



ISSN 2316-1205

O SOM NO CINEMA DE YASUJIRO OZU

*El sonido en el cine de Yasujiro Ozu**Sound in the cinema of Yasujiro Ozu***Editor-chefe**José Rubens
Mascarenhas**Editor-adjunto**

Marcelo Nolasco

Submetido

15.08.2026

Aceito

16.09.2026

Publicado

28.09.2026

Como referenciar

RIBEIRO, Daniel
Ferraz Tanan;
MENDONÇA,
Fernando de. O som
no cinema de Yasujiro
Ozu. **RBBA** – Revista
Binacional Brasil-
Argentina, Vitória da
Conquista, v. 16, n. 1,
e18340. DOI:
10.22481/rbba.v16i1.2
0200

Daniel Ferraz Tanan Ribeiro

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de
Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil
ORCID ID: 0009-0004-3465-4309
Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/1778309732238271>
Endereço eletrônico: daniel.tanan@gmail.com

Fernando de Mendonça

Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de
Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil
ORCID ID: 0000-0002-8659-8490
Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6327779350964022>
Endereço eletrônico: nandodijesus@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa o uso do som no cinema do diretor japonês Yasujiro Ozu, com foco nos filmes *Uma Galinha no Vento* (1948) e *Pai e Filha* (1949). Parte-se do contexto histórico da adoção tardia do som no cinema japonês, marcada pela permanência das práticas do benshi e pela resistência de profissionais e estúdios diante da nova tecnologia, argumentando que esse atraso favoreceu o domínio particular do silêncio na obra do diretor. A partir dos conceitos de extensão da ambiência e de extensão nula, propostos por Michel Chion, examinam-se cenas específicas em que a ausência de som e o uso comedido de elementos sonoros diegéticos e não diegéticos constroem a atmosfera emocional dos filmes. A análise dialoga também com David Bordwell, Donald Richie e Woojeong Joo, situando o som como parte de um projeto estético ligado à noção japonesa de *mono no aware*. Conclui-se que o silêncio funciona como recurso narrativo e como expressão de uma sensibilidade cultural específica, confirmando Ozu como um dos grandes mestres do uso do som no cinema.

Palavras-chave: Yasujiro Ozu; som no cinema; silêncio; cinema japonês; Michel Chion.



Resumen

Este artículo analiza el uso del sonido en el cine del director japonés Yasujiro Ozu, con énfasis en las películas *Una gallina al viento* (1948) y *Padre e hija* (1949). Se parte del contexto histórico de la adopción tardía del sonido en el cine japonés, marcado por la permanencia de las prácticas del benshi y por la resistencia ante la nueva tecnología, sosteniendo que ese retraso favoreció el dominio particular del silencio en la obra del director. A partir de los conceptos de extensión del ambiente y de extensión nula, propuestos por Michel Chion, se examinan escenas en las que la ausencia de sonido y el uso mesurado de elementos diegéticos y no diegéticos construyen la atmósfera emocional de las películas. El análisis dialoga también con Bordwell, Richie y Joo, situando el sonido dentro de un proyecto estético vinculado a la noción japonesa de *mono no aware*. Se concluye que el silencio funciona como recurso narrativo y como expresión de una sensibilidad cultural específica, confirmando a Ozu como uno de los grandes maestros del sonido en el cine.

Palabras-clave: Yasujiro Ozu; sonido en el cine; silencio; cine japonés; Michel Chion.

Abstract

This article examines the use of sound in the cinema of Japanese director Yasujiro Ozu, focusing on the films *A Hen in the Wind* (1948) and *Late Spring* (1949). It begins from the historical context of the belated adoption of sound in Japanese cinema, marked by the persistence of benshi narration and by resistance from professionals and studios toward the new technology, arguing that this delay favored a distinctive mastery of silence in the director's work. Drawing on Michel Chion's concepts of ambient extension and null extension, the text examines specific scenes in which the absence of sound and the restrained use of diegetic and non-diegetic elements build the emotional atmosphere of the films. The analysis also engages with David Bordwell, Donald Richie, and Woojeong Joo, situating sound within a broader aesthetic project linked to the Japanese notion of *mono no aware*. The article concludes that silence functions as a narrative device and as an expression of a specific cultural sensibility, confirming Ozu's place as one of the great masters of sound in cinema.

Keywords: Yasujiro Ozu; film sound; silence; Japanese cinema; Michel Chion.

Introdução

Yasujiro Ozu é um dos cineastas japoneses mais influentes do cinema. Sua carreira iniciou-se ainda na época do cinema mudo, com o filme *A Espada da Penitencia* de 1928, hoje perdido. Este primeiro filme foi o único em que Ozu trabalhou dentro do segmento *jidaigeki* (filmes de época), depois focando mais nos filmes *gendaiageki* (filmes na época contemporânea).

Dentro desse segmento Ozu trabalhou diversos temas ao longo dos anos. Na sua primeira fase, dos anos 1920 ao início dos anos 1940, ele se utilizou de temas que estavam em voga no cinema japonês da época, por exemplo, filmes como *Meninos de Tóquio* e *Coro de Tóquio* vão focar no drama que vivem os *shōshimin* (termo utilizado para designar a classe trabalhadora no Japão). Nesses dois filmes já aparece um dos aspectos que acompanharia os filmes dele durante toda sua carreira: o conflito de gerações.

