falar em linguagem, 30 de seus 54 filmes não eram falados. Quando o cinema falado já havia chegado ao Japão Ozu continuava a fazer filmes mudos. Yoshida (2003, p. 56) diz que ele “parecia desafiar a superioridade do sonoro”. Claro, ao se tornar falado o cinema se torna facilmente uma presa da narração, posto que a linguagem descreve e narra acontecimentos, nos conduz necessariamente num processo de sucessão, ao passo que o cinema mudo nos exige antes um esforço de imaginação criativa. Ou seja, a linguagem se torna um instrumento poderoso do cinema narrativo, posto que apresenta uma história desenvolvida em uma linearidade sucessiva.

Além disso, os acontecimentos ganham intensidade quando a palavra não está presente para explicar o seu sentido. O cinema mudo força o olhar a atravessar a aparência e nos exige o esforço de apreender a capacidade expressiva do cinema. Como diz Faure (2010, p.82) “para vermos melhor, tapamos os ouvidos”.

O título do livro de Yoshida é o anticinema, pois ele nos chama a atenção para o fato de Ozu não se identificar com o “cinema engodo”. O cinema engodo seria o cinema travestido de realidade, mas cuja história na verdade revela uma fraude. Ou seja, o processo narrativo é um engano, uma fantasia, um afastamento da vida. A vida humana é antes feita de reveses e mutações quase imperceptíveis que devemos suportar; conseqüentemente, a vida não tem enredo. A vida, ela própria, é antinarrativa. Diz Yoshida (2003, p. 121) que “Ozu pretende sugerir quão ilusório e ingênuo é o desejo dos espectadores de apreender um filme como narrativa” e, por isso, aqueles que seguem este modelo são reféns de uma representação “fundamentada em um engodo”. Ou seja, é somente se servindo do engodo que o cinema se torna narrativo. Se o cinema se aproxima da complexa realidade da vida, desaparece o engodo, e desaparece também a narração.

Ao invés de ser um cinema engodo, ele se torna um cinema anti-engodo, anti-ilusão:

O cinema liberta-nos duma infinidade de ilusões, ou até de mentiras, para nos dirigir com uma rapidez maior ou menor, segundo o nosso poder pessoal de compreensão, até à apropriação dum mundo menos ilusório e dum sonho ainda por definir. (FAURE, 2010, p. 55)

É claro que não se trata de dizer que Ozu eliminou sumariamente toda e qualquer narrativa, mas sim que quando do seu aparecimento, a narrativa é apenas um fragmento, fragmento esse que não se junta a outros em busca de uma grande e definitiva narrativa. É assim que, ao invés de seguir uma linearidade, os episódios vão se conectando de forma labiríntica, o que impede qualquer unidade que os sintetize. Com o trabalho da montagem em que cortes ociosos são inseridos, a narrativa torna-se ambígua e pulverizada, sempre frustrando as expectativas do homem médio, habituado às coerências e retidões das narrativas grandiosas. Certamente por isso o seu cinema não seja para um grande público. Ozu não quer ser, como tantos, autor de um engodo. Toda a sua batalha é incansável nesse sentido.

É dessa compreensão da vida como aquilo que não cabe em uma narrativa linear que advém o título de antcinema. E para não cair nas ilusões do cinema engodo realista, Ozu criou uma montagem de múltiplos significados, os quais, como Yoshida destaca (2003, p. 60) “flutuavam ilimitadamente no ar” e prossegue:

Certamente não há, diante de tantos significados, necessidade de escolher apenas um. A partir do momento em que admitimos o caos do mundo, muitos sentidos indeterminados se sobrepõe, pairam ambigualmente e provocam deslocamentos. Tal é a natureza ilusória de nossa existência. (YOSHIDA, 2003, p. 159)

O cinema que não descreve histórias, destinos, sejam estes particulares ou públicos, é o que Eisenstein chama de filme de conceitos. Nas palavras do próprio diretor russo:

Estamos prestes a executar a maior tarefa da nossa arte, que consiste em filmar idéias abstratas, nuas imagens. [...] Não vestidas de anedotas ou histórias. Imediatamente, na imagem e na combinação de imagens, procuramos colher variações sensíveis... Estes movimentos sensíveis despertam pensamentos. (BÁLÁZS, s/d, p. 76)

É porque é da própria natureza do cinema (uma arte não estática) a capacidade de captar o ato de pensar, sendo este, ele mesmo, movimento.

