

# Os ritos de passagem no cinema de Yasujiro Ozu

Rites of passage in the cinema of Yasujiro Ozu

Hugo Martins

Doutorado em Artes pela Universidade de Lisboa/Instituto Politécnico de Lisboa e  
licenciado em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema  
Lisboa, Portugal

[hugo.oliveira.martins@gmail.com](mailto:hugo.oliveira.martins@gmail.com)

## RESUMO

Yasujiro Ozu desenvolve a narrativa dos seus filmes em torno de ritos transitórios na vida das personagens. Para Ozu, a família é o núcleo de sustento da casa e é a sua estabilidade que é colocada em causa. O presente artigo pretende associar, pela proximidade ao quotidiano e à vida em comunidade das personagens de Ozu, as ameaças à estabilidade na casa familiar aos ritos de passagem identificados pelo antropólogo alemão Arnold Van Gennep. Van Gennep define “ritos de passagem” como as cerimónias que acompanham as “crises de vida” de um indivíduo. E, também, especialmente nos filmes em torno do casamento das filhas, ao estado de liminaridade ou margem desenvolvido pelo britânico Victor Turner. Nestes, o conflito principal é centrado na dificuldade de mudança da personagem, por causa de um ritual que não se cumpre ou que será, à luz da sociedade e dos valores da época, tardiamente cumprido. É a tensão entre a modernidade e a tradição que coloca as personagens num estado liminar, dando origem a um sentimento de lenta separação, de “não estatuto”, e de “tardio”. Nestes filmes (*Primavera tardia*, *Verão prematuro*, *O fim do outono*, *O gosto do saké*), Ozu ilustra o desejo confesso em retratar o ciclo da vida ou a mutabilidade em vez da ação em si.

## PALAVRAS-CHAVE

Ozu, Ritos de passagem, Cinema, Liminaridade, Ciclos de vida

## ABSTRACT

Yasujiro Ozu develops the narrative of his films around transitory rites in the lives of the characters. For Ozu, the family is the core of sustenance of the home and it is its stability that is called into question. The present article intends to relate, due to the proximity to the

everyday and community life of Ozu’s characters, the threats to the stability of the family home with the rites of passage identified by the German anthropologist Arnold Van Gennep. Van Gennep defines “rites of passage” as the ceremonies that accompany an individual’s “life crises”. And also, especially in the films around the daughters’ marriage, to the state of liminality or margin developed by the British Victor Turner. In these, the main conflict is centred on the character’s struggle to change, because of a ritual that is not accomplished or that will, in the face of society and the values of an epoch, be belatedly fulfilled. It is the tension between modernity and tradition that places the characters in a liminal state, giving rise to a sense of slow separation, of “non-status”, and of “late”. In these films (*Late spring*, *Early summer*, *Late autumn*, *An autumn afternoon*), Ozu illustrates an avowed desire to portray the cycle of life or mutability rather than the action itself.

## KEYWORDS

Ozu, Rites of passage, Cinema, Liminality, Cycles of life

Os filmes do realizador japonês Yasujiro Ozu (1903-1963) são marcados por uma metafísica do eterno retorno, como lhe chama o autor americano David Bordwell (1988, p. 59), no seu livro seminal sobre a obra do realizador, *Ozu and the poetics of cinema*. Esta metafísica do eterno retorno é causada por um ritmo semântico que estrutura a narrativa dos seus filmes, nos quais se fica com a sensação de um ciclo que se encerra na vida das personagens e de um novo que inicia. De se assistir a um pedaço de vida que é regenerado em algo de diferente, criando um sentimento circular. As suas narrativas parecem ser construídas em torno de momentos de crise e de mudança, ritos transitórios, naturais na vida do ser humano, que marcam a sua entrada num novo estatuto

social ou de crescimento. Ozu filma crises na vida de personagens causadas por novas formas de vida que entram em conflito com a tradição e usualmente se traduzem em dilemas geracionais. Os ciclos de vida das personagens de Ozu terminam e começam com ritos de passagem, culturalmente enraizados, que a modernidade dilui até a sua quase rejeição pela nova geração.

