



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

EMMANUELLE NUNES MAIA

EU CONTEMPLEI, MAS...
MONO NO AWARE NOS FILMES, “EU NASCI, MAS...”, E
“BOM DIA”, DO DIRETOR YASUJIRŌ OZU

BRASÍLIA

2020

EMMANUELLE NUNES MAIA

EU CONTEMPLEI, MAS...

MONO NO AWARE NOS FILMES “EU NASCI,MAS...”, E “BOM DIA” DO
DIRETOR YASUJIRŌ OZU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Língua e Literatura
Japonesa da Universidade de Brasília (UnB),
como requisito para obtenção do diploma de
graduada em Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Prof. Wanderson Tobias Rodrigues

BRASÍLIA

2020

EMMANUELLE NUNES MAIA

EU CONTEMPLEI, MAS...

MONO NO AWARE NOS FILMES 'EU NASCI, MAS...', E 'BOM DIA' DO

DIRETOR YASUJIRŌ OZU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília (UnB), como requisito para obtenção do diploma de graduada em Língua e Literatura Japonesa.

Orientador: Prof. Wanderson Tobias Rodrigues

Brasília, 8 de dezembro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Wanderson Tobias Rodrigues
Prof. - IL/TEL Universidade de Brasília

Égon Lucas Alves Neves
Prof. - IL/LET Universidade de Brasília

Kimiko Uchigasaki Pinheiro
Profa. Dra. - IL/LET Universidade de Brasília

Agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas ligadas ao curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília (UnB), que me acolheram com tanto carinho e me incentivaram tanto ao longo do meu percurso no curso.

Agradeço ainda mais especificamente ao Prof.º Dr. Ronan Alves Pereira, Profª Dr. Yuko Takano, e a Profª Dr. Raquel Imanishi Rodrigues por me incentivarem a seguir minha proposta de análise sobre o *mono no aware* na cultura japonesa, ao Prof.º Dr. Yûki Mukai, e a Profª Suzana Sumire Negrão Niho, que me incentivaram e me ajudaram no curso quando eu estava na minha fase mais difícil do curso, ou seja, quando retornei após ter tido um câncer maligno no ovário. E ainda ao Prof.º Wanderson Tobias Rodrigues que me orientou com tanto empenho na escrita deste presente trabalho de conclusão.

Agradeço também a minha mãe que sempre foi e sempre será a base que sigo na minha vida.

Obrigada

“In every Ozu film,” Richie writes, “the whole world exists in one family. The ends of the earth are no more distant than outside the house.”

(Paul Schrader)

RESUMO

Com base nos autores: David Bordwell; Woojeong Joo, Mitsuyo Wada-Marciano, Donald Richie, Daisuke Miyao, Ohnuki-Tierney, entre outros, este trabalho busca analisar através de um panorama histórico, a estética presente no estilo cinematográfico do diretor japonês Yasujirō Ozu, mas especificamente nos seus filmes ‘Eu nasci, Mas...’ (大人の見る絵本 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* - 1932) e ‘Bom dia’ (お早よう, *Ohayō* - 1959), enquanto observa se em ambos os filmes existe a presença, direta, ou indireta, do conceito estético derivado do Budismo Zen ‘*mono no aware*’.

Palavras-chave: Cinema. Estética. Filme. *Mono no aware*. Yasujirō Ozu.

ABSTRACT

This work seeks to analyze the aesthetics present in the cinematographic style of the Japanese director Yasujiro Ozu, more specifically in his films 'I was born, But...' (大人の見る絵本 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* - 1932) and 'Good morning' (お早よう, *Ohayō* - 1959), while observing whether in both films there is the presence, directly or indirectly, of the aesthetic concept derived from Zen Buddhism *mono no aware*.

Keywords: Aesthetics. Cinema. Film. *Mono no aware*. Yasujiro Ozu.

Lista de Imagens

Figura 1: Ryoichi e Keiji assistindo filme amador.....	29
Figura 2: Ryoichi e Keiji observando o pai.....	30
Figura 3: Senhor Yoshi apresentando seu chefe.....	30
Figura 4: Ryoichi e Keiji apresentando o pequeno Iwasaki.....	30
Figura 5: Ryoichi e Keiji enfrentando seu pai.....	31
Figura 6: Irmãos Yoshi no quintal de casa.....	35
Figura 7: Crianças assistindo televisão.....	36
Figura 8: Minoru brincando com bambolê.....	36
Figura 9: Vizinhas conversando.....	38
Figura 10: Arredores das casas.....	38
Figura 11: Diálogo.....	39
Figura 12: Diálogo.....	39
Figura 13: Pillow Shot (Eu nasci, Mas.....)	40
Figura 14: Pillow Shot (Bom Dia).....	40
Figura 15: Yūharu Atsuta (Tokyo Ga 1985).....	41
Figura 16: Yūharu Atsuta (Tokyo Ga 1985).....	41
Figura 17: Corredor entre casas.....	42
Figura 18: Senhor Yoshi bebendo.....	43
Figura 19: Casa dos irmãos Fukui, Heiichirô e Kayoko.....	43
Figura 20: Irmãos Yoshi.....	44
Figura 21: Isamu Hayashi.....	44
Figura 22: Composições detalhadas (Eu nasci, Mas.....)	45
Figura 23: Composições detalhadas (Bom Dia).....	45
Figura 24: Senhor Yoshi levando os filhos para escola.....	48
Figura 25: Irmãos Yoshi voltando para casa.....	48
Figura 26: Tóquio a noite.....	48

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. <i>Mono no Aware</i>	11
3. <i>Meiji à Shōwa</i>	19
4. Cinema e o Japão	23
4.1. Yasujirō e o Cinema	24
5. Análise das obras	26
5.1. Eu nasci, Mas...	27
5.2. Bom dia	31
6. Análise Estética	32
6.1. Trabalho de arte	33
6.2. Material de referência	37
6.3. Planos cinematográficos	38
6.4. Composições	41
6.4.1. Mise en Scène	44
6.5. Iluminação	46
7. Conclusão	48
8. Referências Bibliográficas	52

1. Introdução

Por sentir falta de mais disciplinas voltadas à cultura asiática na Universidade de Brasília, como também um foco nessa cultura em disciplinas já ofertadas em diferentes departamentos, se resultou a escolha do tema. A partir da delimitação do mesmo, quis compreender mais a fundo a cultura japonesa, e ainda também sobre como diferentes elementos de uma cultura podem influenciar tanto a arte, quanto a visão das pessoas sobre o mundo.

Este presente trabalho visa abordar o estilo cinematográfico do diretor Yasujirō Ozu, enquanto tenta conceitualizar diferentes pontos, entre eles, o contexto histórico referente a vida do Ozu em si, e do Japão, enquanto algo que pode influenciar a cultura de um país, e da arte nele e dele produzida, como ainda a influência do cinema no território japonês, para então poder fazer uma análise da estética adotada no trabalho do Ozu.

A cultura de um grupo específico de pessoas representa determinados padrões de comportamento das mesmas, os padrões podem ser vistos na maneira como se vestem, nos seus costumes e até na língua falada dessa sociedade. A partir de questionamentos de especialistas sobre estes padrões, acreditamos ser possível observar que a cultura não é algo estático e este movimento pode receber influências externas, incorporar em novos padrões e transformar a cultura. Deste modo, os pensamentos sobre a existência de uma cultura dita “pura” são invalidados por muitos críticos.

No estudo da importância de símbolos e rituais utilizados na cultura japonesa de Ohnuki-Tierney¹ (2002), a autora aplica a sua interpretação do conceito “*méconnaissance*”, que se refere a diferentes significados (intencionalmente ou não) ligados a determinados termos, causado pela falta de comunicação destes símbolos. *Méconnaissance* pode ser então abordado como base para questionar como determinados fatos referentes a diferentes elementos culturais, têm seus significados utilizados em uma cultura.

Pode-se ver o percurso de significação de um conceito como o do elemento “flor de cerejeira”, que é costumeiramente ligado à mulher ou ao amor em obras literárias do período Heian. Até como a adaptação de seu significado durante a Segunda Guerra-Mundial, quando seu uso estético, de acordo com a autora, foi inserido pelo “regime totalitarista japonês” na operação

¹ OHKUNI-TIERNEY, Emiko: **Kamikaze, cherry blossoms, and nationalism**: the militarization of aesthetics in Japanese history, Chicago, The University Press, 2002, p.2.

Tokkotai (特別攻撃隊, *tokubetsu kōgeki tai*, ou ainda abreviada 特攻隊 *tokkōtai*, força de ataque especial), conhecida como *Kamikaze* (神風). Segundo Ohnuki-Tierney (2002, p. 3), era dito aos pilotos que “Você deve morrer como lindas pétalas de cerejeira para o imperador.”².

Como visto, um estudo cultural abre uma gama de possibilidades de conhecimentos, de visões e desdobramentos sobre elementos vistos em grupo de pessoas, sociedade etc., e o caso da estética não fica longe disso. A filosofia se configurou diferente entre o Ocidente e o Oriente, e mesmo na Ásia o Japão se distanciou da percepção do que conhecemos por filosofia.

Apesar de alguns estudiosos encararem a Filosofia japonesa como algo ambíguo, os estudos japoneses são mais voltados à cultura em si, porém usando este elemento como base argumentativa para questionar sobre literatura, política, arte, sendo que os intelectuais a princípio não seguiam muito a filosofia ocidental, e depois os pensadores modernos absorveram a filosofia ocidental, mas ainda sem fugir da sua própria maneira de pensar.

No período Heian (平安時代, *heian jidai*) como em outras épocas, houve influência externa do continente (China, através da Coréia) que atingiu em várias áreas, desde a estrutura da capital do período Heian até a estética japonesa, e “As instituições monásticas eruditas budistas e a corte com seus intelectuais e estetas interagiram extensivamente como os dois centros de elite da filosofia³” (2011, p. 7), esta interação nos diz muito sobre como o budismo exerceu influência desde que foi inserido no Japão no século V.

As árvores/flores de cerejeiras eram elementos já utilizados neste período com conotação estética, e mesmo que seu significado se adaptou para enfatizar o uso da operação *Tokkotai*, o significado original na literatura clássica japonesa geralmente era ligado, como dito antes, a mulheres, ao amor, e estes elementos eram ligados a um conceito estético vindo do Budismo chamado de *mono no aware* (物の哀れ), ou ainda chamado de *Pathos* das coisas, conceito que caminhou um longo curso no Japão até os dias atuais.

Partindo da premissa que a cultura representa padrões de comportamento mutáveis, e que podem sofrer influências, esta monografia busca analisar uma cultura fílmica do Japão, enquanto questiona se o conceito estético *mono no aware* exerce influência nesta cultura em duas épocas,

² You shall die like beautiful falling cherry petals for the emperor.

Ibidem, 2002. p.3.

³ The Buddhist scholarly monastic institutions and the court with its intellectuals and aesthetes interacted extensively as the two elite centers of philosophizing.

Japanese Philosophy: A sourcebook, edited by James W. Heisig, Thomas P. Kasulis e John C. Maraldo, Nanzai library of Asian religion and Culture, Honolulu, University of Hawai'i Press, p. 7, 2004.

1932 e 1959, pelas quais o Japão passou por mudanças marcantes. Ainda se busca mais precisamente observar se durante estas duas épocas o *mono no aware* foi inserido, propositalmente ou não, em dois filmes do diretor Japonês Yasujirō Ozu, ‘Eu nasci, Mas...’ (大人の見る絵本 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*)⁴ e seu *remake* ‘Bom dia’ (おはよう, *Ohayō*)⁵.

2. *Mono no aware*

Existem diferentes termos japoneses pelos quais se é traduzido a expressão “estética japonesa”, termos estes que servem de base para estudar diferentes conceitos estéticos, como o *Mono no Aware* por exemplo, segundo Silva (2018)⁶:

O que aqui aparece sob a expressão “estética japonesa” é a minha tradução do que, em japonês, diz-se 日本的美意識 (nihonteki biishiki), mas do que também se poderia dizer 日本的美 (nihonteki bi) ou, ainda, 日本の美学 (nihon no bigaku), sendo essas duas últimas derivações menos comuns do que a primeira, mais amplamente utilizada. Suspeitas de uma má tradução podem ser rapidamente levantadas ao se perceber que biishiki significa literalmente “consciência do belo”, destoando de imediato da tradução, por nós proposta, de “estética”. [...] Entretanto, o termo ao qual me referi simplesmente como “poética” é, na verdade, uma aproximação do que na tradição japonesa se conhecesse por 歌論 (karon), ou seja, os tratados acerca da poesia japonesa waka. (SILVA, p. 14, 2018).⁷

Como visto a “estética” como uma forma poética, traduzida como *Karon* (歌論), serve como uma ponte até a poesia japonesa, como o *waka* (和歌) e que mais adiante, reverbera na cultura e sensibilidade japonesa como um todo. Hisamatsu Sen’ichi que foi responsável pela organização e compilação de tratados sobre poesia no Japão medieval, segundo Silva (2018), desde aquele período Hisamatsu já tinha um enfoque na estética japonesa.

Os tratados poéticos da antiguidade, por um lado influenciados pela poética das Seis Dinastias da China, eram retóricos; por outro, eram ricos em gostos como o “aware” e o “okashi” da estética japonesa. Os tratados poéticos do medievo, ao manter tal tradição, sendo essas representações da Idade Média japonesa da autoridade viva da fé budista, vieram a se tornar também teorias literárias notáveis em pensamento. Isso, aliado ao excesso de sentimentos nas expressões, isto é, o apreço à elegância simbólica, deu forma aos complexos e profundos tratados poéticos. As estéticas do *yūgen* e do *ushin/mushin* possuem tal natureza. Podemos vê-las nos tratados poéticos medievais (Hisamatsu, 1971, p. 3, apud SILVA, p. 14, 2018).⁸

⁴ I WAS born, but... Direção de Yasujirō Ozu. Roteiro de Akira Fushimi, Escrito por Yasujirō Ozu, Cinematografia de Hideo Shigehara, Produção: Shochiku, Tokyo. 1932, 1 DVD (90 min.).

⁵ GOOD morning. Direção de Yasujirō Ozu. Escrito por Yasujirō Ozu, Kogo Noda, Cinematografia de Yūharu Atsuta, Produção: Shochiku Films Ltda, Tokyo. 1959, 1 DVD (94 min.).

⁶ Doutorado do Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista CAPES.

⁷ SILVA, Diogo César Porto da: A Estética Japonesa é uma Poética. Modernos & Contemporâneos, Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v.2, n. 3., jan/jun.,2018. p.14, 2018.

⁸ Ibidem.

Um argumento difundido por muitos críticos sobre conceitualização do termo *mono no aware* (物の哀れ), diz que este conceito estético filosófico é ligado à cultura artística e religiosa japonesa, que faz parte de uma “essência” do que é o povo japonês. e tem origem no budismo zen, mas antes de afirmar este pacote completo, o melhor é percorrer o caminho deste conceito. Marra (1999, p. 123) sobre *aware* nos diz que:

De acordo com uma teoria, nos tempos antigos, antes do período Nara, a palavra "*aware*" significava principalmente bonitinho, querido, interessante, enquanto no período Heian era usada para indicar "a percepção de um humor". Durante o período Kamakura, o significado era duplo: por um lado, "*aware*" indicava a glória (*appare*) da bravura; por outro, apontava para a sensação mais suave de tristeza (*aware*). Esses dois significados foram de alguma forma combinados no período Ashikaga/Muromachi, enquanto, novamente, durante o período Tokugawa, o significado da palavra se dividiu em dois, indicando elogios ao vencedor justo (*appare*) e simpatia pelo perdedor - um tipo de compaixão (*aware*). Quando consideramos esse desenvolvimento, percebemos quanto tempo a história do *aware* é. (MARRA, 1999, p.123)⁹.

Por ser uma expressão tão antiga e com modificações de significado das palavras inseridas ao longo dos períodos no Japão, tanto para um lado “positivo” quanto “negativo”, ainda é difícil trazer uma definição para a palavra, mesmo nos dias atuais, considerando também o enraizamento da mesma na psique japonesa. Uma definição muito usada por críticos é a de que *aware* (哀れ), no período *Heian*, tinha seu significado atrelado a uma certa sensibilidade e melancolia que apenas algumas pessoas conseguiam sentir.

O filósofo Okazaki Yoshie (1892-1982) argumenta ainda que esta exclamação *aware* representa toda uma consciência no Japão, e isto também é um desafio na compreensão da palavra, sobre a consciência ele diz que é a “forma mais básica de expressão. A maneira como uma expressão como consciente funciona provavelmente existe em toda parte no início de todas as raças (民族, *minzoku*)” (MARRA, 1999, p. 121), e no Japão não seria diferente. Mesmo com o desenvolvimento da cultura japonesa, a palavra *aware* continuou a existir, só ganhando uma conotação mais polida e se adaptando ao que vinha de fora em termos culturais.

Se seguirmos para tradução do termo percebemos o mesmo desafio, tanto em relação ao duplo significado que *aware* adquiriu ao longo de seu uso, quanto a tradução do termo *mono no aware* completo, a palavra *mono* significa coisa, e se traduzir ao pé da letra significa *aware* das coisas, ou ainda como *Pathos* das coisas, pois muitos críticos ocidentais tendem a traduzir *aware* como *pathos*,

⁹ According to one theory, in ancient times prior to the Nara period the word “aware” mainly meant cute, dear, interesting, while in the Heian period it was used to indicate “the perception of a mood.” During the Kamakura period, the meaning was twofold: on the one hand, “aware” indicated the glory (*appare*) of bravery; on the other it pointed at the softer feeling of sorrow (*aware*). These two meanings were somehow combined in the Ashikaga/Muromachi period, while again during the Tokugawa period the word’s meaning split into two, indicating both praise for the just winner (*appare*) and sympathy for the loser—a kind of compassion (*aware*). When we consider this development, we realize how long the history of aware is.

