CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Mestrado em Estudos de Linguagens

Mariana Ferreira Valentin da Silva

ENCONTRO DE OLHARES NO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO: Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio

Belo Horizonte (MG)
2021

Mariana Ferreira Valentin da Silva

ENCONTRO DE OLHARES NO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO: Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura, cultura e tecnologia

Orientadora: Profa. Dra. Mírian Sousa Alves

Belo Horizonte (MG)
2021

Silva, Mariana Ferreira Valentin da.
S586e Encontro de olhares no espaço cinematográfico : Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio / Mariana Ferreira Valentin da Silva. – 2021.
95 f. : il.
Orientadora: Mírian Sousa Alves.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Cinematografia. 2. Filme cinematográfico - Crítica e interpretação. 3. Estúdios de cinema. 4. Wenders, Wim, 1945-. 5. Ozu, Yasujiro, 1903-1963. I. Alves, Mírian Sousa. II. Título.

CDD: 778.535

Ficha elaborada pela Biblioteca - *campus* Nova Suíça - CEFET-MG
Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB6-2660

Mariana Ferreira Valentin da Silva

ENCONTRO DE OLHARES NO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO: Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 10 de novembro de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, e considerada aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

_____

Profa. Dra. Mírian Sousa Alves.- CEFET/MG-Orientadora

_____

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes - CEFET/MG

_____

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira - CEFET/MG

_____

Prof. Dr. David Pinho Barros - Universidade do Porto

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através de casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer estas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.

Walter Benjamin

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao CEFET-MG, lugar onde iniciei minha jornada acadêmica em 2013 e a instituição na qual me descobri pesquisadora. Sou especialmente grata à concessão da bolsa de apoio à pesquisa do DPPG/CEFET-MG, suporte essencial para a conclusão desta investigação. Agradeço aos professores e colegas do POSLING que contribuíram no amadurecimento do meu projeto e que são inspirações para a luta pela ciência brasileira durante tempos difíceis.

Professores Luiz Lopes e Maria do Rosário Alves, vocês me ensinaram tanto durante a época da graduação em Letras e continuam até hoje a influenciar a minha jornada. Agradeço pelas contribuições sugeridas durante o meu exame de qualificação e por todo o conhecimento compartilhado ao longo dos meus anos de CEFET-MG.

Sou grata ao professor David Pinho Barros, o professor que primeiro me apresentou ao incrível cinema de Ozu e a outros artistas japoneses. Agradeço por ter confiado em mim quando eu era apenas uma aluna de mobilidade acadêmica na Universidade do Porto e por me guiar neste caminho da investigação do cinema japonês.

Agradeço especialmente à querida professora Mírian Sousa Alves por ter aceitado o desafio de orientar, no campo das artes, uma aluna tão metódica e quase inflexível. Em 2014, ainda no curso de Letras, quando participei pela primeira vez de uma disciplina da professora, lembro que uma colega disse "A Mírian é um pássaro". Não sei exatamente porque essa fala ficou na minha memória depois de tantos anos, mas hoje consigo criar um sentido pessoal para isso. Quando observamos as aves de espécies migratórias, podemos aprender muito sobre orientação e experiência. Mesmo quando são colocadas fora do seu trajeto, essas aves conseguem identificar referências que marcam a sua jornada migratória, assim voltando ao eixo do melhor caminho. Gosto de pensar que a relação que construí com minha orientadora reflete um pouco esse comportamento das aves. A orientação da minha jornada acadêmica

foi guiada por uma professora muito atenta a referências, obstáculos e atalhos do caminho da pesquisa. Mírian, obrigada por me guiar de forma tão leve e sábia durante todos esses anos. Quando a minha caminhada investigativa chegava em uma encruzilhada, você iluminava ambos caminhos para que eu pudesse escolher a melhor opção. Com as nossas trocas, pude compreender como aproveitar a experiência do caminho é mais importante que chegar ao destino.

My dear friend Linna Chen, thank you for helping me with the Japanese language and concepts I could not understand. いつもありがとう. I promise someday I will get you bubble tea!

Sou grata também a todas as queridas amigas que fazem a minha jornada ser mais intensa e divertida. Vocês são mulheres que me inspiram todos os dias: de perto, Carolina Francca e Amanda Lima; de longe, Ayra Mukaibata, Camila Lopes, Giovanna Giacon, Giulia Fischer, Luana Andrade, Luiza Gomyde e Rosana Nakata.

Aos meus pais, agradeço pelo amor e suporte que tive durante toda a vida. Tenho grande respeito por todos os sacrifícios que vocês fizeram para que eu pudesse seguir a vida acadêmica, além do incentivo essencial para concluir esta etapa do meu caminho como pesquisadora. Aos meus irmãos, Marcelo e Maria Eduarda, agradeço pela companhia nos dias mais difíceis, especialmente durante a pandemia, e por serem minha fonte inesgotável de força e afeto.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma investigação sobre como o encontro de olhares dos cineastas Wim Wenders (1945–) e Yasujiro Ozu (1903–1963) no filme *Tokyo-Ga* (1985) pode estar ligado à noção de espacialidade no cinema. São apresentadas as características relacionadas à construção do espaço fílmico nas obras de cada um dos diretores, assim como influências que moldaram a forma como esses dois artistas entendem a linguagem cinematográfica, para finalmente traçar sugestões de leitura sobre o espaço de *Tokyo-Ga*. Para fundamentar a análise proposta nesta pesquisa, são utilizados principalmente os conceitos de: filme-ensaio, segundo Timothy Corrigan (2011); espaço literário e narração, a partir de Maurice Blanchot (1987; 2005); espaço cinematográfico, de acordo com Marcel Martin (2005); vazio e perda, segundo Roland Barthes (2004; 2007) e Didi-Huberman (1998); e imagem dialética, a partir de Walter Benjamin (2006). Ao final, conclui-se que duas ferramentas são essenciais à construção do espaço em Tokyo-Ga: a narração por *voiceover* e a montagem com imagens originais e imagens de arquivo. É sugerido que a jornada proporcionada pelo espaço fílmico eleva o potencial reflexivo da obra e, a partir da postura de respeito e aprendizagem do Zen, refletida de diversas formas nas linguagens dos diretores, os espaços autônomos são preenchidos por dualidades e as imagens do vazio podem tornar-se imagens dialéticas.

Palavras-chave: Espaço cinematográfico. Filme-ensaio. Wim Wenders. Yasujiro Ozu.

ABSTRACT

This research presents an investigation into how the meeting of views of filmmakers Wim Wenders (1945–) and Yasujiro Ozu (1903–1963) in the movie *Tokyo-Ga* (1985) can be linked to the notion of spatiality in cinema. Characteristics related to the construction of the cinematic space in the works of each of the directors are introduced, as well as influences that shaped the way these two artists understand the cinematographic language, to finally suggest approaches about the space of *Tokyo-Ga*. To support the analysis suggested in this research, the following concepts are mainly used: film-essay, according to Timothy Corrigan (2011); literary space and narration, from Maurice Blanchot (1987; 2005); cinematographic space, according to Marcel Martin (2005); emptiness and loss, according to Roland Barthes (2004; 2007) and Didi-Huberman (1998); and dialectical image, from Walter Benjamin (2006). In the end, it is concluded that two tools are essential to the construction of space in *Tokyo-Ga*: the voiceover narration and the montage with original footage and film archives. It is suggested that the journey provided by the filmic space elevates the reflective potential of the work and, from the Zen posture of respect and learning, reflected in different ways in the languages of the directors, the autonomous spaces are filled with dualities and the images of emptiness can become dialectical images.

Keywords: Cinematic space. Essay film. Wim Wenders. Yasujiro Ozu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: fragmentos de *Alice nas cidades* (1974) 20

Figura 2: fragmentos de *Bom Dia* (1959) de Yasujiro Ozu 24

Figura 3: fragmentos de *Asas do Desejo* (1987) 26

Figura 4: câmera captura cena nas gravações de *Asas do Desejo* (1987) 27

Figura 5: fragmentos de *Verão na cidade* (1970) 29

Figura 6: personagens sentados de maneira tradicional em fragmentos de *Também Fomos Felizes* (1951) de Yasujiro Ozu 38

Figura 7: duas páginas dos cadernos e nove capturas do filme *Fim de verão* (1961) 41

Figura 8: Yasujiro Ozu e Yuharu Atsuta nas gravações de *Pai e Filha* (1949) 42

Figura 9: Ozu e seu posicionamento de câmera favorito 42

Figura 10: fragmentos de *Era uma vez em Tóquio* (1953) 49

Figura 11: fragmentos de *Era uma vez em Tóquio* (1953) 53

Figura 12: mapa da cidade de Tóquio, à esquerda, na caligrafia de Barthes, lê-se “A Cidade é um ideograma: o Texto continua.” 56

Figura 13: criança chora em estação do metrô em fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) 62

Figura 14: *pachinko* em fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) 63

Figura 15: fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) exibem televisores em Tóquio (de cima para baixo, esquerda para direita): transmissão da tv local; partida de beisebol; filme de western hollywoodiano; e a bandeira japonesa 64

Figura 16: fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) mostram Wenders encontrando o amigo Werner Herzog no topo da Torre de Tóquio 66

Figura 17: Wenders e Chishu Ryu visitam túmulo de Yasujiro Ozu em *Tokyo-Ga* (1985) 67

Figura 18: fragmento de *Tokyo-Ga* (1985) mostra Yuharu Atsuta 69

Figura 19: trens em movimento da grande cidade ao interior: fragmentos de Era uma vez em Tóquio e imagens originais de Wenders no Japão em *Tokyo-Ga* (1985) 71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO 1: WIM WENDERS, CINEASTA EM PERCURSO **14**
O espaço, a memória e a jornada 14
O ambiente reflexivo do Cinema Novo alemão 16
O olhar do estrangeiro em Wenders 21
Os diários de viagem sem destino final 27

CAPÍTULO 2: YASUJIRO OZU, DESENHISTA DE TÓQUIO **36**
O roubo impossível 36
O espaço autônomo de Ozu 46
O vazio Zen: 無 Mu 55

CAPÍTULO 3: TOKYO-GA, IMAGENS DO VAZIO EM TÓQUIO **59**
Um filme, um desenho, uma imagem 59
Os possíveis desenhos de Tóquio 61
As imagens dialéticas: vazio e tudo 67

CONSIDERAÇÕES FINAIS **74**

REFERÊNCIAS **76**

APÊNDICES **79**

ANEXOS **83**

INTRODUÇÃO

Tive contato com a obra do grande mestre do cinema japonês Yasujiro Ozu pela primeira vez há alguns anos atrás no contexto acadêmico. Por uma feliz coincidência, a disciplina de Cultura Japonesa Contemporânea se encaixava perfeitamente na minha grade de horários durante um intercâmbio na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Um dos módulos da disciplina, ministrado pelo Professor David Pinho Barros, introduziu o Japão contemporâneo através da literatura e do cinema e, nesse contexto, fui pela primeira vez apresentada a algumas obras marcantes para a literatura e o cinema japoneses. Na época, eu pouco conhecia os estudos sobre cinema e não sabia dimensionar a importância de nomes como Akira Kurosawa, Nagisa Oshima e Hiroshi Teshigahara, mas não era necessário saber da reputação desses artistas para ficar profundamente interessada por esse cinema.

Nessa ocasião, conheci *Bom Dia* (1959), de Yasujiro Ozu (1903–1963), um filme que apresenta uma vila no subúrbio de Tóquio onde dois pequenos irmãos moram com a família. O enredo segue a história desses dois meninos que estão decididos a ter uma televisão em casa, mesmo que isso contrariasse a posição do pai, um homem que acreditava na TV como um instrumento para deixar as pessoas idiotas. Lembro de sentir que eu nunca havia visto antes uma estética parecida com aquela, estranhei o ritmo das cenas, as tomadas fixas, o espaço geográfico e outros aspectos, mas algo me pareceu muito familiar: os conflitos entre pais e filhos. Mesmo consciente sobre questões históricas e identitárias do Japão nos anos 50, foi difícil não simpatizar com a “causa” daquelas crianças quando eu poderia facilmente me lembrar de alguma situação parecida da minha própria infância.

À época, optei por seguir uma investigação sobre os trabalhos de Kobo Abe no romance *A Mulher da Areia* (1962) e de Kon Ichikawa no filme *As Olimpíadas de Tóquio* (1965)[1]. Anos depois, quando decidi explorar as possibilidades de pesquisa da obra de outros diretores japoneses, revisitei a filmografia de Ozu e conheci parte

[1] Essa investigação foi apresentada em 2018 no trabalho de conclusão do curso de Letras do CEFET-MG sob o título de “O Japão nos anos 1960 em foco: estratégias narrativas em Mulher das Dunas (1962) e Olimpíadas de Tóquio (1965)” com orientação da Profa. Dra. Mírian Sousa Alves e coorientação do Prof. Dr. David Pinho Barros.

da produção crítica sobre ela. Nessa procura, dois nomes chamaram a minha atenção: o do crítico e teórico estadunidense Donald Richie (1924–2013) e do cineasta alemão Wim Wenders (1945–). Richie possui uma extensa produção crítica sobre a cultura japonesa, especialmente sobre o cinema japonês, e, lendo *Ozu* (1974), eu percebi diversos caminhos para discutir a obra do grande mestre japonês a partir de uma posição ocidental bem marcada. Finalmente, quando assisti ao filme *Tokyo-Ga* (1985), obra do diretor alemão, pude compreender qual seria o objeto da minha investigação.

Wim Wenders é um diretor nascido em 1945 em Düsseldorf, Alemanha, e conhecido especialmente por sua contribuição ao principal movimento cinematográfico alemão dos anos 60, o *Neuer Deutscher Film* (Cinema Novo Alemão). Com *Paris, Texas* (1984), um de seus trabalhos mais reconhecidos pela crítica, Wenders recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1984. Além disso, Wim Wenders foi indicado ao prêmio Oscar de melhor documentário (longa-metragem) em três ocasiões: por *Buena Vista Social Club* (1999)[2], sobre a cultura musical em Cuba; por *Pina* (2011)[3], sobre a coreógrafa alemã de dança contemporânea Pina Bausch; e por *Sal da Terra* (2014)[4], sobre o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Apesar da grande reputação do diretor, entre a produção documental de Wenders, *Tokyo-Ga* foi um longa que não recebeu tanta atenção da crítica durante sua época de lançamento e é até hoje uma das obras menos investigadas do diretor.

Em *Tokyo-Ga*, dirigido e produzido por Wim Wenders[5], é apresentada uma viagem-jornada ao Japão na qual Wenders procura imagens sobreviventes da cidade de Tóquio representadas nos filmes de Yasujiro Ozu. Em seu diário de viagem, o diretor alemão afirma que, apesar de ter descoberto essas obras em momento tardio, os filmes de Ozu são o verdadeiro tesouro sagrado do cinema e, logo na abertura do filme, Wenders anuncia algo que ressoou o sentimento que tive ao ver *Bom Dia*: “Apesar de absolutamente japoneses, estes filmes são, ao mesmo

[2] Indicação compartilhada com Ulrich Felsberg.
[3] Indicação compartilhada com Gian-Piero Ringel.
[4] Indicação compartilhada com Juliano Ribeiro Salgado e David Rosier.
[5] A lista completa dos profissionais envolvidos no filme pode ser encontrada no Anexo I deste trabalho.

tempo, universais. Neles pude reconhecer todas as famílias de todo o mundo, e também os meus pais, o meu irmão e eu.” (TOKYO, 1985).

Tokyo-Ga é um filme consagrado como um dos principais *ensaios cinematográficos* de Wim Wenders. Neste estudo, o cinema ensaísta é compreendido como aquele que desafia a própria linguagem cinematográfica, propondo-a de forma a expressar reflexões e ideias de seus diretores. Diante disso, uma série de questionamentos sobre a obra surgiram. Seria possível apontar uma relação direta entre a construção do espaço fílmico em *Tokyo-Ga* e essa característica reflexiva do filme-ensaio? A narração do filme, *voiceover* gravada pelo próprio Wim Wenders, é uma das principais ferramentas utilizadas pelo diretor para expressar ideias. Nesse sentido, em que medida a *voiceover* ajuda a criar o espaço do filme? Além disso, percepções sobre o vazio são muito constantes na obra de Ozu e estão também presentes no filme *Tokyo-Ga*. O que pode significar o vazio no espaço da obra?

A análise do objeto escolhido tem sua justificativa diretamente ligada à proposta geral do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do CEFET-MG e, de maneira específica, à proposta da Linha I do programa, tendo em vista o objetivo de investigar as relações entre literatura, arte e tecnologia. Com a análise de textos, sejam eles verbais ou não-verbais, oriundos de vários campos da cultura, a área de Estudos de Linguagens dialoga com a proposta de *Tokyo-Ga*, especialmente porque os episódios que Wenders mostra em sua viagem à Tóquio estão ligados às relações sociais na sociedade e como elas podem ser intermediadas por mudanças culturais e tecnológicas.

Investigar um outro tipo de linguagem, neste caso, a linguagem cinematográfica do cinema ensaísta, exige a perspectiva interdisciplinar do Programa, permitindo a expansão da teoria e crítica literária ao campo do cinema, uma vez que “conceitos e técnicas emprestados, traduzidos ou adaptados de várias áreas, [...] nos ajudam a constituir um espaço de pesquisa e discussão em Linguagens, conferindo-lhe o caráter de interdisciplinar e aberto”[6].

[6] Apresentação do POSLING – CEFET-MG. Disponível em: https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/apresentacao.jsf?lc=pt_BR&id=307. Acesso em: 10 jan 2020.

Além disso, é relevante pontuar que o filme *Tokyo-Ga* não é uma obra muito explorada em estudos no cenário acadêmico nacional. Em busca por “Tokyo-Ga Wim Wenders” em entradas de título, subtítulo, resumo ou palavra-chave de trabalhos na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)[7], apenas um resultado[8] foi exibido, o que pode indicar um material pouco conhecido ou investigado em cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil.

Em busca por assunto no Portal de Periódicos da CAPES[9], a pesquisa por “Tokyo-Ga Wim Wenders” obteve 26 resultados entre artigos (14), artigos de jornal (8), resenhas (3) e entradas de referência (1). No entanto, desse total, 17 estão em inglês, 3 em espanhol e 1 em japonês, não foram encontrados textos em língua portuguesa. Esse resultado é mais uma evidência de que o objeto desta pesquisa foi pouco explorado na comunidade acadêmica lusófona e esta investigação poderá abrir um novo caminho para o estudo da linguagem cinematográfica de *Tokyo-Ga*.

Para responder às perguntas anteriormente citadas, este trabalho desenvolverá a percepção sobre como o encontro entre os cineastas Wenders e Ozu pode estar ligado à noção de espacialidade do cinema. No primeiro capítulo, explorarei a formação cinematográfica de Wim Wenders e como ele se estabeleceu como um cineasta comprometido com filmes de viagem. No segundo capítulo, apresentarei a obra de Yasujiro Ozu e como os conceitos do Zen-budismo podem ser percebidos no espaço de um filme. No terceiro capítulo, conectarei as imagens de *Tokyo-Ga* às ideias de vazio no espaço e como isso pode ser percebido como uma reflexão sobre o funcionamento da máquina fílmica. Por fim, serão apresentadas as considerações finais acerca dos problemas discutidos nesta pesquisa e sugeridas algumas possibilidades para investigações futuras sobre o objeto.

---

[7] Disponível em: < http://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 10 jan 20.

[8] A dissertação de Marcela Canizo, "O extremo Oriente imaginado - Uma introdução ao estudo dos orientalismos no cinema ocidental", defendida em 2006 pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_a1f41c3b616b57582ac6dc9980aba23d>. Acesso em: 10 jan 2020.

[9] Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 10 jan 20.

CAPÍTULO 1: WIM WENDERS, CINEASTA EM PERCURSO

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe
para a gente é no meio da travessia.
Guimarães Rosa

O espaço, a memória e a jornada

Durante a minha infância, sempre imaginei as cidades japonesas em tons pastéis de rosa, azul e amarelo, pois a minha animação favorita era *Sakura Card Captors* (1998–2000). Minhas primeiras construções visuais do Japão pouco tinham a ver com a super saturação dos letreiros de Shibuya, o cruzamento mais movimentado do mundo, e mais se pareciam com Tomoeda, a cidade fictícia próxima a Tóquio onde a trama de Sakura se desenvolvia. Apesar da *tranquilidade* que o esquema de cores transmitia, eu notava também, por exemplo, certa *melancolia* quando as flores da árvore de cerejeira caíam ao fundo de alguma cena ou o céu era apresentado em outra cor que não fosse o característico azul bebê. Mais tarde, mesmo sendo influenciada por outras obras, as referências de Tomoeda permaneceram, através da memória, moldando a minha experiência do espaço japonês intermediado por telas.

A nossa relação com o espaço geográfico é uma relação que construímos também a partir da memória, muitas vezes formada através de experiências diretas, outras vezes intermediada pela arte. Para Jörn Seemann (2002/2003), memória e espaço são ideias indissociáveis na nossa sociedade, uma vez que uma interfere na formação da outra. Apesar do estudo proposto nesta dissertação não ser centrado nas teorias sobre a memória e sua relação com o espaço, parece necessário partir do seguinte ponto: intermediada ou não pela arte, a experiência em um espaço é capaz de moldar a memória sobre ele. Muitas vezes o que retemos dessa plasticidade da experiência são fatores sensoriais, como cores, sons, cheiros, gostos e texturas, além de uma amplitude de sentimentos combinados, como tristeza, melancolia, indiferença, tranquilidade, alegria, desejo etc.