O antropólogo alemão Arnold Van Gennep denominou *ritos de passagem* as cerimónias que acompanham as “crises de vida” de um indivíduo, um agrupamento de seqüências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação para outra e de um mundo (cósmico ou social) para um outro (Van Gennep, 1981, p. 20). As atividades associadas a tais cerimónias foram examinadas em termos de ordem e de conteúdo, sendo que Van Gennep (1992, p. 7) distinguiu três fases maiores: separação (*séparation*), ritos de margem (*marge*) e agregação (*agrégation*). Ao que ele denomina como esquema de ritos de passagem (*schéma de rites de passage*) (Van Gennep, 1981, p. 194). A análise de qualquer cerimónia de uma crise de vida estabelece a validade desses três limiares ou fases, sendo que existem em grau de importância ou extensão diferentes, dependendo da cerimónia. Van Gennep via a “regeneração” como uma lei da vida e do universo: a energia que se encontra em qualquer sistema vai sendo gradualmente gasta e deve ser renovada. Para Van Gennep, esta regeneração é acompanhada no mundo social pelos ritos de passagem que dão expressão aos ritos da morte e do nascimento, sendo que cada mudança na situação de um indivíduo envolve ações e reações entre o profano e o sagrado, que devem ser reguladas e monitorizadas para que a sociedade em geral não sofra qualquer perturbação ou dano (Van Gennep, 1981, p. 13). Assim, o indivíduo adquire um estatuto distinto do anterior, tornando-se “sagrado” para os outros que permanecem no estado profano. É esta nova condição que requer ritos de agregação desse indivíduo ao grupo devolvendo-o às habituais rotinas quotidianas. Essas mudanças são perturbadoras para a vida do grupo e do indivíduo, uma vez que, entre o mundo profano e o mundo sagrado, há incompatibilidade, e a tal ponto que a passagem de um para o outro não passa sem uma etapa intermédia (Van Gennep, 1981, p. 12). O período de transição coincide com ritos de passagem que amortecem essa perturbação. Por exemplo, as cerimónias de puberdade, para Van Gennep, não tinham uma relação específica com a aparência física da maturidade sexual. Ele considerava estes ritos como sendo primeiramente ritos de separação de um mundo assexual, seguidos por ritos de agregação num mundo sexual. Van Gennep também refere que a existência de períodos transicionais por vezes adquire uma certa autonomia, e a relação entre uma passagem espacial e a mudança na posição social é expressa na ritualização de movimentos de um estatuto para outro e por certos simbolismos, é por isso que, tão frequentemente, a passagem de uma idade, classe etc., para outras é ritualmente expressa pela passagem sob um pórtico ou por uma ‘abertura de portas’ (Van Gennep, 1981, p. 194). Para o autor alemão, a vida de um indivíduo em qualquer sociedade é uma série de passagens entre uma idade e outra, de uma ocupação a outra. A progressão entre grupos é acompanhada de atos especiais, como os que constituem os atos de aprendizagem quando se entra numa profissão. Para Van Gennep, as transições de grupo para grupo e de uma situação social para outra são implícitas aos factos da existência e, por isso, a vida do homem resulta de uma sucessão de fases com fins e inícios similares: nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, ascensão social, especialização ocupacional e morte. Cada um desses eventos está associado a cerimónias, nas quais o objecto é idêntico: fazer passar o indivíduo de uma situação específica

para outra situação igualmente específica (Van Gennep, 1981, p. 13). O indivíduo é modificado pela passagem das diversas fases e por atravessar várias fronteiras. Van Gennep encontra um certo grau de similaridade em cerimónias de nascimento, infância, puberdade social, noivado, casamento, gravidez, paternidade, iniciação em sociedades religiosas e funerais. Nesse sentido, nem o indivíduo nem a sociedade são independentes da natureza, do universo (Van Gennep, 1981, p. 13), governado por uma periodicidade que tem repercussões na vida humana, com fases e transições, movimentos para a frente, e períodos de relativa inatividade. Van Gennep, ao subdividir os ritos entre ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação, estabelece que esses rituais não são desenvolvidos com a mesma extensão por todas as pessoas ou em todos os padrões cerimoniais. Os ritos de separação são proeminentes em funerais, ritos de agregação em casamentos. Os ritos de margem desempenham um papel importante na gravidez, noivados e iniciação, ou reduzidos a um mínimo em casos de adoção, num segundo casamento ou num segundo filho. Mas, para Van Gennep (1981, p. 20), o esquema completo dos ritos de passagem compreende, em teoria, ritos preliminares (separação), liminares (margem) e pós-liminares (agregação), não é verdade que na prática exista uma equivalência dos três grupos, quer em termos da sua importância, quer do seu grau de elaboração.

Para além disso, acrescenta Van Gennep (1981), quando a margem é suficientemente desenvolvida para constituir uma etapa autónoma, o esquema duplica-se. Um noivado é um período de margem entre a adolescência e o casamento, mas a passagem da adolescência para a fase de noivado envolve uma série especial de ritos de separação, de margem e de agregação na condição de noivado. A passagem do período transicional que é o noivado para o casamento é feito por meio de uma série de ritos de separação da margem, seguido por ritos de margem e por ritos de agregação ao casamento (Van Gennep, 1981). Assim, as cerimónias de casamento incluem ritos de fertilidade; as cerimónias de nascimento incluem ritos de proteção e de predição; funerais, ritos defensivos; iniciações, ritos de propiciação; ordenações, ritos de apropriação pela divindade. Sendo que todos estes ritos que têm um propósito especial e atual se justapõem aos ritos de passagem ou se combinam com estes e, por vezes, tão intimamente que não é claro se um dado rito de detalhe é, por exemplo, um rito de proteção ou um rito de separação (Van Gennep, 1981, p. 21). Para Van Gennep, as mudanças de condição de um estado para outro não ocorrem sem perturbar a vida social e a individual, sendo a função dos ritos de passagem reduzir os seus efeitos nocivos, de forma que a sociedade como um todo não sofra lesões.

Victor Turner, no seu livro *The ritual process, liminality and communitas*, desenvolve o conceito da fase liminar previamente definida nos *ritos de passagem* de Van Gennep. O antropólogo britânico define da seguinte forma as fases de Van Gennep: separação, margem (ou *limen*, que significa “limiar” em latim) e agregação (Turner, 1991, p. 94). A primeira fase, separação, inclui comportamento simbólico, que significa o distanciamento de um grupo ou indivíduo de um ponto fixo na estrutura social, de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ambos. Durante o período “liminar”, as características do sujeito ritual (o “passageiro”) são ambíguas; ele passa através de um limiar cultural que possui poucos ou nenhum dos atributos do estado passado ou vindouro. Na terceira fase (agregação ou incorporação), a passagem é consumada. O sujeito ritual, individual ou coletivo, encontra-se novamente num estado relativamente estável e, em virtude disso, detém direitos e obrigações em relação a outros de natureza claramente definida e “estrutural” (Turner, 1991, p. 95).