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

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

A partir da fase pós 1949, Ozu focou no drama familiar, especialmente no conflito de gerações que se estabelecia na época. Surgia nesses tempos a geração do Japão pós-guerra, onde o país passava por algumas reformas pós macartismo que impactariam na cultura do país. Em pouco tempo, o Japão deixara suas pretensões de expansão imperial que havia empreendido nos anos 1930 e 1940, mas estabelecia-se como uma das maiores potências do mundo após a destruição que ocorreu no período bélico. É justamente por essa característica que alguns autores como Mikiso Hane (1996) chamariam o Japão de “Fênix do oriente”.

Em *Pai e Filha* surge a questão do casamento. A filha, interpretada por Setsuko Hara, se recusa a casar, apesar de ter passado da idade que seria adequada para tal, pois sente que precisa ficar próxima de seu pai para cuidar dele. Esse assunto retornaria em outros filmes como *Flor*

do Equinócio. Outros filmes lidam com outras questões, como *Era uma Vez em Tóquio* em que os pais de uma família cujos filhos residem em Tóquio, decidem visitá-los nessa que é uma das cidades mais agitadas do planeta. Lá encontram uma realidade em que os filhos não possuíam tempo para eles, assim ele também trabalha com a questão da realidade metropolitana.

1. O Estilo de Ozu

Ozu ficou conhecido pelo seu estilo, que se destacava mesmo entre os demais cineastas japoneses. Giles Deleuze, em seu livro *Cinema 2: Imagem-Tempo*, argumenta que Ozu foi um dos percursores no estilo Imagem-Tempo. Segundo Deleuze surgia no pós-guerra uma nova forma de fazer cinema, em que a velha relação da montagem focada no movimento em si já não era mais a única. O modo anterior era a Imagem movimento em que estaria mais ligada a percepção sensória motora como explica Schrader: “Tal movimento percebido na tela continua em nossas mentes. Estamos conectados a ele. Até mesmo depois que a imagem do homem em fuga é cortada da tela, ainda o imaginamos completando a sua tarefa” (2018, p.16 Tradução Nossa)¹

Já a Imagem-Tempo não seria limitada apenas a isso, imagens poderiam se interpor na cena que não estariam ligadas diretamente a ação, mas representariam algo de abstrato e alguns diriam espiritual. Assim a montagem pode ser organizada da seguinte maneira: “homem sai de quarto, imagem de árvore, imagem de trem passando” (Ibidem)². Deleuze chama isso de “corte não racional”, o qual quebra com a percepção sensório motora, que seria mais natural. A cena em *Pai e Filha* que envolve um vaso seria um exemplo de aplicação deste modo, vamos falar mais sobre ela adiante.

Posteriormente outros autores iriam contribuir nessa tentativa de definição do estilo de Ozu. Paul Schrader, que é também um cineasta, iria trabalhar em cima dessa noção de Imagem-Tempo, mas aplicando-a especificamente a Ozu, ao francês Robert Bresson e ao alemão Carl T. Dreyer, chamando o estilo desses três de “estilo transcendental”.

Outro autor que é também um cineasta e fez uma contribuição interessante é Yoshida Kiju. Também conhecido como Yoshida Yoshihige, Kiju fez parte do movimento da Nouvelle Vague japonesa, que como os outros movimentos homônimos que surgiram ao redor do mundo

¹ Such movement perceived on screen continues in our minds. We're hardwired for it. Even after the image of the running man is cut on screen, the viewer still imagines the runner completing his task.” – Texto original.

² Man exits one room, shot of trees in the wind, shot of train passing – Texto original.

nos fins dos anos 1950 e ao longo dos 1960, buscavam uma nova forma de fazer cinema que fugisse do que era tido como clássico tradicionalmente.

Os cineastas da Nouvelle Vague diziam estar claramente em oposição ao estilo dos cineastas que vieram antes, inclusive contra Ozu. Aqueles que eram mais vocais quanto a sua oposição a ele eram Nagisa Oshima e Shohei Imamura (este último trabalhou como seu assistente em alguns filmes e diz não ter gostado da experiência). Kiju posteriormente iria reconhecer a genialidade de Ozu e dizer que seu estilo seria “anti-cinema”.

Vários autores afirmam que o estilo do Ozu estaria mais próximo ao do realismo. Kiju diz que Ozu seria tão realista que ele até mesmo ignora que o cinema em si é uma mídia de representação. Kiju diz o seguinte sobre a questão de como Ozu enxerga a representação, observando uma cena de *Era uma Vez em Tóquio* (1955):

Ele acredita que a expressão honesta no cinema só surge de uma técnica abreviada, podendo chegar a uma exposição totalmente eliminada. Mas, o mais importante, essa cena prova que Ozu-san nunca acreditou ingenuamente que o cinema fosse um meio capaz de ilustrar de forma forte e adequada, ou que pudesse transmitir todo o significado de forma transparente ao espectador. (Kiju, 2011, p. 11).