Em consequência, o homem médio que assiste a seus filmes fica frustrado por ver na tela algo que não se compara ao seu hábito narrativo. Não é que seus filmes sejam obscuros ou de difícil compreensão. Mas ao contrário, são imagens extremamente simples. A dificuldade reside precisamente no fato de que tais imagens não revelarem qualquer vestígio de organicidade. O homem médio é o homem orgânico, o homem da inteligência, o homem prisioneiro do seu tempo, da sua realidade social e histórica. Este homem jamais saberá ver um filme de Ozu.

Curiosamente, é mais difícil abandonar o filme do que impor-lhe uma interpretação realista. Foi o que o público fez com Era uma vez em Tóquio. O filme foi reconhecido desde o seu lançamento e despertou a crítica positiva dos espectadores que se emocionaram chegando às lágrimas no cinema. O público, portanto, recebeu o filme como um melodrama, e lhe conferiu o título de “a obra máxima de Ozu”. O fato desagradou o diretor, pois de modo algum o filme pretende ser um melodrama. Ozu (YOSHIDA, 2003, p. 237) sentencia: “o fato de considerarem-na como a obra prima de Ozu, embora revele admiração por mim, não parece valorizar-me”.

Ozu não pretendeu nenhuma representação realista. Aliás, para que assim não fosse confundido, Ozu teve o cuidado de que a interpretação dos atores não fosse exagerada e os instou a reprimir sentimentos. Ele proibia veementemente que os atores atuassem de modo dramático e não perdoava a atuação exagerada. O filósofo Deleuze diz (1992, p.31) que esse tipo de cinema necessita de um novo tipo de ator. Nem atores profissionais nem atores não profissionais (os quais o neorealismo valorizava) mas sim não-atores profissionais, “atores- médiuns”, mais capazes de ver e fazer ver do que de agir.

No cinema narrativo, a clareza da ação, sua natureza determinada que se impõe de imediato à compreensão inteligível, despreza o papel ativo da imaginação, que paralisada e mesmo aniquilada se recolhe em nome do rigoroso entendimento narrativo. Por pretender a libertação da imaginação, o cinema de Ozu quer (YOSHIDA, 2003, p.181) “despertar em nós uma força imaginativa incomum”, força essa que vivifica nossa mente, fazendo aflorar um mundo até então aperceptivo² cujo sentido jamais se esgota. Em uma só palavra, fazendo aflorar o caos que nos envolve, nos convidando (YOSHIDA, 2003, p.230) “ao prazer de nos deixarmos envolver e observar por olhares ainda mais infinitos” e não por uma realização, que é insuficientemente precisa e, portanto, privada de grandeza.

Claro, reduzir o filme a um melodrama é fazer dele menos do que ele é. Mas os reducionismos são os hábitos do intelecto que só se contenta diante do unívoco, do coerente, do consequente. E, por isso, se impõe com seus vícios e o seu gosto pelo engodo.

Quando abandonamos o cinema narrativo, abandonamos a ligação sensório-motora, de modo que não há mais o encadeamento entre ação,

² O conceito de apercepção é trabalhado pelo filósofo alemão G. W. Leibniz. De acordo com este autor, a apercepção é a percepção consciente ou a percepção que ganha consciência. Perceberíamos o universo inteiro, mas aperceberíamos apenas pequena parte dele. Cf. A monadologia § 14.

percepção e reação. Para Deleuze, o cinema não narrativo a percepção se torna puramente ótica e sonora e com isso deixa de entrar em relação com a imagem atual para entrar em contato com a imagem virtual. E Ozu teria o mérito de ser o primeiro a fazer isso (DELEUZE, 1992, p. 23) “Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras”.