Os atributos da liminaridade (*liminality*) ou da *personae* liminar (as pessoas que atravessam o limiar) são necessariamente ambíguas. Escreve Turner (1991, p. 95) que as entidades liminares não estão aqui nem ali; estão entre as posições atribuídas e ordenadas por lei, costumes, convenções e cerimónias. Tal significa que as entidades liminares estão no limite ou entre dois diferentes estados de existência e os seus atributos, ambíguos e indeterminados, são expressos por uma variedade de símbolos. Para Turner (1991, p. 96), a liminaridade é frequentemente assemelhada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao selvagem e a um eclipse do sol ou da lua. As entidades liminares podem ser representadas como possuindo quase nada. Podem andar disfarçadas de monstros, andarem somente com uma peça de roupa ou quase nuas, para demonstrar que, enquanto seres liminares, não possuem estatuto, propriedade, insígnia, papel ou posição social. O seu comportamento é normalmente passivo e humilde, devem obedecer implicitamente aos seus “instrutores” e aceitam o castigo arbitrário, sem se queixarem, como se estivessem a ser reduzidas ou diminuídas a uma condição uniforme e ser moldada de novo e dotada de poderes adicionais que lhes permitam lidar com a sua nova posição na vida (Turner, 1991, p. 96). Os fenómenos liminares são uma mistura entre humildade e sacralidade, homogeneidade e companheirismo. Nesses ritos, existem momentos “dentro e fora do tempo” e dentro e fora da estrutura social secular, revelando algum reconhecimento de um laço social que cessou e tem de ser fragmentado numa multiplicidade de laços estruturantes (Turner, 1991, p. 96). São os laços organizados em termos de casta, classe ou posição hierárquica nas sociedades sem Estado. Como se houvesse dois modelos para a inter-relação humana, justapostos e alternados. O primeiro é de uma sociedade enquanto sistema estruturado, diferenciado e hierárquico de posições político-legais-económicas, separando os homens em termos de mais e de menos. O segundo, que emerge durante o período liminar, é uma sociedade rudimentarmente estruturada e de uma comunidade relativamente indiferenciada, ou de comunhão de indivíduos iguais que se submetem à autoridade geral de anciões ritualistas (Turner, 1991). Todas as posições possuem características sagradas. Mas esse componente “sagrado” é adquirido por meio das mudanças de posição durante os ritos de passagem. Algo do sagrado da humildade transiente passa, temperando o orgulho de quem, por exemplo, aspira a uma posição mais elevada. A liminaridade implica que o elevado não poderia ser elevado sem que o baixo existisse, e aquele que é elevado deve experimentar o que é ser baixo (Turner, 1991, p. 96). Turner fala da dialética do ciclo de desenvolvimento (*dialectic of the development cycle*), afirmando que, para todos os indivíduos e grupos, a vida social é uma espécie de processo dialético que envolve sucessivas experiências de elevado e de baixo, de *communitas* e de estrutura, de homogeneidade e de diferenciação, de igualdade e de desigualdade. A passagem de um estatuto inferior para um superior é através de um limbo de ausência de estatuto (Turner, 1991, p. 91). A experiência de vida de cada indivíduo contém uma exposição à estrutura e comunidade, a estados e a transições. Turner traça uma homologia entre “fraqueza” e “passividade” e identifica a assexualidade, a contenção sexual (que pode possuir uma força religiosa), o anonimato, a submissão e o silêncio (a submissão a uma autoridade que é a da comunidade total e cujos representantes, em ritos específicos, representam a autoridade genérica da tradição) como características do estado liminar (Turner, 1991, p. 103). E acrescenta, o neófito (princípante), num estado liminar, deve ser uma *tabula rasa*, um quadro branco, em que é inscrito o conhecimento e a sabedoria do grupo, em relação aos aspetos que pertencem ao novo estatuto. As provações e as humilhações, por vezes de uma natureza

fisiológica, a que os neófitos são submetidos, representam em parte a destruição do estado prévio e em parte uma preparação para as novas responsabilidades que irão assumir (Turner, p. 103).

É possível estabelecer uma relação entre os conflitos narrativos nos filmes analisados de Ozu, pela sua proximidade ao quotidiano e à vida na comunidade, e os ritos de passagem de Van Gennep. Assim como ao estado de liminaridade desenvolvido por Turner. Nestes, a narrativa centra-se na dificuldade de mudança, por causa de um ritual que não se cumpre ou que, à luz da sociedade da época, é tardiamente cumprido. Pois é essa mudança que causa o sentimento de um ciclo que encerra e de um novo que inicia. Acresce a esta dificuldade natural de mudança (o tempo de uma decisão até, por fim, o ritual se cumprir) a tensão entre a comunidade e a nova geração. Essa tensão torna difícil a sobrevivência do velho (normalmente representada pelos membros mais antigos da família e da comunidade, associados à ideia de ritual) perante o novo (dramatizado nos filhos, que representam a modernidade do pós-guerra). Em relação a *Verão prematuro* (1951), o próprio Ozu, citado por Bordwell, afirma que pretendi retratar o ciclo da vida ou a mutabilidade, e não a ação em si (Bordwell, 1988, p. 45). A Ozu interessa-lhe as mudanças naturais que ocorrem na vida do ser humano, pressionadas pelo tempo da pessoa, que lhes pode resistir, e pelo movimento da sociedade, em vez de uma narrativa despoletada por uma ação exterior a esse confronto. A renovação do ciclo de vida nesses filmes pode resultar de um dilema entre a vontade pessoal e a vontade social. No caso de *Verão prematuro*, a rebeldia da protagonista em relação ao casamento combinado, coloca-a num estado liminar, dando origem a um sentimento de lenta separação da família, de “não estatuto” e de “tardio” perante a comunidade.