MARRA, Michele: **Modern Japanese Aesthetics: A reader**, Honolulu, University of Hawai’i Press, p.123, 1999.

pelo fato da palavra grega está ligada a sentimentos fortes e sofrimento, na poética referindo-se às emoções que as pessoas sentem ao perceber uma ação dramática.

Em primeiro lugar, de acordo com o dicionário (*Daigenkai*), o substantivo *aware* tem dois significados, ambos os substantivos usados como partículas exclamativas indicando elogio e pena. O primeiro significado de conhecimento é explicado como “algo a ser elogiado, excelência”, e geralmente é escrito com um caractere que significa “superioridade” (優, yuu). Disto deriva o verbo “amar” (awaremu), que significa “tratar alguém com ternura”. O último significado é explicado como “algo de que devemos ter pena”, “lamentar”, e é escrito com um caractere que significa “tristeza” (哀). Disto deriva o verbo “sentir por alguém” (awaremu). (MARRA, 1999, p.124).¹⁰

Segundo a pesquisa de Marra (1999, p.124) no dicionário *Daigenkai* (大言海), o duplo significado do substantivo *aware*, mostra também uma ambivalência aos conceitos ligados ao substantivos, como os que o autor cita “alegria, raiva, tristeza e prazer.¹¹”, e segundo o autor:

A palavra “*aware*” não apenas possui uma variedade de significados. Também inclui em si uma conotação relacionada a um valor positivo [...], bem como uma conotação relacionada a um valor negativo - conhecido como “tristeza” (dois significados aparentemente contraditórios).¹² (MARRA, 1999, p.124).

No Japão existe o costume de celebrar a floração da árvore de cerejeira, conhecido como *Hanami* (花見), e, segundo críticos, este ato de contemplação que leva pessoas aos parques enquanto fazem piqueniques ao redor das árvores, tem uma beleza não só por reunir as pessoas, mas por existir um ato de observar a transitoriedade da vida. Embora pareça confuso, ao observar as flores caindo, o sujeito é atingido pela melancolia que é a brevidade da vida dessas flores e o sentimento vem acompanhado pela admiração e beleza da transformação da natureza.

Nessa relação com algo na natureza, existiria uma capacidade a certas pessoas de contemplar a beleza da efemeridade, mesmo quando houvesse uma nostalgia ou tristeza em relação a esta contemplação. Afinal, se tudo é breve na natureza e somos partes da natureza, o que ocorre em períodos de mudança na vida de alguém pode ser triste, mas também pode ser belo. Esta percepção se ligaria ao budismo pela concepção de sermos breves no mundo, e através desta consciência, é possível perceber a morte como uma transformação, percebendo ainda o conceito budista do *Mujo* (無常), ou seja, da impermanência.

¹⁰ First of all, according to the dictionary (*Daigenkai*), the noun “aware” has two meanings, both nouns used as exclamatory particles indicating praise and pity. The first meaning of aware is explained as “something to be praised, excellence,” and it is usually written with a character meaning “superiority” (優). From this derives the verb “to love” (awaremu), which means “to treat someone tenderly.” The latter meaning is explained as “something we should take pity of,” “to grieve for,” and it is written with a character meaning “sorrow” (哀). From this derives the verb “to feel for someone” (awaremu).
Ibidem, p.124.

¹¹ “joy, anger, sorrow, and pleasure” Ibidem, p. 124.

¹² “Not only does the word “aware” possess a variety of meanings. It also includes in itself a connotation related to positive value[...] as well as a connotation related to a negative value—aware as “sorrow” (two meanings seem-ingly contradictory).” Ibidem, p.124

No período Edo (江戸時代, *Edo jidai* - 1603-1868), um estudioso da Escola Nativista (国学者, *kokugakusha*) chamado Motoori Norinaga, que era muito conhecido por sua interpretação do *Conto de Genji* (源氏物語, *Genji monogatari*), trouxe a tona em seus estudos o *mono no aware*.

A palavra *aware* era usada na literatura clássica japonesa do período estudado por ele, ou seja, o Período Heian, porém de acordo com citação da autora Ohnuki-Tiermey (2002, p.32, apud TADAYO, Watanabe, 1989), Motoori foi alguém que também “discerniu a superioridade do Japão e dos japoneses na superioridade de seu arroz e flores de cerejeira.¹³”.

Ohnuki-Tiermey (2002, p. 107) segue dizendo que em suas pesquisas sobre Motoori Norinaga no seu volumoso estudo sobre *Genji* (Motoori, 1969: 201– 42), ela não encontrou nada que ligasse as flores de cerejeiras com o *ethos* do *pathos*, mas indica que a tese principal do nativista era sobre como *mono no aware* “constitui a essência das artes literárias e visuais japonesas e não é um produto da visão de mundo budista ou da doutrina confucionista (Motoori, 1969: 25–26)”¹⁴.

Neste poema, escrito em seu auto-retrato aos sessenta anos de idade, em 1790), Motoori ([1790] 1968: capa do volume) equipara o espírito japonês com cerejas da montanha florescendo sob o sol da manhã: Se devemos perguntar sobre o espírito dos japoneses, são as flores de cerejeira das montanhas que florescem fragrantemente ao sol da manhã . Como vários estudiosos apontaram (por exemplo, Saito [1979] 1985: 54; Toita 1982: 20; Yamada Munemutsu 1977: 117), neste poema, Motoori Norinaga elogia as flores de cerejeira como uma celebração da vida - a beleza radiante das cerejeiras das montanhas. eles florescem ao sol da manhã. A imagem não tem nada a ver com pétalas de cerejeira, nem implica a morte no menor sentido. (2002, p. 106)¹⁵

Porém, ao analisar o que Motoori Norinaga disse sobre o conceito em diferentes épocas, Marra indica que na teoria de Norinaga haveria um “pré-requisito para *aware* é a presença de sentimentos profundos¹⁶” (MARRA, 1999, p. 130), e também cita algumas partes escritas por Motoori em “*Jeweled Comb of The Tale of Genji*” (*Genji Monogatari Tama no Ogushi*), como quando Motoori questiona:

O que significa "conhecer *mono no aware*"? *Aware* é a voz da tristeza que sai quando o coração sente depois de ver, ouvir ou tocar em algo. Hoje usamos as exclamações "Ah!" aa) e "Oh!" (*hare*). Olhando a lua ou as flores de cerejeira, por exemplo, estamos profundamente impressionados e dizemos: "Ah, essas flores esplêndidas!" ou "Oh, que lua linda!" A palavra

¹³ who discerned the superiority of Japan and the Japanese in the superiority of its rice and cherry blossoms.

Ibidem, p.106.

¹⁴ constitutes the essence of the Japanese literary and visual arts and that it is not a product either of the Buddhist world view or of Confucian doctrine (Motoori [1799] 1969: 25–26)

Ibidem, p.107.

¹⁵ In this poem, written on his self-portrait when he was sixty years old (1790), Motoori ([1790] 1968: volume cover) quated the Japanese spirit with blooming mountain cherries under the morning sun: “If we are to ask about the spirit of the Japanese, it is mountain cherry blossoms that bloom fragrantly in the morning sun” (my translation). As several scholars have pointed out (e.g. Saito [1979] 1985: 54; Toita 1982: 20; Yamada Munemutsu 1977: 117), in this poem Motoori Norinaga praises cherry blossoms as a celebration of life—the radiant beauty of mountain cherries as they bloom in the morning sun. The image has nothing to do with cherry petals, nor does it imply death in the slightest sense.

Ibidem, p.106..

¹⁶ prerequisite for aware is the presence of deep feelings.

MARRA, Michele: **Modern Japanese Aesthetics: A reader**, Honolulu, University of Hawai'i Press, p.130, 1999.

"aware" é a combinação de "aa" e "hare". É o mesmo que a exclamação chinesa "Wu hu" que em kanbun diz "Aa". . . . Mais tarde, aware recebeu o caráter que significa "tristeza", fazendo-nos acreditar que a palavra simplesmente significava tristeza. Mas aware não se limita à expressão da tristeza. Também se aplica ao estado de ser feliz, interessante, agradável e engraçado. Portanto, temos as expressões "ser comovedoramente engraçado" e "ser comovente feliz". Sempre que sentimos aware, seja em uma circunstância engraçada ou feliz, a expressão "aware" é usada. É verdade que existem muitos casos em que aware é usado em oposição à "engraçado" e "feliz". Como as paixões humanas variam, quando a emoção de algo engraçado ou de alegria não é muito profunda, ou quando nosso coração está profundamente comovido por tristeza, ansiedade, saudade ou algum outro desejo não realizado, essa profundidade é especificamente conhecida como consciente - o que explica por que no nosso uso diário, associamos a consciência apenas à tristeza. . . . É o mesmo com a expressão "mono no aware". [...] Sempre que nos deparamos com uma situação em que deveríamos estar sentindo alguma coisa, a sensação de saber que o coração deve ser movido por algo que se chama "conhecer mono no aware". É claro que o fato de o coração não ser movido em ocasiões em que realmente deveria estar sentindo algo, essa incapacidade de sentir é chamada de "ignorância do mono no aware" e essa pessoa é conhecida como "um homem sem coração". (MARRA, 1999, p.12 ~ 7 apud Genji Monogatari Tama no Ogushi, rolo 2. Ver Ishikawa Jun, ed., Motoori Norinaga, Nihon no Meicho 21 (Tóquio: Chuo Koron Sha, 1984), pp. 406-408.¹⁷

Apesar do Motoori não dizer diretamente sobre o budismo, ou ainda outro tipo de religião, como observado por Ohnuki-Tiermey, o texto ainda apresenta possibilidade de análise por este viés. Mesmo sem afirmarmos que esta seria uma base para o conceito, ainda podemos perceber o que Motoori entende pela capacidade de ter sentimentos profundos que nos causam uma empatia, mesmo quando existe nostalgia ou melancolia.

O que se entende por filosofia no Japão veio com Nishi Amane (1829-97), que introduziu este conceito e o nominou no início de 1870 como *tetsugaku* (哲学), termo que foi também consolidado na China e na Coréia. Também foi considerado pelo filósofo Yamamoto Masao como um "período de iluminação" na estética japonesa. Marra (1999, p. 22) nos diz ainda que a partir de palestras que Nishi Amane deu em 1877 na presença do imperador do período Meiji, ele publicou em depois a 'Teoria da Estética' (美妙学説, *Bimyogaku Setsu*)¹⁸.

¹⁷ What does "to know mono no aware" mean? Aware is the voice of sorrow that comes out when the heart feels after seeing, hearing, or touching something. Today we would use the exclamations "Ah!" (aa) and "Oh!" (hare). Looking at the moon or at the cherry blossoms, for example, we are deeply impressed and say: "Ah, these splendid flowers!" or "Oh, what a beautiful moon!" The word "aware" is the combination of "aa" and "hare." This is the same as the Chinese exclamation "Wu hu" that in kanbun reads "Aa." . . . Later on, aware was given the character meaning "sorrow," making us believe that the word simply meant grief. But aware is not limited to the expression of sorrow. It also applies to the state of being happy, interesting, pleasant, and funny. Therefore, we have the expressions "to be movingly funny" and "to be movingly happy." Whenever we feel aware, whether in a funny or a happy circumstance, the expression "aware" is used. True, there are many cases in which aware is used in opposition to "funny" and "happy." Since human passions vary, when the excitement over something funny or over joy is not very deep, or when our heart is deeply moved by sorrow, anxiety, longing, or some other unfulfilled desire, that depth is specifically known as aware—which explains why in our daily usage we associate aware only with sorrow. . . . It is the same with the expression "mono no aware." [...] Whenever we meet with a situation in which we should be feeling something, the feeling of knowing that the heart should be moved by that something is called "to know mono no aware." Of course, the fact that the heart is not moved on occasions when it should actually be feeling something, such an inability to feel is called "ignorance of mono no aware" and such a person is known as "a heartless man."

MARRA, 1999, p.12~7 apud Genji Monogatari Tama no Ogushi, roll 2. See Ishikawa Jun, ed., Motoori Norinaga, Nihon no Meicho 21 (Tokyo: Chuo Koron Sha, 1984), pp. 406–408.

¹⁸ MARRA, Michele, 1999, p.22 apud The text appears in Aoki Shigeru and Sakai Tadayasu, eds., Bijutsu, NKST 17 (Tokyo: Iwanami Shoten, 1989), pp. 3–14 [hereafter BS].

Em uma série de palestras do Nishi, de caráter militar dadas em 1878, questionou o significado da flor de cerejeira ao comparar com outras flores, como a rosa de *sharon* na Coréia e peônias na China, que possuem significado relacionado ao patriotismo, promovendo a dúvida se o aspecto nacionalista também se aplicava ao Japão..

Nishi Amane, ao analisar o poema do Motoori visto anteriormente, percebeu o poema como algo que trouxe a tona o “espírito japonês (大和魂, *yamato damashii*)”, e que pode ser dividido em quatro caracteres: lealdade (忠, *Chuu*); bondade/docilidade (良, *ryô*; 大人しく *otonashiku*), franqueza (易 *eki*), e obediência (直, *choku*). Ohnuki-Tiermey (2002, p. 107) nos mostra que segundo Nishi, "Esses quatro caracteres representavam o caráter "único" dos japoneses"¹⁹.

Marra (1999, p. 119.²⁰) destaca que o filósofo japonês Onishi Yoshinori (1888-1959) que lecionou estética na Universidade de Tóquio (1922-1949), acreditava que a análise que Motoori Norinaga (1730-1801) fez sobre o conceito *aware* era só o início no que se refere ao “processo de apreender o potencial objetivo do consciente como resultado de uma experiência estética”²¹, e na abordagem do Onishi o termo *aware* foi explicado além da área linguística e psicológica, (MARRA, 1999. p. 115)”.
 A segunda parte do livro ("Categorias estéticas") aborda a questão espinhosa da redução da particularidade à estrutura unificada de "universais" (*aware e yojo*) que estão no centro de todos os debates sobre as artes literárias do Japão. Pertencendo originalmente ao vocabulário da poética japonesa pré-moderna, o consciente e o *yojo* (em combinação com o *yugen*) foram transformados em discursos estéticos no período moderno, quando passaram a ser usados para indicar o "espírito", respectivamente, do Heian (794-1191) e Kamakura (1192–1333). Ninguém prestou mais atenção à noção de *aware* do que Onishi Yoshinori (1888–1959), que ensinou estética na Universidade de Tóquio de 1922 até sua aposentadoria em 1949 (capítulo 6). À sua pesquisa ao longo da vida sobre as “categorias estéticas” japonesas (*biteki hanchu*), ele trouxe seu vasto conhecimento da fenomenologia ocidental. Genuinamente interessado nas implicações filosóficas da noção de *aware*. (MARRA, Michele, 1999, p. 9)²².

Como exemplo de experiência estética do *aware*, Onishi dá o exemplo de uma poesia do poeta Yosa Buson (1716-1784): “*Sabishisa no/ ureshiku mo ari/ aki no kure*”²³, traduzido como: “Há

¹⁹ “these four characters represented the “unique” character of the Japanese.”

Ibidem, 2002. p.107..

²⁰ MARRA, Michele. Modern Japanese Aesthetics. Honolulu: University of Hawai`i Press, 1999, p. 119.

²¹ “[...] grasping the objective potential of aware as the result of an aesthetic experience.”.

Ibidem, p. 115.

²² The second part of the book (“Aesthetic Categories”) addresses the thorny issue of the reduction of particularity to the unified structure of “universals” (*aware and yojo*) that are at the center of all debates on Japan’s literary arts. Originally belonging to the vocabulary of premodern Japanese poetics, *aware* and *yojo* (in combination with *yu gen*) were transformed into aesthetic discourses in the modern period when they came to be used to indicate the “spirit” of, respectively, the Heian (794–1191) and Kamakura (1192–1333) periods. No one has paid more attention to the notion of *aware* than Onishi Yoshinori (1888–1959), who taught aesthetics at the University of Tokyo from 1922 until his retirement in 1949 (Chapter 6). To his lifelong research on Japanese “aesthetic categories” (*biteki hanchu*) he brought his vast knowledge of Western phenomenology. Genuinely interested in the philosophical implications of the notion of *aware*.

Ibidem, p.9.

²³ さびしさのうれしくもあり秋の暮れ

Ibidem, p.117.

também felicidade/ Na solidão/ Crepúsculo do outono” (MARRA, 199, p. 117). Nestes versos, de acordo com Marra, Onishi diz que Buson conseguiu destacar um tipo de beleza “que é a “fragilidade” (Fragilität) do “Ser”, capturada por um poeta que encontra satisfação e prazer em sua consciência da natureza triste do mundo (Ibidem, p. 117)²⁴”.

A capacidade do poeta de sentir esta “beleza natural”, segundo Onishi, mostra a importância de uma contribuição de “sensibilidade estética” em Heian²⁵, que o levou a definir Heian como *Biteki Bunka* (美的文化 - Cultura da estética), não tanto por ter sido desenvolvido a vida artística, mas “a capacidade das pessoas de transformar a vida em um objeto artístico, tornando a vida bonita (vida estética ou *biteki seikatsu*). A aristocracia usou as artes como um meio prático para tornar sua vida estética e aliviar seu tédio (*ennui*)²⁶” (Ibidem, p. 117). Marra também diz que de acordo com Onishi esta intuição estética sentida também por Yosa Buson:

Um dos fenômenos da natureza foi responsável por abrir as portas para os ingredientes básicos da tragédia da vida, como noções de tempo e mudança, e não qualquer sistema filosófico específico, incluindo o budismo. A leitura metafórica da passagem das quatro estações como um lembrete constante da mortalidade humana (*memento mori*) - assim como a relação tensa entre a constância das leis naturais que determinam a progressão temporal e os ciclos de mudança (*mujō*) que as estações representam - são ingredientes potentes na formação da experiência estética passiva do tédio²⁷. (Ibidem, p. 118-19).