A construção do espaço ficcional pode assumir uma jornada multifacetada quando pensada para a experiência do cinema. Com o seu advento no século XX, a sétima arte foi responsável pela criação de memórias sobre espaços desconhecidos para pessoas no mundo todo. Esse imaginário criado não só pelo cinema, mas também por outras artes, pode influenciar gerações de artistas que repensaram a materialidade do espaço através da máquina cinematográfica.

Um exemplo que pode auxiliar o início da discussão a ser proposta nesta pesquisa está no filme *Identidade de nós mesmos* (1989) de Wim Wenders. Essa obra é um diário de viagem no qual Wenders investiga as similaridades entre dois trabalhos: o seu próprio, como cineasta, e o trabalho do designer de moda Yohji Yamamoto. Em uma jornada para conhecer a casa de moda Yamamoto, sediada na capital japonesa, Wenders explora questionamentos sobre a materialidade do cinema e do vídeo, tema efervescente durante a década de 80, além de questionar o futuro dessas formas de arte. A partir da experiência de gravar imagens eletrônicas da cidade de Tóquio, o cineasta alemão percebe algo que nunca havia aceitado antes:

> De repente, nas turbulentas ruas de Tóquio, eu me dei conta que uma imagem desta cidade poderia muito bem ser eletrônica e não só minhas sagradas imagens de celulóide. Em sua própria linguagem, a câmera de vídeo captura esta cidade de forma apropriada. Eu estava chocado. A linguagem das imagens não era exclusiva do cinema. Então não era necessário reavaliar tudo? Todas as noções de identidade, linguagem, imagem, autoria? [...]
>
> E o cinema? Esta invenção do século dezenove, filha da Era Mecânica, esta linda linguagem de luz e movimento, de mito e invenção, que pode falar de amor e ódio, de guerra e paz, de vida e morte... O que será dele? E todos os artesãos por trás das câmeras, das luzes na mesa de edição teriam que desaprender tudo? Haverá um dia uma arte eletrônica, um artesão digital? E será essa nova linguagem capaz de mostrar os homens do século vinte como a câmera fixa de August Sander ou a câmera de cinema de John Cassavettes? (IDENTIDADE, 1989)

Ao observar esses questionamentos hoje, é possível que a maioria das pessoas pense em Wenders como um cineasta apocalíptico, pois sabem que, com o passar do tempo, o vídeo não matou o cinema, talvez seja possível dizer até mesmo que o vídeo ampliou a forma de se fazer e entender o cinema. No entanto, essa discussão era pertinente na época das grandes mudanças entre a consolidação das salas de

cinema e o advento da imagem eletrônica. De qualquer maneira, para esta pesquisa, o ponto importante da realização de Wenders é: ao explorar e construir o espaço dentro dos planos, o diretor pode refletir e desafiar o próprio fazer das imagens em movimento.

Essa busca por imagens reflexivas sobre o espaço, característica especial da obra ensaísta de Wim Wenders, não foi algo que surgiu repentinamente. Ao contrário, é possível notar um *caminho* bem marcado por movimentos, influências e encontros que solidificaram para o diretor alemão a importância de imagens pensantes no cinema, especialmente a partir da explosão da reprodutibilidade na segunda metade do século XX. Por esse motivo, é relevante iluminar alguns pontos da jornada cinematográfica de Wenders a fim de compreender melhor como essas influências apontaram direções, como placas em uma grande rodovia, para as suas produções posteriores.

O ambiente reflexivo do Cinema Novo alemão

Uma parte da obra dita ensaísta de Wim Wenders foi filmada e lançada no início da década de 80 sob grande influência da proposta artística do Cinema Novo alemão, movimento do qual Wim Wenders fez parte sendo um dos principais diretores envolvidos. Esse movimento surgiu nos anos 60, uma década e meia depois da assinatura do tratado de rendição da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, e trouxe grandes contribuições para a produção e o estudo da linguagem cinematográfica dos filmes alemães.

Nesse momento, a indústria cinematográfica enfrentava uma crise geral do período pós-guerra que inviabilizava a produção de filmes. Com o território alemão dividido entre Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, era possível observar dois perfis de indústrias muito diferentes. O lado oriental, com intervenção da URSS, estava focado em produções estatais que, em sua maioria, abordavam o tema do trauma da guerra. Por sua vez, o cinema do lado ocidental, com intervenção do bloco capitalista, estava tomado por filmes de Hollywood e as poucas produções nacionais seguiam um mesmo modelo de entretenimento estadunidense (SIGNS, 1976). Além disso, a indústria cinematográfica sofria com o grande impacto do assassinato e do

exílio de muitos profissionais do cinema durante o nazismo e, segundo Julia Knight (1992 apud CÁNEPA, 2006), na Alemanha Ocidental, se “houve grande resistência à presença de profissionais que haviam pertencido ao partido nazista, em pouco tempo eles seriam preferíveis aos comunistas” (p. 371).

Nesse contexto, muitos artistas, especialmente jovens cineastas, sentiram a necessidade de uma mudança no cenário do cinema alemão. No começo de 1962, em Oberhausen, na Alemanha Ocidental, um grupo de 26 cineastas divulgou um manifesto durante o Festival Nacional de Curtas-metragens. Apesar de curto, o texto era poderoso e causou repercussão na época. Com assinatura de nomes como Alexander Kluge, Peter Schamoni e Edgar Reitz, o manifesto espelhava-se em outros movimentos intelectualizados que surgiam no mundo inteiro, especialmente na Nouvelle Vague francesa.

> O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos ideias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema.
> Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962 (CÁNEPA, 2006, p. 313-314)

Como explica Werner Herzog em depoimento ao documentário *Signs of Vigorous Life: The New German Cinema*[10], produzido para a BBC, os cineastas envolvidos viam seus filmes como uma forma de comentário sobre a Alemanha e o mundo naquela época. Essas obras eram concebidas como uma análise crítica, não apenas emocional, reivindicando especialmente uma liberdade artística, na qual os diretores não ficariam presos às demandas comerciais.

[10] “Sinais de Vida Vigorosa: O Cinema Novo alemão” (tradução minha).

No entanto, o movimento sofreu duras críticas por uma contradição em sua proposta. Ao mesmo tempo que enfatizava a necessidade do abandono das velhas formas do cinema hollywoodiano, buscando liberdade autoral em relação ao lucro e à audiência, seus apoiadores procuravam intensamente o gosto do público e as parcerias com grandes distribuidores e exibidores. Destacando outra contradição do movimento, os críticos apontavam que, para os rebeldes com Hollywood, "o cinema norte-americano era encarado por eles tanto como propaganda imperialista, quanto imagem almejada de redenção e excelência técnica" (CORRIGAN, 1994 apud CÁNEPA, 2006, p. 315).

Nos anos seguintes, vieram diversas experimentações sobre essa nova proposta de cinema a partir do apoio de importantes artistas do campo. Um deles, Alexander Kluge, cineasta, advogado e intelectual ligado à Escola de Frankfurt, coordenou a criação do Comitê do Jovem Cinema alemão, organização que apoiou os primeiros longas-metragens do movimento e integrou a crítica e o estudo da linguagem cinematográfica em suas instâncias decisórias profissionais (CÁNEPA, 2006).

Esses primeiros anos do Cinema Novo alemão contaram, principalmente, com obras experimentais do próprio Kluge e, também, de outros grandes nomes que emergiram nessa época, como Rainer Werner Fassbinder e Werner Herzog. Esses filmes eram muito diversos em suas temáticas e estéticas, englobando desde sátiras dos tradicionais *Heimatfilms*[11]*,* até obras experimentais com enredos sombrios. Nesse momento, nenhum estilo coletivo se destacou no movimento e, por isso, o público não percebia uma unidade nos cineastas do Cinema Novo. Como explica Cánepa,

> A ideia que ficava para o público era a de um grande número de autores diferentes trabalhando ao mesmo tempo, o que gerou grande curiosidade internacional, mas não convenceu os espectadores domésticos, que viam esses autores como autoindulgentes e indiferentes ao seu próprio público. (ibidem, p. 318)

[11] *Heimatfilm*, "filme da terra natal" ou "filme de pátria", foi um gênero popular de cinema na Alemanha, Suíça e Austria entre as décadas de 40 e 70. Nas obras desse gênero, as tramas eram ambientadas no campo e envolviam dramas familiares, retratando uma vida provinciana idealizada.

Esse aspecto somado à estranheza do público com o tom duro e crítico usado nos filmes, e direcionado ao próprio espectador, levou ao fracasso dessas obras nas salas de cinema nacionais. Por isso, entendia-se que esses filmes existiam “numa espécie de vácuo mercadológico e estavam mais em busca de prestígio e sucesso em festivais do que de espectadores” (ELSAESSER, 1989 apud CÁNEPA, 2006, p. 318).

Nesse momento, enquanto alguns cineastas tentavam encontrar maneiras de reinventar o movimento, o fenômeno dos filmes *softcore*[12] tomava a indústria do cinema comercial na Europa e muitos diretores de Oberhausen foram contratados para essas produções. É nesse novo contexto que se inicia a segunda fase do Cinema Novo alemão, liderada por um grupo de 15 cineastas, incluindo alguns resistentes do primeiro momento, como Fassbinder e Werzog, e outros recém-chegados, como Wim Wenders. Em 1971, esse grupo de 15 diretores, muitos deles rejeitados pelos grandes estúdios, fundaram a *Filmverlag Der Autoren*[13], uma das produtoras independentes mais importantes da Alemanha, que lançaria grandes sucessos durante a década de 70.

Para lidar com os problemas de distribuição e público, a *Filmverlag Der Autoren* participava de programas de financiamento do governo e estabelecia parcerias com canais de televisão. Isso permitiu que as produções tivessem orçamentos maiores e alcançassem um público mais amplo, uma vez que o alcance da TV operava de maneira diferente do alcance das salas de cinema. Ainda assim, segundo o relato de Wim Wenders, esperava-se um “espectador mais ativo, ou seja, não alguém que vá sentar lá como uma vítima do filme, mas alguém que terá sua própria atitude a respeito do que está vendo”[14] (SIGNS, 1976, tradução minha).

Foi através da *Filmverlag Der Autoren*, em 1974, que Wenders lançou *Alice nas Cidades* (figura 1), seu primeiro grande sucesso internacional. Nesse filme, o escritor alemão Phillip Winter deseja criar uma história sobre o ambiente dos

---

[12] Muito popular durante os anos 70, o *softcore* foi um gênero de filme pornográfico no qual o conteúdo sexual não era tão explícito.
[13] “Editora de filmes de autores” (tradução minha).
[14] “more active spectator, let’s just say, not somebody who’s sitting there as a victim of a film, but somebody who may have his own attitude to what he’s seeing.”.

Estados Unidos, mas se frustra ao não conseguir nada além de uma série de polaroids. Quando começa o caminho de volta à sua casa, ele se vê obrigado a levar a pequena Alice nessa jornada. A mãe da criança, uma mulher que conheceu na véspera em Nova Iorque, tinha questões urgentes para resolver na cidade e solicitava a ajuda do novo conhecido. Posteriormente, a mãe não aparece em Amsterdam conforme o combinado, então Phillip e Alice precisam encontrar a avó da menina em Ruhr. Durante uma jornada que não é apenas geográfica, mas também emocional, os protagonistas refletem sobre suas verdadeiras buscas, pertencimentos e destinos.

Figura 1: fragmentos de *Alice nas cidades* (1974)

Fonte: https://wimwendersstiftung.de/en/film/alice-in-den-staedten-2/. Acesso em: 16 mar 2021.

Wenders lançou, no ano seguinte, *Movimento em falso* (1975), um drama baseado no livro de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, no qual um escritor viaja em busca de si mesmo. Viagens, movimento e deslocação são temas muito presentes na obra do diretor e são normalmente usados para o desenvolvimento de uma jornada interior das personagens. Como explica Wenders,

> Há uma tradição na literatura alemã do século 19, o jovem saindo de casa e experimentando o mundo e a si mesmo. E eu era obcecado por isso no cinema também, especialmente porque eu gostava de filmar na estrada e fazer uma jornada e um filme ao mesmo tempo.[15] (SIGNS, 1976, tradução minha)

Mais tarde, no final da década de 70, quando os diretores começaram a procurar caminhos diferentes para seus filmes, Wenders foi para Hollywood, onde ficaria até dirigir um dos seus filmes mais consagrados, *Paris, Texas* (1984), e, no ano seguinte, viria *Tokyo-Ga* (1985), filmado no Japão. No entanto, mesmo deixando o contexto alemão de produção de filmes e seus colegas na *Filmverlag Der Autoren*, Wenders levou a bagagem do Cinema Novo alemão para suas novas obras. Dessa forma, é possível notar que a filmografia posterior a esse momento foi desenvolvida sob forte influência de um movimento que buscava uma forma original e crítica de propor seus projetos, contribuindo para o estudo e a reflexão da própria linguagem cinematográfica e sua função social.

O olhar do estrangeiro em Wenders

Um dos principais pontos que instigou a criação do movimento do Cinema Novo alemão foi um conflito comum a todas as esferas artísticas, não sendo exclusivo ao campo cinematográfico. Nesse contexto da arte no mundo contemporâneo, em uma sociedade na qual tudo é feito a fim de ser visto, o *ver* tornou-se um problema. Como explica Nelson Brissac Peixoto (1995), não existem mais véus entre o *olhar* e *aquilo que é olhado*, não existem mistérios no *ver* quando tudo é produzido para capturar o olhar.

> Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (PEIXOTO, 1995, p. 361)

Essa sociedade de superexposição às imagens gerou mudanças nas estruturas urbanas, arquitetônicas e comunicacionais. A constituição da realidade é diretamente alterada por essas mudanças: com transportes mais rápidos e

[15] “There's a tradition in the German literature of the 19th century, the young man leaving his home and experiencing the world and himself. And that was what I was obsessed with in filmmaking too, especially because I liked shooting on the road and making a journey and a film at the same time”.

caminhos conectando lugares distantes, as paisagens dão lugar aos *outdoors* e às telas de *led*, imagens gigantes precisam capturar o pequeno olhar. “O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez mais para longe, cada vez mais rápido.” (ibidem).

Cada vez maior, essa velocidade altera a forma como percebemos as cidades e como elas se apresentam a nós. Dentro de um veículo, uma pessoa percebe as imagens da janela de maneira acelerada, a velocidade cria o achatamento da paisagem do lado de fora. Para Peixoto, “quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela.” (ibidem). Dessa forma, a janela do transporte é como a tela projetada do cinema, passando diversos *frames* por segundo.

> A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem. (ibidem)

Esse movimento veloz molda as cidades para uma arquitetura que se importa menos com a experiência do andar devagar, da observação de detalhes, e mais com o impacto imediato e superficial. Dessa forma, o planejamento arquitetônico das construções enfatizam a fachada, frente essa que transforma-se em um superfície lisa para inscrições e elementos decorativos, tudo para ser bem visto por quem passa rapidamente no trânsito de veículos. Atrás das fachadas bem elaboradas, todos os prédios são iguais: galpões otimizados para o espaço limitado. Peixoto observa que “Toda a arquitetura pós-moderna consiste nesta transformação do prédio em mural, em letreiro, em tela. [...] Em vez de se construir a representação, se representa a construção.” (ibidem, p. 362).

A superficialização das imagens nas cidades, na qual construção e representação da construção se dissolvem ao olhar, quebra as distinções entre realidade e artifício, experiência e ficção. Se as nossas referências imagéticas são criadas pela indústria cultural, o *mediascape*, a paisagem midiática, é a *realidade* da nossa sociedade.

> Neste mundo de personagens e cenários, tudo é *imagerie*. Tem a consistência de mito e imagem. A cultura contemporânea é de

> segunda geração, onde a história, a experiência e os anseios de cada um são moldados pela literatura, os quadrinhos, o cinema e a tv. Vidas em segundo grau. Todas estas histórias já foram vividas, todos estes lugares visitados. (ibidem)

Se tudo parece um *remake* de outra coisa já feita, se todas as imagens foram banalizadas por sua extensa reprodução, como seria possível criar algo que não seja o clichê? Em outras palavras, “Somos ainda capazes de ver através desta mitologia esvaziada de todo significado pela repetição?” (ibidem, p. 363). Para Peixoto, é exatamente desse impasse que surge o recurso do *olhar do estrangeiro*. Comum especialmente nas narrativas e filmes estadunidenses, esse olhar apresenta a perspectiva de quem não é daquele lugar e acabou de chegar, por isso é capaz de ver tudo aquilo que as pessoas desse lugar não conseguem mais enxergar. O olhar do estrangeiro resgata o *ver pela primeira vez*, a experiência de histórias originais, através da perspectiva que busca “contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são” (ibidem).

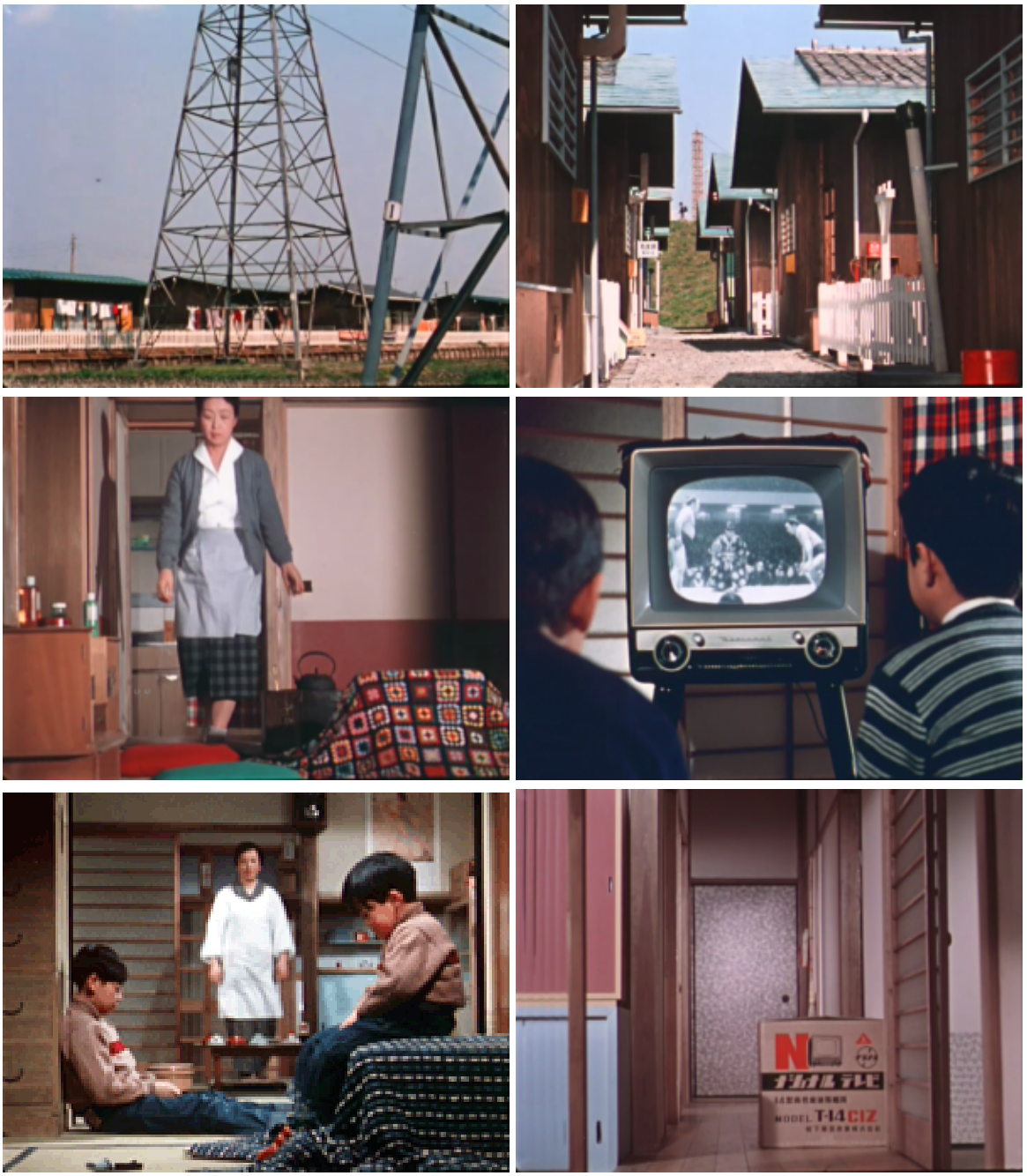
> Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém-chegado, é *aquele que retorna*. O cinema recente fez daquele que volta para casa o seu personagem principal. Depois de fugir deste mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar. (p. 363)

Além da narrativa mais conhecida de forasteiro, o olhar estrangeiro pode ser notado não só em estrangeiros com referencial geográfico, mas também em outras perspectivas que envolvem o deslocamento, seja ele físico, emocional, social ou político. O *ponto de vista da criança*, por exemplo, é muito utilizado para criar uma atmosfera de inocência, de quem conhece o mundo pela primeira vez. De certa forma, as crianças são estrangeiras em seus próprios lares, elas estão ainda explorando cada detalhe desconhecido da casa, das pessoas e da vida como um todo.