2. Contextualizando o cinema japonês

Falando mais especificamente sobre o som no cinema de Yasujiro Ozu, é necessário considerarmos um fato muito importante. Ozu veio do cinema mudo e foi um dos diretores que mais relutou na mudança do cinema mudo para o sonoro. É preciso considerar o panorama do cinema japonês antes de prosseguirmos. O cinema japonês especificamente possuía um aspecto um tanto diferente do ocidental.

Assim como no ocidente, algumas convenções artísticas do teatro foram reaproveitadas nos primórdios do cinema japonês. Woojeong Joo (2017) afirma que o kabuki, teatro clássico japonês, exerceu forte influência sobre o cinema em seus primeiros anos de produção. Uma de suas práticas que fez essa transição foi o onnagata, na qual atores do sexo masculino interpretavam papéis femininos. Outra prática que persistiu foi o *benshi*.

No final do século XIX, surgia uma espécie de teatro diferente, o *shinpa* significando “nova escola”), que tinha como objetivo rivalizar como o *kabuki* representava: “Uma revolta contra a “incapacidade do kabuki de apresentar peças em cenários contemporâneos” (Joo, 2017,

p. 24, tradução nossa)³. Inicialmente os temas que esse novo teatro lidava tinham implicações políticas, eram sobre "a ideia de o indivíduo ter sucesso na vida no novo Japão, apesar dos obstáculos da baixa origem social ou da infelicidade." (Joo, 2017, p. 24, tradução nossa)⁴.

Shinpa então teria uma carga dramática que seria facilmente transposta ao cinema, caracterizando o melodrama japonês e diversos diretores explorariam essa modalidade emprestada do teatro no cinema japonês. Entre os principais nomes, podemos citar Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Keisuke Kinoshita e o próprio Yasujiro Ozu.

O que também veio juntamente com o *shinpa* para o cinema foi o *benshi*, que seria uma voz que narraria a história sendo exibida. Donald Richie (1974) diria que esse tipo de narração seria utilizada também em filmes estrangeiros e serviria para explicar toda aquela simbologia vinda de uma cultura diferente para o público geral japonês, sendo importante para comentar, interpretar e traduzir termos incompreensíveis para os espectadores.

De acordo com Joo (2017), o poder narrativo do *benshi* certas vezes excedia o do diretor ou do produtor: "No seu auge, o poder do *benshi* superava até mesmo a intenção do diretor ou produtor, pois ele podia intervir e reconstruir a história de um filme durante a exibição." (Joo, 2017, p. 25).⁵ Richie diria que essa narração serviria para cumprir outra função igualmente importante, a de satisfazer as expectativas teatrais. Ele então traz um interessante comentário do crítico japonês Yoshida Chieo:

No Bunraku, o boneco [ou marionete] executa a ação [...] enquanto o que poderíamos chamar de "caracterização" é entregue pelo narrador, posicionado na extremidade do palco [...] Em termos cinematográficos, a imagem na tela é o boneco e o *benshi* é o narrador. (Chieo, Yoshida *apud* Richie, 1974, pág.3, tradução nossa).⁶

Richie segue dizendo que houve outras práticas que envolviam incluir voz nos filmes mudos como o *kagezerifu* (fala de sombras) que envolvia uma espécie de dublagem em tempo real, "uma técnica derivada de experimentos iniciais onde o cinema e o drama ao vivo foram combinados para criar uma forma híbrida de entretenimento." (Richie, 1974, p. 3, tradução

³ A revolt against 'kabuki's inability to present plays in contemporary settings.' Texto original.

⁴ 'The idea of the individual making a success of his life in the new Japan in spite of the hurdles of low birth or misfortune'. Texto original.

⁵ At its highest peak, the *benshi's* power superseded even the intention of the director or producer in that he could intervene and reconstruct the story of a film during exhibition. Texto original.

⁶ 'In the Bunraku, the doll does the acting . . . while what we might call the "characterization" is delivered by the narrator, located in the extreme corner of the stage . . . in cinematic terms, the image on the screen is the puppet and the *benshi* is the narrator.' Texto original.

nossa)⁷. Existia também o *kowairo* (colorista de voz) que também dublaria os atores se limitando apenas aos diálogos das cenas.

A partir disso é possível dizer que além da trilha sonora que acompanhava os filmes tanto no cinema ocidental quanto no asiático, no caso específico do Japão, a voz era um elemento importante mesmo nos tempos do cinema mudo, visto que apenas os elementos textuais não eram suficientes e surgiram todas essas vertentes para incluí-la de alguma forma nos filmes.

Era de se esperar que o advento do som, que ocorreu em 1928, com o filme americano *O Cantor de Jazz* (1928) então seria bem-vindo no Japão, correto? Na verdade, o que ocorreu foi que essas formas de narração e dublagem estavam bastante populares, além disso houve uma certa resistência por parte de alguns diretores para adotar a nova tecnologia de inclusão de som. No entanto, Shiro Kido, que assume o comando dos estúdios Shochiku, onde Ozu trabalhou ao longo de toda sua carreira, notou a importância dessa nova tendência e buscou realizá-la nos filmes já em 1929.