Neste ensaio que Marra mostra os questionamentos de Onishi resume o significado de *aware* em cinco passos: primeiro no qual o “significado especificamente psicológico” se refere a tristeza que sentimos ao contemplar algo, no qual este sentimento é um atributo de uma emoção característica; segundo, “significado psicológico inclusivo,” quando *aware* significa uma experiência comum ao se comparar ao primeiro passo, neste caso podemos considerar o significado do termo *warubito* (悪人, pessoa ruim) existente em Heian que se referia a pessoas que não tinham sensibilidade de sentir o *aware*, mas não tinham consciência sobre este fato.

No terceiro passo temos o “significado estético”, no qual existe uma consciência estética através de uma “intuição” intelectual e uma “visão clara” de entender o significado do *aware*, ou seja, consegue perceber a tristeza do mundo enquanto contempla e enxerga uma beleza nisto. Neste

²⁴ “which is the “fragility” (Fragilität) of Being as captured by a poet who finds fulfillment and pleasure in his awareness of the sorrowful nature of the world”

Ibidem, p. 117.

²⁵ Ibidem, p. 117.

²⁶ people’s ability to transform life into an artistic object, making life beautiful (aesthetic life or *biteki seikatsu*). The aristocracy used the arts as a practical means to make their life aesthetic and ease their boredom (*ennui*).

Ibidem, p. 117

²⁷ of the phenomena of nature was responsible for opening the doors to the basic ingredients of the tragedy of life, such as the notions of time and change, rather than any particular philosophical system, Buddhism included. The metaphorical reading of the passing of the four seasons as a constant reminder of human mortality (*memento mori*)—as well as the tense relationship between the constancy of the natural laws that determine temporal progression and the cycles of change (*mujō*) that the seasons represent—are potent ingredients in the formation of the passive aesthetic experience of *ennui*

Marra, 1999, p.118-19 apud Onishi, *Bigaku*, vol. 2, pp. 340–347.

caso, em *Heian* tinha o termo *yobito* (良人, pessoa boa), ou seja, quem era capaz de perceber beleza nas mudanças da vida visto na natureza, que apesar de ser algo triste, também é belo por fazer parte da natureza.

O quarto passo era o “significado especialmente estético” do qual um campo de percepção e uma “visão clara supera o imediatismo de um objeto específico, tornando-se uma visão metafísica e mística (*Einstellung*) de um cansaço geral do mundo que informa a natureza da existência ou "ser"²⁸” (Ibidem, p. 119). Sobre este passo, Onishi dá o exemplo da Dama Fujitsubo, personagem do “Conto de Genji” (源氏物語, *Genji Monogatari*) que enquanto espera o retorno de Genji:

[...] passa os dias pensando exclusivamente na vida após a morte, ressaltando a natureza metafísica de uma existência baseada na ausência da vida real. É uma abertura ao sentido cósmico da vida que o leitor percebe esteticamente através de uma experiência estética. A observação da infinidade de tempo e espaço na natureza ajuda a trazer essa experiência.²⁹ (Ibidem, p. 119.).

O quinto e último passo se refere ao termo *aware* como uma “categoria estética” que se refere “a beleza”, porém em um conteúdo especificamente estético. Ou seja, este conceito pode ser usado para designar diferentes tipos de “beleza”, desde que seja estabelecido a sua origem de experiência estética. Ao comentar este passo Marra fala que os exemplos de Onishi sobre este passo são relacionados a temas como “morte, desaparecimento e desaparecimento como símbolo do significado da vida humana.”³⁰ (Ibidem, p. 120).

Por existir diferentes formas de estudo sobre elementos que são comumente ligados ao *mono no aware*, como as flores de cerejeira, é difícil assumir uma posição fixa do significado destes elementos, tanto originariamente no período Heian, quanto posteriormente, pois mesmo na definição do conceito pelo filósofo Watsuji Tetsuro (1889–1960) em seu “Estudo da história do espírito japonês (*Nihon Seishin Shi Kenkyu*, 1940), que *mono no aware* era um tema ligado a uma:

Experiência mística pode ser vislumbrada em sua definição de *aware* como “anseio pela fonte da eternidade”, na qual supostamente está enraizada a resposta humana à grandiosidade da realidade externa - a exclamação reverente da humanidade (*eitan*) quando confrontada pelo mistério do universo³¹ (Ibidem, p.120)

²⁸ “clear vision overcome the immediacy of a specific object, becoming instead a metaphysical and mystical vision (*Einstellung*) of a general world-weariness informing the nature of existence or “Being”.

Ibidem, p. 119.

²⁹ [...] spends her days thinking exclusively of the afterlife, thus underscoring the metaphysical nature of an existence grounded on the absence of actual life. This is an overture toward the cosmic meaning of life that the reader perceives aesthetically through an aesthetic experience. The observation of the infinity of time and space in nature helps to bring about such an experience.

Ibidem, p. 119.

³⁰ “[...] death, demise, and disappearance as symbolic of the meaning of human life.”

Ibidem, p.120..

³¹ mystical experience can be glimpsed in his definition of aware as “yearning for the source of eternity” in which is allegedly rooted the human response to the awesomeness of external reality—humanity’s reverent exclamation (*eitan*) when confronted by the mystery of the universe.

Watsuji Tetsuo conceitua *mono no aware* como o sentimento do infinito, e ainda diz que nesta perspectiva “[...] podemos entender claramente por que ‘o *pathos* das coisas’ (*mono no aware*) teve que ser interpretado como um sentimento purificado. O que chamamos de *mono no aware* é o sentimento do infinito, que por si só tem uma tendência a uma pureza ilimitada.” (MARRA, 1999, p. 121), que parece se ligar a interpretação do Motoori sobre existir um sentimento profundo ligado a expressão, mas Watsuji diz ainda que o “*mono no aware* não está dentro de nós, um dos mecanismos usados pela própria origem para nos fazer voltar à origem.” (Ibidem, p. 121).

Algo que poderia expressar o conceito para Watsuji Tetsuo é através da arte da literatura pois elas “[...] o expressam de forma concreta em um nível elevado. Graças a isso, entramos em contato com a luz das coisas eternas que não passam, enquanto passamos pelas coisas que passam entre as coisas que passam.”³² (MARRA, 1999, p. 121). Então através de algumas análises do *mono no aware*, é possível perceber a dificuldade de tradução e conceitualização do termo, mas ainda é possível observar similaridades que será usado ao longo do trabalho.

3. Meiji à Shōwa

Entre o fim do período Edo (江戸時代 *Edo Jidai* - 1603-1867), e começo do *Meiji* (明治時代 *Meiji jidai* - 1867-1912), o território Japonês passou por inúmeras crises, que segundo Gayle (2014)³³, da Escola de Ciências Sociais, da Universidade de Waseda, neste período de transição.

O *bakufu* (Shogunato) Tokugawa começou a perder legitimidade a partir de meados do século XIX, pelo menos uma década antes de 1868. Fome e desastres naturais na primeira metade deste século, culminados pelo período de abalação da terra após a chegada do comodoro Perry e seus frota em 1853, [...] (GAYLE, 2014, p. 214.)³⁴.

Com a queda do comandante do exército (将軍, *shōgun* ou *shōgun*) japonês Tokugawa Yoshinobu (徳川慶喜) em 1868, o imperador obteve novamente a posição principal do governo japonês, a partir deste fato, o imperador adotou o nome *Meiji* (明治) como seu nome de reinado. Esse evento foi conhecido como “Restauração Meiji” (明治維新, *Meiji Ishin*), e a restauração tinha o

Ibidem, p.120

³² The literary arts express it in a concrete form at a heightened level. Thanks to it, we come into contact with the light of eternal things that do not pass away, while we pass through things that pass away between things that pass away.

MARRA, 1999, p.121 apud Watsuji Tetsuro, *Nihon Seishin Shi Kenkyu* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1940), pp. 242–243.

³³ GAYLE, Anderson Curtis: *A companion to Global Historical Thought*, Chapter fourteen: ‘The World of Modern Japanese Historiography: Tribulations and Transformations in Historical Approaches. First Edition. Edited by Prasenjit Duara, Viren Murthy and Andrew Sartori. 2014 by John Wiley & Sons, Ltd. Published 2014 by John Wiley & Sons, Ltd. p.214.

³⁴ The Tokugawa bakufu had begun to lose legitimacy from the mid-nineteenth century, at least a decade before 1868. Famines and natural disasters in the first half of this century, topped off by the earth-shattering period following the arrival of Commodore Perry and his fleet in 1853, [...].

Ibidem. p. 214.

intuito de “modernizar” o Japão, deixando-o em pé de igualdade com grande parte do ocidente. Esta relação imposta fez com que o país em um período curto da era *Meiji*, tivesse o governo centralizado e com uma constituição do império japonês (Constituição do Império do Japão (*Kyūjitai*: 大日本帝國憲法; *Shinjitai*: 大日本帝国憲法, *Dai-Nippon Teikoku Kenpō*), como também, entre outras coisas, ter o transporte e comunicação modernizado, e com avanço na área industrial.

A restauração Meiji dispunha ainda, de acordo com Gayle, da criação da história moderna “como uma disciplina acadêmica institucionalizada, além disso, ocorreu dentro dessa transição e dentro do movimento em direção a um senso mais consciente de si / nação que veio com a ascensão do capitalismo industrial e a expansão econômica.³⁵” (GAYLE, Anderson, 2014, p. 214.), e esta necessidade de conhecer quem de fato era o Japão seria importante em diversas áreas.

O intelectual Fukuzawa Yukichi (1835-1901) apoiava juntamente a outros intelectuais como estava sendo feito a influência da nacionalização nas pessoas, tal como o enfoque na cultura japonesa, e entre os slogans utilizados na época eram, o *Bunmei Kaika* (文明開化, lit. Civilização Iluminação) que se referia a se unir a uma nova civilização, *Wakon Yosai* (和魂洋才 - Espírito Japonês e tecnologia ocidental), e *Fukoku Kyohei* (富国強兵, Criar uma nação rica, fortalecer o exército).

A modernização para os japoneses foi muito mais do que uma série de adaptações incrementais das instituições e tecnologias ocidentais; em vez disso, implicou uma participação voluntária em um jogo alienígena praticado pelo que os intelectuais Meiji chamavam de 'lógica da civilização', na qual os japoneses aceitavam a tarefa de lutar para superar sua inferioridade definida pelo Ocidente. Como foi o caso em muitas sociedades não ocidentais, o processo de modernização japonesa trouxe consigo um influxo de idéias e instituições ocidentais³⁶. (Iida, 2001, p. 4.).

Apesar de *Taishō* (大正時代 - *Taishō Jidai* - 1912-1926) ser breve, e estar entre dois períodos bastante discutidos por diversos estudiosos, de acordo com o cineasta Michael Hoffman (2012)³⁷, não pode ser encarado como uma era sem importância, mas sim turbulenta, por ter tido, entre outras coisas, a primeira grande guerra do mundo, a revolta do arroz (米騒動, *kome sōdō*), e o grande terremoto de Kanto em 1923, que matou cerca de 100.000 pessoas.

Enquanto na era anterior o foco era a modernização do país sem perder sua essência tradicional, *Taishō*, no seu início, acabou tendo que lidar com diversos problemas, tanto políticos, com

³⁵ as an institutionalized academic discipline, moreover, took place within this transition and within the move toward a more conscious sense of self/nation that came with the rise of industrial capitalism and economic expansion.

Ibidem, p. 214.

³⁶ Modernization for the Japanese was much more than a series of incremental adaptations of Western institutions and technologies; instead, it entailed a voluntary participation in an alien game played by what Meiji intellectuals called ‘the logic of civilization,’ in which the Japanese accepted the task of struggling to overcome their estern-defined inferiority. As was the case in many non-Western societies, the process of Japanese modernization brought with it an influx of Western ideas and institutions.

IIDA; Yumiko: **Rethinking Identity in Modern Japan**: Nationalism as aesthetics. p.4. 2001.

³⁷ HOFFMAN, Michael. The *Taishō* Era: When modernity ruled Japan's masses. **The Japan times**, Toquio, 29 de julho de 2012, Life, Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/life/2012/07/29/general/the-taisho-era-when-modernity-ruled-japans-masses/#.Xqs11M1v-M9>>. Acesso em: 30 de abril de 2020, 17:33.

uma crise que durou de 1912 a 1913, quanto econômicos, relacionados a intensa industrialização da era *Meiji*. Uma das dificuldades foi lidar com a concorrência no setor industrial, que apesar de ter investimentos, créditos, e ter um cuidado com a defesa do território, a concorrência de muitos países acabou por culminar conflitos, levando o mundo a primeira guerra mundial. Por lutarem do lado vencedor da guerra, o Japão teve concessões ao fim desta, como por exemplo a ampliação do seu domínio pela Ásia.

Depois da Primeira Guerra, o Japão passou por altos e baixos, primeiro com o reconhecimento de ser uma das cinco nações no mundo, tanto no ponto de vista industrial, quanto militar, até uma grande insatisfação da população. Dentre as turbulências do recorte, podemos citar a dívida do país, entre outros etc.

Em relação à cultura, Segundo Gayle, do ponto de vista e posicionamento de historiadores e folcloristas dos anos 20 e 30, como o historiador e filósofo da moral Watsuji Tetsuro (1889–1960), e o folclorista e estudioso japonês Yanagita Kunio (1875–1962), havia uma “[...] existência de um ‘estilo de vida nacional’ (*kokumin seikatsu*³⁸) e uma ‘cultura nacional’ japonesa distinta (*kokumin / minzoku bunka*³⁹)” (GAYLE, 2014, p. 216.) sendo que este conceito relacionado a cultura não era feito de uma forma neutra, ou como também Gayle diz “termo descritivo”. Ou seja, segundo ele ainda “ao invés de ser o produto de histórias locais distintas”, “foram redefinidas como diferentes pontos evolutivos ao longo da linha única da história nacional.” (Ibidem, p. 216.)⁴⁰

Podemos observar então que tanto durante o período *Taishō*, quanto no início do período *Showa*, havia no Japão uma preocupação em como analisar o que seria a cultura japonesa, essa necessidade veio da influência e informações que veio de fora do país. Ou seja, quando o Japão “abriu” suas portas ele teve em um período muito curto informações e conceitos que nunca tinha visto. Uma forma de se posicionar no mundo e se legitimar como grande nação, foi o de pensar os conceitos externos, enquanto tentava ver equivalentes no próprio país, assim segundo Gayle, “A história cultural durante os períodos *Taisho* e o início de *Showa*, em outras palavras, frequentemente mergulhou em categorizações recém-criadas de ‘Oriente’ e ‘civilização’”⁴¹

³⁸ 国民生活

³⁹ 国民 - 民族文化

[...] existence of a “national lifestyle” (*kokumin seikatsu*[#]), and a distinct Japanese “national culture” *kokumin/minzoku bunka*).

GAYLE, Anderson Curtis: A companion to Global Historical Thought, Chapter fourteen: ‘The World of Modern Japanese Historiography: Tribulations and Transformations in Historical Approaches. First Edition. Edited by Prasenjit Duara, Viren Murthy and Andrew Sartori. 2014 by John Wiley & Sons, Ltd. Published 2014 by John Wiley & Sons, Ltd. p.216.

⁴⁰ “rather than being the product of distinct local histories,” “were redefined as different evolutionary points along the single line of national history.”

Ibidem, p. 216.

⁴¹ “Cultural history during the *Taishō* and early *Showa* periods, in other words, often dipped into newly minted categorizations of “the Orient” and “civilization”

Este período revolucionário, que Hoffman⁴² (2012) afirmou ser sido uma “revolução falha” (JAPAN TIMES, 2012), foi breve e deu lugar a era *Shōwa* (昭和時代 *Shōwa jidai*), longo período governado pelo imperador Hirohito, com grande influência política pelo totalitarismo, militarismo com ultranacionalismo, e que levou o país a invadir a China em 1937, e participar da Segunda Guerra (1939-1945), fato que fez o Japão sofrer uma grande derrota, ter seu território ocupado por forças de fora e ter seu país modificado completamente com o tempo.

Ao refletirmos sobre o século XX, uma profunda desilusão com a época paira sobre a mente de muitos. Foi um século com duas guerras mundiais, além de inúmeros conflitos armados. O fim do colonialismo trouxe à tona não o que esperávamos, mas inaugurou uma série de terríveis conflitos internacionais, inter-raciais e inter-étnicos. Como resposta, nacionalismo, etnia, guerras e outras formas de violência tornaram-se um local de produtividade acadêmica. Nesse diálogo, a questão de como e por que indivíduos, especialmente intelectuais, se tornam participantes, muitas vezes ativamente, nos desenvolvimentos de nacionalismos ou mesmo ultra-nacionalismos e guerras ocupa um espaço importante. (OHKUNI-TIERNEY, 2002, p. 1)⁴³

Gayle, sobre os anos iniciais após a segunda guerra, afirma que foram marcados por um “sentido de crítica de si sobre o que passou”, e após ter seu território invadido, o Japão foi muito rápido de um país devastado pela guerra a um país com rápido progresso econômico e de importância central na economia global, fato observado até pela revista *The economist* que publicou uma matéria de capa em 1962, na qual abordava o “milagre japonês”, termo pelo qual o avanço japonês passou a ser comumente relacionado. Esse “milagre” também usou como símbolo desse avanço a Olimpíada em Tóquio de 1964 que ocorreu apenas 20 anos depois do final do conflito.