Para Deleuze (1992, p. 29) as situações óticas e sonoras puras permitem a apreensão de algo que excede nossas capacidades sensório-motoras, intolerável para nós, espectadores. Ozu faz isso através das situações mais cotidianas: uma viagem de trem, um retorno à cidade de Tóquio, as últimas férias de uma família, etc. O filósofo continua:

[...] o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa... a imagem ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro. (DELEUZE, 1992, p. 23-34)

O que significa dizer que o cinema não narrativo ou o antcinema, nos impulsiona para além dos limites do organismo. Não é um tipo de filme que nos traz conforto, diversão ou compreensão. Ele não é adequado às exigências orgânicas. Ele nos obriga a esquecer nossa lógica e hábitos próprios e nos aventura a uma vida não orgânica, infinitamente mais ampla do que o recorte perceptivo do homem médio. Se as percepções que temos das coisas são sempre apreensões parciais e interessadas, o cinema que extrapola a percepção vai em direção a uma percepção não partidária, não centrada, não enquadrada. O cinema que não tem como modelo a percepção natural subjetiva, vale dizer, unicentrada. Ao contrário, o cinema experimenta a mobilidade dos seus centros, a variabilidade dos seus enquadramentos, o que o leva sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas, o que o

leva a encontrar a variação universal, percepção total, objetiva e difusa. É um cinema terrível, um cinema que ignora os limites do organismo. Perde-se o organismo e ganha-se vida.

Yoshida (2003, p. 86) nos diz que o princípio que norteia o cinema (ou o anticinema) de Ozu é a percepção de que o mundo é um lugar de caos infinito. O caos aqui não tem nenhum sentido de negatividade ou desordem, mas a imposição de que toda realidade é uma farsa. Toda a leitura e interpretação do mundo são necessariamente farsescas porque subtraem do mundo o sentido caótico primordial. Ozu não cede à facilidade do cinema ilusão e toda a sua “obra cinematográfica reitera e evidencia constantemente o caos do mundo”. Não é por outra razão, senão por essa, que ele quis se cercar de (YOSHIDA, 1992, p. 86) “uma claridade tão ilimitada quanto a do meio-dia”, posto que a maior quantidade de luz nos faz ver a maior quantidade de eventos e efeitos, fazendo surgir um mundo que o crepúsculo nos nega.

Quando desaparece o centro, quando desaparece um mundo próprio, aparece o caos, aparecem todos os mundos possíveis ao mesmo tempo. O recorte de um pequeno ponto se abre para um imenso deserto, um imenso oceano de múltiplas direções que vai inundando tudo e fazendo desfigurar o centramento do ponto de vista. Não é à toa que em Ozu não há uma imagem central privilegiada.

O caos não é desordem, mas uma mistura infinita em que nada se distingue ou ressalta. Por isso que nos filmes de Ozu o que aparece é uma série de ordinários, de cenas da vida cotidiana. Ozu objetiva é mostrar que não sabemos conviver com essa série de ordinários e que queremos tornar relevante aquilo que não é, sendo isto a causa do nosso sofrimento, quando na vida tudo é feito de ordinários. Confundir as séries, os tempos, faz com que o homem complique o que é simples (DELEUZE, 1985, p. 25).

Em seus filmes não é a história de uma cidade que se impõe, ou um certo ângulo particular. Não se trata de recortar o olhar de alguém, mas antes de expor uma geografia, e uma “geografia de ausências, impossível de precisar” (YOSHIDA, 1992, p. 28) A razão disso reside no fato de que todo referente é uma abreviação. Ou seja, ao querer filmar a cidade de Tóquio, eu a expressei com mais amplitude se não a reduzi a um olhar ou a uma história. A ausência é aqui a marca de uma presença muito mais viva e generosa que uma presença. Nesse estranho paradoxo que é o cinema de Ozu a face invisível das formas de súbito se torna visível, abrindo perspectivas exaltantes.

Esta é também a tese do diretor russo Dziga Vertov (BALÁZS, 2010, p. 79): fazer filmes que nos transportem não a distâncias desconhecidas, mas à proximidade desconhecida, o que faz transparecer na imagem uma experiência poética.