Kido era um entusiasta dos filmes sonoros no final da década de 1920, mas muitos outros representantes da indústria não eram. Um dos motivos era o aumento do orçamento dos filmes devido a utilização das novas tecnologias para captação de som e da instalação de novos aparatos para disseminação sonora nas salas de cinema que poderiam reduzir os lucros vindo das vendas de ingressos. Outro fator igualmente importante era a resistência dos profissionais do *benshi*, que segundo conta Joo:

Certamente, havia também o problema dos benshi, os narradores dos filmes mudos, que resistiram ferozmente ao avanço da nova tecnologia do cinema falado. É evidente que os talkies pareciam prejudiciais às perspectivas de carreira deles. Consequentemente, a indústria cinematográfica japonesa demorou mais cinco anos, aproximadamente, após 1931 para produzir filmes falados em larga escala. Filmes mudos continuaram sendo produzidos até 1937. (Joo, 2017, p. 61)⁸

Enquanto em outras partes do mundo, o filme sonoro tinha se tornado a norma, no Japão a adoção da nova tecnologia encontrou resistência e Yasujiro Ozu foi um dos diretores que mais

⁷ A technique derived from early experiments where film and live drama were combined to form a hybrid entertainment. – Texto original.

⁸ Of course, there was also the problem of *benshi*, who fiercely resisted the advancement of the new technology, which obviously looked harmful to the prospect of their career. In consequence, it took another five years or so after 1931 for the Japanese film industry to produce talkie films in full scale, and silent films continued to be produced in 1937. – Texto original.

relutou a começar a produzir filmes com captação de som. Alguns críticos japoneses até mesmo compararam ele a Chaplin no que concerne a suposta resistência:

Em seu artigo intitulado apropriadamente "Por que Ozu Permanece em Silêncio?", Ōguro Toyoshi, mencionando Chaplin, que na época resistia a produzir filmes falados, preocupava-se que Ozu também nutrisse "uma fé tão tola" [no cinema mudo] (Joo, 2017, p. 66)⁹.

Essa resistência não era exclusividade do Japão. Já em 1928, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov haviam publicado um manifesto alertando para o risco de o som sincronizado reduzir o cinema a um teatro filmado, defendendo em seu lugar um uso contrapontístico e assíncrono da trilha sonora. O próprio Eisenstein desenvolveria essa ideia mais tarde em *O Sentido do Filme* (2002), analisando como a partitura de Prokofiev dialoga com a montagem visual na sequência da Batalha no Gelo, em *Alexandre Nevsky* (1938). O receio de que o som compromettesse conquistas expressivas construídas ao longo da era muda ajuda a explicar por que tantos cineastas, no Japão e fora dele, hesitaram diante da nova tecnologia.

Alguns autores como Anderson, Richie e Burch teorizavam que Ozu quis se manter no cinema mudo por mais tempo por uma escolha predominantemente estética, para aperfeiçoar o cinema enquanto forma de arte silenciosa. Anderson e Richie argumentam: “Alguns, como Ozu, sentiam que estavam finalmente prestes a alcançar o ápice de uma nova forma de arte e que o som era uma interrupção mais do que indesejada.” (Anderson, Richie *apud* JOO, 2017, pág. 64)¹⁰

Joo (2018) nos traz uma diferente versão do porquê Ozu demorou a produzir filmes sonoros. A verdade é que Ozu esperava que um dos membros da equipe dele, Shigehara Hideo, estivesse desenvolvendo o próprio sistema de som, pois ele havia prometido que produziria seu primeiro *talkie* com o aparato criado por Shigehara. O aparelho foi completado apenas em 1935. O primeiro filme sonoro de Ozu por esse motivo veio sendo adiado e *Filho Único* estreou apenas em 1936.

De qualquer forma, esse desenvolvimento peculiar do cinema japonês em geral, permanecendo mais tempo produzindo filmes mudos, com Ozu sendo um dos que mais

⁹ In his aptly titled article ‘Why Ozu Keeps Silent?’, Ōguro Toyoshi, mentioning Chaplin, who was resisting producing talkies at the time, worried that Ozu had ‘such a foolish faith’ too.

¹⁰ Some, like Ozu, felt that they were finally on the verge of reaching the summit of a new art form and that sound was a most unwelcome interruption’.

tardamente adotariam o som em seus filmes pode ter sido um dos fatores que o tornaram um dos maiores mestres na utilização precisa do silêncio nos filmes.

Yasujiro Ozu nasceu em 12 de dezembro de 1903, no bairro de Fukagawa, em Tóquio, e morreu na mesma cidade em 12 de dezembro de 1963, no dia do seu sexagésimo aniversário. Filho de um comerciante de fertilizantes, passou parte da infância e da adolescência na cidade de Matsuzaka, na província de Mie, onde viveu com parentes enquanto frequentava a escola. Desde cedo era um frequentador assíduo de cinemas, com preferência pelas produções de Hollywood, e chegou a trabalhar como professor substituto no interior do Japão antes de voltar a Tóquio em 1923 para ingressar na Shochiku, um dos maiores estúdios japoneses, como assistente de câmera.