Quando os estado-unidenses entraram no Japão em 1945 encontraram o país passando por uma forte crise decorrente na guerra, e que enfrentava vários problemas econômicos, entre eles uma inflação desenfreada, alta taxa de desemprego da população e insatisfação da mesma com o Japão por não ter conseguido cumprir as promessas de desenvolvimento feitas depois da abertura do Japão na restauração *Meiji*. Com influência dos Estados Unidos em vários segmentos o Japão teve que procurar medidas para superar todos os problemas que existiam em sua sociedade e que foi apenas superado com a guerra da Coreia na qual o Japão desempenhou um papel de exportador de produtos

A angústia nacionalista contemporânea, como a de Mishima, muitas vezes toma como alvo o

⁴² HOFFMAN, Michael. The *Taishō* Era: When modernity ruled Japan's masses. **The Japan times**, Toquio, 29 de julho de 2012, Life, Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/life/2012/07/29/general/the-taisho-era-when-modernity-ruled-japans-masses/#.Xqs11M1v-M9>>. Acesso em: 30 de abril de 2020, 17:33.

⁴³ As we reflect on the twentieth century, a profound disillusionment with the epoch looms large in the minds of many. It was a century with two world wars in addition to innumerable armed conflicts. The end of colonialism brought forth not what we hoped for but ushered in a series of gruesome international, interracial, and interethnic conflicts. As a response, nationalism, ethnicity, wars and other forms of violence became a site of scholarly productivity. Within this dialogue, the question of how and why individuals, especially intellectuals, become participants, often actively, in the developments of nationalisms or even ultra-nationalisms and wars occupies an important space.

OHKUNI-TIERNEY, Emiko: **Kamikaze, cherry blossoms, and nationalism**: the militarization of aesthetics in Japanese history, Chicago, The University Press, 2002, p.1.

que os nacionalistas descrevem como amnésia do pós-guerra, como a história japonesa do pós-guerra começou esquecendo convenientemente a problemática relação anterior do Japão com o moderno e adotou a trajetória de desenvolvimento moderna. (IDA, Yumiko, 2001, p. 4)⁴⁴

A presença dos estado-unidenses no território japonês influenciou o campo político, econômico e cultural do país no período pós Segunda Guerra Mundial, influência perceptível em filmes, livros e músicas, a princípio os japoneses foram consumidores dessa cultura e depois a usaram como influência para adaptação. Depois de muitos conflitos e influência internacional, o fim deste período foi marcado por uma economia expandida que levou o Japão ao posto de segunda economia mais forte do mundo, porém quase a ponto de explodir uma bolha econômica, fato ocorrido em 1993.

4. Cinema e o Japão

Antes de existir o que conhecemos hoje por cinema houve um longo caminho, então, antes dos irmãos Lumière pudesse patentear em 1891 sua invenção “Kinetoscope”, ou ainda pudessem projetar seus filmes em 1895 para um público, a curiosidade pelo mover de imagens remonta até a antiguidade. Ou seja, até o território chinês, quando foi inventado, aproximadamente em 121 a.C., o teatro de sombras.

Ao longo deste tempo foram inventadas inúmeras máquinas, como por exemplo a lanterna mágica no século XVII, o praxinoscópio em 1877 e até mesmo o cinetoscópio em 1894. O diretor e curador sênior Paolo Cherchi Usai (1996, p. 20)⁴⁵ afirma que "nenhum evento isolado - seja a invenção patenteada por Edison do Kinetoscope em 1891 ou a primeira projeção de filmes dos irmãos Lumière para um público pagante em 1895 - pode ser realizada para separar um pré-cinema nebuloso do cinema propriamente dito", e que a história da sétima arte não surgiu de um *big bang*.

Nos anos iniciais do cinema, houve o cinema mudo, que durou entre 1895 até 1930, e apesar do cinema não ser visto por bons olhos por muitas pessoas, se espalhou rapidamente. Primeiro por grandes cidades pela Europa e até mesmo nos Estados Unidos, em Nova Iorque. Como levava muito público a assistir e podia ser somado a outros tipos de entretenimentos, acabou por se

⁴⁴ Contemporary nationalist angst, like that of Mishima, often takes as its target what nationalists describe as the postwar amnesia, the way Japanese postwar history began by conveniently forgetting Japan's troubled prior relation with the modern and adopted instead the modern developmental trajectory.

IDA; Yumiko: **Rethinking Identity in Modern Japan**: Nationalism as aesthetics. p.4. 2001

⁴⁵ No single event -- whether Edison's patented invention of the Kinetoscope in 1891 or the Lumière brothers' first projection of films to a paying audience in 1895 -- can be held to separate a nebulous pre-cinema from cinema proper.

USAI, Paolo Cherchi: **The early years: Origins and Survival**, The Oxford History of World Cinema, edited by NOWELL-SMITH, Geoffrey, Oxford University Press, 1996, p.20

espalhar por mais cidades na década de 20. De acordo com o pesquisador sênior da universidade Londrina Queen Mary, Geoffrey Nowell-Smith, os locais de projeções no decorrer do tempo também aumentaram de tamanho e se sofisticaram.

[...] grandes 'palácios fotográficos' da década de 1920, que rivalizavam com teatros e óperas por opulência e esplendor. Enquanto isso, os filmes evoluíram de curtas 'atrações', com apenas alguns minutos, até o longa que dominou as telas do mundo até os dias atuais ⁴⁶. (NOWELL-SMITH, 1996, p. 3).

Com a abertura forçada do Japão em 1854, e o projeto de modernização proposto pela Restauração Meiji (明治維新, *Meiji Ishin*) em 1868, que gerou grande influência internacional dentro do Japão, houve absorção em várias áreas, entre elas no cinema. Assim como ocorreu no exterior, logo foi difundida pelo Japão, afinal o cinema era visto como uma forma artística e uma relação com o mundo Ocidental.

O cinema japonês teve diferentes fases, a princípio a relação do público com os filmes era intermediada tanto por música ao vivo, quanto por entretenimentos performáticos, um exemplo era uma figura chamada de *Benshi* (弁士), que narrava e explicava os filmes, ajudando os espectadores a entender a diferença cultural entre Ocidente e o Japão. Outra grande influência nos filmes era a do teatro tradicional japonês, os diretores usavam características tanto do *kabuki* ((歌舞伎), quanto do *Noh* (能).

Pela decorrência da escassez de filmes estrangeiros causada pela primeira guerra mundial, os diretores buscaram adaptar estéticas estrangeiras, porém a partir de 1932, os militares começaram a reduzir a produção do cinema, por decorrência da morte do primeiro-ministro Inukai Tsuyoshi que foi morto em uma rebelião militar, e mais a frente pela decorrência da Segunda Guerra Mundial.

4.1 Cinema e o Yasujirō

Yasujirō Ozu (小津 安二郎, 1903–63) foi um diretor e roteirista japonês, que também usava o pseudônimo 'James Maki', e até hoje ainda é muito aclamado mundialmente pela sua obra cinematográfica.

Geralmente quando se pesquisa sobre ele, vemos muitos questionamentos feitos pelos críticos sobre seus filmes, como o de que sua obra é incompreensível para o público ocidental, que incorporou o conceito *mono no aware* de forma consciente em seus filmes, e que por possuir um *japaneseness*, o diretor seria o mais japonês entre todos os diretores japoneses, essa última

⁴⁶ “[...] great 'picture palaces' of the 1920s which rivalled theatres and opera-houses for opulence and splendour. Meanwhile films themselves developed from being short 'attractions', only a couple of minutes long, to the feature length that has dominated the world's screens up to the present day”.

Ibidem, p. 20.

conclusão segundo Novielli (2007, p.186), pode ter sido talvez originada pelo conhecimento de Ozu em relação ao público alvo de seus filmes.

Na base, uma aparente simplicidade, na qual se identifica o intenso trabalho intelectual do diretor/roteirista, como nota Kiko MacDonald num interessante ensaio: as nuances, os gestos, as paisagens, tudo é dosado em relação àquilo que Ozu sabia interessar seu público, que se identificaria no filme bem mais do que fora exprimido. (NOVIELLI, 2007, p.186, apud K. McDonald, 1983, p.203) .

Ozu nasceu em Tokyo no distrito de Fukugawa, que era uma área cosmopolita e fazia parte do que chamavam de “*shitamachi*” (下町), termo usado para descrever uma área que era o centro de Edo (江戸)⁴⁷. As crianças nascidas na região eram chamadas de *Edokko* (江戸っ子, criança de Edo), termo pelo qual segundo Bordwell (1988), o diretor era chamado por muitos amigos. Nasceu de uma família com origem rica e nobre, que acabou por perder seu dinheiro e influência. Em 1913, Ozu se mudou com os irmãos e a mãe para Honshu e voltou para Tokyo em 1923 já adulto, vivendo lá até a sua morte no dia do seu septuagésimo aniversário.

Bordwell (1988, p. 8⁴⁸) faz uma separação da vida do Ozu em seis décadas e segundo o crítico histórico, Ozu viveu sua juventude em uma era de grande industrialização e militarização. Enquanto foi formado como pessoa na era *Taishō* (1912-26), época pela qual tinha uma expansão burguesa, e entre os acontecimentos que Ozu viveu, pode-se destacar entre outros fatos o terremoto de Kanto.

Mesmo com um estilo cinematográfico o mais neutro possível e bem diferente do estilo do visto fora do Japão, Ozu desde criança mostrava apreço pela cultura ocidental, principalmente pelos filmes, tanto que disse uma vez que “*Film had a magical hold on me*⁴⁹” (Ibidem, p. 8). Seguindo seu amor por filmes, em 1923 mesmo com oposição do pai, e ajuda de um tio, ele assinou contrato com a Companhia de Cinema Shochiku, porém por precisar servir no militarismo, e por problemas pessoais, ele só assumiu a função de terceiro assistente cinematográfico em 1926.

Entre seus anos iniciais na Shochiku ele começou de baixo, mas logo em 1927 foi promovido a diretor e dirigiu seu primeiro filme “Espada da penitência” (懺悔の刃, *Zange no yaiba*). Porém, por ter se apresentado ao serviço militar por dois meses, o seu filme foi terminado por outro diretor. Neste período inicial entre 1927 e 1932 Ozu dirigiu filmes não muito conhecidos no Japão e sua consagração veio, de fato, em 1932 quando ele dirigiu o filme “Eu nasci, Mas...” (大人の見る繪本 生れてはみたけれど, *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo*), filme de comédia que tratava da sociedade japonesa sob ótica das crianças.

Durante o período de guerra que o Japão esteve envolvido, Ozu teve idas e vindas por precisar servir ao exército militar imperial japonês, e mesmo com estes fatores Ozu conseguiu ainda lançar

⁴⁷ Tóquio (東京, Tokyo).

⁴⁸ BORDWELL, David, **Ozu and the poetics of cinema**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p.8.

⁴⁹ Ibidem, p.8 apud Yasujiro Ozu, ‘How I became a film Director, in The masters of Japanese Cinema, ed. and trans, Leonard Schrader (unpub. ms, Pacific Film Archive, n.d.), p.242’

filmes com sucesso, como: “Os irmãos da família Toda” (戸田家の兄妹, *Toda-ke no kyōdai*) de 1941, e “Havia um pai” (父ありき, *Chichi ariki*) de 1942. Depois de precisar retornar ao exército em 1943, Ozu só voltou ao Japão em 1946 e dirigiu, já em 1947, o filme “Recordações de um cavalheiro aposentado” (長屋紳士録, *Nagaya shinshiroku*).

O estilo cinematográfico do Yasujirō Ozu é um dos grandes legados do diretor, e apesar dele só ser apresentado ao público ocidental tardiamente, diferentemente de outros diretores como por exemplo Akira Kurosawa, essa introdução se deu, de acordo com Woojeong (JOO, 2017, p.1), juntamente aos diretores Gosho Heinosuke, Naruse Mikio e Toyoda Shirō, em 1956 em um evento em Los Angeles, no qual tinham intuito de mostrar o gênero *gendai-geki* (現代劇), filmes focando na vida cotidiana e contemporânea.

Em retrospecto, essa (dificuldade de entender os filmes de Ozu pelo ocidente) é um absurdo absoluto, se não uma forma inversa de orientalismo. Pode ser verdade que a verdadeira intenção dos produtores japoneses era continuar o sucesso inicial de filmes de *jidaigeki* (drama de época) como *Rashōmon / Rashomon* (Kurosawa Akira, Daiei, 1950), *Ugetsu monogatari / Ugetsu* (Mizoguchi Kenji, Daiei, 1953). ou *Jigokumon / Gate of Hell* (Kinugasa Teinosuke, Daiei, 1953) no Ocidente no início da década de 1950.² Mas mesmo assim, acho muito improvável que o público ocidental contemporâneo tenha se esforçado mais para entender o drama urbano familiar de Ozu, *Tōkyō monogatari / Tokyo Story* (1953) do que os filmes de época de Kurosawa ou Mizoguchi. (Woojeong Joo, p. 1, 2017)⁵⁰

5. Análise das obras

Existem diferentes formas pelas quais os teóricos do cinema analisam o estilo cinematográfico dos filmes do diretor japonês Yasujirō Ozu, entre elas é comum fazer uma ligação entre o conceito estético *mono no aware*, com o estilo das obras deste diretor. Este tipo de comparação é feita de forma estética, mas com argumentos diferentes, como por exemplo a análise comparativa falando sobre a infância do Ozu, ou até mesmo do seu alcoolismo.

Seguindo a proposta destes argumentos, estudiosos costumam observar os elementos estéticos e apontam que as obras se baseiam no gênero *home drama* (sobre problemas familiares), que possuem os enredos todos parecidos, tratando sobre a vida comum das pessoas. Para defender este ponto de vista, os críticos analisam como o diretor usou elementos cinematográficos, sendo assim, costumam salientar sobre a forma de dirigir do Ozu mostrando que ele recorrentemente usava a câmera de maneira baixa, com cerca de 90 centímetros da altura do chão, o que para alguns críticos representa a visão de alguém sentado no *tatami*.

⁵⁰ In retrospect, this (dificuldade de se entender os filmes do Ozu pelo ocidente) is absolute nonsense, if not an inverse form of Orientalism. It might be true that the real intention of Japanese producers was to continue the initial success of such *jidaigeki* (period drama) films as *Rashōmon/Rashomon* (Kurosawa Akira, Daiei, 1950), *Ugetsu monogatari/Ugetsu* (Mizoguchi Kenji, Daiei, 1953), or *Jigokumon/Gate of Hell* (Kinugasa Teinosuke, Daiei, 1953) in the West in the early 1950s.² But even so, I think it is very unlikely that contemporary Western audiences would have struggled any harder to understand Ozu’s urban family drama *Tōkyō monogatari/Tokyo Story* (1953) than Kurosawa or Mizoguchi’s period films.

Ibidem, p. 01..

A base argumentativa para estas análises estéticas, segundo David Bordwell (1988, p. 1⁵¹), em muitos casos, seja em parte ou em sua totalidade, são equivocadas, e mesmo que se analise a vida de Ozu, não se encontra nenhum fator que o tenha levado a utilizar de forma consciente, o conceito estético *mono no aware* em suas obras. Nem em sua juventude, que o mesmo tinha como preferência filmes estrangeiros, nem durante a sua vida adulta morando com sua mãe em um Japão ocupado pelos Estados Unidos.

Os gêneros *shoshimin-geki* (sobre a classe média japonesa), o *nansensu* (sem um sentido, *nonsense*), e melodramas, também são inseridos nos filmes do Ozu, podendo ainda ter mais de um gênero em um mesmo filme, como por exemplo “Eu Nasci, Mas...”, que possui três gêneros segundo Bordwell (1988, p. 14.) “*sarariman*, *shoshimin-geki* e *home drama*⁵²”. *Sarariman* pois personagem do pai é um funcionário assalariado de uma empresa, *shoshimin-geki* referente a família que lida com os dramas da classe média burguesa, especificamente em período de crise, e *home drama* porque o filme mostra o que Donald Richie (2003) caracterizou por uma:

“imagem em si é íntima, familiar, reduzida e seu conteúdo é o que o próprio diretor chamou de “drama doméstico”. Este é um drama doméstico, entretanto, como Anton Chekhov é um drama doméstico. O poder do filme de Ozu, sua intensidade quase trágica, é resultado — como no escritor russo — de um mínimo de meios.” (RICHIE, Donald. 2003.)⁵³

Ao longo de sua carreira Ozu foi refinando e desenvolvendo seu estilo cinematográfico, assim como os gêneros usados em seus filmes, porém, pelo uso frequente de técnicas parecidas, isso acabou se tornando um dos motivos pelos quais, muitas pessoas no Ocidente achem seus filmes muito parecidos, e que ainda afetou suas obras não terem sido divulgadas fora do Japão como outros diretores japoneses, como por exemplo Akira Kurosawa.

Se partirmos da premissa que não existe uma base argumentativa forte para afirmar que Ozu inseriu o conceito budista *mono no aware* de forma consciente em seus filmes, precisamos entender que caminho este conceito percorreu até o filme, para então se afirmar que o *mono no aware* de fato está presente nas obras.

5.1. Eu Nasci, Mas...

⁵¹ BORDWELL, David, *Ozu and the poetics of cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p.1.