Esses diferentes pontos de vista podem ser obtidos na direção de cena de um filme com o ângulo da câmera, mas outras ferramentas são também importantes, como o enquadramento, o tempo de contemplação de um objeto, a atenção aos detalhes da cenografia etc. Essas propriedades podem ser observadas, por exemplo, em *Bom Dia* (1959) (figura 2), de Yasujiro Ozu, diretor que faz um uso muito particular do

perpectiva da câmera, um assunto a ser mais aprofundado no próximo capítulo deste trabalho.

Figura 2: fragmentos de *Bom Dia* (1959) de Yasujiro Ozu



Fonte: https://jonathanrosenbaum.net/2021/04/structures-and-strictures-in-suburbia-tk/. Acesso em: 23 jun. 2021.

Outra forma de utilizar o *olhar do estrangeiro* em uma narrativa é a partir do *olhar do anjo*. A mitologia do ser celeste proporciona uma perspectiva com a mesma mobilidade da câmera, uma vez que o anjo pode flutuar através do universo cinético

na imaterialidade de um ser imagético. Além disso, o olhar do anjo é puro, ele não possui as experiências humanas, tudo é novo, porque ele não viveu, ele não viu nada. Como aponta Peixoto, o anjo “não vê esses indivíduos/personagens e lugares/cenários como imagens banalizadas. Ele vê o que nós não podemos mais enxergar. Contra as imagens-clichês, imagens do sublime.” (ibidem, p. 364).

Um exemplo dessa aplicação de *olhar do anjo* é o trabalho de Wim Wenders em *Asas do Desejo* (1987). Nessa obra, os anjos veem tudo em preto e branco (figura 3), assim, sem nenhuma interferência da supersaturação das cores, conseguem ver o essencial, as formas puras. Para Peixoto, esse olhar é um *olhar fenomenológico*, uma perspectiva que procura mostrar as coisas como realmente são, “é o que os torna capazes de captar a banalidade do cotidiano humano, de lhe dar a poesia do instantâneo e da contemporaneidade” (ibidem).

No texto intitulado “Primeira descrição de um filme verdadeiramente indescritível”, escrito em 1986, Wim Wenders percorre as ideias acerca de *Asas do Desejo*, filme que seria lançado no ano seguinte. Como expõe Wenders, as reflexões sobre a experiência fílmica estão muito ligadas à própria experiência na cidade de Berlim na segunda metade do século XX, o título original da obra, *Der Himmel über Berlin*, pode ser traduzido como “O céu sobre Berlim”. Esse aspecto reforça a noção de que as estruturas urbanas afetaram a produção artística, especialmente a forma como percebemos o mundo como uma tela. É a partir das técnicas envolvidas na criação do olhar do anjo (figura 4) que Wenders consegue apresentar imagens que escapam à banalização midiática contemporânea.

> Em primeiríssimo lugar, trata-se, porém, de aprender e experimentar «viver». Respirar. Andar. Agarrar coisas. A primeira dentada numa maçã ou, de acordo com a predisposição, numa salsicha com caril no *snack-bar* da esquina. As primeiras observações dirigidas ao próximo e as primeiras respostas. E, por fim, tarde nesta primeira noite: o primeiro sono! Que confusão, os sonhos! E o acordar na realidade da manhã seguinte.
> Todas estas «sensações»! (WENDERS, 2020, p. 125, grifos do autor)

Figura 3: fragmentos de *Asas do Desejo* (1987)

Fonte: (WINGS, 1987)

Figura 4: câmera captura cena nas gravações de *Asas do Desejo* (1987)

Fonte: https://wimwendersstiftung.de/en/film/wings-of-desire/. Acesso em: 23 jun. 2021.

Quando o olhar do estrangeiro captura a vida e as emoções, todas aquelas *sensações* às quais se referia Wenders, ele se diferencia do olhar cansado do cinema da reciclagem. Mesmo em cenários saturados de reprodução imagética, essa perspectiva tem o frescor e entusiasmo de alguém que explora um lugar desconhecido. Peixoto fecha seu argumento sobre o *olhar do estrangeiro* afirmando:

> Numa época em que as imagens pareciam ter perdido definitivamente toda inocência, surge um olhar tomado de frescor e encantamento. Capaz de olhar nos olhos. O cinema tem de se afastar um pouco da sua atualidade, carregada de referências, para se encontrar como vida e emoção. (PEIXOTO, 1995, p. 366)

Os diários de viagem sem destino final

Assim como foi observado nos longas citados anteriormente, *Alice nas cidades* e *Movimento em falso*, a atmosfera do filme na estrada é uma característica

conhecida da obra de Wim Wenders, seu *olhar de estrangeiro está* sempre presente na direção. Como afirma o diretor,

> As histórias cinematográficas são [...] como rotas de viagem. O mais empolgante de tudo, para mim, são os mapas; quando vejo um mapa, fico logo inquieto, sobretudo quando se trata de um país ou de uma cidade onde ainda nunca estive. [...] A contemplação de um mapa torna-se suportável quando tento encontrar um caminho, delimitar um percurso e viajar por ele através do país ou da cidade. As histórias fazem exactamente o mesmo: descrevem caminhos de orientação num país desconhecido onde, se assim fosse, poderíamos chegar a milhares de lugares diferentes sem chegar alguma vez a lado nenhum. (WENDERS, 2020, p. 86).

O primeiro longa-metragem de Wenders, seu filme de graduação na Universidade de TV e Filme de Munique, pode ser considerado o início de tudo. *Verão na cidade* (1970) explora a jornada de Hanns, recém liberto da prisão, que encontra as ruas de Munique, antes tão familiares, como um forasteiro depois de todo o tempo de reclusão. O protagonista não consegue contactar os antigos amigos e vaga pelas ruas no lugar de um estranho que não reconhece a cidade (figura 5). Posteriormente, quando Hanns decide viajar a Berlim para encontrar um amigo, ele escapa dos fantasmas da cidade que ele já não conhecia e inicia uma jornada sem destino final. Nesse primeiro longa, Wenders apresenta uma ideia que pode ser notada em toda sua obra: “A trajetória do herói é uma rota de fuga, impulsionada pela esperança de encontrar um caminho de volta para si mesmo por meio do mero movimento da viagem.”[16] (SUMMER, 1970, tradução minha).

[16] “The hero’s path is an escape route, driven by the hope to find a way back to himself through the mere movement of travel.”

Figura 5: fragmentos de *Verão na cidade* (1970)

Fonte: https://wimwendersstiftung.de/en/film/summer-in-the-city-2/. Acesso em: 16 mar. 2021.

Em 1982, durante um festival de cinema em Roma, Wenders foi questionado sobre qual seria o possível destino das personagens em seus filmes. Nessa ocasião, o diretor enfatizou a importância da viagem como o espaço para desenvolvimento narrativo, no qual pouco importa o destino quando seu interesse está no *percurso*. Ligando a condição de movimento à produção de filmes, é possível notar que a estrada é essencial para a construção reflexiva de suas narrativas.

> Os seus filmes contam sempre histórias de viagens e as personagens vão sempre mais além, sem ter objectivo determinado diante de si. Para onde vão elas?
>
> É bem verdade, elas não vão a lugar nenhum; gostava de dizer que, para elas, não é importante chegar a lado algum. É importante ter a *atitude* correcta de estar a caminho. Essa é a sua ânsia: estar a caminho. Também eu mesmo gosto muito de fazer isto, não *chegar*, mas *ir*. A condição do movimento - isso é que é importante para mim. Quando permaneço demasiado tempo num lugar, sinto-me, de certa maneira, desconfortável; não quero dizer que me aborreço, mas tenho a sensação de já não estar tão aberto como quando estou a caminho. Para mim, a melhor maneira de fazer filme reside no movimento contínuo - a minha fantasia trabalha então melhor. Logo que permaneço tempo demais num lugar, já não consigo imaginar novas imagens, não me sinto livre. (WENDERS, 2020, p. 59, grifos do autor)

Para Wenders, é um equívoco pensar que as pessoas que vagam, que não têm um destino específico, perdem algo ou estão em falta de alguma coisa. A questão é, na verdade, o contrário: as personagens encontram felicidade e certa forma de liberdade em não ter que ir a um lugar final. A não existência de um ponto de

destino permite que o caminho continue, que as personagens sigam andando sem colocar um fim à jornada. Wenders explica que esse anseio das pessoas por um destino está muito ligado à constante preocupação com futuro ou passado, muitas vezes esquecendo de viver o presente. Ele reconhece que seus filmes evocam nostalgia, o sentimento de pertencer a alguma coisa, sentir-se ligado a alguma coisa passada, e as personagens olham para trás, mas não exatamente querendo voltar para um espaço-tempo específico.

> Todos os filmes começam com uma memória ou um sonho, e os sonhos são também memórias. É assim que começa. Depois, porém, começa-se a filmar, quer dizer, sai-se e encontra-se uma determinada realidade. E depois é importante conceder mais peso a esta realidade do que à memória.
>
> Em todos os filmes há um conflito entre Passado e Futuro. E só aquilo que é filmado é que cria um Presente que nunca houve na vida real. Presumivelmente, encontro desta maneira a *segurança*: fazer um filme, vê-lo - isto é algo que podemos *reter*. (ibidem, p. 60-31, grifos do autor)

Essa reflexão pode ser observada de maneira única na obra mais premiada do diretor, *Paris, Texas* (1984). O filme apresenta a história de Travis, um homem que, depois de ter desaparecido por quatro anos, é encontrado em uma região desértica do Texas. Travis perdeu a memória e, com a ajuda do irmão Walt, ele passa por uma jornada que explora as relações familiares e de espaço-tempo. Depois de assistir a um filme caseiro, película gravada em super-8 durante uma viagem de verão da família, Travis começa a recuperar sua memória. Revelando uma construção dupla entre a técnica cinematográfica da sobreposição de imagens e a experiência do espectador (ALVES, 2013), *Paris, Texas* trabalha as relações de espaço-tempo na narrativa sem celebrar Passado ou Futuro em detrimento do Presente, mas projetando algo que podemos *reter*.

> Uma viagem [jornada] é uma aventura que se desenrola no Espaço e no Tempo. Aventura, Espaço e Tempo - todos estes três momentos são importantes. Histórias e viagens têm os três em comum. Uma viagem é sempre acompanhada de curiosidade por alguma coisa desconhecida, cria uma expectativa e uma percepção intensiva: a caminho começa-se a ver coisas que já não víamos em casa. (WENDERS, 2020, p. 91).

Dessa forma, os longa-metragens ficcionais de Wenders são ligados por essa característica comum de apresentar personagens que são expostos a situações desconhecidas e, nessas circunstâncias, precisam *ver* as coisas de maneira diferente, acionando o *olhar de estrangeiro*. Além da criação desses longas, Wenders produziu diversos documentários, intercalados entre as gravações de suas tramas ficcionais, que trazem um tom reflexivo às imagens. Apesar do diretor referir-se a esses filmes como documentários, vários teóricos entendem essas obras do diretor como *filmes-ensaios*.

Uma vez que Wenders frequentemente alternava as gravações desses filmes com a produção dos longas ficcionais, esse cinema ensaísta funcionava para a filmografia do diretor como um rascunho para um pintor (ALTER, 1997). Nora Alter (1997) explica que a definição do termo “filme-ensaio” é complexa, como veremos a seguir, no entanto, para tratar da obra de Wenders, a autora utiliza essa expressão para designar os filmes que estão entre os tradicionais longas narrativos e os documentários, propondo esses dois meios fílmicos de maneiras inesperadas para expressar críticas, reflexões e ideias.

Segundo Corrigan (2011), o filme-ensaio normalmente pode aparentar ser apenas um documentário filtrado por uma perspectiva mais ou menos pessoal, no entanto, sempre foi um cinema difícil de classificar e de compreender. O cinema dos filmes-ensaios, na maior parte das vezes, não está preocupado com o tipo de prazer proporcionado por formas estéticas tradicionais, mas sim com reflexões intelectuais ligadas a respostas mais conceituais ou pragmáticas, diferente do cinema comercial.

> A meio caminho da ficção e da não ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles [filmes-ensaios] são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015, p. 8-9)

Classificar o cinema ensaístico de acordo com os modelos dos cinemas ficcional-narrativo e documental pode ser uma abordagem perigosa, uma vez que, no filme-ensaio, é possível *incorporar*, *sobrepor* e *misturar* diversos modelos e estruturas. Essa característica é explicada, em partes, por aquilo que Adorno

chamou de “método não-metódico”, uma forma fundamental do ensaio literário que ajuda a explicar um dos paradoxos e desafios do texto ensaísta: é um gênero de experiência que pode, ao mesmo tempo, ser fundamentalmente "antigenérico", desfazendo seu próprio caminho natural em direção à categorização (BENSMAÏA, 1987 apud CORRIGAN, 2011).

Desde sua origem literária, o ensaístico está ligado à criação que passa por diversos níveis e que parte de um ponto de vista pessoal para uma experiência pública. O surgimento do ensaio é atribuído por muitos ao trabalho de Michel de Montaigne (1533-1592) que, em sua produção, mostrava suas visões, comentários e julgamentos sobre temas diversos. Nesses ensaios, Montaigne, “ao mesmo tempo que celebra livremente o pensar sobre todos os detalhes de sua vida, ele reconhece que ‘falo livremente de todas as coisas, mesmo das que talvez excedam a minha capacidade (‘Dos livros’)’” (CORRIGAN, 2015, p. 22).

A expressão “ensaio” veio da natureza provisória e exploratória desse texto que funciona como tentativas, testes, preparações para a reflexão sobre a vida cotidiana. E, desde seus primórdios com Montaigne, passando por Roland Barthes, na literatura, e Chris Marker, no cinema, a história do ensaio mostra diversos exemplos de visões e vozes que são pessoais, subjetivas ou performativas.

Como explica Maurice Blanchot, a vida cotidiana pode até ser banalidade, mas é também uma das coisas mais importantes para o artista, “mesmo quando esta busca perseguir, pela suspeita, toda maneira de ser indeterminada: a indiferença cotidiana, ela escapa a toda formulação especulativa, talvez a toda coerência e regularidade” (2007 apud CORRIGAN, 2015, p. 35). Corrigan explica que os ensaios são mais indicativos de sua natureza ensaística quando essa visão pessoal, o “eu” da narrativa, atua dentro ou perante um *espaço geográfico*, se transformando dentro desse lugar e alterando sua visibilidade.

> Em “Stranger in the Village”, de Baldwin, por exemplo, a “visão” de um afro-americano pelos habitantes de uma pequena cidade suíça produz a mais complexa investigação de Baldwin sobre a história racial americana e as dificuldades de se “estabelecer uma identidade”. [...] Baldwin desenvolve uma postura retórica que busca novas palavras que possam atuar suficientemente como interface

> entre sua experiência pessoal e as imagens do mundo que ele vê e que o vê. (CORRIGAN, 2015, p. 24)

No cinema, com frequência, os ensaios dramatizam o encontro de um mundo visual em crise de expressão com um mundo visual que continuamente subverte o poder da linguagem. Ou seja, ao mesmo tempo que mostra as dificuldades de criação de imagens de um mundo visualmente saturado, propõe novas formas de se pensar o uso da linguagem visual. Essa contraposição destaca a necessidade de reinventar ou repensar a linguagem cinematográfica a fim de compensar os limites encontrados perante o espaço (ibidem).

Segundo Lopate (1997), um dos assuntos mais pessoais em filmes-ensaios é comum a todos os cineastas e, muitas vezes, é o assunto que lhes interessa: *fazer filmes*. Por isso, é no cinema ensaísta que se encontram críticas e reflexões à linguagem cinematográfica. Corrigan (2015) formula que o filme-ensaio é um teste da *expressão de subjetividade* através da *experiência em espaços públicos* e os resultados desse teste se tornam a figuração do pensar como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador.

A expressão de subjetividade, provavelmente a característica mais reconhecida do filme-ensaio, é muitas vezes percebida através da voz ou da presença física do diretor, ou de um substituto do diretor, de maneira bem visível, mas pode também ser demarcada de outras formas e técnicas, como através de edição do vídeo e de outras manipulações representacionais da imagem. A marcação mais comum dessa subjetividade é a narração do filme em primeira pessoa, muitas vezes com *voiceover*[17] do próprio diretor ou de um outro alguém assumindo a voz do diretor. Essa narração convida os espectadores aos questionamentos que moldam e dirigem o filme (ibidem).

Lopate (1997) afirma que, naturalmente, o uso da primeira pessoa tende a levar o diretor ao ensaio, porque, assim que a voz de um “eu” começa a expressar sua posição, o potencial ensaísta da obra é aflorado. A narração em primeira pessoa em

[17] Técnica audiovisual na qual faixas de áudio de narração ou de dublagem são gravadas sobre a faixa original que pode ser ouvida em segundo plano.

um filme não apenas comenta, mas também contrasta as outras faixas de áudio do filme, a captura de som direto da cena, a trilha sonora etc.

> Com frequência, a narração em primeira pessoa traz uma qualidade livresca ao filme, em partes porque foi usada muitas vezes em adaptações de romances, mas também porque impõe uma perspectiva elaborada, refletindo sobre o suposto “agora” do filme.[18] (LOPETE, 1997, p. 125, tradução minha)

Blanchot (1987) explica que a narração é sempre alusiva, sugestiva, evocativa. Compreendendo “fala” como a forma de linguagem individual, “O pensamento é fala pura” (BLANCHOT, 1987, p. 32). Como o canto das sereias na Odisseia, a narração encanta o ouvinte ao pensamento do autor e é ouvindo esse canto que “Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo.” (BLANCHOT, 2005, p. 9). Ao ouvir o canto, Ulisses é convidado a percorrer o limite entre real e imaginário, seu triunfo está em perceber a potência desse canto no qual ele penetra e desaparece.

> O resultado é uma espécie de vitória para ele [...], ele se manteve firme no interior dessa escuta. [...] Depois da prova, Ulisses reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mas mais firme e seguro. (ibidem, p. 10-11)

Assim como teoriza Wenders sobre suas narrativas construídas na estrada, Blanchot (2005) usa o canto das sereias para explicar que, na narrativa, o *conduzir* interessa mais que o destino final. Foi o movimento do percurso de Ulisses que o tornou vitorioso, afinal, o mundo para o qual ele volta é o mesmo que ele deixou inicialmente, mas a sua experiência a partir do conto naquele espaço da aventura, o fez ver o mundo e ser visto por ele de maneira diferente.

> A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (ibidem, p. 8)

---

[18] “First-person narration in movies often brings with it a bookish quality, partly because it has often been used in movies adapted from novels, but also because it superimposes a thoughtful perspective, looking backward on the supposed "now" of the film.”.

Dessa forma, entende-se que Wim Wenders é um ensaísta no cinema. Mais interessado em conduzir o movimento das imagens que preocupado com o destino final, o diretor cria ensaios em seus documentários a partir da combinação entre as imagens capturadas, a narração em *voiceover* e a montagem dos elementos cinematográficos.

CAPÍTULO 2: YASUJIRO OZU, DESENHISTA DE TÓQUIO

O vazio, conceitualmente passível de ser confundido com o puro nada, é de fato o reservatório de infinitas possibilidades.
Daisetsu Teitaro Suzuki

O roubo impossível

Em 1982, quando participou do festival *Ladri di cinema* em Roma, Wim Wenders foi convidado a criar um painel com a finalidade de compartilhar fragmentos de filmes que influenciaram seu trabalho. O diretor deixou a ideia dos fragmentos de lado e optou por exibir integralmente o longa *Era uma vez em Tóquio* (1953) de Yasujiro Ozu. Wenders (2020) refletiu que talvez, naquela ocasião, a melhor opção seria selecionar alguns filmes de Hollywood, pois admite que muito roubou dos diretores estadunidenses. No entanto, ele percebeu no painel uma oportunidade de compartilhar a obra de Ozu, admitindo que era impossível roubar algo dela, apenas observar e aprender, “A ladrões podemos roubar facilmente alguma coisa, mas Ozu não é ladrão – com os seus filmes podemos apenas aprender, não podemos roubar nada” (WENDERS, 2020, p. 55).

Esse mestre do cinema, Yasujiro Ozu, foi um cineasta japonês que, ao longo de sua carreira, fez 54 filmes, desde os anos 20 até sua morte em 1963. Os filmes dele contam histórias simples da vida cotidiana de pessoas comuns, sempre na mesma cidade, Tóquio. Sua obra é conhecida por apresentar análises sociais de maneira sutil, muitas vezes através de planos estáticos que permitem o lento desenrolar de uma cena. Essa característica do cinema de Ozu é com frequência percebida como um reflexo da cultura e da tradição japonesa, fazendo o diretor ser reconhecido como o mais japonês de todos os diretores do Japão (RICHIE, 1974).

Ser reconhecido pelos japoneses como o mais japonês de todos os diretores não significa ser o favorito desse público, mas sim que Ozu é visto como uma espécie de porta-voz do que torna único o cinema nipônico. Para Donald Richie (1974), o fato de Ozu ter o distinto “sabor japonês” em sua obra é mais marcante que um

artista ocidental ter, por exemplo, o "toque francês" ou o "jeito americano", porque o Japão se mantém, através dos séculos, muito consciente da sua própria "japonesidade" e "a civilização moderna, com apenas um século, permanece um verniz ocidental sobre uma cultura asiática que perdura por dois milênios"[19] (RICHIE, 1974, p. xi, tradução minha).