Ozu tornou-se assistente de direção poucos anos depois e dirigiu seu primeiro filme, *A Espada da Penitência*, hoje perdido, em 1927. A partir daí construiu uma carreira quase inteiramente vinculada à Shochiku: dos cinquenta e três filmes que dirigiu, apenas três foram feitos fora do estúdio. Tornou-se um dos principais nomes do *shoshimin-geki*, gênero voltado ao cotidiano das famílias de classe média e baixa japonesas, e é reconhecido por um estilo visual particular, marcado pela câmera baixa e estática e pela economia de recursos narrativos. Sua carreira foi interrompida entre 1937 e 1946 pelo serviço militar, que o levou à China e depois a Cingapura, retomando a atividade cinematográfica somente após o fim da guerra. Para um estudo de caso do som nos filmes de Ozu, serão utilizados os filmes *Uma Galinha no Vento* (1948) e *Pai e Filha* (1949).

Nem todos os teóricos enxergavam o som como uma ameaça. Para André Bazin (2014), em *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, o advento do som não representou a verdadeira revolução estética do cinema, essa viria depois, com a profundidade de campo explorada por diretores como Orson Welles. Nessa leitura, o som apenas completa a representação realista que o cinema já buscava construir. Essa perspectiva ajuda a entender a escolha de Ozu: em vez de romper com a linguagem que já dominava, ele incorporou o som de forma gradual e comedida, sem abandonar o domínio do silêncio construído ao longo dos anos mudos.

3. Som em Ozu

Antes de analisar as cenas selecionadas, vale situar o vocabulário utilizado nesta análise. Marcel Martin (2005), em *A Linguagem Cinematográfica*, organiza o som fílmico em três elementos, a fala, a música e os ruídos, discutindo como cada um pode ser usado em sincronismo ou assincronismo com a imagem para reforçar ou contrastar o que é mostrado em tela. Essa distinção antecipa o vocabulário mais recente de Michel Chion, cujos conceitos de

extensão da ambiência e extensão nula orientam a análise das cenas de *Uma Galinha no Vento* e *Pai e Filha* a seguir.

3.1 *Uma Galinha no Vento* (1949)

O filme *Uma Galinha no Vento* (*Kaze no Naka no Mendori*, 1949) é um dos filmes menos comentados de Yasujiro Ozu. Woejeong Joo (2017), ao comentar sobre o cinema de Ozu no período pós-guerra, em seu texto apresentou uma certa pressa em pular tanto esse filme quanto o anterior, *Relato de um Proprietário* (1948) para passar a falar sobre *Pai e Filha* (1949) que segundo ele, seria o primeiro filme pós-guerra de fato.

Como mencionado, há um consenso nos estudos sobre Ozu de que o verdadeiro início de seu período pós-guerra é o filme *Primavera Tardia*, na verdade o terceiro filme que o diretor fez após *Relato de um Proprietário* e *Uma Galinha no Vento* (1948) após seu retorno da guerra. (Joo, 2017, p. 152)¹¹

Bordwell, na primeira parte de seu livro *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988) faz uma divisão da carreira de Ozu em fases e coloca os dois filmes anteriores ao *Pai e Filha* (1949) em uma categoria de “Tentativas no Pós-Guerra”. Esse termo “tentativas” de certa forma coloca as duas obras em uma posição inferior a tudo que vem depois, como o próprio *Pai e Filha* e o *Era uma Vez em Tóquio* que são considerados por muitas pessoas os melhores filmes da carreira de Ozu¹² e alguns se atrevem a dizer do cinema japonês como um todo.

Apesar de esses filmes serem geralmente ignorados, gostaria de chamar atenção para *Uma Galinha no Vento* pois ele possui um dos melhores usos de suspensão e silêncio na carreira do Ozu. A história do filme envolve uma mãe, Tokiko (Tanaka Kinuyo) que se vê esperando o marido, Shuichi (Shuji Ano) que partiu para a guerra e ainda não retornou. Tendo dificuldades financeiras com o filho doente em casa, ela recorre à prostituição. Um tempo depois o marido retorna e a descoberta do que a esposa andou fazendo nesse tempo estabelece um novo conflito na trama.

É possível aferir que este filme bebe da fonte do *shinpa*, do melodrama japonês e o enredo em si lembra algo que ficou mais característico no cinema do Kenji Mizoguchi, ou do

¹¹ As mentioned, there is a consensus in Ozu studies that the true beginning of his postwar period is the film *Late Spring*, actually the third film the director made after *Record of a Tenement Gentleman* and *Kaze no naka no mendori/A Hen in the Wind* (1948) after he returned from war. Texto original.

¹² Yoshida Kiju diria que *Era Uma Vez em Tóquio* (1955) seria o filme quintessencial de Ozu e Giles Deleuze usaria *Pai e Filha* como uma das ilustrações para o que seria o modo Imagem-Tempo.

Mikio Naruse, do que do próprio Ozu. Muitos críticos notaram falhas gritantes nesse filme, especialmente alguns buracos no roteiro ou mesmo na representação do local e da época.

Donald Richie (1974) aponta as seguintes críticas que o filme recebeu: “Lençóis limpos e frescos em uma cama de prostituta no Japão pós-guerra? A heroína caindo escada abaixo em um apartamento japonês lotado e ninguém vindo ver o que aconteceu?” (Richie, ano, pág. 234).¹³ O próprio Ozu também diz sobre o filme: “Bem, todo mundo tem seus fracassos, existem todos os tipos de fracassos, no entanto, alguns dos meus fracassos eu gosto. Este filme é um fracasso ruim.” (Ozu apud. Richie, 1974, pág. 234)¹⁴

Mesmo assim Richie segue dizendo que mesmo assim já se observava que mesmo neste filme, considerado por Ozu um dos seus maiores fracassos ainda se notava a tendência dele de “sacrificar o realismo pela beleza” (Ozu apud. Richie, 1974, pág. 234). Essa fala pode ir contra alguns teóricos que buscam encaixá-lo dentro do realismo e talvez esse seja um dos motivos desse filme ser tão ignorado. No entanto creio que esse filme pode ser uma chave para compreender o estilo de Ozu para além do mero realismo, revelando outras perspectivas sobre o trabalho dele.