*Verão prematuro* é sobre a tomada de decisão de Noriko sobre uma proposta de noivado mediada pelo seu chefe. Mas Noriko quer escolher com quem deseja casar em vez de aceitar um casamento social, como era costume. Por outro lado, sente a pressão do tempo, devido à idade. Nesse sentido, Noriko é uma personagem liminar, que, corre o risco de perder a sua posição na comunidade. Essa condição de liminaridade é adquirida de forma quase involuntária. Essa fase de separação e de transição para um novo ciclo de vida é encerrada com a sua decisão final, que conduz ao renascimento (a final das três fases de Van Gennep; morte, transição e renascimento), no seu caso, como mulher de um médico com uma filha pequena e a consequente partida para a província.

O filme inicia com um pequeno-almoço entre a família Mamiya. Noriko mora com os pais, o seu irmão mais velho, a cunhada e os dois sobrinhos, numa casa de classe média no subúrbio de Tóquio. Noriko tem vinte e oito anos e trabalha numa pequena empresa em Tóquio, onde tem por chefe Satake. Um dia, um tio mais velho de visita à família comenta que Noriko está em idade para casar. Noriko responde-lhe que pretende alguém que a faça feliz. Uns dias depois, Satake sugere a Noriko casar-se com um seu amigo mais velho e próspero, de quem mostra fotografias. Apesar de a sua família receber com entusiasmo a novidade, Noriko tarda a tomar uma decisão. Ao mesmo tempo, Yabe, um amigo de infância, médico, viúvo, com uma filha pequena, visita Noriko para lhe dar os parabéns pela notícia. Quando os sobrinhos desaparecem por causa de uma zanga com o pai, Noriko telefona a Yabe para que a ajude a procurá-los. As crianças estavam perto de casa, mas o período de tempo que Noriko e Yabe passam juntos aproxima-os. Noriko e Yabe continuam a encontrar-se, ligados pela memória do irmão de Noriko que morreu na guerra, amigo de infância de Yabe. Mais tarde, Noriko sabe que Yabe recebeu uma proposta de trabalho na província e vai partir com a mãe e a filha. Ao visitar a mãe de Yabe

para se despedir, a velha mulher confessa que gostava que Noriko se casasse com o filho, para a libertar do peso de ter que cuidar, sozinha, dele e da neta. Para surpresa da mãe de Yabe, Noriko aceita a proposta. Mas, quando Noriko conta a sua decisão à família, ela é recebida com choque e alguma tristeza. Para eles, Yabe é um homem viúvo, pobre, com uma filha. Perante a preocupação da família, Noriko assegura que não tem medo da pobreza e que ficará bem. A família reúne-se e Noriko comove-se ao aperceber-se de que será a última vez. Algum tempo depois, em Yagamata, os pais de Noriko perguntam-se como é que a filha estará, reconhecendo que não devem pedir mais do que a vida feliz que tiveram.

David Bordwell faz uma análise detalhada da narrativa, assim como dos momentos que conduzem à progressiva mudança de Noriko. Segundo o autor, o filme liga as personagens numa narrativa em “três” largos atos: a visita do tio; encontrar um marido para Noriko; a reação da família aos seus planos de casamento. O primeiro ato é constituído por um conjunto de rotinas – pequeno-almoço, viagens para a cidade, trabalho no escritório, uma refeição no restaurante – e encontra-se ligado à preparação da família para a chegada do tio. O quotidiano da família é descrito e o assunto do casamento de Noriko abordado. No segundo ato, grande parte das cenas são sobre a possibilidade do casamento de Noriko. O desaparecimento dos sobrinhos de Noriko é construído por Ozu, de forma a aproximar Noriko e Yabe, enquanto os procuram. Uma segunda linha de ação, secundária, envolve o destacamento de Yabe para um hospital distante na província. Estas duas linhas de ação unificam-se com a aceitação de Noriko da proposta feita pela mãe de Yabe para que case com o filho. No último ato, a ação principal implica convencer a família a aceitar a decisão de Noriko. Em resumo, os passos para a mudança de Noriko são: Noriko confrontada pelo tio responde-lhe que não tem pressa em casar uma vez que quer alguém de quem goste; Noriko adia a decisão sobre a proposta de casamento do amigo do seu chefe, apesar do entusiasmo da família; Noriko aproxima-se gradualmente de Yabe, um velho amigo de infância, viúvo com uma filha; Noriko aceita a proposta da mãe de Yabe para casar com o filho; Noriko conta à família a sua decisão de partir com Yabe para a província, causando choque e preocupação; Noriko reúne-se com a família uma última vez.

O filme, para Bordwell, apesar da sua coerência estilística e narrativa, apresenta desvios na sua macroestrutura que são resultado psicológico e temático da decisão de Noriko em casar com o seu vizinho médico. Por exemplo, as reações de Noriko durante o segundo ato são muitas vezes elididas, como quando a narração mostra o irmão e a cunhada a inquirir Noriko, sem a mostrar a ela. Mais tarde, suprime informação em relação à aproximação entre Noriko e Yabe. As elipses do terceiro ato envolvem a supressão do encontro de Noriko com o primeiro proponente, assim como o encobrimento dos fatores que levaram à mudança de atitude da família sobre o novo relacionamento de Noriko. A maior parte das elipses centram-se nas motivações de Noriko, que apenas explica sentir ir ser feliz com Yabe, mas não nas causas da sua escolha. Tal parece demonstrar o interesse de Ozu em filmar os momentos conducentes à mudança da personagem, a mutabilidade, sem se deter nas causas dessa mudança.