A justaposição de culturas orientais e ocidentais, já tão diferentes entre si, cria uma forte consciência na sociedade japonesa sobre o que é unicamente nipônico. Os registros sobre a vida de figuras artísticas japonesas segue um certo padrão: primeiramente um período de exploração de todas as coisas relacionadas ao Ocidente, seguido por um retorno lento e gradual ao que se imagina ser unicamente japonês. Seguindo esse padrão, a carreira de Ozu começou com um certo entusiasmo sobre filmes estadunidenses e europeus, especialmente com o trabalho do ator alemão Ernst Lubitsch, e, em seguida, consolidou essas influências em seu estilo mais maduro e dito completamente japonês.

Para Richie (ibidem), a tensão nas narrativas de Ozu deriva justamente de confrontos, sejam eles entre homens e mulheres, que assumem seções distintas nos padrões da sociedade tradicional japonesa, ou entre gerações, por exemplo, pais que voltaram à essência da “japonesidade” e filhos que estão buscando uma saída dessa condição. Para a crítica, não há dúvidas que Ozu simpatiza mais com um lado nesses confrontos:

> Nunca existiu dúvida sobre onde residem as simpatias essenciais de Ozu nesses confrontos, embora como moralista ele seja escrupulosamente justo, e por isso alguns jovens japoneses não gostaram de seu trabalho, chamando-o de antiquado, burguês e reacionário. E assim ele apareceria, uma vez que celebra continuamente essas mesmas qualidades, as virtudes tradicionais de seu país, contra as quais os jovens japoneses devem se revoltar.[20] (ibidem, p. xii, tradução minha)

---

[19] Modern civilization, only a century old, remains a Western veneer over an Asian culture that has endured for two millenia.

[20] There is never any doubt where Ozu's essential sympathies lie in these confrontations, though as a moralist he is scrupulously fair, and for this one reason some young Japanese have disliked his work, calling him old-fashioned, bourgeois, reactionary. And so he would appear, since he so continually celebrates those very qualities, the traditional virtues of their country, against which young Japanese must revolt.

Mesmo que a vida cotidiana de uma grande cidade japonesa, como Tóquio, por exemplo, não seja o maior exemplo de *restrição*, *simplicidade* e *serenidade*, esses valores permanecem vistos como ideais, especialmente quando considerada a forte influência do budismo. A grande questão reside no fato que, concordando ou não com esses ideais tradicionais do Japão, eles existem como mais do que simples aspirações vazias de um grupo específico, a *restrição*, por exemplo, pode ser refletida na obra de Ozu mesmo que em um ponto de vista estritamente técnico.

Entre a sua equipe de filmagem, Ozu era conhecido por extremo rigor com as cenas, sua obra está entre as mais controladas e restritas. A maior parte das cenas de seus filmes era gravada em estúdios, onde o diretor tinha total controle dos elementos enquadrados pela câmera. Ele optava por gravações externas apenas em situações muito específicas, quando não conseguiria o mesmo efeito em estúdio. Nessas duas situações, seja dentro dos estúdios ou em locais abertos ao público, Ozu sempre utilizava o mesmo ângulo de posicionamento da câmera: o ângulo do olhar de uma pessoa sentada de maneira tradicional no tatame (figura 6).

Figura 6: personagens sentados de maneira tradicional em fragmentos de *Também Fomos Felizes* (1951) de Yasujiro Ozu

Fonte: (EARLY, 1951)

Tradicionalmente essa é uma posição que exprime respeito e passividade, uma vez que esse é o ponto de vista para uma atitude de escuta, observação e aprendizado. É dessa posição que os japoneses participam da cerimônia de chá, assistem ao

teatro *noh* ou bebem saquê com os amigos. Por isso, enquadrar uma cena a partir desse ângulo é, de certa forma, marcar um ponto de vista japonês.

> Qualquer tentativa de ver tal vida através de uma câmera no alto de um tripé era um absurdo; o nível dos olhos dos japoneses sentados no tatame torna-se, necessariamente, o nível dos olhos através do qual eles veem o que está acontecendo ao seu redor.[21] (IWASAKI, 1960 apud RICHIE, 1974, p. xii, tradução minha)

Segundo Richie (1974), esse posicionamento pode se assemelhar à postura de um mestre de haicai, um artista que senta em silêncio e observa a vida para enfim alcançar uma essência através da extrema simplificação. Dessa forma, é possível observar que, a partir da *restrição* do posicionamento de câmera, de um ponto de vista único, Ozu procura extrair a essência das relações humanas em cena. Nos cadernos de esboços sequenciais[22] dos filmes, Ozu *desenhava* os enquadramentos (figura 7) para que sua equipe seguisse exatamente suas orientações. Nos sets de gravação, esse trabalho foi assegurado pelo câmera Yuharu Atsuta em quase toda a filmografia de Ozu. O diretor era conhecido nos bastidores por conferir constantemente os ângulos de filmagem mesmo que esses fossem seguidos por Atsuta com rigor (figura 8).

Apresentado o espaço cinematográfico a uma certa distância, o ponto de vista das câmeras de Ozu permitia que a postura budista do aprendizado fosse sugerida aos espectadores de seus filmes. Dessa forma, a qualidade do *rigor* se destaca quando o cineasta restringe uma cena a fim de *sugerir mais* e transcender as limitações da sua visão. Para Richie, “O método de Ozu, como todos os métodos poéticos, é oblíquo. Ele não enfrenta a emoção, ele a surpreende. Precisamente, ele restringe sua visão para ver mais; ele limita seu mundo para transcender essas limitações.”[23] (RICHIE, 1974, p. xiii, tradução minha).

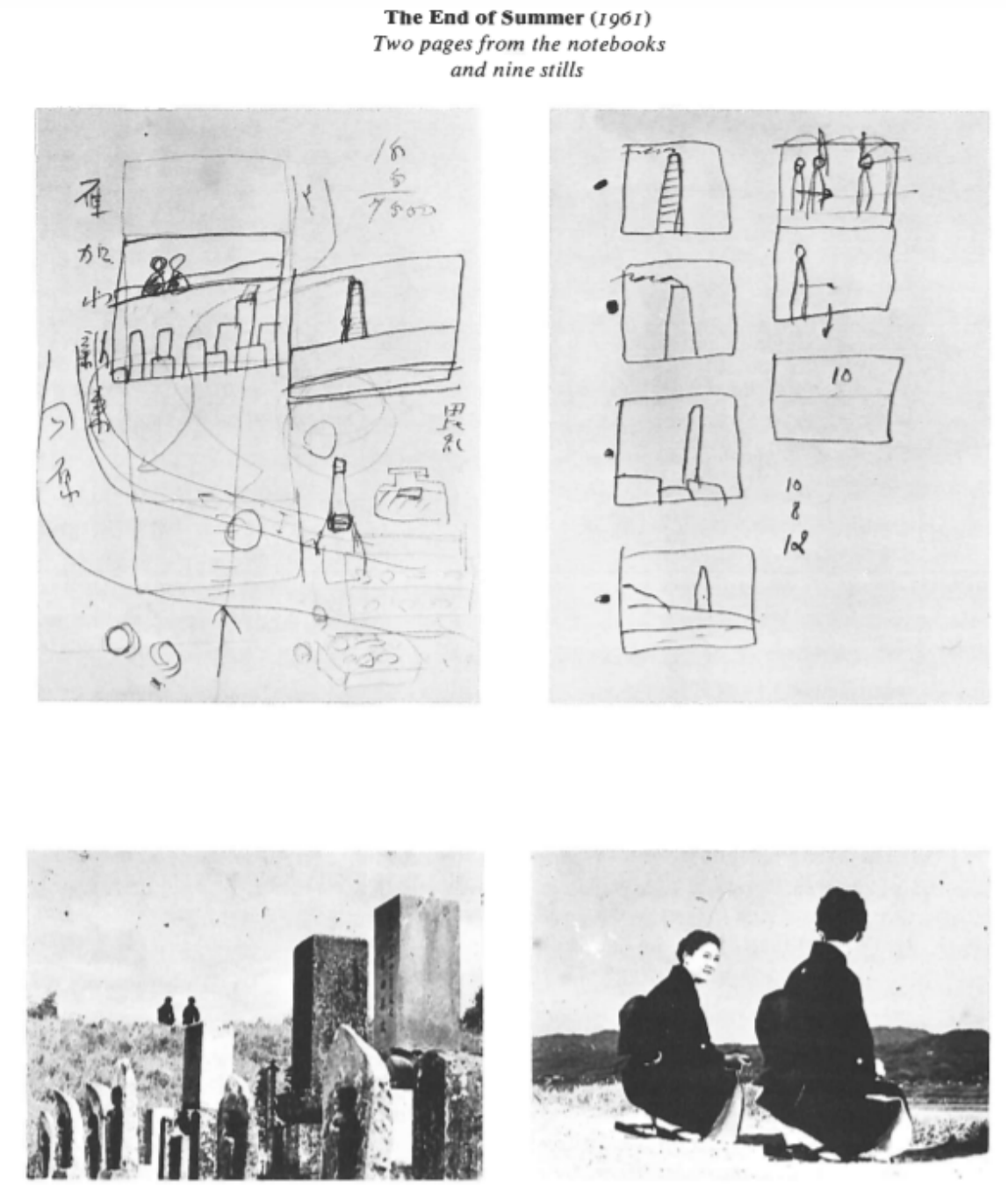
---

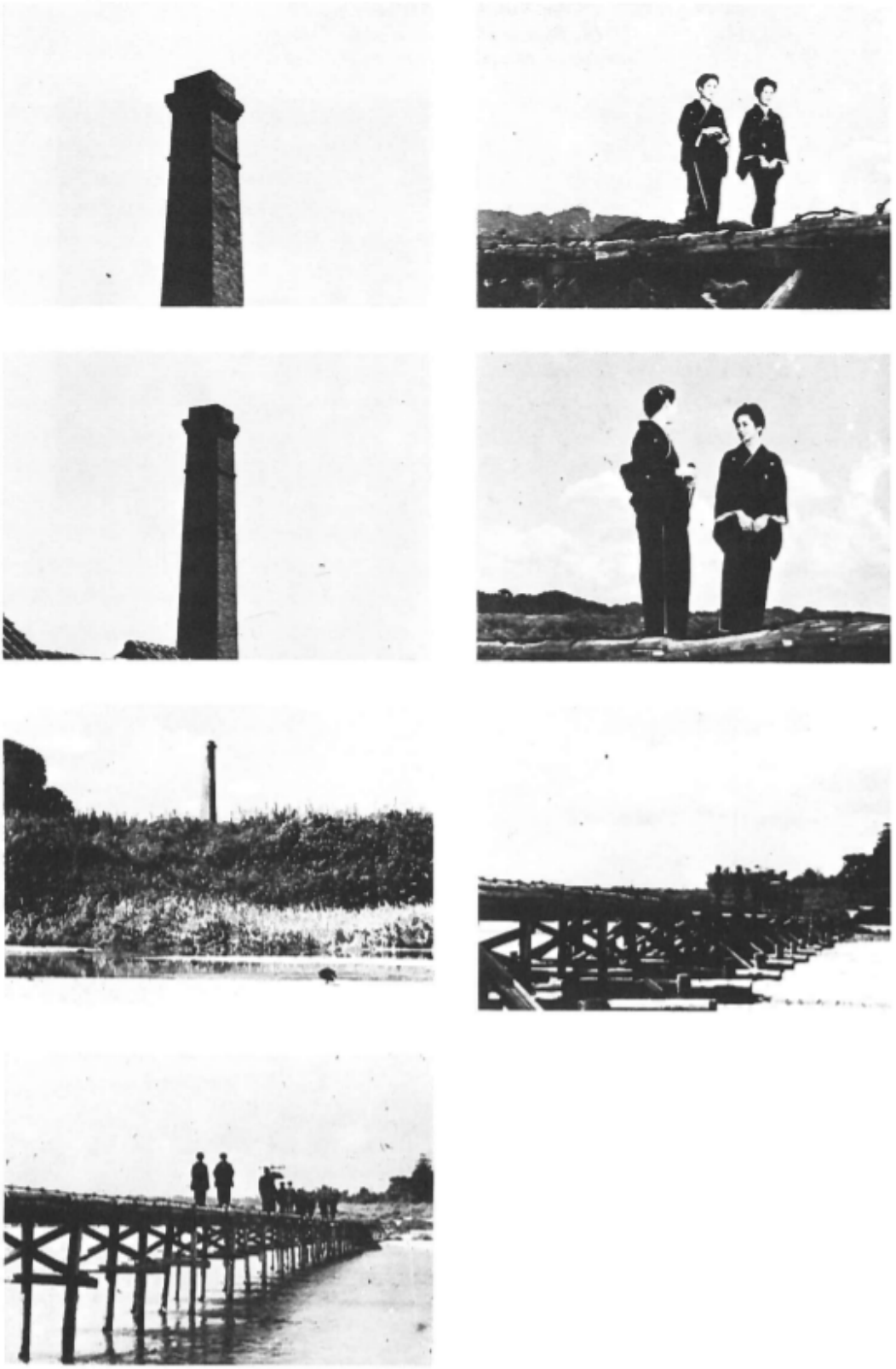
[21] Any attempt to view such a life through a camera high up on a tripod was nonsense; the eye level of Japanese sitting on the tatami becomes, of necessity, the eye-level through which they view what is going on around them,

[22] Esboço sequencial ou *storyboard* é uma organização gráfica que apresenta a sequência de um material audiovisual a fim de gerar uma pré-visualização do trabalho (HOLLANDER, 1991). Um exemplo das etapas de esboço sequencial para sequência fílmica pode ser observado com mais detalhes no Anexo II deste trabalho.

[23] Ozu's method, like all poetic methods, is oblique. He does not confront emotion, he surprises it. Precisely, he restricts his vision in order to see more; he limits his world in order to transcend these limitations.

Figura 7: duas páginas dos cadernos e nove capturas do filme *Fim de verão* (1961)





Fonte: (RICHIE, 1974, p. 100-101)

Figura 8: Yasujiro Ozu e Yuharu Atsuta nas gravações de *Pai e Filha* (1949)

Fonte: https://www.criterion.com/shop/collection/22-yasujiro-ozu. Acesso em: 11 mar. 2021.

Figura 9: Ozu e seu posicionamento de câmera favorito

Fonte: (RICHIE, 1959)

Com a câmera fixa posicionada em até 90 centímetros do chão (figura 9), a única ferramenta de pontuação utilizada nas cenas era o corte seco[24] entre planos. Além dessa uniformidade técnica, as obras de Ozu seguem o mesmo objeto e o mesmo tema: a família e a sua dissolução. Todos os filmes do diretor são centrados na dissolução das relações tradicionais da família japonesa, mesmo que com sutis

[24] Corte seco, também conhecido como corte direto ou corte simples, ocorre quando a passagem de um plano para outro acontece sem transições, o último fotograma do plano A é imediatamente sucedido pelo primeiro fotograma do plano B (BURCH, 1969).

mudanças na origem dos conflitos. É possível notar que, nos primeiros trabalhos de Ozu, as tensões eram iniciadas por agentes externos, como o desemprego ou os abusos de um chefe no emprego, e mostravam alguma forma de superação das dificuldades. Mais tarde, em sua obra, os conflitos dos filmes terão início na própria esfera interna da família e mostrarão a eventual separação dos membros. Como explica Richie,

> A maioria dos personagens de Ozu está notavelmente satisfeita com suas vidas, mas sempre há indícios de que a família em breve deixará de ser o que sempre foi. A filha se casa e deixa o pai ou a mãe sozinhos; os pais vão morar com um dos filhos; uma mãe ou um pai morre etc.[25] (RICHIE, 1974, p. 3-4, tradução minha)

Além disso, era comum que Ozu escalasse os mesmos atores para papéis parecidos em obras diferentes, Setsuko Hara e Chishu Ryu foram nomes constantes em quase toda a filmografia do diretor. O ator Chishu Ryu[26], por exemplo, chegou a representar nas telas desde um jovem adulto, um pai de família, até o velho senhor no seu final de vida.

É possível observar até mesmo um padrão nos títulos dos filmes de Ozu. Por exemplo, a menção da cidade onde são ambientados os filmes: *O coro de Tóquio* [東京の合唱 *Tōkyō no kōrasu*] (1931), *Mulher de Tóquio* [東京の女 *Tōkyō no onna*] (1933), *Uma estalagem em Tóquio* [東京の宿 *Tōkyō no yado*] (1935), *Era uma vez em Tóquio* [東京物語 *Tōkyō monogatari*] (1953) e *Crepúsculo em Tóquio* [東京暮 *Tōkyō boshoku*] (1957). Outro padrão nos nomes é a referência a estações do ano: *A primavera vem das senhoras* [春は御婦人から *Haru wa gofujin kara*] (1932), *Primavera tardia*[27] [晩春 *Banshun*] (1949), *Verão prematuro*[28] [麥秋 *Bakushu]* (1951), *Primavera precoce* [早春 *Sōshun*] (1956), *Dia de outono* [秋日和 *Akibiyori*] (1960), *Fim de verão* [小早川家の秋 *Kohayagawa-ke no aki]* (1961) e *Uma tarde de outono*[29] [秋刀魚の味 *Sanma no aji*] (1962).

---

[25] Most of Ozu's characters are noticeably content with their lives, but there are always indications that the family will shortly cease to be what it has been. The daughter gets married and leaves the father or the mother alone; the parents go off to live with one of the children; a mother or father dies, etc.
[26] É possível observar a proximidade de Ozu e Ryu nos *sets* de gravação em imagens no Anexo III deste trabalho.
[27] Distribuído no Brasil com o título *Pai e Filha*.
[28] Distribuído no Brasil com o título *Também fomos felizes*.
[29] Distribuído no Brasil com o título *A rotina tem seu encanto*.

> Ozu obviamente não era o tipo de diretor que dizia tudo o que queria sobre um assunto e depois se voltava para outro. Ele nunca disse tudo o que tinha a dizer sobre a família japonesa. Ele era como um contemporâneo próximo, Giorgio Morandi, o artista que passou a vida desenhando, gravando e pintando principalmente vasos, copos e garrafas. Como o próprio Ozu disse, durante a campanha publicitária de seu último filme, *A Rotina Tem Seu Encanto*, "Eu sempre digo às pessoas que não faço nada além de tofu [queijo de soja, um ingrediente comum e essencial na comida japonesa], e isso é porque eu sou estritamente um negociante de *tofu*".[30] (RICHIE, 1974, p. 9-10, grifo do autor, tradução minha)

Esse padrão de rigidez acompanha também os enredos de todos os longa-metragens que Ozu dirigiu ao longo de sua carreira, porque é possível observar em cada um deles uma unidade refletida nas histórias, as personagens tensionam em dualidades: entre estabilidade e insegurança, entre estarem entre muitos e estarem sozinhas, entre seguir o tradicional ou abraçar a invasão estadunidense etc. Nesses filmes, é comum a presença de protagonistas que, por exemplo, saem de seu espaço de convívio habitual e voltam de sua jornada com um novo entendimento sobre algum aspecto da vida, uma característica observada também nos filmes de estrada de Wim Wenders como discutida anteriormente.

O filme de Ozu exibido por Wim Wenders no festival em Roma reúne vários desses padrões característicos do diretor japonês. *Era uma vez em Tóquio* (1953) acompanha a jornada de um casal de idosos, Shukichi e Tomi, que deixa sua casa no interior do Japão, onde os dois moram com a filha mais nova, Kyoko, e viaja para Tóquio a fim de visitar seus filhos, Koichi e Shige, e Noriko, viúva do segundo filho do casal. No entanto, quando chegam à capital, Shukichi e Tomi são tratados com indiferença pelos filhos, muito ocupados com seus trabalhos, não podem dedicar tempo aos pais. Noriko é a única familiar que recebe bem o casal, sendo atenciosa com os pais do marido que faleceu na guerra. Incomodados com as atitudes dos próprios filhos, o casal decide voltar para casa mais cedo e pega um trem deixando Tóquio, com a intenção de parar em Osaka para visitar Keizo, o filho mais novo. No caminho de volta, em Osaka, Tomi fica muito doente. Com isso, os filhos e a nora

---

[30] Ozu was obviously not the kind of director who said all he wanted on one subject and then turned to another. He never said all he had to say about the Japanese family. He was like a close contemporary, Giorgio Morandi, the artist who spent his life drawing, etching, and painting mainly vases, glasses, and bottles. As Ozu himself said, during the publicity campaign for his last film, *An Autumn Afternoon*, "I always tell people that I don't make anything besides tofu (white bean curd, a common and essential ingredient in Japanese food), and that is because I am strictly a *tofu*-dealer".

vão visitá-la. A narrativa revela complexos sentimentos que podem ecoar as relações familiares na contemporaneidade. Wenders afirmou que a coisa mais importante que aprendeu com *Era uma vez em Tóquio*, e com os outros filmes de Ozu, foi que a maior aventura do cinema é *a própria vida cotidiana* e não há sentido em forçar uma história em um filme a qualquer preço.

> Aprendi com Ozu que podemos também contar um filme sem *história*. Temos de acreditar nas personagens que temos, para chegarmos a uma história que se ocupe delas. Não podemos tentar contar uma história e, depois, procurar as figuras para ela, temos que já ter as figuras e depois procurar em conjunto com elas a história. (WENDERS, 2020, p. 55, grifo do autor)

É exatamente a importância atribuída à construção das personagens que fazem cada um dos filmes de Ozu ser único. Apesar dos padrões envolvendo as narrativas, as imagens cinemáticas dirigidas por Ozu não parecem repetitivas como as narrativas clichês. Mesmo que os papéis desempenhados pelas personagens sejam semelhantes, essas personagens não são as mesmas. Dessa forma, é possível inferir que a atenção dada ao desenvolvimento das personagens confere singularidade a outros elementos da obra, como o espaço ficcional, por exemplo.