Vamos analisar a cena da escada, que sem dúvidas é a mais icônica do filme e como Richie apontou, também a mais polêmica. Ela inicia-se com um diálogo entre a protagonista do filme, Tokiko, interpretada por Tanaka Kinuyo e seu marido, Shuichi, interpretado por Shuji Sano. Shuichi ainda está em conflito por saber que a esposa recorreu a prostituição e está pensativo, ignorando os avanços da esposa para estabelecer um diálogo com ele.

Figura 1 - Shuichi pensativo



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Figura 2 - Tokiko tenta dialogar



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

¹³ Fresh, clean covers on a prostitute bed in postwar Japan? The heroine falling all the way downstairs in a crowded Japanese apartment and no one coming to see what happened?

¹⁴ Well, everyone has his failures, there are all kinds of failures, however, and some of my failures I like. This film is a bad failure.

A relutância de Shuichi em dialogar diretamente com sua esposa é mostrada de forma explícita por Ozu, filmando-o costas para a câmera, enquanto Tokiko demonstra boa vontade sorrindo para o marido e perguntando a ele onde esteve. Shuichi, em algumas cenas anteriores, havia visitado um prostíbulo e conhecido uma jovem prostituta, onde ela conta sobre sua realidade a ele e depois visita um amigo (Chishu Ryu), que tenta convencê-lo a perdoar a esposa. Esse é o contexto que o faz ficar pensativo nessa cena.

Figura 3 - A expressão de Tokiko se esmorece



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Figura 4 - Shuichi tem uma expressão séria e triste



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Percebendo que o marido está pensativo e triste, a expressão de Tokiko se transforma e nos é revelado também o rosto de Shuichi no momento. Fora o diálogo dos dois não há som, exceto o natural do ambiente. Mais uma vez, Tokiko se desculpa pela atitude que tomou durante a ausência do marido, que por sua vez se levanta para retirar-se.

Figura 5 - Tokiko segura o marido



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Figura 6 - Shuichi empurra Tokiko



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Tokiko agarra Shuichi tentando convencê-lo a não deixá-la, mas Shuichi impulsivamente a empurra da escada. Aqui se escuta apenas o som da ação, o grito e o estampido que seguem a queda.

Figura 7 - Tokiko despenca escada abaixo



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Figura 8 - Shuichi pergunta a Tokiko se ela está bem



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Aqui é onde se inicia o que Richie caracterizou como um sacrifício do realismo pela beleza. Simbolicamente a queda pode ser interpretada como a própria trajetória da personagem que cai e praticamente sem ajuda precisa se reerguer. Ozu utiliza recursos cinematográficos para dilatar esse momento. Não abusa de música, onde alguns cineastas sentiriam uma certa pulsão de incluir em cenas dessa natureza ou até mesmo de sons desnecessários. Poucas coisas obstruem o silêncio que se instala. Um rápido diálogo de Shuichi com a esposa e depois um diálogo de uma vizinha que pergunta se ela está bem.

Figura 9 - Vizinha pergunta se Tokiko está bem



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Figura 10 - Tokiko se arrasta pelas escadas



Fonte: frame de *Uma Galinha no Vento*. Montagem do autor.

Quando Tokiko tenta retornar, a cena dela se arrastando pelas escadas se desenrola por quase 30 segundos. Ozu quis que sentíssemos a dor da personagem enquanto ela luta para retornar ao marido. É possível caracterizar este segmento no que Michel Chion chamou de extensão da ambiência: “Chamaremos extensão da ambiência sonora ao espaço concreto mais ou menos vasto e aberto do que os sons evocam e fazem sentir em torno do campo, e também no interior desse campo em redor das personagens.” (Chion, 2011, p. 73).

Ozu é um mestre no uso da ambiência para criar uma atmosfera e essa cena é uma prova disso. Tomemos a palavra atmosfera no sentido de estabelecer a conexão emocional entre o espectador e o que está sendo mostrado em tela com o som sendo um enfatizador. No caso dessa cena, a ausência de som acentua a ação ocorrida em tela, facilitando assim a criação de empatia para com a personagem nos espectadores que acompanha a dolorosa subida de Tokiko escada acima. Assim, é como se quem observa a cena sentisse a atmosfera do local, como se estivesse lá. É uma aproximação que o cinema permite utilizando esses recursos.