⁵² Ibidem, p. 01.

⁵³ The image itself is intimate, familiar, scaled down and its content is what the director himself called “home-drama.” This is home-drama, however, as Anton Chekhov is home-drama. The power of the Ozu film, its near tragic intensity, is a result — as in the Russian writer — of a minimum of means.

RICHIE, Donald. 'Home-drama' in your own home. The Japan times, 2003. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/11/16/books/home-drama-in-your-own-home/>>. Acesso em: 19, novembro de 2020.)

“Eu Nasci, Mas...” (大人の見る絵本, 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* "Livro ilustrado para adultos — Eu nasci, Mas..."), é um filme de 1932, de 90 minutos, dirigido e com história do diretor Ozu Yasujirō (sendo história com seu pseudônimo James Maki), Roteiro por Akira Fushimi, cinematografia e edição de Hideo Mohara.

O filme se inicia com a mudança de uma família, a Yoshii, composta por um casal e seus dois filhos pequenos, para uma casa que fica no subúrbio de Tóquio. Esta mudança de localidade influi em outras mudanças que ocorrem ao longo do filme. Logo no início do filme nos é apresentado o pai da família e seus dois filhos no veículo que carrega a mudança da casa, a partir deste momento é feita uma divisão entre o mundo infantil e dos adultos, que será visto em detalhes mais a frente. O pai resolve seguir um caminho diferente a pé, o de encontrar o seu chefe, o senhor Iwasaki e cumprimentá-lo, enquanto seus filhos devem continuar o caminho até a casa com o motorista do veículo.

Logo a frente vemos dois tipos de posicionamento dos personagens: uma com o pai de fato prestando seus respeitos ao Iwasaki, e outra com os filhos já em casa, sendo o menor próximo a residência na rua, local que ocorre o primeiro posicionamento das crianças da vizinhança, em relação aos irmãos Yoshii. Assim que o vêem, este grupo de crianças, com um aparente líder, menospreza o mais novo dos irmãos, para em seguida a criança mais forte bater nele, como também o roubar. Apesar de tentar se defender, o mais novo apanha e corre chorando até em casa para pedir ajuda ao seu irmão mais velho, e mesmo assim acabam sendo coagidos a voltarem a casa.

Depois dos posicionamentos iniciais é possível analisar que a narrativa envolverá esses dois “mundos”, o do pai que se coloca na posição passiva em relação ao seu chefe, e o “infantil” dos irmãos tentando lidar com as crianças do bairro. Por causa da recepção que tiveram, e das outras crianças vindo até seu portão e ameaçá-los quando saiam de casa no provável dia seguinte, os irmãos ficam receosos de ir à escola e apanharem novamente dessas outras crianças.

Ao longo do filme, e com as ameaças sofridas, ambos resolvem recorrer então a um garoto mais velho que entrega *sake* no bairro para ajudá-los, e finalmente assumem controle dos meninos da vizinhança. Em certo ponto os garotos conversam sobre o porquê de cada um deles ter o melhor pai, cada um dos meninos deu um motivo diferente, como por exemplo de um que conseguia tirar e colocar seu dente para comer um confeito, ou ainda um que tinha muitos ternos, no fim ainda não existia um consenso de qual seria o melhor.

No filme é observado que o senhor Juuyaku Iwasaki tem como *hobby* o cinema, por este fato seus funcionários, juntos ao chefe, resolvem filmar cenas de forma amadora e ao coletar material suficiente decidem fazer uma projeção na casa do Iwasaki. Durante esse momento pode-se perceber, segundo o autor Wada-Marciano (2008, p. 13), uma sequência que representa uma "Contradições

distópicas da vida moderna, a brecha irreconciliável entre o eu público e o privado do trabalhador de escritório e apresenta um comentário sobre a própria experiência espectacular moderna⁵⁴.

Se comparado ao ponto de vista do autor Wada-Marciano sobre uma brecha entre dois pontos, vemos durante esta sequência a participação das crianças da vizinhança assistindo a projeção amadora, fato conseguido depois de convencerem o pequeno Iwasaki com presentes. Os filmes impressionaram as crianças, porém certo filme despertou maior atenção dos irmãos pois tinha como personagem o pai deles. Nas tomadas o senhor Yoshii assume uma postura cômica, enquanto se faz e é feito de bobo, fato que provoca neles uma desilusão com o pai.

Figura 1: Ryoichi e Keiji assistindo filme amador



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

A maneira como ambas as crianças lidam com a desilusão sobre a falta de importância da figura paterna, ocorre quando indagam com raiva sobre a atitude do mesmo, o que atinge indiretamente valores da sociedade japonesa, como o da hierarquia. Essa situação familiar leva os filhos a uma greve de fome, porém depois de um período pensando sobre a situação, Keiji e Ryoichi compreendem a atitude do pai, se reconciliam, e o aconselham depois a ir conversar com o Senhor Iwasaki.

É possível observar um paralelo que pode ser feito entre o cotidiano do senhor Yoshii, ao de seus filhos, no qual se percebe como questões relacionadas a poder, é algo influente na sociedade da época retratada. Essa questão é vista, ainda na primeira cena, quando o Yoshii escolhe prestar cumprimentos ao seu chefe, no lugar de auxiliar sua família na mudança de casa, e ainda mostra uma base gestual dos seus filhos no fim da cena quando estão com raiva, ou desiludidos, que é o de colocar a mão no bolso.

Figura 2: Ryoichi e Keiji observando o pai.

⁵⁴ “dystopian contradictions of modern life the irreconcilable rift between the office worker’s public and private selves and it presents a commentary on the modern spectatorial experience itself.”

WADA-MARCIANO, Mitsuyo: **Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1320s and 1930s**, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2008, p.13.



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

A maneira com que as crianças Yoshii lidam com as outras da vizinhança, mostra como esta sociedade infantil não se diferencia tanto assim da vivida pelos adultos. Ambos ao longo do filme passam por um processo de entendimento, e de encontrar o seu lugar nesta miniaturização da relação de poder.

Quando Keiji e Ryoichi não conseguem o intuito de fazer o adolescente da vizinhança bater no “líder” dos meninos, eles percebem que mais do que o poder físico, ou ainda da inteligência, existe algo mais influente entre eles, o que questiona mais uma vez o funcionamento da sociedade.

Assim como no mundo infantil, no dos adultos também existem paralelos entre os personagens e as relações de poder, ou seja, entre os funcionários e o chefe deles, o que leva os empregados a fazerem de tudo o que podem para chamar a atenção do seu superior, atrapalhar quem tenta o mesmo, e onde assim como entre as crianças, manda quem tem mais poder, o que ocorre de ser quem tem mais dinheiro.

Com intuito dos irmãos de se impor entre as crianças, e se sobreporem ao filho do senhor Iwasaki, o menino mais forte do grupo é ferido, e presentes são dados ao Taro. Já entre adultos, apesar do senhor Yoshii não recorrer a força física, o atalho é através da bajulação do chefe, porém acaba tendo que se expor ao ridículo para agradá-lo, assim como a criança mais alta e forte que se expõe ao mesmo para chamar atenção do pequeno Iwasaki.

Figura 3: Senhor Yoshi presenteando seu chefe - Figura 4: Ryoichi e Keiji presenteando o pequeno Iwasaki



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

É possível destacar um paralelo no filme entre as crianças e o pai, quando os irmãos Ryoichi e Keiji questionam seu pai sobre a questão do poder e a submissão do senhor Yoshii em relação ao seu chefe. A partir de 01:08:18 do filme, logo após o pai chegar em casa, os filhos se rebelam contra ele e dizem “Você nos diz para nos tornarmos alguém, mas você é ninguém”, frase inicia inúmeros questionamentos, que levam os filhos a concluir que o pai é um fraco.

Figura 5: Ryoichi e Keiji enfrentando seu pai



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

Através dos paralelos é visto uma divisão do filme entre os mundos adulto e infantil, porém visto pelo olhar das crianças. Mesmo sob esta perspectiva os garotos Yoshii são capazes de perceber que as relações na sociedade, mesmo no trabalho, não são tão diferentes das vividas em casa e termina então com os meninos, após uma contemplação, fazendo as pazes com o pai e andando junto ao pequeno Iwasaki para a escola.

Críticos observam nos filmes pré guerras do Ozu um sentimento de resignação nos personagens, tal como ocorre com os irmãos Yoshii. Mesmo com o prévio confronto, e a greve de fome, logo no próximo dia eles acabaram por fazer as pazes com seu pai, e apesar de ser uma sátira disfarçada de comédia, este filme possivelmente mostra como o diretor estava atento aos problemas econômicos no Japão na década de 30.

5.2. Bom dia.

“Bom dia” (お早よう, *Ohayō*) é um filme de 1959 que é a segunda versão do filme “Eu nasci, Mas...” (大人の見る絵本, 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon: Umarete wa mita keredo*, Livro ilustrado para adultos, *Eu nasci, Mas...*), possui 94 minutos, dirigido por Ozu Yasujirō, Roteiro: Kōgo Noda e Yasujirō Ozu, Cinematografia: Yūharu Atsuta, música: Toshirō Mayuzumi, edição: Yoshiko Kuga.

A trama se passa em uma vizinhança que pela proximidade das casas, faz com que as famílias quase se enquadram em uma só, provocando fofocas sem fim. Os irmãos Minoru e Isamu, junto a outras crianças que vivem próximo, tem o costume de ir até um vizinho e assistir luta de *sumō* (相撲) na televisão escondido dos pais, e como a mãe deles os proíbe de voltar a casa da vizinha, ambos insistem que querem uma tv em casa, e com a negação dos pais, eles resolvem fazer uma greve de silêncio.

Assim como no filme anterior “Eu nasci, Mas...”, a questão da greve para as crianças é uma resposta a não compreensão do funcionamento do mundo adulto. Afinal, enquanto no primeiro filme os irmãos não querem mais comer, pois o pai deles precisa se humilhar para não perder o emprego e

ter dinheiro para alimentação, moradia e escola das crianças. No segundo filme, os irmãos param de falar pois se rebelam ao fato dos adultos usarem expressões como “bom dia” no lugar do que querem dizer de fato, e também por não entenderem porque não podem ter uma tv.

A falta de compreensão entre as duas visões de mundo ocorre, em ambos os filmes, pela diferença de gerações, sendo que em ambos os contextos é inserido ainda algo cultural, como o filme amador, e a televisão. Este contexto sobre gerações é visto em “Bom dia” tanto na tv, em que a visão das crianças sobre o objeto é a de algo social, enquanto seu pai vê o objeto como algo emburrecedor, quanto nas conversas curtas, para os adultos estas expressões são necessárias no dia a dia, enquanto para as crianças é algo vazio de sentido.

O “mundo” adulto lida ainda com um vazio interno que leva as mulheres a se intrometerem na vida alheia, por meio de fofoca, enquanto os homens buscam preencher este vazio ao andar pela cidade iluminada de Tóquio e indo a bares. Ou seja, as mudanças na cidade foram modificando o que se entendia pelo ideal de “*ie*”, então quando diferentes famílias ficaram próximas a ponto de interferir nas demais, as pessoas se tornaram mais vazias de significado próprio, tanto com ou sem o uso da televisão.

6. Análise Estética

Não podemos afirmar de fato onde a linguagem nasceu, porém, partindo da definição de linguagem da Britannica (2010, p. 104)⁵⁵, como um “sistema que as pessoas usam para se comunicar ou compartilhar informações.”, e que entendemos hoje por arte como algo criado como forma de expressão de um artista, se torna difícil entender em que aspecto a língua em se difere da linguagem artística ou ainda da linguagem cinematográfica.

A linguagem usada no cinema se transforma em imagem, e segundo Aumont (2004, p. 90)⁵⁶ “a imagem deveria ter mas possibilidades de tornar-se o equivalente da linguagem - imitando-a ou não.”, sendo assim, há uma abertura de espaço para o uso dessa forma de expressão, e muitos diretores buscam utilizar essa linguagem de maneira poética, ou intercalando ainda outras formas de arte.

Se olharmos a etimologia da palavra “estética”, *aisthesis*, (sensação em grego), e pela palavra em grego *aisthethiké*, que significa “o que se pode perceber através dos sentidos”, podemos notar que a estética representa uma essência que tenta acessar através da arte do cinema. Logo, um filme poderia usar sua linguagem “corretamente” com elementos como a atuação e direção impecável. Porém, de

⁵⁵ Language is a system that people use to communicate, or share information.

Britannica Student Encyclopedia: An A to Z Encyclopedia. Volume 7, p.104. 2010.

⁵⁶ AUMONT, Jacques, **As teorias dos cineastas**, tradução Marina Appenzeller, Campinas, SP, Papirus Editora, p.90, 2004.

acordo com Martin (2005, p. 25)⁵⁷, se não houver um enfoque estético, este filme não teria uma “*existência artística*”, faltaria então uma essência ao filme.

Podemos entender a importância da estética em um filme, logo ao saber que a imagem em si é o conteúdo pelo qual o cinema se baseia em sua linguagem, e que o conceito dela está indiretamente incluso na definição grega de cinema, ou seja, a união entre as palavras gregas , *Kinema* (κίνημα) “movimento” e, *Gráphein* (γράφειν) “ato de registrar”, podemos partir delas para analisar os filmes aqui referidos.

Para que os espectadores consigam perceber o ecrã no cinema como uma realidade, e sintam então o *pathos* de um filme, é utilizado junto a base imagética diferentes tipos de elementos, como o som e movimento, e a natureza de reprodução da imagem. Ou seja, quando os filmes são apresentados sempre no presente.

6.1 Trabalho de Arte

O “*trabalho de arte*” de uma obra cinematográfica se mostra relevante pois serve de base para tentar definir a temática mais recorrente em um filme. No caso de Ozu, o tema que os críticos mais entram em um consenso é o da “família”, porém, apesar dessa afirmação constante, Bordwell (1988, p. 40) diz que na verdade existem dois principais conceitos, “o primeiro envolve uma reflexão sobre o passado, o segundo um reconhecimento da impermanência do presente.”⁵⁸. Dentro desses dois tipos podemos ver a influência do conceito na estrutura narrativa e estilo das obras.

Quando tentamos perceber o papel da reflexão do passado, como também da impermanência que estão presentes nas obras aqui analisadas, precisamos voltar no tempo para entender como este tipo de elemento foi inserido no conceito do filme. Quando o Japão passou pela grande restauração na era *Meiji* (1868), a nova constituição tinha o intuito de mostrar, entre outras coisas, que o Japão estava apto para ser uma nação moderna, e sendo assim, poderia receber uma “aprovação” de fora do país sem precisar perder seu poder interno e suas tradições. Contudo, com o tempo, os japoneses foram observando suas cidades passarem por grandes mudanças, e concluíram que a maneira com as cidades foram um dia, mesmo nos subúrbios, só existia em suas mentes, ocasionando a sensação de nostalgia e perda em uma geração da qual Yasujirō Ozu fez parte.

Entre promessas que “foram quebradas”, outro exemplo seria como a economia também não conseguiu apoiar a quantidade de universitários que se formaram nesse período de transição,

⁵⁷ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**, tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Portugal, Dinalivro, 2005, p.25.

⁵⁸ The first involves a reflection on the past, the second a recognition of the impermanence of the present.

BORDWELL, David, **Ozu and the poetics of cinema**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p.40.

como também tudo que foi ocorrendo na sociedade japonesa a partir de então, foram influenciando o trabalho artístico do Ozu ao longo de sua carreira, podendo ser verificado na quantidade de filmes com a temática de estudantes dele.

A influência desta promessa quebrada nos temas dos filmes do Ozu, anteriores a segunda guerra mundial, já nos mostra a questão da impermanência do tempo, pois tudo está mudando muito rápido. Bordwell (1988, p.32) sobre este tema diz que “no sentido mais amplo, esses materiais são circunscritos pelo horizonte ideológico do Japão pós-*Meiji*: [...] e luta pelo poder político que constitui *Taishō* e a história inicial de *Showa*⁵⁹”, então a partir dessas percepções, podemos nos atentar sobre esta presença conceitual nos filmes do Ozu.

Pela falta de comprovações da influência direta e consciente do conceito *mono no aware* por parte de Ozu, é possível perceber como a estética entra nos filmes do diretor japonês. “Mesmo assim, antes que os trilhos dos bondes fossem colocados, a beleza da cidade estava sendo destruída, e aquela triste e solitária vista além do rio ainda deixava um gosto de declínio e decadência e uma beleza indescritivelmente pura e harmoniosa. (Kafu Nagai, 1909 apud Bordwell p. 33, 1988).⁶⁰”

Ozu encaixou nostalgia tanto em seus filmes anteriores à guerra, quanto posteriores a ela. Na década de 1930 esta temática relacionada a perda e promessas não cumpridas mostrava como a sociedade japonesa e artistas estavam lidando e percebendo as mudanças. Podemos visualizar esse aspecto em “Eu nasci, Mas...” quando a sociedade é mostrada pela perspectiva de duas crianças. Ou seja, mesmo com todas as dificuldades da vida dos adultos, mas precisamente a do pai, as crianças percebem tudo de uma forma muito inocente, em que tudo para eles pode ser resolvido fácil.

A pessoa adulta consegue ter uma nostalgia de uma época em que tudo parecia ser simples e fácil. Seguindo essa proposta, vemos que no filme de 1932 tem tanto uma reflexão sobre o passado, visto em um momento de contemplação dos pais, ao ver os filhos dormindo e perceber a simplicidade do olhar das crianças sobre a vida, quanto uma noção da impermanência da vida, quando observamos as mudanças no subúrbio, como no exemplo dos trens e carros por toda a cidade, veículos que transformam e interferem a visão da população por onde olhem.