É importante notar que, mesmo que todos os filmes sejam ambientados na mesma cidade, filmados, na maior parte, em espaços internos de estúdios, Ozu não provoca um sentimento de claustrofobia no espectador. Assim como afirma Richie, o que separa a obra de Ozu dos extremos negativos do rigor são as personagens criadas por ele. “A humanidade simples e real desses personagens, sua individualidade dentro de sua semelhança, torna difícil e, em última análise, enganoso categorizar [os filmes de Ozu]”[31] (RICHIE, 1974, p. 17, tradução minha).

Ironicamente, por mais restrita que sejam as ferramentas utilizadas por Ozu, restringir sua obra a categorias sistemáticas é uma tarefa enganosa. Wim Wenders parece ter consciência disso e assume a posição de aprendiz perante a obra do mestre japonês, especialmente atento aos aspectos que envolvem a captura dos espaços.

---

[31] The simple and real humanity of these characters, their individuality within their similarity, makes it difficult and ultimately misleading to categorize.

> Ozu é um cineasta de interiores, o senhor, pelo contrário, é um cineasta dos espaços abertos. Ele filma em planos longos e imóveis; as suas gravações, pelo contrário, estão em constante movimento. Onde está então o roubo, que semelhanças há?
>
> Os momentos mais emocionais nos filmes de Ozu são frequentemente, quanto a mim, as poucas cenas que ele grava no exterior. E, no entanto, admiro o seu talento para gravações em interiores. Por mim, gosto mais de filmar no exterior, porque não me sinto especialmente capaz para gravações em interiores. Não é, todavia, verdade que ele filme planos longos, imóveis; bem pelo contrário, ele corta muito. Para além disso, há no filme que acabamos de ver, na minha opinião, as mais belas gravações de um veículo em movimento de toda a história do cinema. É verdade que eu faço muitas gravações de veículos em movimento e espero conseguir também em breve, quando for um pouco mais velho, fazer um filme com apenas duas gravações de veículos em movimento. Aqui, coloca-se a questão do estilo de Ozu; aqui, torna-se claro porque é que não o podemos roubar, mas apenas aprender. (WENDERS, 2020, p. 58-59)

Assim como Ozu, Wenders percebe as particularidades da *construção do espaço fílmico*, seja ele capturado dentro dos estúdios ou em locações externas, e entende também a importância das personagens para a criação da cena. De Tóquio a Berlim, passando por Roma, os argumentos de mestre e aprendiz parecem se conectar nas realizações das jornadas de seus filmes.

O espaço autônomo de Ozu

O mundo no qual a narrativa fílmica se desenvolve, ou seja, o espaço fílmico, é um objeto de análise importante quando procura-se investigar a linguagem de uma obra cinematográfica, especialmente quando essa é um aspecto importante nas obras dos diretores estudados neste trabalho. Como explica Marcel Martin, o cinema é uma arte *do* espaço, ou seja, ele pode *reproduzir* com fidelidade o *espaço material real* ou *criar* um *espaço estético absolutamente específico*. Dessa forma, como arte das imagens em movimento, o cinema tem a particularidade de poder “nos ajudar a *vencer o espaço*, transportando-nos num instante para qualquer lugar do planeta” (MARTIN, 2005, p. 258, grifos do autor).

O cinema pode criar o ambiente fílmico de duas maneiras, *reproduzindo* um espaço existente ou *produzindo* um outro espaço. A primeira forma, quando o cinema se contenta em *reproduzir* um espaço, é desenvolvida principalmente com a experimentação de movimentos de câmera, afinal, é através deles que o espaço torna-se sensível “e não a imagem do espaço representada na perspectiva

fotográfica" (BALAZS apud MARTIN, 2005, p. 242). Na segunda maneira, *produzir* o espaço, a obra apresenta um espaço global sintético que é identificado pelo espectador como único. A singularidade do espaço nesse caso é obtida especialmente com a montagem, muitas vezes associada ao uso de *sets* de estúdio ou de efeitos visuais[32], que permite ao filme a criação de um espaço original a partir da justaposição-sucessão de outros espaços fragmentários, tendo ou não qualquer relação material entre eles. Dessa maneira, o espaço fílmico é, muitas vezes, resultado de uma sequência criativa que monta vários pedaços para, assim, formar uma unidade.

> O espaço fílmico é *um espaço vivo, figurativo, tridimensional*, dotado de temporalidade como o espaço real e que a câmara experimenta e explora como nós o fazemos com este último. Para além disso, o espaço fílmico é *uma realidade estética*, do mesmo modo que a pintura, sintetizada e densificada, como o tempo, pela planificação e pela montagem. (MARTIN, 2005, p. 256, grifos do autor)

Essa *realidade estética* não é apenas um ambiente documental e descritivo do universo onde a obra se desenvolve. Por exemplo, para os cineastas modernos, como Wim Wenders, Theo Angelopoulos e Chantal Akerman, o espaço é determinante para o desenvolvimento do universo fílmico, funcionando como um quadro objetivo da ação. Explorando a regra das três unidades ao alternar apenas entre *plano fixo*, *plano geral* e *plano-sequência*, as obras do cinema moderno, especialmente aquelas do Cinema Novo, valorizam o espaço ao prezar por um olhar fixo e objetivo sobre seus assuntos. Dessa forma, "instauraram um espaço não pitoresco e não simbólico, mas puramente psicológico e plástico e, portanto, especificamente fílmico." (ibidem, p. 259).

É necessário destacar que o espaço fílmico é materializado em cena não somente através dos movimentos de câmera, da montagem, das referências geográficas, dos *sets* de filmagem ou dos efeitos visuais. Além de produzir ou reproduzir um espaço material dentro do universo fílmico, o cinema desenvolve *espaços dramáticos*

[32] Como explica Virilio (2015), os efeitos visuais no cinema são comumente entendidos como técnicas para "filmar aquilo que não existe". Essa é uma percepção inexata, uma vez que o que se filma através de efeitos práticos ou se cria em computador, de fato, existe. A velocidade de captura do motor cinematográfico e as diversas formas de montagem e reprodução do filme, analógico ou digital, permitem a realização de efeitos visuais. "Os efeitos especiais, ou melhor, a 'trucagem' – essa palavra pouco acadêmica como brincava Méliès –, 'o truque inteligentemente aplicado permite, hoje em dia, *tornar visível o sobrenatural, o imaginário, até o impossível*'." (VIRILIO, 2015, p. 24, grifos do autor).

através de suas propriedades e ferramentas. Isso quer dizer que o espaço de uma obra é formado também pelas personagens e seus comportamentos, culturas e enredos.

> [...] o cinema tem principalmente a particularidade de poder fazer aparecer espaços dramáticos perante os nossos olhos. Ou ainda os espaços fechados e abafantes onde seres humanos se amam ou se aniquilam segundo o esquema eterno da tragédia [...]. Mas frequentemente o espaço também se dilata até o horizonte e as pessoas parecem então absolvidas pela natureza que os protege [...] ou os esmaga [...], podendo ainda ser testemunha muda e desmedida do seu amor [...]." (ibidem, p. 258)

Dessa forma, o espaço dramático não pode ser separado das personagens que nele se desenvolvem, porque essas personagens integram a formação do universo fílmico. Ao comentar o teatro *Le Palace*, espaço cultural parisiense que funcionava como uma casa noturna nos anos 80, Roland Barthes explica que as pessoas levam interesse a um lugar, assim como esse lugar confere interesse às pessoas presentes nele.

> Confesso que sou incapaz de me interessar pela beleza de um lugar, se ali não houver pessoas (não gosto de museus vazios); reciprocamente, para descobrir o interesse de um rosto, de uma silhueta, de uma roupa, para saborear-lhe o encontro, é preciso que o lugar desse encontro tenha, também ele, seu interesse e seu sabor.” (BARTHES, 2004, p. 53)

Assim é também percebido o espaço da arte, ao mesmo tempo que observamos luzes, sombras e cenários, exploramos sensações, conversas e relações das personagens na tela. No cinema, se é impossível desassociar o espaço dramático e as personagens que nele se desenvolvem, a ausência das personagens pode modificar o universo da narrativa, tornando o uso do *vazio* e do *silêncio* um importante recurso narrativo.

Os filmes de Yasujiro Ozu são notáveis exemplos do uso do espaço vazio, sem personagens em cena, como estratégia narrativa. Para Konshak (1980), a justaposição daquilo que chama de *espaços autônomos*, esses espaços sem personagens em cena, e os diálogos da narrativa conseguem exprimir o sentimento de *deserção* na sequência fílmica. A personagem pode estar implicitamente presente, mas não é vista em cena, gerando a impressão de saudade e solidão, emoções importantes aos temas mais comuns nas obras familiares de Ozu.

Ademais, a partir desse *vazio* em cena entre os segmentos de diálogo, o espectador consegue absorver o impacto emocional da cena anterior.

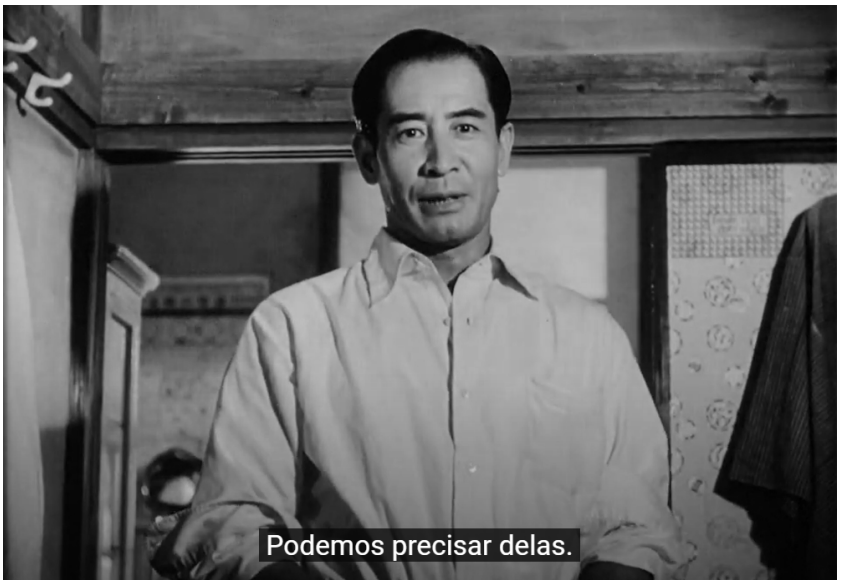
Em *Era uma vez em Tóquio* (1953), por exemplo, quando, após receber a notícia sobre o estado crítico da mãe, Shige combina com o irmão Koichi que deveriam ir imediatamente à Osaka, ela questiona se deveriam levar roupas de luto por precaução. Eles decidem que sim e ela sai, fechando a porta de correr e a cena naquele ambiente (figura 10). Konshak explica que

> A câmera segura a porta fechada, permitindo que o público consolide uma sensação de tristeza pela morte iminente de Tomi. A roupa preta de luto é um prenúncio da morte, a porta fechada tem uma finalidade, assim como a morte, e a imobilidade do espaço da porta semelhante a um caixão é visual correlativo do cosmos insensível, que está lá e estará lá quando Tomi se for. Transmitida tematicamente, a mensagem parece ser que esta é apenas uma família, entre muitas, em uma grande cidade impessoal, parte de um cosmos inanimado.[33] (KONSHAK, 1980, p. 35, tradução minha)

Figura 10: fragmentos de *Era uma vez em Tóquio* (1953)

[33] The camera holds on the closed door, allowing the audience to consolidate a sense of sadness at the impending death of Tomi. The black mourning outfit is a harbinger of death, the closed door has a finality as does death, and the immobility of the coffin-like door space is visual correlative of the unfeeling cosmos, which is there and will be there when Tomi is gone. Rendered thematically, the message seems to be that this is only one family, among many, in a large impersonal city, part of an inanimate cosmos.

Levamos roupas de luto?


Podemos precisar delas.

Vamos levá-las, mas
espero não ter que usá-las.

Fonte: (ERA, 1953)

A contemplação do espaço vazio de personagens, *espaço autônomo*, se torna um forma de teste de Rorshchach, no qual o espectador pode jogar a si mesmo, moldando sua própria vida na arte que assiste. É com essa consideração em mente que Konshak afirma que, no espaço ficcional de Ozu, o vazio convida o espectador à reflexão, “os arquétipos da experiência comum são apresentados para criar ressonâncias em nossa própria vida, estimulando a meditação.”[34] (KONSHAK, 1980, p. 86, tradução minha).

Além disso, em *Era uma vez em Tóquio*, quase todos os diálogos acontecem em espaços internos fechados, somente quatro sequências, entre o total de 33, apresentam diálogos em ambientes externos. A última dessas quatro sequências é quando, após a morte de Tomi, Shukichi e Noriko conversam no pátio externo ao local do velório (figura 11). Shukichi contempla a natureza e diz à Noriko “Mas que belo amanhecer”, juntos os dois observam a paisagem por um momento. A partir da contemplação-meditação, o recém-viúvo parece aceitar o ritmo da natureza em estado Zen: sua esposa está morta, mas a natureza continua seu curso.

> Nessas tomadas externas de diálogo, Ozu pegou o centro, geralmente interiorizado, e o exibiu contra o fundo de um mundo maior, com o mesmo propósito em mente: para que o público veja este drama como uma representação única de uma verdade maior. Além disso, a aceitação serena de Ryu [Shukichi], sua equanimidade, reflete a orientação das decepções da vida que o filme estima [...]. *Era uma vez em Tóquio* compartilha muito da estética Zen, com sua ênfase na simplicidade, harmonia e austeridade. Em *Era uma vez em Tóquio*, como na cerimônia do chá japonesa (considerada de inspiração Zen), o mundano é tomado, formalizado e revelado como requintado, moldando uma orientação inspiradora para a vida que o espectador é convidado a emular.[35] (ibidem, tradução minha)

---

[34] The archetypes in ordinary experience are brought forth to create resonances in our own life, eliticing meditation.

[35] In these outside dialogue shots, Ozu has taken the center, usually interiorized, and displayed it against the background of a larger world, with the same purpose in mind: so the audience sees this drama as a single representation of a larger truth. Further, Ryu's serene acceptance, his equanimity, reflects the orientation of life's disappointments that the film esteems, and is a prime example of mono no aware. Tokyo Story partakes much of the Zen aesthetics, with its emphasis on simplicity, harmony, and austerity. In Tokyo Story, as in the Japanese tea ceremony (considered to be Zen inspired), the mundane is taken, formalized, and revealed to be exquisite, molding an inspirational orientation to life which the spectator is invited to emulate.

Figura 11: fragmentos de *Era uma vez em Tóquio* (1953)

Fonte: (ERA, 1953)

O vazio Zen: 無 *Mu*

A atmosfera do Zen-budismo presente no final de *Era uma vez em Tóquio* parece estar intrinsecamente ligado ao espaço vazio da construção fílmica. Nesse sentido, Roland Barthes, em *Império dos signos*, obra escrita após uma viagem do autor às terras nipônicas, apresenta uma abordagem interessante do vazio em relação ao *satori*. No Zen, o satori (悟り), palavra que significa profunda iluminação, compreensão, é atingido em uma consciência sem “eu”, na ausência de sujeito, pois “são as lições do vazio que ensinam o discípulo” (NICOLAY, 2012, p. 51). Em seu livro, Barthes cria um sistema de signos e o chama de “Japão”. Esse sistema não tem qualquer compromisso com a “realidade” do Oriente ou do Ocidente, mas, em 26 textos, o autor apresenta suas “vacilações visuais” simultâneas a manifestações culturais do Japão.

> O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagem, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. (BARTHES, 2007, p. 5)

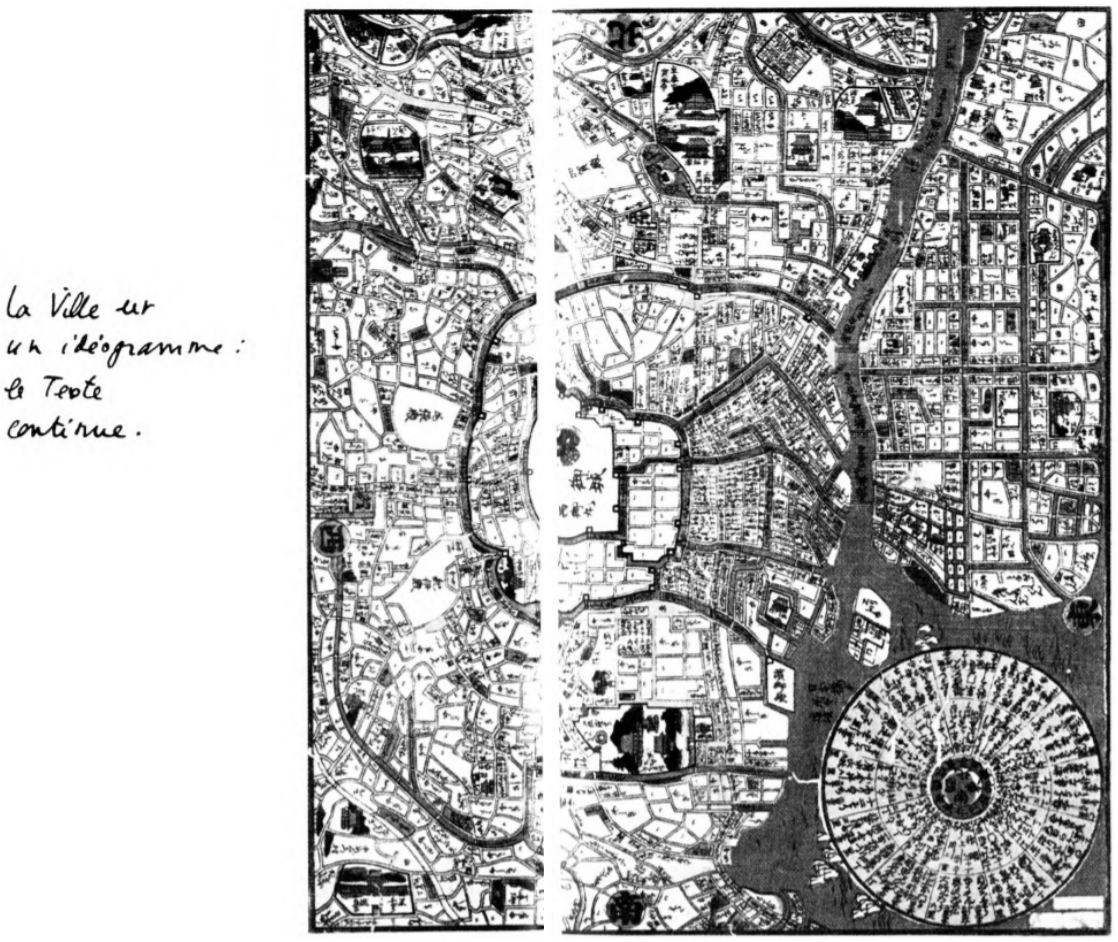
Dessa forma, Barthes parece ligar o *satori* à iluminação proporcionada durante essas vacilações visuais: “O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura” (BARTHES, 2007, p. 10). De forma semelhante aos *tilts* apresentados em *A preparação do romance* (2005), as iluminações proporcionadas pelo *satori* são um estalo que exprime "É isso!", são "a captura instantânea do sujeito (que escreve ou lê) pela *própria coisa*” (BARTHES, 2005, p. 164, grifos do autor).

Em *Império dos signos*, a partir de uma dessas iluminações proporcionadas pelo espaço, Barthes fala sobre a ausência de um centro em Tóquio. Oficialmente, a cidade possui um centro no exato meio de sua área (figura 12), mas esse centro é esvaziado de significado, pois abriga o Palácio Imperial de Tóquio, altamente protegido, cercado por muralhas e habitado por um imperador que nunca se vê.

Assim, o centro da cidade não é um ponto que conecta todas as regiões, mas uma área que não pode ser acessada, um centro *vazio*.

> Uma das duas cidades mais poderosas da modernidade é, portanto, construída em torno de um anel opaco de muralhas, de águas, de tetos e de árvores, cujo centro não é mais do que uma idéia evaporada, subsistindo ali não para irradiar algum poder, mas para dar a todo o movimento urbano o apoio de seu vazio central, obrigando a circulação a um perpétuo desvio. (BARTHES, 2007, p. 46)

Figura 12: mapa da cidade de Tóquio, à esquerda, na caligrafia de Barthes, lê-se “A Cidade é um ideograma: o Texto continua.”



Fonte: BARTHES, 2007, p. 44-45

Esse vazio realça algo muito presente nas vacilações de Barthes. Desde reflexões a respeito dos teatros tradicionais, do preparo da comida, do sistema de escrita, até

os olhos japoneses, uma ideia parece constante: a perda de significado no centralizar ou o vazio do espaço. Como quando uma personagem sai do enquadramento de uma cena nos filmes de Ozu, o *vazio*, representado pelo caractere *Mu* (無) (figura 13)[36], é repleto de significado e, além disso, instiga o espectador a uma continuação do olhar. Esses momentos de ausência das personagens, relacionados à estética do Zen, enfatizam a iluminação através da *contemplação do espaço de perda*.