Para Bordwell, Noriko personifica a modernidade. Ela e os amigos estão associados ao comboio, à cidade, ao escritório, aos cafés da cidade. A modernidade de Noriko parece ser demonstrada pela sua decisão em relação a Yabe. Apesar de a transgressão para os espetadores atuais não ser aparente, é para Bordwell, no entanto, flagrante. Ela age sob impulso e recusa à família qualquer direito de participação na sua escolha. Em suma, Noriko vira as costas à tradição.

Norman Holland, no seu artigo “Yasujiro Ozu, *Early summer*, Bakushū, 1951”, defende que em *Verão prematuro* a modernidade permite a possibilidade, e da possibilidade surge o conflito. Para Holland, o tema do filme está já no plano de abertura onde a água representa os ciclos eternos e o fluxo da vida; o cão representa possibilidades ou liberdade de escolha dentro de um mundo controlado pela tradição e biologia (Holland, 2017, p. 1). Essas possibilidades também estão representadas nos membros da família, de várias gerações, igualmente na sequência de abertura, o oposto da segunda sequência onde as gaiolas dos pássaros são, para Holland, o símbolo do mundo fechado das tradições familiares (Holland, 2017, p. 2). Mas, para o autor, a principal possibilidade que se abre no filme é Noriko escolher com quem vai casar (Holland, 2017, p. 2). Holland cita Noriko quando esta diz, falando de Yabe, que pode confiar nele, apesar de ser um viúvo com uma criança, o que o torna arriscado para o seu círculo mais próximo. Para Holland (2017, p. 2), essas possibilidades presentes no filme são pistas da influência ocidental da presença americana no pós-guerra, onde os comboios são a imagem para o movimento incessante do progresso capitalista (em contraponto com os caminhos mais estáveis e reconfortantes da tradição).

Assim, Ozu filma a mutabilidade de Noriko (que, pressionada pelo tempo, vive dividida entre escolher o seu rumo e aquele que a sociedade indica) e a sua lenta transição para um novo ciclo de vida. O percurso detalhado de Noriko é um período de separação e de margem. O seu culminar parece ser as lágrimas da protagonista, ao consciencializar-se do ciclo que finda e da separação da família.

As lágrimas de Noriko em *Primavera tardia* (1949) possuem um sentimento diferente, mas representam igualmente o fim do período liminar da personagem rumo a um novo ciclo de vida. Para Bordwell, nenhum outro filme de Ozu está tão saturado com a iconografia de um certo japonêsismo – a cerimónia de chá, os templos, o drama Noh, a paisagem em torno de Quioto, o ciclo sazonal a que se refere o título. Para o autor, o uso dessa iconografia tem um objetivo ideológico específico: mostrar que a tradição japonesa pode reconciliar-se com o novo liberalismo da era da Ocupação (Bordwell, 1988, pp. 310-311). No contexto da constituição do pós-guerra, *Primavera tardia*, na interpretação de Bordwell, possui uma visão liberal das relações familiares. A Tia Masa representa os valores tradicionais, mas a maior parte das outras personagens são identificadas com posições progressistas: Aya, divorciada; Onodera, o viúvo que volta a casar; e especialmente o Professor Somiya, o pai que defende o casamento do lado do amor e da felicidade, e não para perpetuação do *ie*, e que exprime uma ligação profunda à filha. No entanto, Noriko parece ser mais conservadora do que o pai, insistindo que ele não sobrevive sem ela e ressentindo a ideia de que um viúvo possa voltar a casar. Para Bordwell, quem redefine a tradição japonesa é, sobretudo, Somiya. Ele é introduzido a conversar com o seu assistente Hattori sobre Friedrich List, o economista germano-americano que inspirou a política da era Meiji. Esse diálogo caracteriza Somiya como tradicionalista e liberal. Enquanto a cerimónia de chá de Noriko forma uma ocasião social, o pai é um conhecedor genuíno de Noh e aprecia os jardins e os edifícios de Quioto. Na cena climática em Quioto, ele fala do casamento de Noriko como se fosse o seu, um gesto que, no entender de Bordwell, a torna a ela tradicional e ao pai, progressista. É importante que Noriko seja levada a casar-se, pois o pai é incapaz de o ordenar. *Primavera tardia* apresenta assim uma nova figura paterna; moderada e altruísta, sábia no reconhecimento da liberdade de escolha e na necessidade de felicidade mútua. E essa sabedoria é representada não como política da Ocupação, mas, para Bordwell, é inerentemente e espontaneamente

japonesa. Por contraponto, o autor japonês Yoshida Kiju vê entre Noriko e o pai, uma relação emocionalmente incestuosa, por vezes, sem a ambiguidade presente nos outros filmes de Ozu. Kiju interpreta que a complexidade das emoções de Noriko são as de uma mulher consumida pelos ciúmes por um homem. Tal complexidade, para este autor, parece revelada na cena posterior à peça Noh, onde Noriko vê a mulher com quem julga que o pai vai casar, e se afasta dele friamente (Kiju, 2003, p. 74).