Figura 6: Irmãos Yoshi no quintal de casa

⁵⁹ In the broadest sense, these materials are circumscribed by the ideological horizon of post-*Meiji* Japan: [...] and struggle for political power that constitutes *Taishō* and early *Showa* history.

Ibidem, p. 32.

⁶⁰ Even then, before the streetcar tracks were laid, the beauty of the city was being destroyed, and that sad, lonely vista beyond the river still let one taste of decline and decay and an indescribably pure and harmonious beauty.

Ibidem,, p. 33.



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

Assim como nos filmes anteriores a segunda guerra, os elementos, “impermanência da vida e reflexão do passado”, ainda estão presentes nos filmes pós-guerra que eram lançados todo ano no outono, juntamente com questões relacionadas a perda, que pode ser um indicativo do sentimento dos japoneses com todas as mudanças ocorridas.

Da mesma forma, as questões sobre conflito de gerações, que eram tratadas tanto na visão dos mais velhos, sobre o que mudou neles, no país, e que se manifesta em um olhar para o passado com nostalgia, mesmo que poderia existir insatisfações nas suas vidas então, como também de quem nasceu já nesta mudança de período.

Em *Eu nasci, Mas...* essa dualidade de visão sobre a vida, tem lugar nos pais quando percebem o quanto a fase infantil é simples, e que pode ser lido com uma saudade de uma juventude sem as preocupações da vida atual, e também na visão das crianças que crescem em um período de intensa mudança.

No filme *Bom Dia* percebemos a mesma dualidade, existem preocupações que não existia na juventude dos personagens, como a influência direta entre famílias diferentes, apesar que seus familiares já enfrentaram antes a questão da absorção de cultura não japonesa, e mudança no dia a dia, o que pode ter sido insatisfação de seus pais, mas que causam nostalgia ao se comparar ao pós guerra. Sem esquecer que a nova geração também lida com mudanças sem parar.

Sobre o filme *Contos de Tóquio* (東京物語, *Tokyo monogatari*) o diretor comentou certa vez: “Através do crescimento de pais e filhos, eu descrevi como o sistema familiar japonês começou a se desintegrar.⁶¹”. Esta fala nos mostra a percepção do Ozu sobre conceito da família sendo modificado, ação que influenciou diretamente seus filmes, afirmativa que críticos usam para fazer uma correlação com *mono no aware* nos filmes dele, juntando ao dizer que a população japonesa sempre ter preciso lidar com as dificuldades naturais de/em seu território;

Como confirmação de argumento do uso proposital da estética pelo Ozu, Bordwell fala sobre as bases argumentativas que são geralmente usadas ao dizer que “o espectador mantém constantemente suposições, construindo e testando hipóteses, tirando inferências e chegando a conclusões, construindo e testando hipóteses, tirando inferências e chegando a conclusão.⁶²”.

⁶¹ “Through the growth of parents and children, I described how the Japanese family system began to disintegrate.”

⁶² Bordwell, David, 1988, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton: Princeton University Press. (pág 52).

Havia, desde os filmes pós guerra, elementos que mostraram a nova transição do Japão, tal como suas mudanças, entre elas a cultura de massa que teve apogeu em Tóquio, cidade na qual quarenta e cinco dos seus cinquenta e quatro filmes foram gravados, e ainda a adição de diferentes locações.

Estas influências são observadas nos filmes aqui referidos, ora de forma mais explícita, quando por diversas vezes se é mostrado e falado em televisão, ou ainda a influência do cinema no Japão, quanto no uso de roupas “ocidentais” como jeans, e ora de forma mais contidas, no filme *Eu nasci, mas...* a cultura em massa é vista também em detalhes, como no uso dos irmãos Ryoichi e Keiji de uma pasta de dente chamada de Lion, o produto famoso na época que o filme foi dirigido.

A referência ainda pode ser vista como indícios de filmes estado-unidenses como posters, ou ainda através do uso de produtos ocidentais. Com mudanças assim houve uma ressignificação dos japoneses ao olhar do pensamento ocidental. Esse “indivíduo” então lidava com as mudanças da nova sociedade capitalista, se aderindo a ela, porém sem perder uma certa essência japonesa.

Figura 7: Crianças assistindo televisão - Figura 8: Minoru brincando com bambolê



Fonte: *print screen* do filme Bom dia

Outro fator que mostra a influência do *mono no aware* na sua produção cinematográfica é que não existe nada de misterioso no dia a dia dos seus personagens. Bordwell (1988, p. 53) analisa esse fator dizendo que “Ozu nunca apresenta estados subjetivos como sonhos, memórias, fantasias ou alucinações. Conhecemos os agentes humanos apenas 'comportamentalmente', através de suas palavras, gestos, expressões, rotinas e decisões ...⁶³”, ou seja, não há nada oculto no cotidiano, existe apenas essa relação da nostalgia de algo que não existe mais causando uma contemplação sobre o passado, e da capacidade de mesmo assim ver beleza nas mudanças da vida.

Por utilizar quase sempre temas recorrentes, muitos críticos e espectadores consideravam seus filmes parecidos, como um ciclo que sempre volta ao seu ponto de partida, o que leva muitos a perceber similaridades até com a vida do diretor, que acabou morrendo no dia do seu aniversário de sessenta anos. Ozu afirmou certa vez que as pessoas esperavam que os filmes ocidentais que ele viu

“The viewer is constantly holding assumptions, building and testing hypotheses, drawing inferences, and arriving at conclusions, building and testing hypotheses, drawing inferences, and arriving at conclusion...”

⁶³ Ozu never presents such subjective states as dreams, memories, fantasies or hallucinations. We know the human agents only 'behaviorally', through their words, gestures, expressions, routines, and decisions.

Ibidem, p.53.

no período de guerra iriam influenciar de alguma maneira seu trabalho, fato que acabou não ocorrendo.

6.2 Material de referência

Ao tratarmos aqui dos filmes propostos, vemos que em *Eu nasci, Mas...*(1932) mostra o período de mudanças que veio depois da Restauração *Meiji*, em que as pessoas passaram a viver em locais mais próximos uns dos outros. Fato também observado no filme *Bom dia*, onde se existe grande urbanização e influência externa, porém há uma diferença no foco entre ambos os filmes: os trabalhadores assalariados do primeiro deram lugar a pequenos comerciantes que estão no imaginário cultural.

Acima destes “estereótipos”, existem ainda os personagens burgueses. No filme *Eu nasci, Mas...* (大人の見る繪本 生れてはみたけれど, *Umarete wa mita keredo*) este personagem é visto no senhor Iwasaki, que apesar de não ser o principal, mas que ainda tem sua importância na trama, mostrando então como todos os personagens do Ozu tem seu peso e importância em cena.

Algo recorrente em ambos os filmes, apesar da diferença de época são os personagens *Sarariman* na narrativa, que segundo Bordwell (1988) também eram abordados, ou ainda, satirizados, em outras formas de arte no Japão, como por exemplo em ilustrações. Esta abordagem mostra que de alguma forma, Ozu estava atento no que se passava ao redor dele, sendo outro exemplo o uso de personagens conhecidas no Japão como “*the stenographer-typist*”, uma versão feminina dos *Sarariman*.

Outro tipo de referência que também percebemos sobre trabalho, está presente nos filmes anteriores aos de 1937 quando os trabalhadores temem perder seus empregos. Em *Eu nasci, Mas...* ao ser questionado pelos filhos sobre hierarquia e poder, e sobre o trabalho dele, o senhor Yoshii diz que se não trabalhar, as crianças não poderão ter o que comer e que era preciso que ele fizesse coisas como se aproximar de seu chefe para não perder o emprego, isto foi reflexo da depressão que assolou o Japão a partir de 1927, em que segundo Bordwell (1988) uma em cada cinco empregados eram *sarariman*.

Nos filmes pós-guerra, essa questão de demissão não era um grande problema, porém havia a adição de uma nova figura no ambiente de trabalho, às “*Office girl*”, garotas que trabalham para ajudar na renda familiar, e assim como os *Sarariman*, tiveram uma influência na sociedade japonesa.

Outra referência discutida sobre o filmes do Ozu, é a questão familiar, ou melhor, o *ie*, uma ideologia patriarcal japonesa sobre sociedade, desde a época feudal e presente no filme *Eu nasci*,

Mas... (大人の見る繪本 生れてはみたけれど, *Umarete wa mita keredo*), quando vemos pouca participação central de mulheres, e que mudou bastante nos anos cinquenta, ao perceber no filme posterior *Bom dia* (お早よう, *Ohayô*) a influência feminina em personagens trabalhando, o que mostra como Ozu captou a sociedade de então.

[...] agregados familiares menores no modelo anglo-americano: gerações se separaram, ocupações familiares diminuíram, mulheres casadas começaram a trabalhar fora de casa. O crescimento urbano promoveu uma vida familiar mais atomística em blocos de apartamentos típicos da empresa, na unidade '2DK', que eram pequenos imóveis onde existia apenas "dois quartos com cozinha americana" (BORDWELL, 1988, p. 37)⁶⁴.

Estes novos tipos de moradia se distanciam dos modelos focados no conceito de *ie*, para dar lugar a famílias não consanguíneas morando próximas, como também influenciando no dia a dia dos seus vizinhos, fato que pode ser observado em vários momentos no filme "Bom dia". Outra coisa vista nesse tipo de referência sobre *ie*, é a mudança em parte, de como os casamentos eram realizados até então.

Se comparado ao modelo de casamento do período anterior a guerra, que consistia em casamentos arranjados para manter o *ie*, no pós-guerra havia a possibilidade de casamentos que poderia ser por amor ao invés de arranjado pelos pais, desta forma, o casal poderia se conhecer por conta própria, em eventos sociais, trabalho ou no nível educativo.

Figura 9: Vizinhas conversando - Figura 10: Arredores das casas



Fonte: *print screen* do filme Bom dia.

Ozu com seu ideal de mostrar a realidade sem intervenções, incorporava em suas obras as mudanças da sociedade, que lidava “em vez de patriarcas temíveis e esposa obediente, a cultura urbana estava cheia de imagens de pais ausentes ou debilitados, maridos fracos, filhos rebeldes e mulheres e crianças fortes⁶⁵” (Ibidem, p. 37), e dentro de todas as referências absorvidas podemos então perceber se o conceito de *mono no aware* está presente em seus filmes.

6.3. Planos cinematográficos

⁶⁴ [...] smaller households on the Anglo-American model: generations split off, family occupations waned, married women began working outside the home. Urban growth promoted a more atomistic family life in typical company apartment blocks, in the '2DK unit', que eram pequenos imóveis onde existia apenas "(two rooms with dinette-kitchen)"

Ibidem, p.37.

⁶⁵ Instead of fearsome patriarchs and dutiful wiver, urban culture was filled with images of absent or debilitated fathers, weak husbands, rebellious sons, and strong women and children

Ibidem, p.37

No cinema quando se busca configurar o que deve ser, ou não, inserido em uma cena, como também a organização deste conteúdo, é feito um planejamento do enquadramento, sendo assim, essa decisão é muito importante na narrativa de um filme. A partir desta base e do saber que o ângulo da câmera também o compõe, inserimos ainda a este fator os planos cinematográficos, para então, com todos estes elementos, ser possível ao espectador compreender a mensagem que o diretor quer entregar.

Um paradoxo sobre as obras do Ozu se refere ao modernismo delas, na relação entre o que ocorria no Ocidente, e como se configurava no Japão, havia diversas questões culturais muito diferentes. Segundo Nygren (2007, p. 33) “Uma vez que a dimensão plural do modernismo entra em circulação pela diferença cultural, o discurso tende a ser marcado pelo paradoxo e pelo pensamento de cada cultura, ao abordar a aporia ou o colapso do significado.⁶⁶”, dentro desse contexto se encontra seus filmes, e para críticos ocidentais existem características modernas nos filmes dele, porém é perceptível ao lado tradicional do aspecto japonês.

Nygren (2007, p. 34) ao se referir a estes paradoxos nos filmes do Ozu, diz que “[...] O desenvolvimento de Ozu da estética tradicional japonesa dentro do cinema é conseqüentemente paralelo à adaptação da tradição japonesa pelo modernismo ocidental.[...]”⁶⁷, através desse processo, o Ozu teria utilizado técnicas cinematográficas ocidentais, mas no seu próprio estilo.

A técnica de tomadas de 180 graus inverso, que em um diálogo daria a entender que uma pessoa está de frente da outra, e ao filmar um personagem de frente se quebraria a quarta parede, enquanto olha direto para o espectador, nos casos dos filmes do Ozu, quando se filma assim, o olhar nunca “bate”, pois os personagens não olham na mesma direção.

Figura 11: Diálogo Figura 12: Diálogo



Fonte: *print screen* do filme Bom dia

Outra técnica que teria sido adaptada por Ozu é a utilização de tomadas de transição, conhecidas em seus filmes pela definição *Pillow Shot*, termo recorrente ao uso da câmera nos filmes dele. Criado pelo crítico Noël Burch, este termo tem origem na poética clássica japonesa dos “*pillow*

⁶⁶ Once the plural dimension of modernism enters into a circulation across cultural difference, discourse tends to become marked by paradox and the unthought of each culture, as it approaches aporia, or the collapse of meaning.

NYGREN, Scott. Time frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History, 2007, p.33.

⁶⁷ Ibidem, p.34.

words”, referência a um elemento da poesia japonesa *waka* (和歌) chamado de *makura kotoba* (枕詞), em que as palavras referidas serviam no *waka* como ligações para outras palavras ou frases.

Assim como *pillow words* exerce uma conexão no *waka*, *pillow shot* são utilizados nos filmes como tomadas de transição que possuem seu próprio peso no filme. Cada tomada assim dura entre três a cinco segundos, e a primeira vista pode parecer sem nexos, mas sua inserção pode, entre outras coisas, mostrar lugares próximos de onde os personagens costumam ficar, ou ainda pode mostrar o local que um personagem estará na próxima tomada.

Figura 13: Pillow Shot - Figura 14: Pillow Shot



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...* (à esquerda) - *Bom dia* (à direita)

Um exemplo de *pillow shots* são os de postes elétricos, como em *Eu nasci, Mas...* e *Bom dia*. Para diferenciar esse tipo de transição dos utilizados no cinema clássico americano, Bordwell considera que “essa ‘transição’ é baseada em ‘princípios não-cáusticos’, sem nenhuma função conotativa ao alcance do poste.⁶⁸”, essas tomadas não servem para preencher um vazio no filme, mas de indicar, entre outras coisas, onde se passa a história e como uma questão como a modernidade afeta a vida dos personagens.

Já o termo *tatami shot*, é usado para designar a tomada gravada na altura de uma pessoa sentada em um *tatami*. Para rodar os filmes na altura do *tatami*, era utilizado uma câmera Mitchell com lente de 50mm, então primeiro Ozu explicava ao primeiro assistente de câmera como ele queria que fosse a tomada, em seguida ele ficava no visor da câmera, preparava o enquadramento, depois dirigia os atores sobre o posicionamento, para enfim a câmera ser fixada e não mais movimentada.

O local definido para os atores e/ou os objetos a serem filmados, era tão importante para o diretor que o mesmo chegava a dirigir a mesma tomada inúmeras vezes, pois a cada tentativa, algum ator poderia fugir do enquadramento que o diretor propunha. Sobre esta forma de direção, o ator Chishū Ryū afirmou⁶⁹ que o Ozu não deixava espaço para os atores levarem suas experiências para a atuação, mas sim deviam seguir o que o diretor queria, e mesmo Chishū sendo um dos atores preferidos do diretor, e presente na maioria de seus filmes, ele recorda de ter ensaiado vinte vezes para uma cena, para então gravar mais de vinte tomadas até que o diretor ficasse satisfeito com o resultado.

⁶⁸ “this “transition” is based on “noncausal principles” without any connotative function within the shot of the streetlamp.”

Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, 1988, p.207.

⁶⁹ Tokyo Ga, entrevista.

O uso da câmera poderia ser feito de diferentes formas, primeiro, quando se intencionava criar um plano amplo ou o médio, a posição dela era padrão, ou seja, ficava na altura direta do *tatami*, no caso de plano médio com posição elevada, a câmera era elevada um pouco e colocada em cima de um tripé pequeno. O terceiro caso era quando o diretor filmava externas, e queria uma posição ainda mais baixa para gravar panoramas, onde o primeiro assistente era encabido de posicionar a câmera acima de um suporte, produzido pelo diretor para esta finalidade, que ocasionou o termo *tatami mat shot*.⁷⁰

No filme *Eu nasci, Mas...* o uso do *tatami shot*, ou ainda conhecido como um tipo de *ellipse* na linguagem cinematográfica, foi muito recorrente, pois além do estilo pessoal do Ozu, havia ainda o fato da maioria dos personagens serem crianças pequenas, porém não se resumiu apenas a estas alturas as formas de gravação do filme.

Figura 15: Figura 16: Yūharu Atsuta



Fonte: *print screen* do filme: TOKYO Ga.

Deste modo, quase não existia mudança no ângulo e movimento da imagem captada, pois segundo o diretor, a maior parte das filmagens eram baixas e não tinha câmera que possuísse capacidade de movimento o suficiente para essa altura. Críticos apontam que o tipo de filmagem era um recurso que colocava o espectador como observador nos filmes dele, fato refutado por Bordwell, defendendo que este recurso geralmente usado em filmes ocidentais não se aplica nos filmes de Ozu, pois os mesmos não eram filmados na altura dos personagens, mas geralmente ou acima ou a baixo dos mesmos. Outro fator que ocorreria seria que o tipo de filmagem se manteria constante, fato não percebido nos filmes de Ozu.