Toda redução sempre implicará em superficialidades e desatenções. É assim que no filme “Era uma vez em Tóquio” há um episódio em que o casal cujo filho morreu na guerra, vê a foto deste filho na estante da casa da nora. A mãe pergunta quando a foto foi tirada e diz que o filho tinha um rosto radiante. Ocorre que o espectador não vê a foto com clareza, o que impossibilita assegurar a fisionomia do filho. Ao renegar o close da foto, Ozu faz da imagem não vista uma imagem infinitamente mais grandiosa do que uma imagem vista. Se víssemos uma imagem, a fisionomia do filho seria capturada por aquela imagem, aquele close. Mas quando Ozu nos nega uma única imagem, ele abre espaço para que muitas imagens possam expressar a fisionomia do filho. Nesse sentido, Yoshida (1992, p. 179-180) pergunta se haveria afinal, alguma pessoa capaz de descrever essa foto de um filho que corresponde plenamente às reminiscências daquele casal de velhinhos, naquele exato dia. É claro que nenhuma imagem teria essa capacidade, mas muitas imagens juntas,

desencontradas e ambíguas possibilitam uma melhor expressão da realidade. Qualquer outra imagem “seria uma traição às reminiscências do filho”.

Eis o episódio da “grande revelação oculta” (YOSHIDA, 1992, p. 181). Se os olhos só apreendem um recorte do mundo, se todo o resto permanece aperceptivo, o recurso cinematográfico da ausência revela muito mais do que os olhos vêem. Em outras palavras, a ausência é o caminho de revelação do infinito.

A inspiração de Ozu em muito se aproxima da dos índios Guaranis. Pierre Clastres, em seu clássico *A sociedade contra o estado* (1990, p. 120-121) que nos ensina que para estes índios sul-americanos, a totalidade, o um, é sinal de imperfeição: “um é o nome do imperfeito” e que, “cada coisa, tomada como uma... é marcada, gravada pelo selo maléfico do um”. Na metafísica Guarani o um é signo do finito, da incompletude. Invertendo a adoração pelo princípio de identidade, este povo compreende que “nomear a unidade nas coisas, nomear as coisas segundo a sua unidade, é também assinalar-lhes o limite, o finito, o incompleto”. Por conseguinte, os Guaranis recusarão a unidade em busca de uma Terra sem Mal, de uma terra em que nada pode ser dito um, em que toda a infelicidade é abolida. Nenhum habitante da terra sem mal pode ser dito um, pode ser qualificado univocamente. Também Ozu tem uma obstinada vontade de se livrar das soluções de identidade e abre espaço, através das repetições, dos remakes, das ausências, para a emergência das diversas interpretações.

Aqui a identidade não é o que precisa o pensamento, mas o que o enfraquece, o diminui. A razão não é a sua causa nem mesmo o seu fim. Por esse motivo, não é a decifração, mas a ambiguidade que é buscada.

Usando um conceito de Bela Balázs podemos dizer que a vontade artística de Ozu caminha em direção ao filme absoluto. Este foge do modelo épico, do modelo narrativo. É a vontade absoluta, impessoal, que foge de todo

subjetivismo, que nos liberta de nós próprios. Para isso devemos sair do modelo dos filmes que contam uma história, seja inventada ou a narrativa de uma história pessoal. O filme absoluto não quer participar de qualquer conhecimento e o que é mostrado se torna independente das relações narrativas com outras coisas, é isenta de qualquer conexão. É uma simples experiência ótica cuja imagem ignora tudo a seu respeito, ou a respeito de qualquer outra coisa ou a respeito dos respectivos significados. Como coloca Balázs (2010, p. 88): “As coisas simplesmente são mostradas e a percepção sensível de sua simples presença cresce até atingir a ebbriedade”. Daí a definição de que o cinema é a arte de ver, “a arte de olhos abertos”.

Se o cinema não nos conta uma história, se não faz uma denúncia, se não nos ensina uma lição, o que então o cinema ou o antcinema deve nos proporcionar? Ele deve provocar-nos estranheza. A tarefa do diretor do antcinema é (YOSHIDA, 2003, p. 129) fazer do cinema “um objeto de estranhamento”. Por quê? Porque nossa existência é sempre distraída. No filme *Era uma vez em Tóquio* há uma cena em que marido e mulher estão arrumando a mala para a viagem que farão no dia seguinte em que dá-se um diálogo sobre onde está o travesseiro inflável que seria usado na viagem de trem noturna. Primeiro, o marido esquecido de que colocara o travesseiro em sua bagagem, pergunta a esposa onde ela o colocou, mas a esposa responde que não viu. Depois o marido o encontra em sua própria mala. O que pareceria uma cena banal e, até certo ponto, cômica, tem muito a nos revelar. Enquanto o casal procura o travesseiro, há uma infinidade de objetos espalhados em cena. Os objetos do mundo existem independentes de serem aperceptivos ou não aos homens.