Bordwell divide a estrutura do filme em quatro partes:

- 1) *Hattori como uma possibilidade de casamento (Cenas 1-12)*. Estas cenas introduzem as personagens e estabelecem a rotina doméstica de Noriko e do pai. Estabelece igualmente paralelos cruciais com Aya, a amiga de Noriko, que mora sozinha, e Onodera, um homem viúvo que vai casar de novo, com uma filha da idade de Noriko. É igualmente levantada a possibilidade de um relacionamento entre Noriko e Hattori, uma vez que a narração suprime a informação de que Hattori está noivo.
- 2) *A proposta da tia Masa e o possível casamento de Somiya (Cenas 13-22)*. A narrativa é relançada com a surpresa do noivado de Hattori. A tia Masa sugere que Noriko case. Ante a preocupação de Noriko de que o pai não sabe tomar conta de si, Masa sugere-lhe que o pai case com a senhora Miwa. As próximas cinco cenas lidam com a reação de Noriko a esta sugestão da tia. Durante o concerto Noh, onde está presente a senhora Miwa, Noriko fica perturbada e vai embora. À noite, em casa, Somiya mente-lhe sobre ir voltar a casar e Noriko chora. Para Bordwell, a decisão de Noriko possui razões que são misteriosas. O período dessa decisão inclui uma cena em que Masa e Somiya discutem a probabilidade de Noriko aceitar a proposta da tia e outra em que Aya e Noriko conversam sobre essa possibilidade. Esta parte cobre um período considerável de tempo, uma vez que o noivado de Hattori é aludido por meio de um retrato entregue a Noriko e a Somiya. No entanto, apesar das elipses, é possível identificar dois dias de ação: o dia da peça Noh, do telefonema a Aya e do confronto com o pai; e o dia, uma semana depois, onde regressa de casa de Aya e aceita o casamento. Segundo Bordwell, cada dia tem o seu protótipo de japonêsimo, como a cerimónia de chá na primeira parte ou quando, no segundo dia, durante o passeio junto do templo, a tia Masa encontra uma carteira que considera como um bom presságio para a decisão de Noriko. Outro exemplo é a peça Noh, Morikawa, que apresenta um paralelo explícito de uma mulher aristocrata numa espécie de delírio causado pela memória de um amante perdido. Ozu corta para uma árvore sem folhas, que remete para a peça Noh (existe um pinheiro pintado no cenário) e para a árvore do início. Segundo Bordwell, esse plano privilegia a cena Noh como momento de viragem da resposta emocional de Noriko.
- 3) *Interlúdio de Quioto (Cenas 23-27)*. Esta parte alterna com dois idílios típicos de Ozu, com três cenas entre pai e filha no quarto de hotel. Noriko percebe que o casamento de Onodera não é tão reprovável como ela pensava, mas, ainda assim, manifesta o desejo de permanecer em casa com o pai. Enquanto fazem as malas, Somiya diz-lhe que a vida dele se encontra no seu período final e que ela deve recomeçar a sua com um marido. Ambos devem lutar pela felicidade neste novo ciclo. Noriko aquiesce. Mais tarde, Somiya e Onodera, sentados num jardim de Ryoanji, discutem a inevitabilidade de os filhos saírem de casa, uma cena que liga a areia de Ryoanji com a pureza absoluta do espírito japonês.

Esta sequência termina com a silhueta de Noriko no espelho do armário, antes de Ozu cortar para uma colina densa de árvores, repetindo o *motif* que associa a Noriko.

- 4) *Preparativos para o casamento e rescaldo (Cenas 28-30)*. Alguns elementos encontram uma unidade nesta última parte. As cadeiras de madeira de Noriko, enfatizadas durante o seu diálogo com Aya e acentuadas quando ela confronta o pai após a peça Noh, estão no piso inferior a serem ocupadas por Somiya e por Hattori. Noriko, vestida de noiva, despede-se do pai. O espelho regressa, como o depósito dos olhares de Noriko e do pai, mas também a tela que, no final da cena, reflete o quarto vazio. Nunca vemos o noivo nem a cerimónia. A narração elíptica concentra-se em Somiya. No seu bar favorito, ele confessa a Aya que não tem intenção de casar. Ozu termina a cena com as luzes do bar a apagarem, criando uma eclipse retrospectiva. Hattori regressa à casa passando por um corredor marcado pela ausência de Noriko (a máquina de costura desapareceu). Despe o casaco sozinho e senta-se numa das cadeiras. Enquanto descasca a maçã, Ozu filma-o com planos que, segundo Bordwell, fazem o paralelo com os planos de Noriko no quarto, a chorar, depois de o pai dar a entender que iria casar com Miwa. Um corte final para as vagas do mar relembra o passeio idílico de bicicleta ao longo da praia, assim como o idílio de Ryoanji, onde Somiya expressou a tristeza por Noriko ir partir de casa.