Poucos momentos em *Eu nasci, Mas...* tiveram o uso da imagem através de *travelling*⁷¹, técnica inventada por um operador da empresa dos irmãos Lumière em 1896, quando deslocou a câmera dentro de uma gôndola em Veneza, tirando a câmera do seu perfil fixo, abrindo grandes possibilidades de uso da mesma, e que seu uso por Ozu nos filmes era feita de forma suave, com movimentos lentos, assim como a escolha de movimento de panorâmica.

6.4. Composições

⁷⁰ Tomada em esteira no tapete.

⁷¹ Quando a câmera se desloca para filmar determinado movimento.

O processo criativo para compor os enquadramentos seguia elementos rígidos, o diretor Kaneto Shindo⁷² disse que as escolhas do Ozu não se baseavam apenas em um estilo próprio, mas que ele conseguia entender a essência do Japão, tal como das pessoas comuns, recorrer ao uso de um ambiente tradicional japonês nas casas era a única escolha. Com a decisão de filmar neste tipo de ambiente então foi necessário considerar certos elementos.

As paredes das casas eram filmadas de forma não estático e semi-fixo, o que leva a corresponder necessidades de espaço (Hall, 1982:151⁷³) dependendo do morador e do curso das estações. Entre alguns elementos utilizados para promover essas ilusões pode-se citar as telas *shoji* (障子), paletes de *futon* (布団), e pisos com *tatami* (畳), e ao considerarmos que estes, entre outros objetos, ficavam em baixa altura, é possível concluir a razão do diretor precisar se limitar, tanto no uso da câmera como vimos anteriormente, quanto na composição das cenas.

Outra particularidade que Ozu se atentava junto com a direção de arte, eram as portas de correr⁷⁴ que geralmente ficavam abertas em cena, para então dar uma sensação de profundidade ao ambiente, pois os espaços filmados eram pequenos. Em *Bom dia*, o recurso desperta mais a nossa atenção através do contraste entre as ruas estreitas e as casas perfeitamente alinhadas, de modo que ao abrirem as portas o efeito de profundidade era acentuado, como podemos perceber na figura 18.

Este tipo de composição de um ambiente longo, e que costuma ser usado como locais de passagens pelos ambientes dos filmes, tanto em casa, quanto no trabalho, escolas, ou ainda becos nas ruas, e em localidades próximas aos locais que os personagens costumam ir, é comparado ao momento de mudança dessas figuras, e assim como esses momentos não são únicos aos personagens dos filmes, muitos destes ambientes não são únicos para os mesmos, pois podemos verificar durante o filme, esses locais sendo filmados de diferentes lados, mostrando pessoas tanto indo quanto voltando em sua rotina de vida.

Figura 17: Corredor entre casas



Fonte: *print screen* do filme *Bom dia*

O termo “Costas Curvas” indica uma cena na qual os personagens são filmados de costas, ou de lado, enquanto fazem algum tipo de atividade. Este tipo de tomada geralmente é feito em um espaço pequeno, então o enquadramento precisa ser bem calculado para que se consiga ter uma

⁷² I LIVED, But... (生きてはみたけれど・小津安二郎伝, Eu vivi, Mas...Biografia de Yasujirō Ozu).

⁷³ ÁLVARO, Pedro Crispim Santos: **O lar japonês em Yasujirō Ozu** apud Hall, 1982:151

⁷⁴ Shoji (障子), Porta tradicional da arquitetura japonesa.

profundidade do que se filma. Ozu por usar bastante o *tatami shot*, e não mover muito o ângulo da câmera, utilizada como recurso das casas tradicionais japonesas, o *fusuma* que é uma porta interna de correr feita de papel.

Figura 18: Senhor Yoshi bebendo - Figura 19: Casa dos irmãos Fukui, Heiichirô e Kayoko



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...* (à esquerda) - *Bom dia* (à direita)

Mesmo com as predileções do cineasta sobre a não interferência pessoal dos atores em seus personagens, os levando a atuar apenas conforme instruções do diretor, é perceptível ainda a importância do cenário quando vemos a relação, e significado da encenação cinematográfica nos filmes, com o cuidado do diretor em cada objeto que aparece em cena, como a atribuída por Ramos (2012, p. 3)⁷⁵:

No coração da encenação cinematográfica está a noção de ação de um corpo, e o que acompanha e permite o desdobrar deste corpo em cena: o seu movimento e a sua expressão. A cena filmica serve assim para a ação e se diferencia da cena teatral (embora possa, de modo instigante, aproximar-se) sendo ação cinematográfica. (2012, p. 3).

Mesmo dentro da “rigidez” na encenação, a relação da ação do corpo em cena se mostra também quando o diretor pedia para que os atores fizessem algum gesto que fosse único para o personagem, e indicasse como eles eram, ou como estão se sentindo em algum momento. Além de poder ser visto este ato gestual em filmes como *Filho Único* (一人息子, *Hitori musuko*, 1936), e *Era uma vez um pai* (父ありき, *Chichi ariki*, 1942), podemos ainda perceber esta influência nos filmes *Eu nasci, Mas...* e *Bom dia*.

No primeiro filme ambos os irmãos, Ryoichi e Keiji, têm o hábito de colocar as mãos nos bolsos quando estão com raiva, e/ou desapontados com algo. Este ato é visto algumas vezes no filme, como por exemplo, quando enfrentam os meninos da vizinhança, quando saem da projeção do filme amador da casa do senhor Iwasaki, como também quando vão enfrentar o próprio. Já no segundo existem dois gestos, um para cada irmão, o mais novo Isamu quando se sente com raiva ou frustrado faz dois gestos com os braços, como visto na figura nº 22, como se desse dois socos, um para cada lado, no ar. No caso do irmão mais velho Minoru ele mexe a cabeça enquanto tira a franja do lugar.

Figura 20: Irmãos Yoshi Figura 21: Isamu Hayashi

⁷⁵ RAMOS, Fernão Pessoa, *A 'mise-en-scène' do documentário*, Eduardo Coutinho e João Salles. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>> Acesso em: 27 de maio de 2020, 14:50.



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...* (à esquerda) - *Bom dia* (à direita)

Este tipo de característica gestual nos mostra que em ambos os filmes, embora as crianças tenham dificuldade de lidar com diferentes tipos de mudanças, tal como se comunicar sobre o que estão sentindo, elas demonstram de forma inconsciente no dia a dia. Outra consideração é a possibilidade de perceber os momentos específicos de angústia deles, que embora pareçam diferente nos dois filmes, são mais próximos que conseguimos captar a primeira vista, ou seja, em ambos os casos as crianças estão aprendendo o funcionamento comum da sociedade, como nem tudo depende apenas de si mesmos, e como os adultos lidam com isso.

Em ambos os casos os adultos lidam com a mudança na sociedade, através de fatos que provavelmente foram absorvidos pelo Ozu da sociedade japonesa da época de cada obra, enquanto as crianças lidam tanto com as dificuldades sobre o mundo infantil, como pela primeira vez com o funcionamento real da sociedade que vivem, o que os causa angústia pois discordam do modo de agir dos adultos.

Além de sua de sua função física, estas passagens são vistas de forma abstrata, pela representação literal do nome, ou seja, caminhos que os personagens precisam utilizar nas mudanças da vida. Entre materiais que recorrem a essa leitura Nolletti e Desser (1993, p. 95) quando descrevem que os corredores:

[...] pode ser lido como simbólico das passagens da vida humana de um estágio para outro; ou, se isso parecer literal demais, eles podem ser vistos em termos dos "espaços para ir" (*michiyuki, hashi*) em *ma*, o conceito japonês de continuidade tempo-espaco, que se conecta uma vez à outra.¹⁰ Em ambos os casos, eles pertencem especificamente à visão de Ozu de um mundo efêmero sempre em fluxo.⁷⁶

6.4.1. Mise en Scène

A preocupação com a maneira que se posiciona tanto objetos, quanto personagens pelo palco de uma peça de teatro não é nova, este fato remonta ao século XIX quando em apresentações de peças francesas clássicas, tudo em cena era premeditado para facilitar o movimento dos personagens em

⁷⁶ [...] can be read as symbolic of the passages in human life from one stage to another; or, if that seems too literal, they can be seen in terms of the "go spaces" (*michiyuki, hashi*) in *ma*, the Japanese concept of time-space continuity, which connects one time to the next.¹⁰ In either case, they belong specifically to Ozu's vision of an ephemeral world always in flux."

Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History, Edited by: Arthur Nolletti, Jr and David Desser, Indiana, Indiana University Press, 1992.

cena. Assim como no teatro, este cuidado foi incorporado no cinema, durante os anos 50 houveram muitos textos críticos que analisaram a importância da encenação em um filme, termo que foi chamado em francês por *Mise en Scène*.

O *Mise en Scène* em um filme faz parte da composição de uma cena e envolve tanto o posicionamento dos atores em uma tomada, quanto de outros elementos como iluminação, figurinos, e até objetos que aparecem no enquadramento de um plano. Assim como em tudo que era ligado aos filmes, Ozu tinha enorme atenção a cada detalhe que aparecia no enquadramento de cada tomada, ele era conhecido por após definir todo o enquadramento e fixar as câmeras, ir até os atores corrigir posicionamento deles, tal como conferir figurinos e até mesmo mudar objetos em cena, este perfeccionismo era quase como se a cada tomada Ozu criasse um belo quadro.

Sobre o filme *A flor do equinócio* (*彼岸花 - Higanbana*), que foi o primeiro filme colorido do Ozu, a atriz Ineko Arima⁷⁷ disse que para uma cena específica, o Ozu levou um longo tempo organizando louças finas em uma mesa, como também mostrando que tipo de movimentos os atores precisavam fazer. Depois de pensar sobre o ocorrido, ela compreendeu que o diretor pretendia sintetizar tudo, ou seja, deixar só a essência aparecer, livre de todos os excessos e por este motivo ela acreditava que o diretor tinha toda sua aclamação internacional.

Tanto o cineasta, quanto o roteirista Noda, não costumavam anotar todos os detalhes para o set de filmagem, porém eles conversavam e tinham uma ideia imagética do que queriam projetar, e dentro dessa forma de trabalho, Ozu compunha de maneira perfeccionista, prestando atenção em cada detalhe, mesmo quando o aparecimento fosse em uma cena rápida. Nas figuras nº 22 e nº 23 apesar de não ter um personagem assim que começa a cena, cada objeto está no lugar adequado para quando, na tomada seguinte, o personagem mirim entrar, ele consiga ser enquadrado no lugar que o Ozu queria. Nesta cena conseguimos ver ainda quando as crianças chegam na casa enquanto está sendo feito os preparos para a mudança de casa.

Figura 22: Figura 23: Composições detalhadas



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...* (à esquerda), *Bom dia* (à direita)

O figurino também possui um peso importante nos filmes. Em *Eu nasci, Mas...* existe uma diferença de uso do vestuário do senhor Yoshii, primeiro enquanto ele “representa” seu papel na sociedade trabalhista como um *sarariman*, o levando a usar vestes de forma ocidental, algo que havia

⁷⁷ I LIVED, But...(生きてはみたけれど・小津安二郎伝, *Eu vivi, Mas...Biografia de Yasujirō Ozu*).

sido mudado no período *Meiji*, representando o seu papel social com influência do exterior, e depois quando chega em casa ao representar o seu papel dentro do conceito japonês do *ie*, ou seja, o de figura patriarcal japonesa, que se mostra primeiro no fato da submissão da esposa com ele, e depois da troca de sua vestimenta ocidental, para uma roupa tradicional japonesa.

Em *Eu nasci, Mas...*, outra percepção na mudança no papel do *ie* na sociedade, está em uma personagem que trabalha no escritório, com roupas ocidentais, porém a mesma aparece muito pouco em cena, já em “Bom dia” vemos este costume do figurino feminino mais vezes, com peso maior em cena. Pode-se citar como exemplo a tia dos irmãos Minoru e Isamu Hayashi, que trabalha para ajudar a família e sempre se veste de forma ocidental.

Uma comparação da vestimenta mostra uma diferença entre os filmes, enquanto em *Eu nasci, Mas...* o pai ao chegar em casa tem suas vestes retiradas pela sua esposa, e é vestido com uma roupa tradicional japonesa, enquanto a mãe das crianças quase não tem destaque, em *Bom dia* a tia das crianças chega em casa junto ao senhor Hayashi, depois de um dia de trabalho e ambos estão vestidos com roupas ocidentais, e esse recorte de cena mostra o papel feminino tendo mais destaque.

Ao que se refere às cores utilizadas no filme *Bom dia*, observamos como Ozu lidou com o seu uso, apesar de tardiamente utilizar este recurso, o que difere da sua primeira versão, pois era em preto e branco, o diretor usou as cores de forma comedida, em tons neutros e pastéis tanto no vestuário quanto nos pisos, contrastando com tons saturados dos objetos.

6.5 Iluminação

Entre as inúmeras mudanças ocorridas após a recuperação de Tokyo, em função do terremoto de *Kantō* (1923), podemos destacar aquelas que dizem respeito ao ponto de vista cultural ocasionado pela iluminação da cidade. Afinal, como a cidade foi tomada de luz elétrica, os hábitos da população foram se modificando. Assim como outras questões sociais, esta mudança também influenciou na iluminação dos filmes, o estúdio *Shōchiku* por exemplo, absorveu a tendência internacional de usar claridade nas produções, importando dos Estados Unidos a tecnologia e profissionais da área, e usando a iluminação como um elemento de prioridade, porém de acordo com Miyao (2013, p. 179)⁷⁸ o objetivo do Shiro Kido, “que iniciou sua carreira na divisão contábil de *Shochiku*, estava pensando em valores de produção, distribuição e exibição.⁷⁹”, ou seja, a preocupação não era do ponto de vista

⁷⁸ MIYAO, Daisuke: **The aesthetics of shadow: Lighting and Japanese Cinema**, Durham and London, Duke University Press, 2013. p.179.

⁷⁹ [...] who began his career in *Shochiku*'s accounting division, was thinking in production, distribution, and exhibition values.

Ibidem, p.68 apud “Kido Shiro Kikigaki,” 2; Cazdyn, *The Flash of Capital*, 18–19.

estético, mas sim econômico.

Miyao (2013) informa ainda que “Kido não estava preocupado com o uso inovador da iluminação, mas apenas com a visibilidade das imagens. Kido obviamente se importava menos com a expressiva *miseenscène* enquanto racionalizava o cinema em Kamata⁸⁰”, e mesmo com a pressão do estúdio, Ozu lidou com esta questão de forma diferente. Para o diretor, não fazia sentido usar uma maior iluminação dentro de ambientes tradicionais em seus filmes, já que em sua concepção ficaria artificial, não representando a iluminação real de uma casa japonesa.

O crítico de filmes Iwasaki Akira, disse sobre filmes do Ozu como: *Graduei-me, Mas...* (大学は出たけれど, *Daigaku wa detakeredo*) e *Eu nasci, Mas...*, que “retratou mais diretamente a depressão psicológica do ‘período sombrio’ do que qualquer outro filme.⁸¹”. Diferenciou também os filmes do Ozu, dos outros diretores do estúdio *Shôchiku*, dizendo que os demais eram “comédias brilhantes (iluminadas) de pessoas comuns⁸²”, pois apesar da posição do estúdio sobre a iluminação, Ozu tinha seu próprio de lidar com este elemento.

A tecnologia de iluminação elétrica permite que os personagens passem pela cidade à noite, ao mesmo tempo permitindo que os cineastas mostrem essas atividades aos espectadores. Ozu e seus colaboradores podem não ter pretendido representar a modernidade tecnológica através da luz e iluminação; no entanto, seu trabalho oferece uma visão crítica da reconfiguração do espaço urbano e das relações de poder na forma de um espetacular entretenimento industrial fluorescente.⁸³ (Miyao, 2014, p. 196.).

Apesar da presença constante de postes de eletricidade no filme *Eu nasci, Mas...*, tanto de dia quanto de noite, vemos os personagens Keiji e Ryoichi voltando para casa desiludidos após a projeção do filme amador. A falta de iluminação neles, mesmo com postes elétricos no caminho, nos mostra como Ozu juntamente ao seu diretor de arte Hideo Shigehara, conseguiram retratar os sentimentos dos irmãos, usando a diferença entre luz natural do dia e a falta de luz forte na cidade para mostrar o que sentiam os irmãos.

Figura 24: Senhor Yoshi levando os filhos para escola Figura 25: Irmãos Yoshi voltando para casa

⁸⁰ Kido was not concerned about innovative use of lighting but only about visibility of images. Kido obviously cared less about expressive *miseenscène* as he rationalized filmmaking at Kamata.

Ibidem, p.68.

⁸¹ [...] more directly depicted the psychological depression of the ‘dark period’ than any other films.”

Ibidem., p. 180 apud Guerin, *Culture of Light*, xxx.

⁸² bright comedies of ordinary people.

Ibidem, p.191 apud Iwasaki Akira, *Gendai no eiga (Contemporary Cinema)* (Tokyo: Asahi Shinbun Sha, 1965), 114–15.

⁸³ Electrical lighting technology enables the characters to stroll through the city at night, at the same time allowing filmmakers to show such activities to the spectators. Ozu and his collaborators may not have intended to represent technological modernity through light and lighting; however, their work offers a critical vision of the reconfiguring of urban space and power relations in the form of a flourishing spectacular industrial entertainment.