Não que os filmes de Ozu sejam de uma obscuridade impenetrável. Ao contrário, revelam dramas familiares extremamente simples; filhos que se separam dos pais com o casamento, a morte de uma esposa, as dificuldades

da velhice. Mas ao nos depararmos com esses fatos tão simples, somos “perturbados por sua ilimitada estranheza, invadidos por uma sensação de instabilidade, como se alguém roubasse o chão sob nossos pés” (YOSHIDA, 2003, p. 284).

Com Ozu o cinema se torna um exercício perigoso, que nos tira da condição de nós mesmos, nos torna outra coisa. Ozu persegue esse objetivo repetindo seus temas. Quando, em uma entrevista, ele diz ser um fabricante de tofu e que uma pessoa não é capaz de fazer tantos filmes diferentes, o diretor japonês nos confessa realizar sempre o mesmo filme, pois o que se pretende é afirmar sempre a mesma imagem da arte. Seus remakes e suas repetições são a expressão de uma compreensão da arte que persegue sempre o mesmo objetivo: a comunhão com o caos. Ele (YOSHIDA, 2003, p. 33) diz: “sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas”.

Fazer do cinema um meio de ultrapassar nossa percepção interessada. Oferecer um mundo para além do limite do conforto do hábito, das formas dominantes. Fazer de nós, espectadores, mais do que homens orgânicos.

Levados não ao abrigo, mas ao mergulho no caos sentiremos vertigens que necessariamente nos tirarão do lugar que ocupamos. E se o pensamento não servir para nos tirar do lugar que nos encontramos, então ele de nada serve. Eis a entrada no estranhamento que libera múltiplas perspectivas, não do homem e seus hábitos psico-orgânicos, mas das próprias coisas, da vida.

O cinema tal como Ozu o concebe não serve nem para ilustrar uma ficção sentimental nem para reproduzir uma intenção moralizante, mas pode ser um meio de expressão para um criador autêntico se expressar, porque o cinema, esta arte tão original, oferece ao homem um meio de demonstrar a infinita diversidade do mundo.

É nesse sentido que poderíamos mesmo dizer que (YOSHIDA, 2003, p. 136) “a vida transcorre, para o homem, de modo despercebido”. O cinema também tem esse papel a cumprir: defrontar o espírito humano com a incerta e ambígua realidade vital. E se há uma razão para fazer filosofia (ou cinema) é poder expandir-se além dos interesses do orgânico e experimentar a vida mais ampla e mais rica do que minha capacidade perceptiva me permite. Para recuperar, pela arte, aquilo que escapa ao meu olhar.

Se o pensamento não puder contar com a grandeza artística, resta ao homem as ilusões do seu intelecto e os limites de sua razão. Como diz Nietzsche (1984) “não é no conhecimento, mas sim na criação que está a nossa salvação!” A arte nos impulsiona a uma nova realidade, ao jorro da vida, da vida não orgânica, da vida inesgotável. É a oportunidade de realizar um encontro extraordinário: uma aliança com a irredutível multiplicidade.

Referências

BALÁZS, Bela. *Estética do filme*. Coleção 7ª arte. Rio de Janeiro: Edições Verbum, s/d.

BERGSON, Henri. A consciência e a vida. In *A Energia Espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____ A alma e o corpo. In *A Energia Espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____ “Fantasmas vivos” e “Pesquisa Psíquica”. In *A Energia Espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____ *Matéria e memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____ *Cinema I – a imagem movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____ *Cinema II – a imagem tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FAURE, Elie. *Função do cinema e das outras artes*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Porto: Editora Rés, 1984.

ULPIANO, Claudio. *A força imaterial da vida*. Disponível em <www.claudioulpiano.org.br>. Acesso em 19 jan. 2012.

_____ *A filosofia e o cinema - para uma nova imagem do pensamento*. Disponível em: <www.claudioulpiano.org.br>. Acesso em 19 jan. 2012.

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