Figura 13: Caractere de *Mu* (無) em caligrafia tradicional

Fonte: BARTHES, 2007, p. 9

[36] Em *"Mutum": do murmúrio às letras*, Alves (2013) apresentou a possibilidade de conexão entre o *Mu* e a narrativa fílmica ao investigar a operação tradutória ocorrida no filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, que dialoga com a novela *Campo Geral* (1956), de João Guimarães Rosa. Através da ideia de Nada, Vazio, ou Vácuo do *satori*, Alves aponta que "É mais provável que o 'Mutum' (...) esteja ligado à sua raiz 'Mu' e à possibilidade de acesso à memória e ao imaginário que esse termo propõe do que a 'Mutum' enquanto espaço geográfico do sertão mineiro." (ALVES, 2013, p. 80).

> As ideias budistas influenciaram uma afirmação japonesa da "gravidez do nada" que dá luz a uma apreensão estética-religiosa do mundo. Na distinção entre *mu* (nada, não, não ser) e *u* (algo, ser, existência), por exemplo, a importância de *mu* como fundamento ou base de toda existência é clara. Na verdade, estar acordado para *mu* é estar liberado em *u*. [...] Muito parecido com o Tao te ching, é portanto em virtude do nada que algo é realizado ou usado[37] (PILGRIM, 1986, p. 265, grifos do autor, tradução minha).

Além disso, a ausência como espaço de perda parece estar relacionada à ideia de que algo sempre escapa quando contemplamos uma imagem. Essa propriedade do ver é, como afirma Didi-Huberman, “inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente escapa, isto é: quando ver é perder." (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Os vazios, ao mesmo tempo que marcam espaços de perda, constituem a obra de arte.

> Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. (...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui."
> (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

Para o cinema, assim como para todas as formas de arte, essa percepção é muito pertinente, pois não assume um conhecimento total da imagem artística e abre caminho para um entendimento do que escapa e subverte as imagens pré-fabricadas que saturam o mundo visual. É possível perceber, então, que, no Zen, o vazio é como a imagem dialética benjaminiana.

> A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo — e somente deste modo — não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (BENJAMIN, 2006, p. 515)

---

[37] Buddhist ideas have influenced a Japanese affirmation of "pregnant nothings" that give birth to a religio-aesthetic apprehension of the world. In the distinction between *mu* (nothing, no, nonbeing) and *u* (something, being, existence), for example, the importance of mu as the ground or basis for all existence is clear. In fact, to be awake to mu is to be liberated in u. Much like the Tao te ching, it is thus by virtue of nothing that something is fulfilled or used.

CAPÍTULO 3: *TOKYO-GA*, IMAGENS DO VAZIO EM TÓQUIO

Restaurar nossa crença no mundo- esse é o poder do cinema moderno.
Gilles Deleuze

Um filme, um desenho, uma imagem

Em 1985, na então Alemanha Ocidental, estreou o filme *Tokyo-Ga* do cineasta alemão Wim Wenders[38]. Lançado após o aclamado longa *Paris, Texas* (1984), *Tokyo-Ga* é um diário cinematográfico no qual Wenders apresenta uma jornada de quinze dias à cidade de Tóquio no Japão. Nessa viagem, o cineasta inicia uma busca às imagens de Tóquio mostradas nos filmes do grande mestre do cinema japonês Yasujiro Ozu. Sobre a obra de Ozu, Wenders defende que nunca antes o cinema esteve tão perto da sua essência e do seu propósito: "apresentar uma imagem utilizável, verdadeira e válida do homem em nosso século, na qual ele pode não apenas reconhecer a ele mesmo, mas a partir da qual, acima de tudo, ele possa aprender sobre ele mesmo" (TOKYO-GA, 1985). Assim, Wenders procurou essencialmente refletir a respeito da linguagem do cinema a partir do próprio cinema, nesse caso, com a obra de um cineasta específico em mente.

O título do filme vem da romanização[39] do japonês *東京画*, nessa palavra, *東京* são os ideogramas para Tóquio, enquanto o ideograma *画* pode representar imagem, desenho ou filme nessa construção. Dessa forma, *Tokyo-Ga* pode ser compreendido simplesmente como "filme de Tóquio", mas pode também ser lido como "pintura/desenho de Tóquio" ou, de maneira mais ampla, "imagem de Tóquio". Possivelmente Wenders escolheu não traduzir *画*, deixando a romanização "ga" no título, a fim de permitir traduções múltiplas para o título da obra.

画
Meaning: picture, painting
Reading: ga (ガ) kaku (カク)
Stroke: 8 strokes
Radical: 田 (ta・tahen)

[38] A lista completa dos profissionais envolvidos no filme pode ser encontrada no Anexo I.
[39] Romaji é a correspondência fonética da língua japonesa para o alfabeto latino/romano.

Parts: 画，一，田，凵，由

画
Significado: imagem, pintura
Leitura: ga (ガ) kaku (カク)
Pinceladas: 8 pinceladas
Radical: 田 (ta･tahen)
Partes: 画，一，田，凵，由[40]

画 (pintura)
1. ga
(1) kai**ga** = e (pintura)
(2) zu**ga** (desenho)
(3) **ga**ka (pintor)
(4) Watashi wa kondo no nichiobi ni ei**ga** o mi ni ikimasu. (Vou assistir a um **filme** no próximo domingo)
(OHNO, 1994, grifos do autor)

As filmagens de *Tokyo-Ga* ocorreram alguns meses antes das gravações de *Paris, Texas* (1984). Antes do embarque com destino a Tóquio, Wenders já possuía o roteiro finalizado e a produção já estava planejada, só aguardava o financiamento intermediado pelo produtor Chris Sievernich. O diretor queria aproveitar sua estadia no Japão a convite da Semana de Cinema Alemão do país e gravar um diário audiovisual, tendo uma breve experiência com o gênero durante uma viagem à Nova Iorque no ano anterior. Wenders convidou Ed Lachmann, operador de câmera com quem trabalhou em *Um filme para Nick* (1980), para integrar a pequena equipe de *Tokyo-Ga*. Dessa forma, Lachmann com uma câmera Aaton e Wenders com seu walkman viajaram a Tóquio para as gravações do filme.

O planejamento inicial para duração das filmagens era de uma semana, todavia, no fim, a viagem estendeu-se por 15 dias, especialmente porque foi necessário algum tempo para conseguir contato com Chishu Ryu, o principal ator dos filmes de Ozu. A maior parte das gravações de *Tokyo-Ga* aconteceram ao acaso durante as saídas da dupla Wenders e Lachmann pela cidade, por ruas, salas de *pachinko*, estações de metrô, parques, restaurantes etc. Os únicos momentos em que as filmagens foram planejadas e agendadas aconteceram durante as conversas com dois dos principais colaboradores de Ozu: o ator Chishu Ryu e o operador de câmera Yaharu Atsuta.

[40] Disponível em: https://jitenon.com/kanji/%E7%94%BB. Acesso em: 15 mar. 2021.

Somente depois que as filmagens de *Paris, Texas* foram finalizadas, muito mais tarde naquele ano, Wim Wenders pôde contemplar a amostragem de *Tokyo-Ga* para editar o filme. No entanto, o diretor tentou montar os dois longas simultaneamente e não obteve sucesso nessa tarefa. Como explica o diretor, nesse momento, ele entendeu que

> A montagem de um documentário – isto tornou-se-me, então, evidente – é muito mais complexa do que a de um filme de ficção. Reencontrar a lógica das imagens; dar-lhes uma forma que resulte numa unidade coerente, é muito mais difícil do que num filme de ficção. (WENDERS, 2020, p. 158)

Finalmente a montagem de *Tokyo-Ga* aconteceu dois anos depois e durou vários meses. Com esse intervalo de tempo, Wenders notou que havia perdido a relação com as tomadas filmadas e reunir a lógica das imagens na montagem foi uma tarefa muito mais difícil. Foi durante esse trabalho que o cineasta compreendeu melhor o trabalho dos engenheiros de som e como as captações precisam estar alinhadas em toda a equipe. Wenders teve dificuldades em encaixar as imagens que ele mesmo não havia filmado e, a partir desse momento, concluiu que estar atrás da câmera era essencial para refletir claramente a visão subjetiva que exige um filme-diário.

Os possíveis desenhos de Tóquio

Através de *Tokyo-Ga*, Wenders se propõe a apresentar uma série de possíveis imagens-desenhos da cidade de Tóquio dos filmes de Ozu. Esse resgate imagético da obra do diretor japonês era amparado por uma vontade maior do diretor em entender a potência de imagens do espaço que sobrevivem à ação do tempo e seus agentes, especialmente às relações humanas. Como reforça Wenders na narração de abertura, por mais japonesa que seja a obra de Ozu, ela ainda é universal. É possível reconhecer famílias de todos os lugares do mundo nas famílias dos filmes do diretor japonês.

> Eu estava curioso se ainda conseguiria encontrar algo desse tempo, se ainda restaria algo desse trabalho. Imagens, talvez, ou, até mesmo, pessoas. Ou se Tóquio teria mudado tanto nos 20 anos desde a morte de Ozu, que não sobraria nada para ser encontrado. (TOKYO-GA, 1985)

Wenders parece, em um primeiro momento, distante de qualquer imagem capaz de proporcionar verdadeiras conexões com os filmes de Yasujiro Ozu. Quando o diretor enxerga as crianças rebeldes dos filmes de Ozu, como os filhos de *Bom Dia* (1959), em um menino na estação de metrô (figura 13), ele reflete que poderia estar vendo aquela relação apenas porque *queria vê-la*, talvez as imagens da Tóquio de Ozu já não estivessem lá, algo que poderia acontecer mesmo se ele encontrasse o diretor japonês em vida.

Figura 13: criança chora em estação do metrô em fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985)

Fonte: TOKYO-GA, 1985

Ao visitar uma *pachinko* (figura 14), um tipo de loja de jogos com lançamento de pequenas bolas metálicas, Wender sugere que, apesar de estarem em um local lotado de pessoas, cada indivíduo estava extremamente solitário em seu jogo. De certa forma, a relação dos jogadores com o vidro do jogo funciona como um espectador e a tela, uma experiência coletiva e individual ao mesmo tempo. Após notar a forte presença das telas e dos televisores, objetos que já haviam sido alvo de críticas em filmes de Ozu, Wenders reflete que tais imagens parecem estar

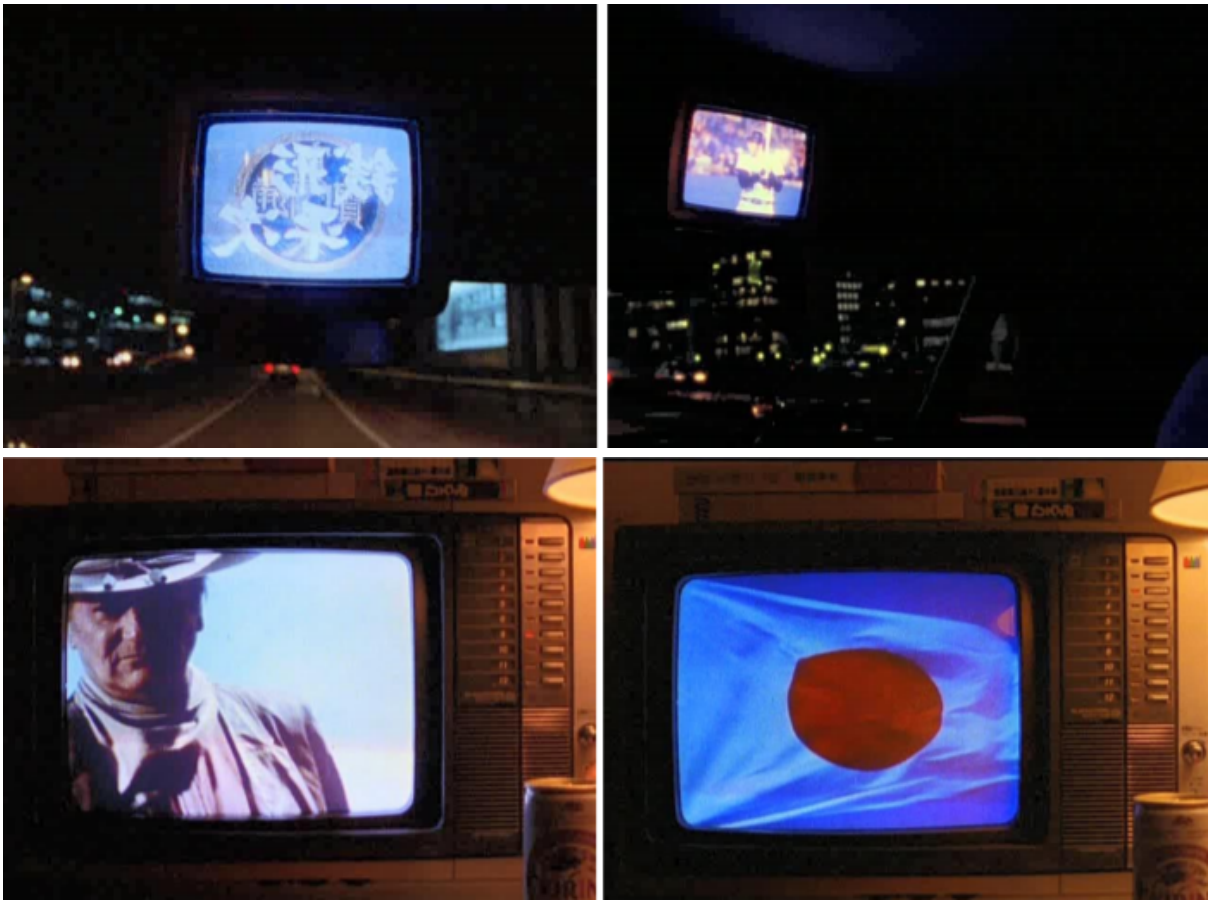
centradas em um mundo extremamente televisivo, um mundo das imagens eletrônicas.

Figura 14: *pachinko* em fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985)

Fonte: TOKYO-GA, 1985

Para a construção das imagens que compõem a narrativa do filme, é importante a forma como Wenders mostra a invasão da máquina cultural estadunidense, desde sua tentativa, mesmo que frustrada, de visitar a Disneylândia japonesa, passando pelo encontro de jovens admiradores do *rockabilly*, até os campos individuais de golfe, mas especialmente pelos televisores que, por vezes, transmitem imagens ocidentais em todos os lugares, no quarto de hotel, na vitrine da loja e até mesmo na viagem de táxi (figura 15).

Figura 15: fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) exibem televisores em Tóquio (de cima para baixo, esquerda para direita): transmissão da tv local; partida de beisebol; filme de western hollywoodiano; e a bandeira japonesa



Fonte: TOKYO-GA, 1985.

Quanto mais aparelhos de TV são distribuídos em todo o mundo, mais uma imagem verdadeira do mundo parece se tornar uma ideia distante. Ironicamente, as grandes marcas de tv são japonesas, como Sony, Toshiba, JVC, mas todas as tevês parecem reproduzir as mesmas imagens, especialmente imagens do cinema hollywoodiano, “E aqui estou eu, no país que produz todas elas [tvs] para o mundo inteiro, para que o mundo inteiro possa assistir a imagens americanas." (TOKYO-GA, 1985).

As imagens de televisores em diferentes momentos do filme não foram colocadas por acaso, visto que um dos maiores dilemas dos anos 80 no meio artístico era a discussão sobre o lugar do cinema após a popularização do vídeo. Wim Wenders já havia apresentado essa discussão em um documentário anterior, *Room 666* (1982),

um filme no qual, durante a 35ª edição do Festival de Cannes, ele convida diversos realizadores de cinema a discutirem a questão “O cinema é uma linguagem em vias de desaparecimento, uma arte que está morrendo?”. Como pontuado no primeiro capítulo deste trabalho, esse tom apocalíptico soa hoje francamente datado, mas, à época, era uma pergunta que interessava aos cineastas preocupados com as possibilidades e os desafios do novo meio audiovisual (MACHADO, 1997).

Um dos pontos que influenciou essa chamada “crise do cinema”, e que parece muito caro à construção das imagens em *Tokyo-Ga*, é a mudança causada pela convivência diária com televisores e outras imagens de meios eletrônicos na forma como os espectadores se relacionam com as imagens em tela, o que teria consequências diretas na relação do público com a tela cinematográfica. Como explica Machado,

> A imagem se oferece, portanto, como um “texto” para ser decifrado ou “lido” pelo espectador [...] e não mais como paisagem a ser contemplada. Isso não quer dizer que as imagens contemporâneas sejam indiferentes à realidade, como querem fazer crer certos profetas do apocalipse, mas que o acesso a esta última é agora mais mediado e menos inocente. (ibidem, p. 232)

Em *Tokyo-Ga*, Wenders parece muito ciente dessa mudança e, através das sequências capturadas na cidade, ele apresenta imagens críticas que estimulam o espectador a refletir sobre as aproximações e os distanciamentos culturais entre o Japão e o Oeste, imagens pensantes, imagens que transformam a percepção sobre resistência cultural. Wenders utiliza recursos da linguagem cinematográfica para apresentar suas reflexões em uma forma de filme-ensaio sem se prender aos formatos tradicionais dos documentários ou dos longas de ficção. Também sem a pretensão de dar palavras finais sobre a cultura japonesa e ciente de seu olhar ocidental, esse ensaio visual é guiado pela *voiceover* do diretor que se apresenta em primeira pessoa e convida o espectador a contemplar as imagens do Japão nos anos 80.

Dias depois de visitar as salas de *pachinko*, Wenders encontrou seu amigo Werner Herzog no topo da Torre de Tóquio (figura 16). Enquanto todos ao seu redor observam a vista da cidade através de grandes lentes, Herzog afirma que imagens

quase não são mais possíveis ali, pois Tóquio estava invadida por prédios e, para conseguir novas imagens, era necessário procurar bem, talvez longe dali, em lugares de difícil acesso. O amigo de Wenders defende que, para encontrar essas imagens, não importa a dificuldade de subir montanhas ou ir a lugares remotos, ele iria até ao espaço por isso, uma vez que essas imagens já eram escassas demais na cidade, “é preciso escavar como um arqueólogo com uma pá, para ver se ainda resta algo a ser encontrado nesta paisagem ofendida." (TOKYO-GA, 1985).

Figura 16: fragmentos de *Tokyo-Ga* (1985) mostram Wenders encontrando o amigo Werner Herzog no topo da Torre de Tóquio

Fonte: TOKYO-GA, 1985

É interessante pensar que essa fuga do centro da cidade repete o esvaziamento do centro observado por Barthes em *Império dos Signos*. De forma similar, logo após dedicar uma de suas vacilações visuais aos *pachinkos*, Barthes notou que o centro não conecta todas as sub-regiões da capital, esse centro é, na verdade, uma área que não pode ser acessada, um centro *vazio*. Tal como o centro da cidade, esvaziado de seu propósito, as imagens de Tóquio foram esvaziadas de seu

significado montado por Ozu através da saturação dos produtos visuais. Ao mesmo tempo que mostra *todas as imagens*, Tóquio exibe *imagem nenhuma*.

As imagens dialéticas: vazio e tudo

Em uma das gravações planejadas, Wenders encontra o Chishu Ryu, o ator que trabalhou em diversos filmes de Ozu. A conversa entre os dois acontece nas proximidades de um templo budista japonês e, em seguida, os dois visitam o local onde Yasujiro Ozu está enterrado. No túmulo do diretor japonês, nenhum nome, nenhuma data, apenas um único caractere na lápide tem destaque: 無 (*Mu*) (figura 17).

Figura 17: Wenders e Chishu Ryu visitam túmulo de Yasujiro Ozu

Fonte: TOKYO-GA, 1985

Dessa cena, há uma transição para imagens do trem em movimento e, através da *voiceover*, Wenders comenta: quando criança, a ideia de vazio o assustava, costumava pensar que “o nada simplesmente não pode existir [...] apenas o que

está aqui pode existir, o que é real, realidade."[41] (TOKYO-GA, 1985). Ele admite que dificilmente existe uma noção mais inútil que essa quando aplicada ao cinema, uma vez que cada pessoa tem uma percepção singular da realidade e do nada, cada um tem uma experiência diferente com seus sentimentos e sensações, cada pessoa pode ver e ler as imagens do mundo de maneira única. E assim, é claro, cada um conhece tão bem a grande lacuna entre a experiência pessoal e a descrição dessa experiência nas grandes telas de cinema que ficamos chocados ao encontrar imagens genuínas em filmes.

> Nós aprendemos a considerar a vasta distância que separa o cinema da vida como tão perfeitamente natural que nós nos surpreendemos quando, de repente, descobrimos algo verdadeiro ou real em um filme, seja nada mais que o gesto de uma criança no fundo, ou um pássaro voando através do quadro, ou uma nuvem lançando sua sombra sobre a cena por apenas um instante. É uma raridade no cinema de hoje encontrar esses momentos de verdade. Pois as pessoas são objetos para se mostrarem como realmente são. (TOKYO-GA, 1985)

E é nessa ideia que mora o fascínio do diretor com o cinema de Ozu. As obras do diretor japonês não transmitem apenas breves relances de realidade, mas sim completos longas com imagens de iluminação sobre uma ideia real do começo ao fim. Em *Tokyo-Ga*, as imagens icônicas da obra de Ozu talvez não estejam apenas nas cenas mais óbvias da americanização do Japão, das crianças rebeldes ou da onipresença dos aparelhos de TV. Mas, especialmente, arrisca-se dizer, nas imagens mais sutis, como da percepção das cenas de trem nos filmes de Ozu após o emocionante depoimento de seu câmera, Yuharu Atsuta (figura 18).