Quando Tokiko finalmente alcança o topo da escada, uma música dramática não diegética começa a ser tocada e Shuichi começa a pensar no extremo em que chegou sua atitude para com a esposa. A cena é um belo exemplo de como Ozu utiliza das ferramentas dispostas a ele como diretor para estabelecer o drama. O interessante é que muitos dizem que esse filme foi uma falha e ele viria a acertar em muito do que esse filme errou em seu filme seguinte: *Pai e Filha* (1949)

3.2 Pai e Filha

Donald Richie argumenta que a preocupação de Ozu com a beleza foi obstrutiva em *Uma Galinha no Vento* (questionando elementos como os lençóis limpos no bordel como citado anteriormente), mas que as mesmas distorções a favor da beleza seriam um elemento muito bem-vindo em *Pai e Filha*, um filme segundo ele praticamente “sem acontecimentos”.

Quem colaborou com Ozu no roteiro de *Pai e Filha* foi Kogo Noda, alguém com quem ele não tinha colaborado desde *An Innocent Maid* (1935), um dos últimos filmes mudos de Ozu. E Noda comenta algo muito interessante sobre *Uma Galinha no Vento*, que lidaria, segundo ele, com algo que ele chama de “phenomena”. Joo oferece sua interpretação do que o roteirista quis dizer:

Acredito que Noda se referiu a uma abordagem mais direta dos problemas sociais, especialmente no que diz respeito ao caos político e econômico da era

da Ocupação. Uma imagem tão vívida e franca da realidade pós-guerra era evidente em outros filmes contemporâneos, como *Nora inu/Cão Danado* de Kurosawa (1949) e *And Yet We Live* (1951) de Imai, onde o cotidiano era composto por pobreza, desemprego, racionamento e mercado negro. (Joo, 2017, p. 153, tradução nossa)¹⁵

Ozu costumava adentrar mais fortemente nos assuntos sociais de forma mais incisiva em alguns de seus filmes no passado como o clássico *Meninos de Tóquio* (1932) que trata mais diretamente de problemas sociais enfrentados pela classe *shôshimin* (classe trabalhadora salariada). No caso de *Uma Galinha no Vento*, Ozu tratou mais diretamente com questões enfrentadas no pós-guerra, como o sofrimento pelas mães que esperam a volta de seus maridos, saídos em campanha bélica.

Como Satō Tadao aponta, Primavera Tardia 'apaga completamente da tela todos esses fenômenos pós-guerra', como se 'nunca houvesse havido uma guerra', deixando apenas 'a vida e o ethos da classe média da era pré-guerra mais estável'. (Joo, 2017, p. 153, tradução nossa).¹⁶

Ozu trata agora de uma classe social diferente da de seus últimos filmes, a burguesia japonesa. Como o próprio Joo segue dizendo, não é como se Noda tivesse inventado esse tipo de filme, sobre a classe média. Ozu já havia feito alguns como *O que a Senhora Esqueceu?* (1937) e *Os Irmãos da Família Toda* (1941). O interessante é que a verdadeira diferença é que agora ele traz essas histórias em um contexto do pós-guerra em que surge uma nova disparidade cultural no Japão em uma era pós Macarthismo.

A premissa de *Pai e Filha* é a seguinte: A jovem Noriko (Setsuko Hara), que já passou da idade ideal para casamento na cultura japonesa, vive com seu pai, o professor Shukichi Somiya. Ela está feliz vivendo assim e quando ouve que um amigo de seu pai está casando-se outra vez, demonstra seu desgosto por tal ideia. No entanto, Shukichi acredita que ele é o que impede sua filha de casar-se, visto que ela rejeita diversas ofertas. Uma tia conta a Noriko que seu pai pensa em se casar novamente. Ela fica perturbada, mas entendendo ser o que ele quer, aceita uma das ofertas de casamento. Pai e Filha então fazem uma última viagem a Kyoto. Quando retornam, Noriko está casada e Shukichi que na realidade não tinha intenção de casar-se, permanece sozinho.

¹⁵ I believe Noda referred to a more direct approach to social issues, especially with regard to the political and economic chaos of the Occupation era. Such a vivid, frank image of postwar reality was evident in other contemporary films such as Kurosawa's *Nora inu/Stray Dog* (Eiga Geijutsu Kyōkai, 1949) and Imai's *And Yet We Live*, where everyday life consisted of poverty, unemployment, rationing and the black market. Texto original.

¹⁶ As Satō Tadao points out, Late Spring 'completely wiped out all these postwar phenomena from the screen' as if 'there had never been a war', only leaving the 'middle class life and ethos of the most stable prewar era'. Texto original

Este filme é considerado um dos maiores estudos de personagem do cinema japonês como um todo e ao contrário do anterior, *Uma Galinha no Vento*, que ele diz ter sido um de seus maiores fracassos, *Pai e Filha* é um dos seus trabalhos favoritos (Richie, 1974). O filme possui também a cena que provavelmente é a mais icônica em todo o cinema dele, a que envolve a transição para o vaso.

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

Figura 11 - Noriko fala sobre seus sentimentos



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

Figura 12 - Noriko olha para Shukichi



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

Figura 13 - Shukichi adormece



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

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

seu pai. Mas logo temos o corte para o vaso que perdura por quase dez segundos apenas com o som do ambiente (ronco). Pode-se dizer que este seria um exemplo do que Michel Chion chamou de extensão nula: “Poderíamos falar de extensão nula quando o universo sonoro se reduz aos ruídos ouvidos apenas por determinada personagem, e que não comporta nenhum outro (uma voz que a personagem ouve em si) (Chion, 2011, p. 72)

Figura 14 - Noriko sorri



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

Figura 15 - Vaso



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

Figura 16 - Noriko triste e pensativa



Fonte: frame de *Pai e Filha*. Montagem do autor.