MIYAO, Daisuke: **Bright Lights, Big City: Lighting, Technological Modernity, and Ozu Yasujiro’s *Sono yo no tsuma (That Night’s Wife, 1930)***, *Positions: Asian critique*, Volume 22, issue 1, Winter 2014, Duke University Press. p.196 apud Guerin, *Culture of Light*, xiii–xiv, 43.



Fonte: *print screen* do filme *Eu nasci, Mas...*

Yūharu Atsuta certa vez afirmou que Ozu tinha uma predileção por “tons” (画調, *gachō*, tom de uma imagem⁸⁴) em seus filmes, e o cinegrafista aprendeu o uso assistindo filmes alemães, e este elemento se contrastava com o uso de *tinting*, que segundo Ozu fazia as imagens parecerem retas, planas.⁸⁵ No filme *Bom dia*, a iluminação na cidade de Tokyo e sua consequência cultural foi mais mostrada em cenas se compararmos com *Eu nasci, Mas...*. Ao longo do filme vemos por diversas vezes o céu azul e limpo de nuvens, por cenas assim o crítico Hasumi Shigehiko percebe Ozu como um diretor da luz do dia⁸⁶.

Assim como Miyao (2013) analisou o recurso no filme *A esposa dessa noite* (その夜の妻, *Sono yo no tsuma*), apesar dos filmes terem 19 anos de distância de lançamento, possuem também similaridades, como por exemplo que no filme *Bom dia* pode ser inferido que:

As luzes elétricas são usadas como "material" para iluminar as cenas, como "sujeito" para representar a prevalência histórica de luzes elétricas na cidade e como [...] "referente" sociológico ou sociopolítico para indicar a modernidade tecnológica que ilumina um canto escuro da rua sob constante olhar da polícia⁸⁷. (MIYAO, 2013, p. 168).

Figura 26: Tóquio a noite



Fonte: *print screen* do filme *Bom dia*

7. Conclusão

⁸⁴ Ibidem, p.185 apud Atsuta and Hasumi, *Ozu Yasujirō monogatari (Ozu Yasujirō story)* (Tokyo: Chikuma shobō, 1989), 83, 85.

⁸⁵ MIYAO, Daisuke: **The aesthetics of shadow: Lighting and Japanese Cinema**, Durham and London, Duke University Press, 2013. p.182 apud Hirai, “Soko Nihon eiga satsuei shi 17,” 51.

⁸⁶ Ibidem, p.157 apud Hasumi Shigehiko, “Sunny Skies,” 120, 124.

⁸⁷ electrical lights are used as the “material” to illuminate the scenes, as the “subject” to represent the historical prevalence of electrical lights on city [...] and as the “sociological” or sociopolitical “referent” to indicate the technological modernity that illuminates a dark corner on the street under constant police gaze.

Ao longo de um questionamento estético sobre a influência do conceito japonês *mono no aware*, no estilo cinematográfico do cineasta Yasujirō Ozu, houve um percurso que buscou, tanto compreender este termo intrínseco na cultura japonesa, sua dificuldade de tradução, e conceitualização ao público ocidental, quanto perceber se existe uma ponte de ligação do termo nas obras, e se assim, é possível afirmar que esta ligação foi feita, ou não, de forma consciente.

Logo ao tentar compreender o *mono no aware*, percebemos que existe uma dificuldade de tradução de termos específicos filosóficos entre línguas, houve quando foi inserido conceitos de Filosofia no Japão, e há ao adaptar e contextualizar termos japoneses para línguas ocidentais. Silva (2018) diz com referência a Tanaka (2013)⁸⁸ que:

[...] após estabelecer como objetivo o pensar “a visão de arte e a consciência estética tradicionais dos japoneses” (Tanaka, 2013, posição 63) apoiando-se em estetas e filósofos, esclarece que os termos em japonês para “arte”, “belas artes” e “estética” são traduções de termos técnicos introduzidos no Japão após sua abertura, no período Meiji - se por um lado, os conceitos da estética japonesa possuem pontos em comum com o “belo” pensado pela estética ocidental, por outro, distinguem-se desse por não serem abstratos ou puramente ideais. (Silva, 2018, p. 15)

Apesar deste ponto de vista comparativo que sugere uma falta de abstração nos termos japoneses referentes a estética japonesa, e por não serem puramente ideias, ao contrário dos da Filosofia ocidental, Silva (2018) retoma a Tanaka (2013) quando diz que:

Contudo, de outro ponto de vista, podemos dizer que as palavras “aware”, “yūgen”, “sabi” e “iki” são conceitos que possuem uma extensão maior que a do “belo” ocidental. Eles, em alguns casos, mais do que conceitos “estéticos” são conceitos “éticos” ou “ontológicos” ou, ainda, conceitos “religiosos”. Mas é exatamente por isso que para nós, hoje, eles se projetam como algo que possui um rico conteúdo incapaz de ser restringido pelo restrito conceito de “belo” (Tanaka, 2013 apud SILVA p.15, 2018).

Analisando a cultura japonesa, e levando em conta os padrões de comportamentos mutáveis de uma sociedade, constatar uma pluralidade de conceitualizações de termos filosóficos gerais, e específicos como o *mono no aware* ao longo do tempo vem como uma consequência. Esse trajeto de influência estética se infiltrou conscientemente ou não, em diferentes formas na cultura do Japão, desde nas artes tradicionais japonesas, passando pela poesia, e até mesmo sendo usada no período de guerra com intuito nacionalista.

Essa adaptação de conceitos estéticos e poéticos advindos possivelmente de religiosidades japonesas, se fez em um longo caminho, e mostra o desafio de caracterizar partes isoladas, e o todo, em uma possível influência artística, ainda mais se os objetos de análise não são contemporâneos, como os deste trabalho.

⁸⁸TANAKA, K. 2013. *Nihonbi wo Tetsugakusuru: Aware, Yūgen, Sabi, Iki*. Tokyo: Seidosha (versão Kindle).

Fazendo uma comparação entre a visão dos autores Tanaka (2013), e Morigami (2015), Silva (2018) infere que "a compreensão dos conceitos estéticos japoneses como, concomitantemente, estéticos, isto é, voltados à questão do belo e da arte, mas, também, não-estéticos, expandindo-se para além dos limites do belo e da arte para outros campos do pensamento e da vida" (Ibidem, p. 16).

Essa indagação abre uma brecha para pensar a influência desses conceitos no Japão, ou como Silva diz adiante, "podemos ainda depreender outro elemento essencial ao discurso de ambos, apesar de permanecer à margem: seria exatamente esse transbordamento dos conceitos da estética japonesa para além do belo e da arte que especificaria a sensibilidade estética particular dos japoneses" (Ibidem, p.16).

Se por um lado existe essa maneira de pensar os conceitos tidos como estéticos no Japão, além do "belo" e do que se entende por estética no ocidente, por outro lado Silva também traz a tona uma contradição feita por Marra em relação a uma "série de amnésias culturais criadas por tal processo": (Marra, 2010b, apud SILVA, p. 16, 2018).

Um bom exemplo é o agrupamento de poetas distantes uns dos outros no tempo e na atmosfera cultural em histórias da literatura, como Saigyō (1118–1190), Kamo no Chōmei (1155?–1216), Kenkō (c. 1283–depois 1352) e Matsuo Bashō (1644–1694), criando, assim, a falsa impressão de que no Japão pré-moderno existia uma "estética e tradição de reclusão" ininterrupta do século doze ao século dezessete. Ninguém parecia preocupado com o fato de que a categoria da "inja bungaku" (literatura de reclusão), com toda sua gama de categorias estéticas, foi criada em 1927 pelo folclorista Orikuchi Shinobu (1887 – 1953) em um artigo intitulado "Nyōbo bungaku kara injabungaku" (Da Literatura das Damas da Corte à Literatura de Reclusão, Marra, 2010, p.193, apud SILVA, p. 16, 2018)

Porém Silva (2018) compara a crítica de Marra sobre uma estratégia japonesa da criação de uma consciência única dos japoneses, a "japonisidade", termo que comumente é atrelado ao estilo cinematográfico do Ozu, a uma também estratégia histórica ocidental da filosofia de um "esforço pedagógico de amontoar sob a nomenclatura de "filosofia grega", "filosofia medieval" ou "filosofia moderna" uma série de filósofos cujos contextos históricos, geográficos e culturais eram completamente distinto". (Ibidem, p.17).

A partir dessas críticas sobre a história da Filosofia, e sobre a influência de contradições não ser apenas uma possível questão japonesa, Silva lida com os termos japoneses pelo ponto de vista de serem tratados poéticos, e assim como no Ocidente, estes conceitos foram surgindo durante a história do Japão, logo, Silva diz:

[...] ser "a estética japonesa uma poética" afirmamos, conjuntamente, que ela se apresenta tanto como uma espécie de manual a ensinar como se argumentar a favor de uma característica

particular e essencial da etnia ou cultura japonesa como também que o estudo sobre a estética japonesa deve compreendê-la, antes, como uma forma de discurso, desbravando suas estruturas narrativas, suas estratégias argumentativas, seus objetivos e seus pontos cegos. (Ibidem, p. 17 18)

A percepção desses termos sob o ponto de vista poético, além ainda da definição do belo ocidental, e traduzido em japonês como *Karon* (歌論), que foi dito servir como uma ponte até a poesia japonesa, como o *waka* (和歌), foi visto na pesquisa como uma possibilidade de influência na cultura e sensibilidade japonesa.

A escolha das obras buscou comparar dois períodos diferentes na carreira deste diretor japonês, tanto pelo ponto de vista cinematográfico, afinal ambos os filmes, *Eu nasci, Mas...* (大人の見る絵本 生れてはみたけれど *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* - 1932) e *Bom dia* (お早よう, *Ohayō* - 1959), foram gravados em períodos do cinema que podemos contrapor, um período que ainda se filmava filmes mudos e em preto e branco, e em outro, que as cores e o som, bem como outros recursos fílmicos estavam disponíveis.

A segunda comparação relacionado aos filmes, foi através do período no tempo que foram gravados, afinal *Bom dia* é um tipo de *remake* de *Eu nasci, Mas....* Nesta ótica seria mais fácil compreender se existe uma influência externa sobre a cultura e arte japonesa no trabalho do Yasujirō Ozu, sem esquecer ainda que durante o primeiro filme a população japonesa lidava com grandes mudanças, como a forte crise econômica. As mudanças sociais durante o segundo filme, tem como exemplo a influência ocidental durante o período pós-guerra.

Mesmo com a afirmação de Bordwell (1988) sobre não ter sido possível encontrar um fator que comprove escolhas cinematográficas conscientes, sobre o uso direto do conceito poético *mono no aware* na obra do Ozu, por outro lado, existe a possibilidade de perceber este conceito através de uma sensibilidade artística japonesa, advinda da visão poética do termo, cuja característica se insere no Japão e que podemos supor ter sido a ponte para o *mono no aware* nos filmes do Ozu.

Ao se analisar o estudo do conceito na história japonesa, tanto pela tradução quanto pela contextualidade, que abrangeu tanto o ponto de vista da Escola Nativista pelo estudioso Motoori Norinaga, quanto por diferentes filósofos no Japão, como o filósofo Okazaki Yoshie (1892-1982), perceber esta influência de forma inconsciente na obra, através de uma expressão intrínseca japonesa, se mostra o mais próximo que conseguimos chegar como base argumentativa do conceito.

Em ambos os filmes do cineasta percebemos dentro da forma de expressão artística do Ozu, o dia a dia de pessoas que simplesmente vivem suas mudanças, e apesar que em suas vidas “Não existem hierarquias morais - heróis ou vilões, coros privilegiados, alívio cômico (apesar de muita

comédia)” (ÁLVARO, 1982 apud Rosenbaum, 1972⁸⁹)⁹⁰, e serem vistas por muitos críticos como iguais, essas vidas representam o modo de lidar com as dificuldades da mudança, mas também com a percepção que existe uma beleza poética em cada ciclo vivido.

8. Bibliografia e Referências Bibliográficas

ÁLVARO, Pedro Crispim Santos: **O lar japonês em Yasujirō Ozu**, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

AUMONT, Jacques, **As teorias dos cineastas**, tradução Marina Appenzeller, Campinas, SP, Papirus Editora, 2004.

BORDWELL, David, **Ozu and the poetics of cinema**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Britannica Student Encyclopedia: An A to Z Encyclopedia. Volume 7, 2010.

GAYLE, Anderson Curtis: Chapter fourteen: **The World of Modern Japanese Historiography: Tribulations and Transformations in Historical Approaches**. A companion to Global Historical Thought, First Edition. Edited by Prasenjit Duara, Viren Murthy and Andrew Sartori. 2014 by John Wiley & Sons, Ltd. Published 2014 by John Wiley & Sons, Ltd.

GOOD morning. Direção de Yasujirō Ozu. Escrito por Yasujirō Ozu, Kogo Noda, Cinematografia de Yūharu Atsuta, Produção: Shochiku Films Ltda, Tokyo. 1959, 1 DVD (94 min.).

Grandes diretores do cinema japonês, Coordenação da pesquisa, Jo Takahashi, São Paulo, SP, Fundação Japão, 1989.

HOFFMAN, Michael. The *Taishō* Era: When modernity ruled Japan's masses. **The Japan times**, Toquio, 29 de julho de 2012, Life, Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/life/2012/07/29/general/the-taisho-era-when-modernity-ruled-japans-masses/#.Xqs11M1v-M9>>. Acesso em: 30 de abril de 2020, 17:33.

IIDA; Yumiko: **Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as aesthetics**, London and New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.

I LIVED, But... (生きてはみたけれど・小津安二郎伝, Eu vivi, Mas...Biografia de Yasujirō Ozu). Direção de Kazuo Inoue. Produção de Shizuo Yamanouchi. Shochiku Films. 1983. Arquivo Digital (122 min).

⁸⁹ ÁLVARO, Pedro Crispim Santos: **O lar japonês em Yasujirō Ozu** apud Hall, 1982:151 apud Rosenbaum, J. (1972) On Ozu, [em linha] <https://www.jonathanrosenbaum.net/1972/07/on-ozu/>

⁹⁰ There are no moral hierarchies — no heroes or villains, no privileged “choruses,” no comic relief (although much comedy).

Ibidem.

I WAS born, but... Direção de Yasujirō Ozu. Roteiro de Akira Fushimi, Escrito por Yasujirō Ozu, Cinematografia de Hideo Shigehara, Produção: Shochiku Films, Tokyo. 1932, Criterion Collection, 1 DVD (90 min).

Japanese Philosophy: A sourcebook, edited by James W. Heisig, Thomas P. Kasulis e John C. Maraldo, Nanzai library of Asian religion and Culture, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.

JOO, Woojeong, **The Cinema of Ozu Yasujirō**: Histories of the everyday, Edinburgh, Edinburg University Press Ltd, 2017.

KO, Mika: **Japanese Cinema and Otherness**: Nationalism, Multiculturalism and the problem of Japaneseness, Sheffield Centre for Japanese Studies, Routledge Series, London and New York, 2010.

MARRA, M.: **Modern Japanese Aesthetics**: A reader, Honolulu, University of Hawai'i Press. 1999.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**, tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares, Lisboa, Portugal, Dinalivro, 2005.

MIYAO, Daisuke: **Bright Lights, Big City: Lighting, Technological Modernity, and Ozu Yasujirō's Sono yo no tsuma (That Night's Wife, 1930)**, Positions: Asian critique, Volume 22, issue 1, Winter 2014, Duke University Press.

MIYAO, Daisuke: **The aesthetics of shadow**: Lighting and Japanese Cinema, Durham and London, Duke, University Press, 2013.

NOVIELLI, Maria Roberta: **História do cinema japonês**, Brasília, Editora Unb, 2007.

NYGREN, Scott: **Time frames**: Japanese Cinema and the Unfolding of History, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

OHKUNI-TIERNEY, Emiko: **Kamikaze, cherry blossoms, and nationalism**: the militarization of aesthetics in Japanese history, Chicago, The University Press, 2002.

PARK, Bradley: **Buddhism and Japanese Aesthetics**, Department of Philosophy and Religious Studies St. Mary's College of Maryland. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/cu/weai/exeas/resources/pdf/buddhism-japanese-aesthetics.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2020, 14:10.

RAMOS, Fernão Pessoa, *A 'mise-en-scène' do documentário*, Eduardo Coutinho e João Salles REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>> Acesso em: 27 de maio de 2020, 14:50.

Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History, Edited by: Arthur Nolletti, Jr and David Desser, Indiana, Indiana University Press, 1992.

Reorienting Ozu: A master and his influence, Edited by Jinhee Choi, New York, Oxford University Press, 2018.

RICHE, Donald: **A hundred years of Japanese Film**: Tokyo, Kodansha International, 2001.

RICHIE, Donald. **'Home-drama' in your own home**. The Japan times, 2003. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2003/11/16/books/home-drama-in-your-own-home/>>. Acesso em: 19 de novembro de 2020.)

SHARP, Jasper: **Historical Dictionary of Japanese Cinema**, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, Inc, 2011.

SILVA, Diogo César Porto da: **A Estética Japonesa é uma Poética**. Modernos & Contemporâneos, Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v.2, n. 3., jan/jun., p.14, 2018

The Oxford History of World Cinema, edited by NOWELL-SMITH, Geoffrey, The early years: Origins and Survival, USAI, Paolo Cherchi, Oxford University Press, 1996, p.20.

TOKYO-Ga. Direção de Wim Wenders. Roteiro de Wim Wenders, Produção de Wim Wenders, Berlin Gray City Inc., Nova York e Chris Sievernich FilmProduktion, Berlim. 1985. Arquivo Digital (87 min).

WADA-MARCIANO, Mitsuyo: **Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1320s and 1930s**, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.