[41] "Nothing simply cannot exist (…) only what's there can exist, what's real, reality."

Figura 18: fragmento de *Tokyo-Ga* (1985) mostra Yuharu Atsuta

Fonte: TOKYO-GA, 1985

Enquanto relata as diversas particularidades do trabalho como câmera de Ozu, Atsuta quebra a ideia de que as imagens tão reais dos filmes do diretor japonês eram, de qualquer maneira, obtidas de maneira intuitiva. Ao contrário, nenhuma câmera poderia ser movida um milímetro sequer depois que Ozu as colocava em posição, todas as tomadas eram cronometradas, a metragem dos filmes era previamente calculada e, sempre que possível, as cenas eram gravadas em estúdio. As cenas em trens eram a exceção, pois Atsuta insistiu a Ozu que, em estúdio, o movimento nunca era natural, tudo se mexia da maneira errada. Ao ser questionado se trabalhou com outros diretores, Atsuta se emociona, diz que sim, mas que se viu infeliz naquela tarefa, pois nada era como trabalhar com Ozu.

> – Esta é a minha última pergunta.
> – Sim?
> – Depois da morte de Ozu, você trabalhou com outros diretores?
> – Sim, mas me sentia absolutamente infeliz. Por muito tempo, eu me senti atordoado. Como posso explicar? Continuei trabalhando uma

> temporada, sem sentir nada, nem pelo trabalho, nem pelo realizador. Algo tinha se desvanecido. Ozu tirava o melhor de mim. E eu dei meu melhor a ele. Com os outros, o melhor de mim já não existia. [Atsuta começa a chorar] Eu me sinto em dívida com o Ozu. Às vezes, você se sente só. Agora me deixe. Eu agradeço. [Pausa] Sim, você se torna solitário. O que chamamos de espírito, não se pode explicar a ninguém. E era por isto que ele... Ele cuidava das pessoas que trabalhavam com ele. Ele era mais que um diretor, era como um rei. Agora, neste momento, deve se sentir satisfeito. Hoje estou muito estranho... Agora, por favor, vá embora e me deixe sozinho. Peço desculpas. Yasujiro Ozu era um homem bom. [Plano se desloca do entrevistado para a cortina ao fundo]. (TOKYO-GA, 1985)

A profunda tristeza das palavras são notáveis através da *voiceover* de Wenders, que traduz as palavras de Atsuta, afinal, “a consciência do tempo que escoa no vazio e o *tædium vitae* são os dois pesos que mantêm em movimento a engrenagem da melancolia” (BENJAMIN, 2006, p. 397). A imagem da ausência do diretor, presente em todo o filme-ensaio, atinge, então, sua mais alta potência. Através do vazio de Ozu, aquele não só relacionado à sua morte, à falta sentida por seus colegas de trabalho, mas ao *Mu* em sua obra, as imagens de Wenders são elevadas a um espaço autônomo. Além de respeitar o pedido de Atsuta ao desviar a câmera para a cortina, a imagem do véu permite diversas possibilidades ao espectador: o vazio de personagens em cena, o vazio de um aprendiz sem seu mestre, a cortina que encerra as peças de teatro, o véu que permite uma passagem espiritual Zen.

Logo em seguida, vemos um trecho de *Era uma vez em Tóquio*: Noriko chora pela morte de Tomi. Assim como a nora sofre pela perda de alguém que tanto amava, Atsuta sofre profundamente pela ausência de Ozu. A montagem de *Tokyo-Ga* apresenta em momentos-chave imagens (figura 17) de *Era uma vez em Tóquio* (1953), considerado por muitos o filme mais emblemático de Ozu. Essas imagens podem ser contrastadas com as imagens feitas por Wenders e apresentadas ao longo do filme. É possível notar que o diretor alemão não tenta emular as conhecidas composições de quadro ou o ângulo fixo da câmera parada das obras do mestre japonês. Na verdade, com um movimento de câmera presente, as imagens de *Tokyo-Ga* muitas vezes parecem ter sido capturadas através de uma câmera de mão, instável, ágil, mas precisa em seus movimentos.

Figura 19: trens em movimento da grande cidade ao interior: fragmentos de *Era uma vez em Tóquio* e imagens originais de Wenders no Japão em *Tokyo-Ga* (1985)

Fonte: TOKYO-GA, 1985.

Como nas capturas de trens em movimento, os paralelos visuais do filme não pretendem copiar a obra de Ozu a fim de imitar seus efeitos na história do cinema, ao contrário, visam reforçar a potência das imagens que sobrevivem, se movimentam e se transformam em novas imagens.

> Por que razão aparecem comboios [trens] tão frequentemente nos seus filmes?
> Também há comboios nos filmes de Ozu, em quase todos. Uma vez perguntaram-lhe porque era isto e ele respondeu que os amava muito. O comboio, com todas as suas rodas, pertence simplesmente ao cinema. É uma máquina, assim como uma câmera cinematográfica. Ambos provêm do século XIX, de uma época mecânica. Os comboios são *câmeras a vapor sobre carris*. (WENDERS, 2020, p. 57-58, grifos do autor)

> Preto e branco – isso é, para mim, a verdade do cinema, esse é que é o cinema que fala da essência das coisas e não do superficial. (WENDERS, 2020, p. 58)

Dessa forma, é possível interpretar o trem como a própria máquina fílmica. A simbologia do trem em movimento, tão marcante em toda a história do cinema, transporta os espaços da cidade de Tóquio em épocas distintas e, nessa transposição, une as imagens de Wenders e de Ozu. Enfim, como define Arlindo Machado,

> O que faz, portanto, um *verdadeiro criador*, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do *aparato técnico*, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada. (MACHADO, 2007, p. 14, grifos meus)

Como defende Brandão (2013), quando investigamos o espaço de uma obra, é estimulante explorar “as possíveis ressonâncias, para uma espacialidade como sistema conceitual amplo, da aproximação de todos esses vetores – por oposição, por mescla, por fusão, por contraste” (BRANDÃO, 2013, p. 103). Ao considerarmos toda a obra de Wim Wenders, o uso crítico da sobreposição de imagens não é exclusivo a *Tokyo-Ga*, como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho. No entanto, é notável nesta obra um uso singular. É a partir de uma ferramenta única da arte cinematográfica, nesse caso, a narração por *voiceover* e a montagem da sobreposição de imagens, que Wenders consegue unir suas imagens de Tóquio às imagens da Tóquio de Ozu. Nesse ensaio audiovisual, é possível sugerir que a própria máquina fílmica resgata espaços de Tóquio não mais existentes, acessando camadas temporais a partir da experiência da filmagem.

Essa potência do cinema é usada em *Tokyo-Ga* de forma a criar *imagens dialéticas* que associam o *ocorrido* e o *agora* na Tóquio de Ozu e de Wenders à própria arte do cinema. Como na imagem dialética benjaminiana, não é uma questão sobre o passado se sobrepor ao presente ou vice-versa, mas sim sobre como o ocorrido e o agora podem se encontrar em um choque potente o suficiente para produzir imagens autênticas.

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em

> que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2006, p. 499)

De certa forma, essa noção remete à montagem eisensteiniana, na qual uma cena não é apenas a soma de planos, mas o impacto causado pelo choque da sua montagem, como um ideograma é formado pelo choque entre desenhos, as imagens montadas no cinema não são simples ordenação de tomadas, existe um impacto que cria o *lampejo das imagens*.

> A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo — e somente deste modo — não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (ibidem, p. 515)

Enfim, o diretor alemão articula a potencialidade da linguagem cinematográfica como ensaio ao apresentar sua reflexão crítica na narração e nas imagens capturadas durante a viagem. Em *Tokyo-Ga*, são desenvolvidas imagens que resgatam *lampejos* da Tóquio de Ozu em uma cidade hoje sobrecarregada por telas, letreiros de *neon*, *outdoors* e outras luzes ofuscantes. Apesar do tom melancólico de Wenders, as imagens de Tóquio não morreram com Ozu, elas sobrevivem não só nos 54 filmes do maior japonês de todos os diretores japoneses, mas também em Wenders, Chishu, Atsuta e todos aqueles que procuram enxergar os lampejos proporcionados pelas projeções fílmicas. Na sala de exibição, os conceitos de vazio e tudo se confundem: as imagens do cinema resistem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foi proposta uma análise sobre o encontro dos diretores Wim Wenders e Yasujiro Ozu no espaço cinematográfico do filme *Tokyo-Ga*. Apresentei características fundamentais nas obras dos dois diretores para, enfim, através de capturas de fragmentos e trechos da narração do filme, pontuar como os olhares desses cineastas se chocam. Foi possível notar uma relação direta entre a construção do espaço fílmico em *Tokyo-Ga* e a característica reflexiva do filme-ensaio, pois o longa parece chamar o espectador para o questionamento da reprodutibilidade das imagens, da busca por imagens genuínas e do papel dos cineastas em todo esse conflito.

Como sugerido inicialmente, a *voiceover* utilizada por Wenders na narração do filme auxiliou a construção da atmosfera reflexiva, uma vez que ela aparecia como um convite ao espectador para examinar as imagens e indagações propostas pelo diretor. A narração feita pelo próprio cineasta guia o espectador pelas imagens que constroem a cidade de Tóquio através do olhar único de Wenders, mas, ao mesmo tempo, procuram resgatar o espaço ficcional da cidade de Tóquio presente nos filmes de Ozu.

Além do esperado, uma outra ferramenta se mostrou essencial para a construção do espaço fílmico de *Tokyo-Ga:* a montagem. A partir desse recurso, as imagens de Tóquio capturadas por Wenders se ligaram, por contraste, às imagens de Tóquio na obra de Ozu, propondo uma reflexão a respeito das mudanças e das permanências no espaço através do tempo. A montagem de *Tokyo-Ga* permite ao espectador vislumbrar o lampejo criado a partir do choque entre presente e passado nos espaços autônomos da obra onde vazio não é somente ausência, mas é também presença. Dessa forma, é possível perceber que o vazio, *Mu*, como entendido pela filosofia Zen, é uma ideia muito cara ao encontro de olhares de Wenders e Ozu exibido em *Tokyo-Ga*. É a partir da postura de respeito e aprendizagem que os espaços são preenchidos e as imagens do vazio tornam-se imagens dialéticas.

Com essas conclusões em mente, alguns questionamentos emergem: como outros filmes-ensaios de Wim Wenders desenvolvem o espaço? Nesse sentido, outras ferramentas podem ser percebidas como instrumentos-chave nesse fazer fílmico de Wim Wenders? A obra citada no início deste estudo, *Identidade de nós mesmos*, por exemplo, parece apresentar o espaço através da construção de uma coleção de moda, mas, cinematograficamente, como isso é elaborado pelo diretor? Finalmente, a postura ensaísta permaneceu presente na criação de suas obras documentais mais recentes como *Pina* (2011), *O Sal da Terra* (2014) e *Papa Francisco: Um Homem de Palavra* (2018)? Essas perguntas apontam novos caminhos de investigação que podem proporcionar um enriquecimento ainda maior à discussão apresentada neste trabalho.

Por fim, preciso ressaltar que o fechamento deste estudo, por mais necessário que seja para fins acadêmicos, não é exatamente o fim. Como Wim Wenders, acredito que o destino final não é a parte mais importante de uma jornada, mas sim o seu percurso. Ao me debruçar sobre os filmes de Ozu e Wenders, encontrei maneiras de se fazer cinema tão particulares a cada um dos dois, mas ainda conectadas por uma paixão visível pela arte cinematográfica. Através das décadas, a sobrevivência desse tipo de fazer artístico reafirma a potência da máquina fílmica e indica, pelo menos para esta espectadora, que o cinema não vislumbra um fim que não seja aquele indicado de maneira clássica ao final de uma obra, *the end*, *fin*, *fim*, *終 shū*. Ao contrário, quando o fim da jornada parece próximo, outras bifurcações são apresentadas no horizonte e caminhos diferentes são traçados por essa arte que é, essencialmente, *movimento*.

REFERÊNCIAS

ALTER, N. M. Documentary as Simulacrum: Tokyo-Ga. In: COOK, R. F.; GEMUNDEN, G. **The cinema of Wim Wenders**: image, narrative, and the postmodern condition. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p. 136-162.

ALVES, M. S. **"Mutum"**: do murmúrio à letra (ou a experiência do cinema como expansão do campo literário). 2013. 153 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. Paris, Texas e o encontro mediado pela tela: a imagem fílmica como experiência na contemporaneidade. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, p. 53-62, jan./jun. 2013.

BARTHES, R. No Palace, esta noite… In: _____. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, W. Baudelaire. Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: _____. **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa Oficial/Editora UFMG, 2006.

BLANCHOT, M. Abordagem do espaço literário. In: _____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. O canto das sereias. In: _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, L. A. Imagens Espaciais: Bachelard, Bakhtin, Benjamin. In: _____. **Teorias do espaço literário**. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/FAPEMIG, 2013.

BURCH, N. Elementos de base. In:_____. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÁNEPA, L. L. Cinema Novo Alemão. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. A inelutável cisão do ver. In: _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 1998.

EARLY Summer. Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: Shochiku, 1951. 125 min. son. p&b.

ERA uma vez em Tóquio. Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Japão: Shochiku, 1953. 136 min. son. p&b.

HOLLANDER, A. Moving Pictures. **Raritan**, v. 5, n. 3, 1986, p. 82–102.

IDENTIDADE de nós mesmos. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders, Ulrich Felsberg. Alemanha Ocidental/França: Road Movies Filmproduktion GmbH, 1989. 81 min. son. color. Disponível em: https://mubi.com/films/notebook-on-cities-and-clothes. Acesso em: 2 ago. 2021.

LOPATE, P. In the search of the centaur: the essay-film. In: COOK, R. F.; GEMUNDEN, G. **The cinema of Wim Wenders**: image, narrative, and the postmodern condition. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1997.

KONSHAK, D. J. Space and Narrative in Tokyo Story. **Film Criticism**, v. 4, n. 3, 1980, p. 31–40. Disponível em: www.jstor.org/stable/44019051. Acesso em 13 jun. 2021.

MARTIN, M. O espaço. In: _____. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. p. 241-259.

NICOLAY, D. A. Educação e Zen Budismo: notas para aprender o Satori. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 179-190, mar. 2012. ISSN 1982-5587. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/4881/4107. Acesso em: 12 jul 2019.

OHNO, M (ed.). **Nihongo**: curso elementar de kanji. São Paulo: Palas Athena, 1994.

PEIXOTO, N. O olhar do estrangeiro. In: NOVAIS, A. (org.). **O Olhar**. B. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PILGRIM, R. B. Intervals (‘Ma’) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. **History of Religions**, v. 25, n. 3, 1986, p. 255–277. Disponível em: www.jstor.org/stable/1062515. Acesso em: 17 abr. 2021.

RICHIE, D. The Later Films of Yasujiro Ozu. **Film Quarterly**, v. 13, n. 1, 1959, p. 18–25. Disponível em: www.jstor.org/stable/1211232. Acesso em: 12 maio 2021.

_____. **Ozu**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1974.

SEEMANN, Jörn. O espaço da memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas. **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, Sobral, v. 4-5, 2002/2003, p. 43-53. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4850546.pdf. Acesso em: 27 jul. 2021.

SIGNS of Vigorous Life: The New German Cinema. Produção: Barrie Gavin e Peter Adam. Reino Unido: BBC, 1976. 32 min. son. color. p&b (imagens de arquivo).

SUMMER in the city. Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental: University of Television and Film Munich, 1970. 143 min. son. p&b.

TOKYO-GA. Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Sievernich. Alemanha Ocidental: Wim Wenders Stiftung, Gray City, Chris Sievernich Filmproduktion, 1985. 85 min. son. color. Disponível em: https://mubi.com/films/tokyo-ga/. Acesso em: 2 ago. 2021.

VIRILIO, P. Capítulo 1. **Estética da desaparição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WENDERS, W. Ladrões de filmes. Histórias impossíveis. Primeira descrição de um filme verdadeiramente indescritível. Le Souffle de l'Ange. In: _____. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 2020.

APÊNDICES

Apêndice I

Filmografia de Wim Wenders (longa-metragem)

Verão na Cidade (1971)
O Medo do Goleiro Diante do Pênalti (1972)
A Letra Escarlate (1973)
*Alice nas Cidades (*1974)
Movimento em Falso (1975)
No Decurso do Tempo (1976)
O Amigo Americano (1977)
Um Filme Para Nick (1980)
Hammett - Mistério em Chinatown (1982)
O Estado das Coisas (1982)
Paris, Texas (1984)
Tokyo-Ga (1985)
Asas do Desejo (1987)
Até o Fim do Mundo (1991)
Tão Longe, Tão Perto (1993)
O Céu de Lisboa (1994)
Um Truque de Luz (1995)
Lumière e Companhia (1995)
O Fim da Violência (1997)
Willie Nelson no Teatro (1998)
Buena Vista Social Club (1999)
O Hotel de Um Milhão de Dólares (2000)
Viel passiert - Der BAP-Film (2002)
A Alma de Um Homem (2003)
Medo e Obsessão (2004)
Estrela Solitária (2005)
Palermo Shooting (2008)

Pina (2011)

O Sal da Terra (2014)

Tudo Vai Ficar Bem (2015)

Os Belos Dias de Aranjuez (2016)

Submersão (2017)

Papa Francisco: Um Homem de Palavra (2018)

Apêndice II

Filmografia de Yasujiro Ozu (longa-metragem)

Zange no yaiba (1927)
Wakôdo no yume (1928)
Nyôbô funshitsu (1928)
Nikutaibi (1928)
Takara no yama (1929)
Wakaki hi (1929)
Formei-me, mas... (1929)
Kaishain seikatsu (1929)
Kekkongaku nyûmon (1930)
Hogaraka ni ayume (1930)
Fui Reprovado, Mas... (1930)
Sono yo no tsuma (1930)
Ashi ni sawatta kôun (1930)
Ojôsan (1930)
Shukujo to hige (1931)
Bijin to aishû (1931)
Tokyo no gassho (1931)
Haru wa gofujin kara (1932)
Nasci, mas... (1932)
Seishun no yume imaizuko (1932)
Mata au hi made (1932)
Tokyo no onna (1933)
Hijosen no onna (1933)
Dekigokoro (1933)
Haha wo kowazuya (1934)
Uma História de Ervas Flutuantes (1934)
Hakoiri musume (1935)
Uma Estalagem em Tóquio (1935)
Tokyo yoitoko (1935)
Daigaku yoitoko (1936)

Filho único (1936)
Shukujo wa nani o wasureta ka (1937)
Todake no kyoudai (1941)
Havia um pai (1942)
Nagaya shinshiroku (1947)
Kaze no naka no mendori (1948)
Pai e Filha (1949)
Munekata kyoudai (1950)
Também fomos felizes (1951)
O sabor do chá verde sobre o arroz (1952)
Era uma Vez em Tóquio (1953)
Primavera precoce (1956)
Crepúsculo em Tóquio (1957)
A Flor do Equinócio (1958)
Ervas Flutuantes (1959)
Bom Dia (1959)
Dia de Outono (1960)
Fim do Verão (1961)
A Rotina Tem Seu Encanto (1962)

ANEXOS

Anexo I – Texto para imprensa divulgado pelo Wim Wenders Stiftung no lançamento da versão remasterizada do filme *Tokyo-Ga*

WIM WENDERS STIFTUNG

TOKYO-GA

Excerpt of Wenders's narrating voice: "If there were still sanctuaries in our century… if there was something like a holy treasure of cinema, for me, that would be the work of Japanese director Yasujiro Ozu. He made 54 films. Silent movies in the 1920s, black and white films in the 1930s and 1940s and finally color films until his death on the 12th December 1963, on his 60th birthday.

Although these films are distinctly Japanese, they are also global. In them I recognized all families, in all the countries in the world, as well as my own parents, my brother and myself. Never before and never again was film so close to its essence and its purpose. Showing an image of the human in our century. A useable, true and valid image, one in which he cannot only see himself but rather learn something about himself.

Ozu's work doesn't need my appraisal. And such a "holy treasure of cinema" is just imaginary. So my journey to Tokyo was no pilgrimage. I was curious to see if I could discover something from this time, whether something was left of his work, images perhaps, or people even… Or if in the 20 years since Ozu's death so much changed in Tokyo that there was nothing left to be found.