Patrick Holm Hogan (2010), no seu estudo *A different post-colonialism: The cultural ethics of Yasujiro Ozu's Late spring*, argumenta que *Primavera tardia* exhibe uma grande preocupação com a influência do colonialismo sobre a cultura japonesa. A prática da ética neste filme, o tema do seu estudo, contrasta com as ideias e ações da ocupação colonial. Para Hogan, Ozu dá sobretudo primazia às relações humanas. Assim, alguns aspetos de como Ozu aborda uma cultura em mudança são a cerimónia do chá, tratada de uma forma respeitosa, mas não reverencial; a relação entre Noriko e Hattori, de um afeto descontraído, mais ocidental do que tradicional; Noriko veste-se de uma forma ocidental, e o facto de ter estado doente durante a guerra e não ter mãe tornou-a particularmente vulnerável e agarrada ao pai, que se tornou pai e mãe; quando Noriko vai de bicicleta até a praia com Hattori, um sinal onde está escrito "Drink Coca-Cola" relembra o contexto colonial do filme. Também para Hogan, a ocupação cria um deslocamento cultural onde a ruptura de relações de afeto é mais provável, aumentando a probabilidade de uma jovem mulher poder ser deixada sozinha e ferida (Hogan, 2010, p. 30). Assim, para o autor, a tristeza de Noriko tem a ver com o facto de que, tendo Hattori casado e indo o pai casar, ela fica sem ninguém. Mas a grelha crucial para o filme de Ozu, segundo Hogan, não é entre a tradição japonesa e a modernidade ocidental. Nem a divisão entre a devoção ou o desrespeito filial. A oposição chave é entre a abertura humana às relações com aqueles que estão vulneráveis e uma espécie de invólucro narcísico conosco próprios, um familiar, ou um país. Para Hogan, o liberalismo, em *Primavera tardia*, é uma função dos sistemas motivantes emocionais, que dão força às obrigações éticas, particularmente uma profunda sensibilidade às relações de afeto e uma empatia acrescida que vai ao encontro dessas relações (Hogan, 2010, p. 36). Quanto ao episódio entre Noriko e Hattori, o autor japonês Yoshida Kiju (2003, p. 68) considera-o demasiado subtil para ser considerado uma cena de amor, uma vez que, para o autor, Noriko apenas percebe o seu interesse por Hattori quando descobre que ele vai casar com outra mulher. Nesse sentido, para Kiju (2003, p. 69), o filme parece querer dizer que tudo

acontece demasiado tarde nas nossas vidas, que apenas existem entre o passado irremediável e um futuro desconhecido.

É nesta divisão entre um passado irremediável e um futuro incerto que Noriko trilha o seu percurso até à renovação de um novo ciclo de vida.

Assim, os passos para a progressiva mudança de Noriko são a rejeição de um casamento combinado pela sua tia Masa; a perda definitiva de Hattori; o hipotético casamento do pai; o ver-se substituída por outra mulher na sua casa; o apelo do pai para não se preocupar com ele; e, por fim, o casamento.

Para Bordwell, *Primavera tardia* cristaliza normas intrínsecas que se vão provar centrais nos filmes finais de Ozu, e, em Noriko, Ozu introduz uma heroína nova e enigmática. A narração, já neste filme (tal como em *Verão prematuro*), elide elementos-chave, retendo informação importante sobre o estado de espírito dela, sendo a sua caracterização subordinada à narração do filme. A liminaridade de Noriko, numa fase de “escuridão”, de não estatuto, impele-a a uma travessia em que vê o seu lugar a ser ocupado por uma outra mulher, perdendo a sua função e identidade. Noriko sente-se a sofrer uma “morte” gradual. Ela perde a desculpa para não viver uma outra vida. Tal como a Noriko de *Verão prematuro*, a Noriko de *Primavera tardia* encontra-se dividida entre o desejo de não deixar a família, no seu caso, o pai, a pressão do tempo, pelo fato de contar vinte e sete anos, e da sociedade querer que ela case. As etapas de Noriko em *Primavera tardia* são mais duras do que as vividas por Noriko em *Verão prematuro*. Noriko perde Hattori e vê-se substituída pela senhora Miwa na vida do pai e na casa. A razão atrás da qual se escondia para não ter de agir em relação à sua vida deixa de existir. Uma vez mais, Ozu retrata o longo período de separação da casa de origem, onde estão presentes elementos que Turner associa à liminaridade durante o período de margem que lhe é posterior e que, segundo Van Genep (1981, p. 20), pode coexistir com o primeiro: as provações e humilhações; a assexualidade; a obediência a um instrutor (o pai ou a tia); os momentos de confusão e vagoieio solitário (quando regressa sozinha para casa); o desnorte e o desconhecido (o noivado distante com o proponente da tia); as decisões elididas; o sentimento de *tabula rasa* e a falta de sentido na vida passada.

Em *Primavera tardia*, Ozu filma, uma vez mais, uma personagem a separar-se do velho, com características liminares, num percurso de separação e de margem ao qual resiste, ao mesmo tempo inadiável. A ação do tempo força a heroína e o pai a tomarem uma decisão, a fecharem um ciclo de vida e iniciarem, separadamente, dois novos ciclos. O pai, próximo do envelhecimento; Noriko numa outra família, num novo grupo.

Quer Noriko de *Verão prematuro*, quer Noriko de *Primavera tardia* são variantes da mesma personagem (como escreve Bordwell), e os filmes uma variante do mesmo tema. No entanto, possuem diferenças. Os passos para a decisão em relação às escolhas da personagem de Noriko em *Verão prematuro* são mais detalhados e com mais variantes do que a Noriko em *Primavera tardia*. Em *Verão prematuro*, a heroína, enquanto pondera a primeira proposta feita por seu chefe, vai-se aproximando, mesmo que elipticamente do médico, seu vizinho. E decide por Yabe. O que não acontece com Noriko em *Primavera tardia*, que é levada a aceitar a solução da tia. As lágrimas no fim do filme, de ambas as personagens, são de reconhecimento da separação da família de origem; de consciência de um ciclo de vida que terminou. No entanto, em *Primavera tardia*, Noriko também chora pela separação da pessoa mais próxima de si, o pai, indo ser integrada numa família sobre a qual pouco sabe; Noriko, em *Verão prematuro*, por ficar longe da família, mas indo partilhar a vida com alguém por quem nutre afeto.