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

Os objetos inanimados de Ozu perduram, têm uma duração, mais de dez segundos para um vaso: essa duração do vaso é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão de estados cambiantes. [...] O tempo é o pleno, ou seja, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é 'a reserva visual dos eventos em sua adequação'. (Deleuze, 1989, pág. 17, tradução nossa).¹⁷

¹⁷ Ozu's still lifes endure, have a duration, over ten seconds of the vase: this duration of the vase is precisely the representation of that which endures, through the succession of changing states. [...] Each is time, on each occasion, under various conditions of that which changes in time. Time is the full, that is, the unalterable form filled by change. Time is 'the visual reserve of events in their appropriateness'. Texto original.

Essa cena é excelente porque sumariza a ideia que o filme quer passar: A transição em si. Noriko não conhece uma vida longe de seu pai e hesitou em abandoná-la todos esses anos, e Shuukichi, viúvo por muito tempo, desfrutou da companhia da filha até aquele momento. Os planos entre a imagem do vaso são o sorriso da Noriko pensando nesse passado e o semblante sério dela após a transição é referente ao pensamento acerca do que vem a seguir.

Os sons que acompanham a cena servem como uma pontuação, o ronco é um som familiar para Noriko, algo que ela ouviu a vida toda e era fonte de conforto, correspondendo a um som que ela não quer abrir mão. No entanto ela o fará, agora que entende que a mudança é necessária. A compreensão de que as coisas não são permanentes é algo inerente à cultura do leste asiático. No Japão eles chamam este sentimento de *mono no aware*, traduzido no ocidente como o *páthos* das coisas.

O termo estético “*mono no aware*” é usado hoje em dia para descrever um estado da mente. O termo tem uma longa história (aparece catorze vezes no conto de Genji), e apesar de seu significado ter sido mais restrito, representava sentimento de um tipo especial: “não um surto poderoso de paixão, mas emoção contendo equilíbrio; no todo, aware queria dizer a impressão profunda produzida por coisas pequenas.” Agora é usado para descrever “tristeza complacente” (frase da Tamako Niwa) 41 (Richie, 1974, p. 52, tradução nossa).¹⁸

Conclusão

Ozu era um mestre não apenas na estética visual, mas também na escolha dos sons para acompanhar as cenas. Ele compreendia o valor do silêncio e fez um bom uso dele nas cenas demonstradas ao longo do artigo. Seu uso de elementos sonoros contribui para a construção da beleza da cena e complementa sua forma peculiar de encenação. O silêncio, em particular, permitia que o espectador se concentrasse nos detalhes visuais e nas nuances das emoções dos personagens, criando uma experiência cinematográfica mais profunda e contemplativa.

Ozu deixa um legado como um diretor minimalista, tanto no seu uso limitado de enquadramentos e na forma comedida com que ele utiliza o som em seus filmes, com destaque para o som ambiente. Essa abordagem, aparentemente simples, revela uma sofisticação e uma compreensão profunda da natureza humana, tornando sua obra atemporal e universal.

¹⁸ “The aesthetic term *mono no aware* is often used nowadays to describe this state of mind. The term has a long history (it appears fourteen times in *The Tale of Genji*) and though its original meaning was more restricted, from the beginning it represented feeling of a special kind: “not a powerful surge of passion, but an emotion containing a balance; . . . on the whole, aware tended to be used of deep impressions produced by small things” Now it is used to describe the “sympathetic sadness” (Tamako Miwa’s phrase).” Texto original.

O silêncio, presente na cultura japonesa, é utilizado por Ozu para transmitir uma sensação de serenidade e introspecção, características marcantes da sociedade japonesa. Essa abordagem, profundamente enraizada na cultura japonesa, revela a importância do silêncio e da contemplação na vida cotidiana e na arte. Ele também utiliza esse recurso para criar contraste e enfatizar momentos-chave da narrativa. Essa abordagem antecipa muitos dos princípios do cinema moderno e demonstram a genialidade de Ozu como cineasta.

Referências

BAZIN, André. *O Que É o Cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI Publishing, 1988.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda., 2011.

DELEUZE, Gilles. *Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HANE, Mikiso. *Eastern Phoenix*. New York, NY: Routledge, 2018.

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

JOO, Woojeong. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press LTD, 2017.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução: Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PAI E FILHA (Banshun). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shochiku. Roteiro: Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Intérpretes: Chishu Ryu; Setsuko Hara; Yumeji Tsukioka; Haruko Sugimura; e outros. Distribuição no Brasil: Versátil Home Vídeo. Japão: Shochiku, 1949. 1 DVD (108 min), p&b.

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

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

UMA GALINHA NO VENTO (*Kaze no Naka no Mendori*). Direção: Yasujiro Ozu. Produção: Shochiku. Roteiro: Yasujiro Ozu, Ryosuke Saito. Intérpretes: Kinuyo Tanaka; Shuji Sano; Chieko Murata; Chishu Ryu; e outros. Distribuição no Brasil: Versátil Home Vídeo. Japão: Shochiku, 1948. 1 DVD (84 min), p&b.