TOKYO-GA

West Germany/USA 1983-85

FESTIVALS & AWARDS

1985 London Film Festival (Outstanding Film of the Year)
1985 Cannes International Film Festival (Un Certain Regard)

FORMAT

Length: 92 min, 1007 m

Format: 16mm; Eastmancolor; 1:1,37; sound

Original language: English, Japanese

4K Scan and 2K Restoration 2014

CREDITS

Production:
Wim Wenders Produktion (Berlin), Chris Sievernich Filmproduktion (Berlin), Gray City Inc. (New York)

Director:
Wim Wenders

Producer:
Wim Wenders, Chris Sievernich

Director of Photography:
Edward Lachman

Editor:
Wim Wenders, Solveig Dommartin, Jon Neuburger

Sound:
Hartmut Eichgrün

Cast:
Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog

Narrator:
Wim Wenders

Music:
Laurent Petitgand, Dick Tracy, Mèche Mamecier, Chico Rojo Ortega

Production Assistant:
Lilyan Sivernich, Ulla Zwicker

In cooperation with:
Westdeutscher Rundfunk (Cologne)

First Release (DE):
10/1985, International Film Fesitval Hof

First TV-Broadcast (US):
26.04.1985

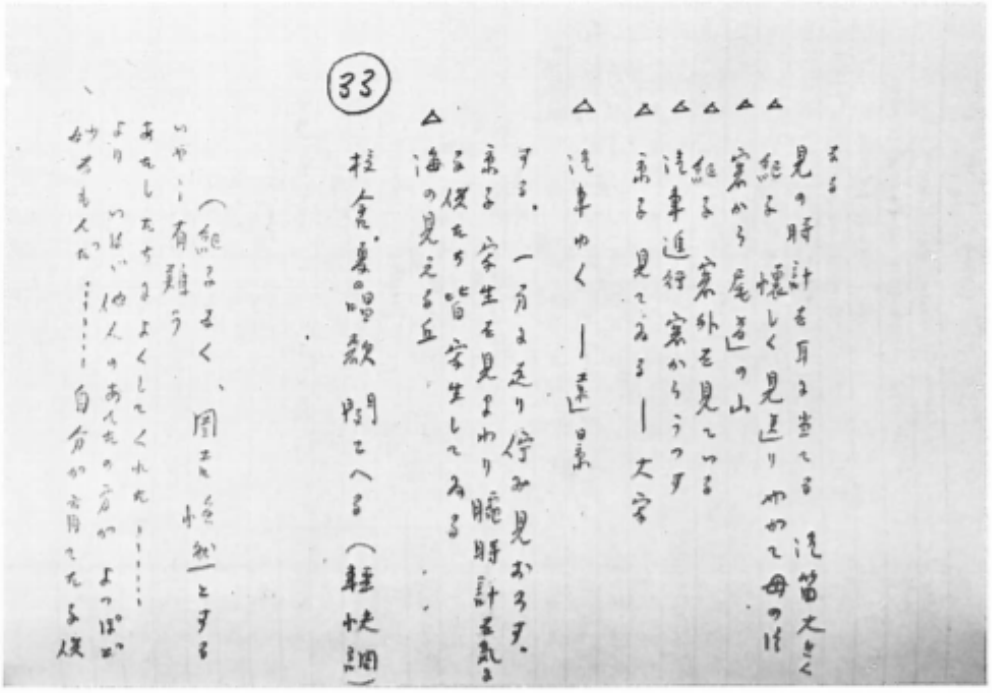
First TV-Broadcast (DE):
13.11.1988, West 3

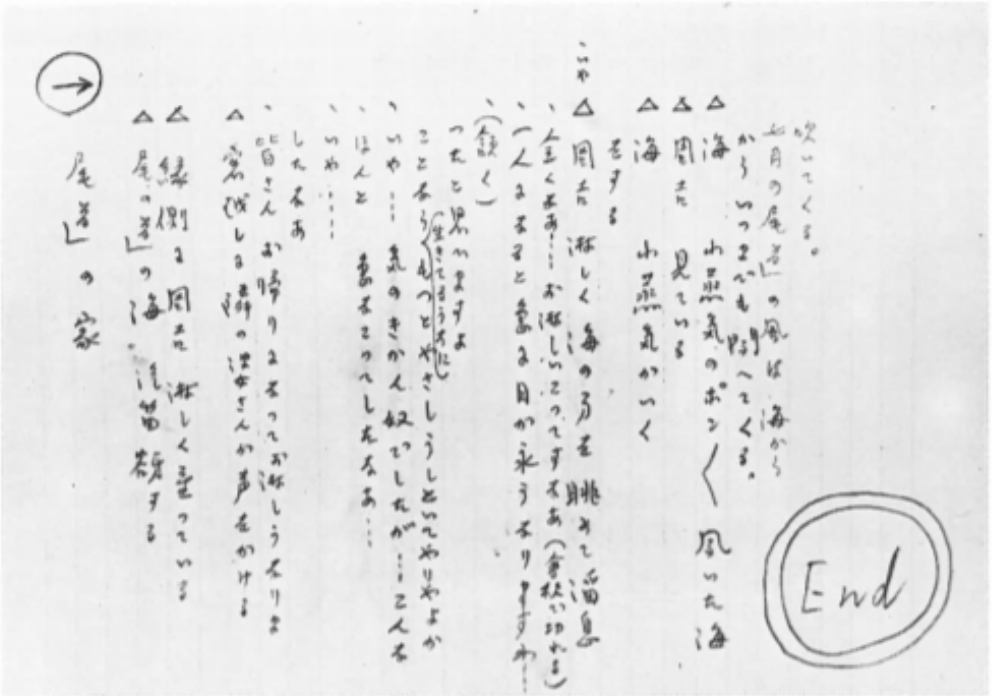
WIM WENDERS STIFTUNG Birkenstr. 47 D-40233 Düsseldorf
Telefon +49 211 9666 7480 Fax +49 211 9666 7484 IBAN DE89300501101006495541 BIC/SWIFT DUSSDEDDXXX UST-Id: DE285941175
kontakt@wimwendersstiftung.de | www.wimwendersstiftung.de

Fonte: <https://wimwendersstiftung.de/media/WWS_TOKYO_Presssheet_EN1.pdf> Acesso em: 10 jan 2020.

Anexo II - *Era uma vez em Tóquio*: a versão escrita, a versão impressa (traduzida em inglês) e 36 capturas da sequência finalizada (direção de leitura de cima para baixo).

Tokyo Story (*1953*)
The written version, the printed version, and 36 stills from the finished sequence (*Stills read down, not across*)



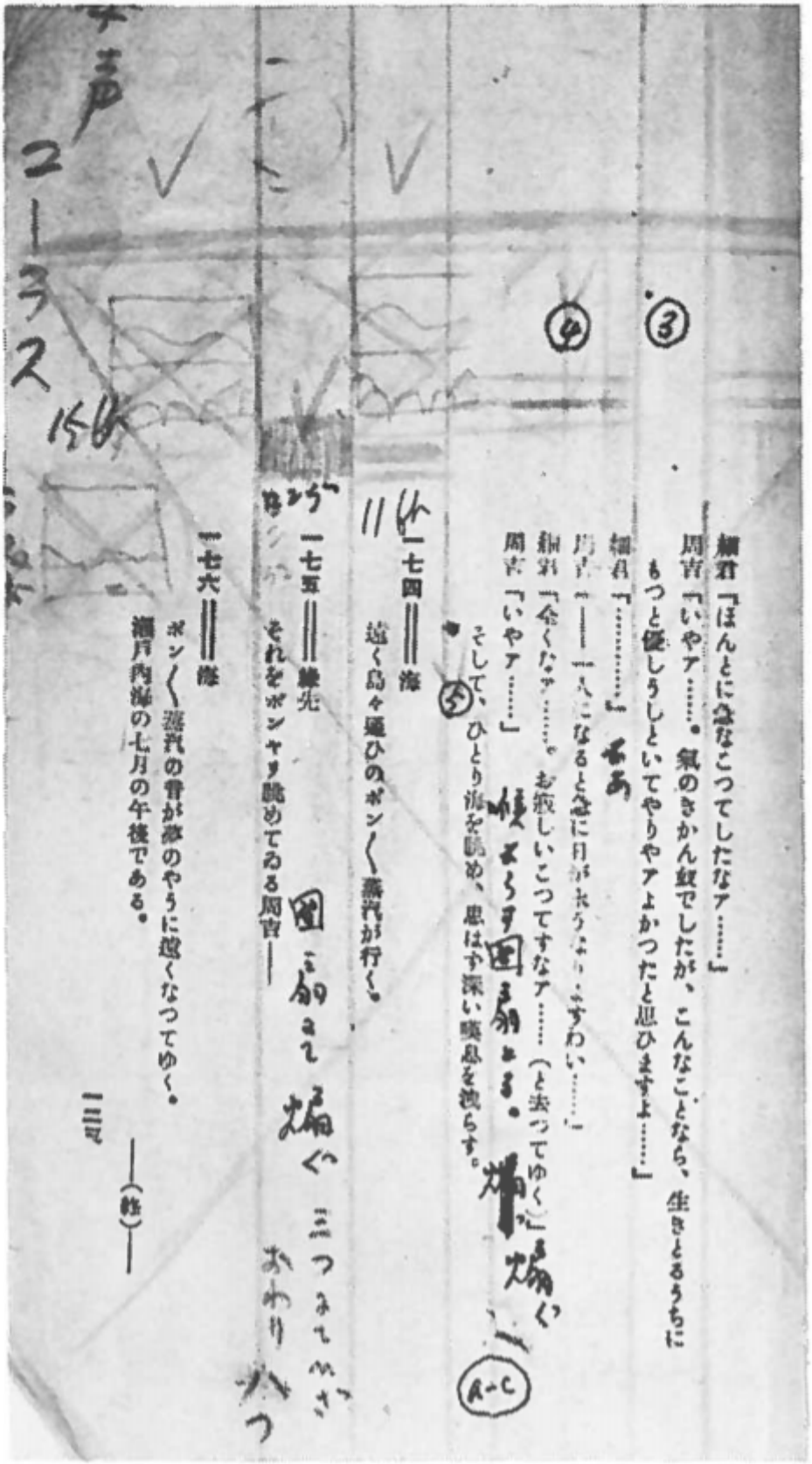


33. A song is heard in the distance, children singing a school anthem. A hilltop from which the sea is seen. All the children are sketching. Kyoko is watching them but also keeps looking at her watch. Then she goes over and looks down.
A train, distant shot.
Close-up of Kyoko looking.
The train, shot from the window.
Noriko, in the train. She looks out of the window.
From the window. The mountains of Onomichi.
Noriko looks wanly at the mountains. Looks at the watch left her by her mother-in-law. Loud sound of train whistle.

The House in Onomichi.
The sea, sound of train whistles.
Shukichi sits alone on the porch.
The woman from next door looks in at the window and speaks.

WOMAN: Everybody has gone off, haven't they, you must be lonely.
HE: *Iya.*
WOMAN: It was all so sudden wasn't it.
HE: She wasn't a sensitive woman, but if I'd known it would turn out this way I'd have been nicer to her. Living alone, I feel now that a day lasts too long.
WOMAN: Yes, probably so. You must be really lonely.

He looks out over the sea and sighs.
The sea, some boats on it.
Shukichi looking.
Again the sea, smoke from the boats, a calm still sea from which one can hear the sounds of their whistles. (The wind in July in Onomichi comes from the sea.) End.



細君「ほんとに急なこつてしたなア……」

周吉「いやア……。氣のきかん奴でしたが、こんなことなら、生きとるうちにもつと優しうしといてやりやアよかつたと思ひますよ……」

細君「……」

周吉「――一人になると急に目がまうなり……すわい……」

細君「全くなア……お寂しいこつてすなア……（と去つてゆく）」

周吉「いやア……」

そして、ひとり海を眺め、思はず深い嘆息を洩らす。

一七四――海

遠く島々靄ひのポン〳〵蒸汽が行く。

一七五――線先

それをボンヤリ眺めてゐる周吉――

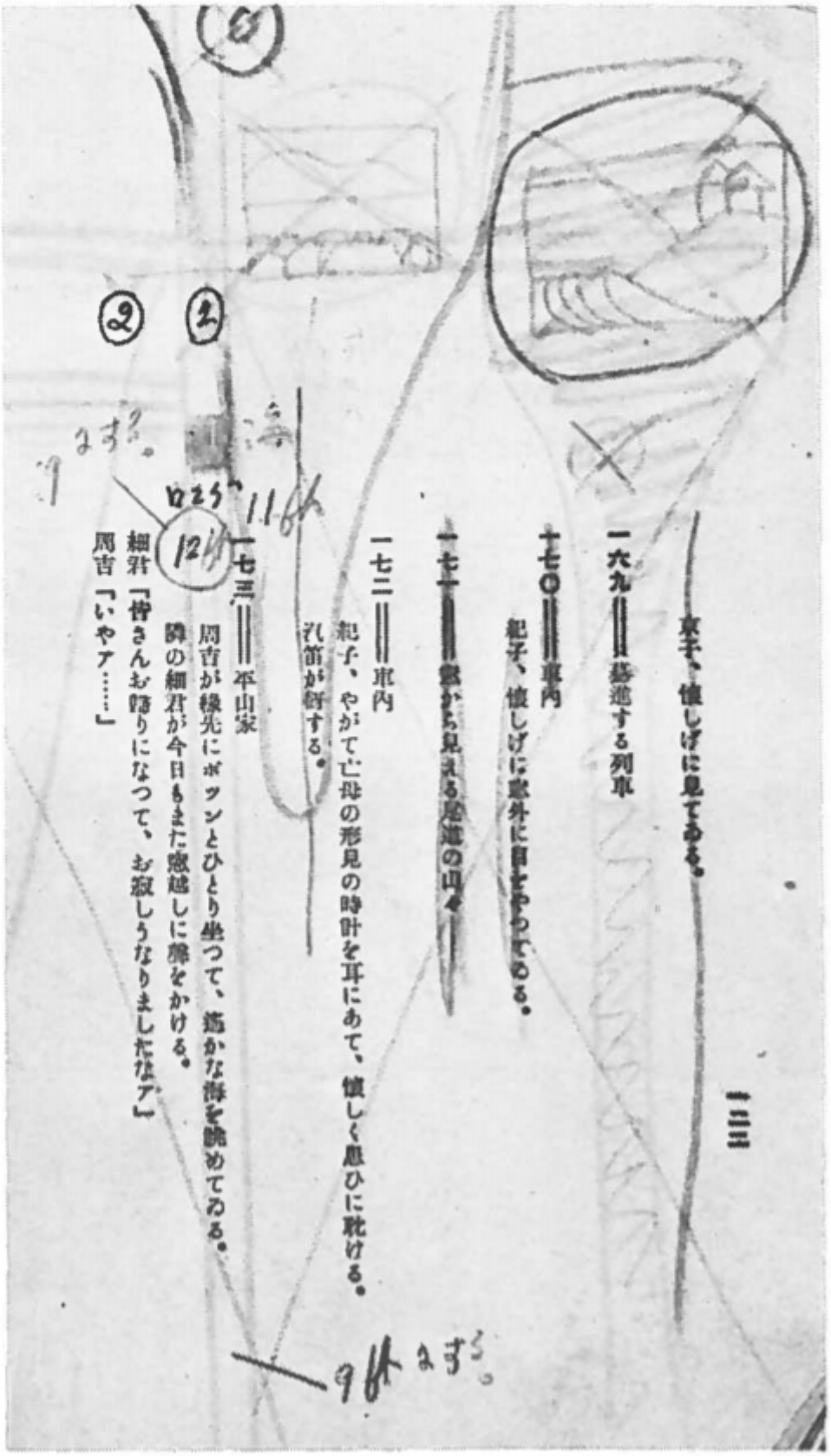
一七六――海

ポン〳〵蒸汽の音が遠のやうに遠くなつてゆく。

瀬戸内海の七月の午後である。

――（幕）――

一二七



京子、懐しげに見てゐる。

一六九――慕進する列車

一七〇――車内

紀子、懐しげに窓外に目をやつてゐる。

一七一――窓から見える尾道の山々――

一七二――車内

紀子、やがて亡母の形見の時計を耳にあて、懐しく思ひに耽ける。

汽笛が鳴する。

一七三――平山家

周吉が縁先にポツンとひとり坐つて、遙かな海を眺めてゐる。

隣の細君が今日もまた窓越しに聲をかける。

細君「皆さんお歸りになつて、お寂しうなりましたなア」

周吉「いやア……」

168. Kyoko looks out [of the window].
169. An advancing train.
170. In the train. Noriko looks wanly from the window.
171. The mountains of Onomichi seen from the train window.
172. In the train, Noriko puts the watch to her ear, then sinks into memory. Sound of train whistle.
173. The Hirayama house. Shukichi sits by the veranda and looks over the distant sea. The woman from next door comes to the window and talks to him.

WOMAN: Everybody has gone off, haven't they. You must be lonely.

HE: *Iya.*

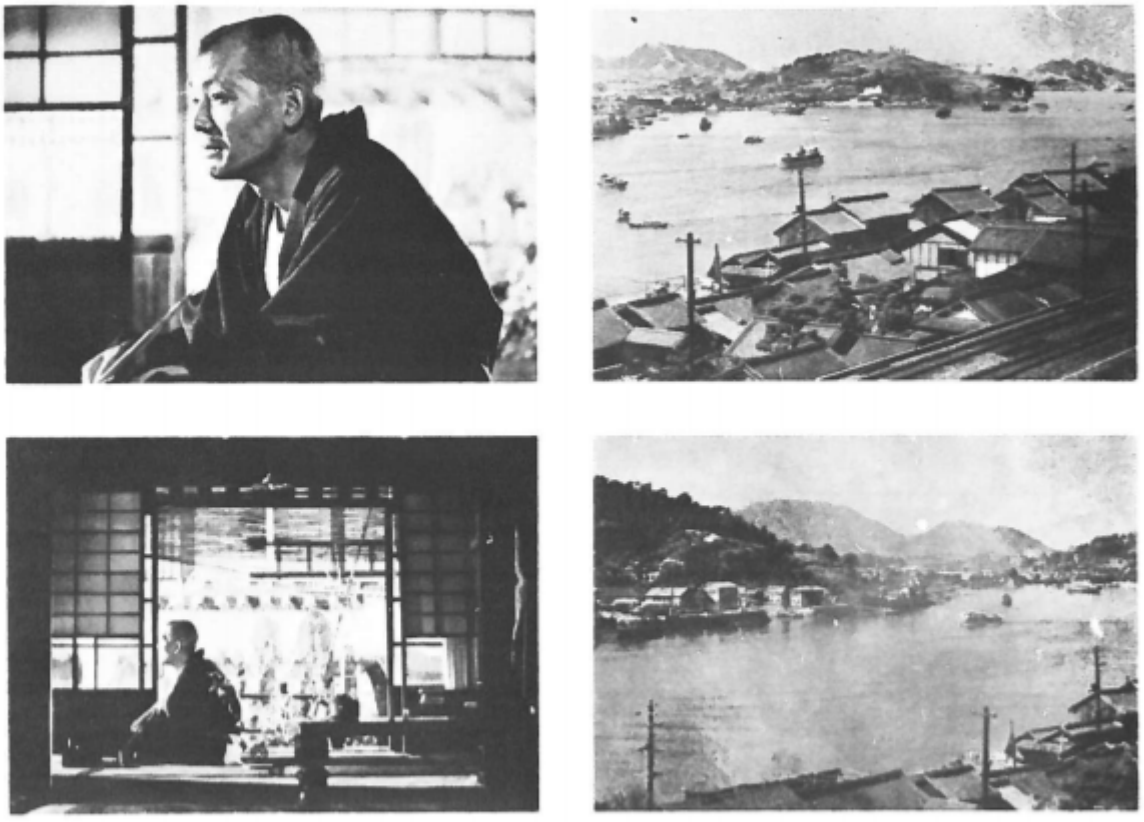
WOMAN: It was all so sudden wasn't it.

HE: She wasn't a sensitive woman, but if I'd known it would turn out this way I'd have been nicer to her. [Written in: *Nya*] Living alone, I feel now that a day lasts too long.

WOMAN: Yes, probably so. You must be really lonely.

He takes a round fan and fans himself. [Written in].
He looks over the sea and sighs.

174. The sea—a boat serving the distant islands goes by.
175. On the veranda, Shukichi vacantly stares into the distance. [Written in: He fans himself].
176. The sea. Sound of the motor boat becomes distant as a dream.
It is a July afternoon in the Inland Sea.
A female chorus. [Written in].
Rasuto (Last). [Written in].



Fonte: (RICHIE, 1974, p. 78-86)

Anexo III - Ficha técnica e enredo de *Era uma vez em Tóquio* (1953) em *Ozu* de Donald Richie

Tokyo Story (*Tokyo Monogatari*). Shochiku / Ofuna. Script by Ozu and Kogo Noda. Photographed by Yuharu Atsuta. With Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, So Yamamura, Haruko Sugimura, Setsuko Hara, Kyoko Kagawa, Shiro Osaka, Eijiro Tono, Kuniko Miyake, Nobuo Nakamura, Teruko Nagaoka, et al. 136 min. Released November 3, 1953. Script and original negative in existence; prints at Shochiku and in general circulation in North America through New Yorker Films. An elderly couple, living in Onomichi in the south of Japan, go to Tokyo to visit their two married children. Their reception is disappointing: both the son and the daughter are busy with their own lives and send their parents off to the hot springs resort of Atami, ostensibly as a treat, actually to get rid of them. The only one who is truly nice to them is the widow of their other son, who had died in the war. After the old couple returns home, the children receive a telegram saying the mother is ill. When they all arrive in Onomichi, the mother is dead. After the funeral the children rush back to Tokyo, but the daughter-in-law stays on. She confesses that living as a widow is difficult for her, and the father advises her to remarry. Then, alone, he sits in the empty house.

Tokyo Story. *1953. Chieko Higashiyama and Chishu Ryu*

Tokyo Story. *Chieko Higashiyama, Ozu, Chishu Ryu*

Fonte: RICHIE, 1974, p. 238-239.