Donald Richie (1977, p. 51) fala da filosofia de aceitação nos filmes de Ozu, com antecedentes na religião budista e na estética japonesa, cujo termo estético é *mono no aware*. Ele escreve que, em textos Zen fundamentais, aceita-se e transcende-se o mundo, e na arte narrativa tradicional japonesa celebra-se e renuncia-se a ele (Richie, 1977, p. 52). *Aware* descreve um “pathetic sadness” (Richie, 1977, p. 52) causado pela contemplação deste mundo, sendo também usado para descrever uma aceitação serena do mundo transiente, um gentil prazer encontrado nas perseguições mundanas que em breve irão desaparecer, um contentamento criado pelo conhecimento de que se está com o mundo e que deixá-lo pertence, afinal, ao estado natural das coisas (Richie, 1977, p. 52). Para Richie, quando uma personagem de Ozu aceita a sua vida com todas as dificuldades que esta contém, aceita tudo nela. Permite-lhe ser objetivo sobre si mesmo e até ter alguma ironia sobre a vida. É a disparidade que faz parte da textura da vida e que, por essa razão, é aceitável. No caso de Noriko de *Verão prematuro* e de Noriko de *Primavera tardia*, ambas parecem aceitar o seu novo ciclo de vida, não como a promessa de um futuro radioso, mas de aceitação ao que a vida traz.

O mesmo se passa em *O fim do outono* (1960) e *O gosto do saké* (1962), que, embora não sendo objeto de análise, são citados para demonstrar que os ritos de passagem e o estado liminar continuam presentes nos filmes seguintes de Ozu. Começando pelo último, a protagonista, Michiko, parte para um novo ciclo de vida, agradecendo ao pai, um momento ritual, de quem se separa. Este longo rito de passagem atravessa diversos momentos: a pressão quase violenta do pai (ele próprio perturbado pela evidência espelhada numa personagem paralela, a de um antigo professor com problemas de bebida que partilha a casa com uma filha de meia idade), a rejeição veemente de um casamento social por parte de Michiko, o seu reconhecimento de que esconde um certo interesse pelo amigo do irmão, a descoberta de que ele está noivo, a aceitação da primeira proposta feita pelo pai. A liminaridade de Michiko durante este período é mais convulsiva do que a de Noriko em *Primavera tardia*, emotiva, ou do que a de Noriko em *Verão prematuro*, cautelosa. Mas as três atravessam um longo período de escuridão e limbo que se prolonga até à separação final. A estas, junta-se Ayako de *O fim do outono* e a sua difícil separação da mãe, cujo longo trajeto inclui a rejeição da proposta do amigo do pai, por quem acaba por se interessar e, no fim, casar.

Ozu, ao estar próximo da representação da mutabilidade, constrói a ideia de ciclo, sendo possível identificar nas protagonistas destes seus filmes algumas das etapas dos ritos de passagem identificadas por Van Genep: a separação e a transição do velho, o lar de origem, em direção à agregação ao novo. Ozu permite que o espetador se reconheça na experiência íntima das personagens, ou, mais concretamente, no conflito causado pela pressão do tempo e da sociedade. Em relação às filhas, Ozu retrata um rito de passagem que pode não se cumprir. São parte da geração que cresceu no Japão ocupado, que, segundo Hogan (2010, p. 35), produz um impacto sobre as relações pessoais, uma vez que pode ter um efeito de distorção nas relações humanas. Mas acrescenta que isto não deve conduzir a uma afirmação da tradição ou da modernidade ou mesmo a um hibridismo. Pelo contrário, deve conduzir ao reconhecimento de identidades práticas diversas e à formação de ideais baseados no vínculo a essas relações (Hogan, 2010, p. 35). O que Ozu pretende é retratar uma cultura em mudança, com muitos traços da cultura colonizada praticamente a desaparecer devido à expansão da cultura colonizadora (Hogan, 2010, p. 23). Ao mesmo tempo, é a geração mais velha que traz a preocupação pela continuidade da tradição para que o tecido social não se rompa.

Assim, Ozu filma os indícios de uma mudança civilizacional no Japão do pós-guerra dramatizado no conflito geracional entre os filhos e os pais, um dos principais temas dos seus filmes.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Les Presses Universitaires de France.
- Bordwell, D. (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. Methuen & Co. Ltd.
- Holland, N. (2017). *Yasujiro Ozu, Early summer, Bakushū, 1951*. A Sharper Focus. <https://www.asharperfocus.com/EarlySum.html>
- Holm Hogan, P. (2010). A different post-colonialism: The cultural ethics of Yasujiro Ozu's Late spring. *Image & Narrative Journal*, 11(2), pp. 18-37.
- Kiju, Y. (2003). *Ozu's anti-cinema*. Center for Japanese Studies, The University of Michigan.
- Richie, D. (1977). *Ozu: His life and films*. University of California Press.
- Turner, V. (1991). *The ritual process, liminality and communitas*. Cornell University Press.
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage*. Éditions A. et J. Picard.
- Van Gennep, A. (1992). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.

## FILMOGRAFIA

- OZU, Y. [Realizador]. (1949). *Primavera tardia* [Filme]. The Criterion Collection.
- OZU, Y. [Realizador]. (1951). *Verão prematuro* [Filme]. The Criterion Collection.
- OZU, Y. [Realizador]. (1960). *O fim do outono* [Filme]. The Criterion Collection.
- OZU, Y. [Realizador]. (1962). *O gosto do saké* [Filme]. The Criterion Collection.

## SOBRE O AUTOR

Hugo Martins é doutorado em Artes pela Universidade de Lisboa em colaboração com o Instituto Politécnico de Lisboa e licenciado em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema. A sua tese *Yasujiro Ozu, Ciclos de Vida* encontra-se publicada pela Edições do Instituto Politécnico de Lisboa. Realizou uma primeira longa-metragem, *A vida do avesso*, e a curta-metragem *Eduardo*, integrado no filme-antologia *O que há de novo no amor?*.