

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

17 de Dezembro de 2020

COM A LINHA DE SOMBRA

SAMMA NO AJI / 1962 "O Gosto do Saké"

Um filme de Yasujiro Ozu

Argumento Kogo Noda, Yasujiro Ozu / *Diretor de fotografia* (Agfa-Shochikucolor): Yuharu Atsuta / *Cenários*: Tatsuo Hamada / *Música*: Kojun Saito / *Montagem*: Yoshiasu Hananura / *Interpretação*: Chishu Ryu (*Shuhei Hirayama*), Shima Iwashita (*Michiko Hirayama*), Keiji Sata (*Koichi*), Mariko Okada (*Akiko*), Shinichiro Mikami (*Kazuo*), Teruo Yoshida (*Yutaka Miura*), Noriko Maki (*Fusako Taguchi*), Eijiro Tomo (*Sakuma*).

Produção: Shochiku (Tóquio) / *Cópia*: da Leopardo Filmes (Lisboa), ficheiro (transcrito do original em 35 mm), versão original com legendas em português / *Duração*: 113 minutos / *Estreia mundial*: Tóquio, 18 de Novembro de 1962 / *Inédito comercialmente em Portugal*. *Primeira apresentação na Cinemateca a 21 de Dezembro de 1988, no âmbito do ciclo "Manoel de Oliveira em Contexto"*.

Sessão apresentada por Daniel Pereira

Em Portugal, **Samma No Aji** é conhecido pela tradução do título comercial francês: *O Gosto do Saké* (a tradução literal seria "O Gosto do *Samma*", um tipo de peixe que abunda no Japão no fim do Verão e que algumas fontes traduzem prosaicamente como *carapau*). Trata-se de um bom título comercial e o saké teve um papel importante na vida de Ozu e na sua obra (neste filme, alguns personagens não param de beber...). Sabemos que ao escrever um guião com o seu fiel amigo Kogo Noda "*o método de Ozu era sempre o mesmo: ficar acordado até tarde, bebendo, até que as ideias viessem*", segundo nos informa o crítico americano Donald Richie no seu clássico livro sobre o realizador. No dia do enterro da mãe, com quem viveu toda a vida e a quem sobreviveria em apenas um ano, Ozu escreveu um pequeno poema de luto em que diz: "*o saké tem um gosto amargo como um inseto*". Nos países de língua inglesa, o título comercial é *Tarde de Outono*, palavras que acentuam o tema do declínio, do início de um ocaso, que está no cerne deste filme, cujo protagonista é um pai que escolhe a solidão, para não sacrificar o futuro da filha.

O facto de **Samma No Aji** ser o derradeiro (e quinquagésimo quarto) filme de Ozu, que morreria cerca de um ano após a sua estreia, exatamente no dia do seu sexagésimo aniversário, fez com que muitos comentadores tenham falado, inevitavelmente, em "testamento cinematográfico". Quase todos os últimos filmes de Ozu, a série de obras-primas realizadas a partir de **Banshun** (1949), podem ser considerados "testamentos", na medida em que são percorridos pelos temas da velhice, da separação e do adeus à vida. Porém, do ponto de vista formal, o filme nada parece ter de uma súmula, de uma despedida consciente e não foi realizado como se devesse ser o último filme da sua carreira: ou seja, nada tem de um "testamento". Por sinal, ao morrer, Ozu dava os últimos retoques a um argumento, que seria filmado depois da sua morte. Como de costume neste período final da sua obra, Ozu tece ínfimas variações a partir de um modelo estrito, abordando pequenos dramas domésticos. À época, Ozu foi criticado por jovens realizadores japoneses pela "*estreiteza*" dos seus temas e pela sua "*obsessão com a pequena burguesia*" (**Samma No Aji** é posterior aos primeiros filmes de Oshima e Imamura, por exemplo), mas foram estes filmes do fim da sua carreira que fizeram a sua glória tardia no Ocidente, muito posterior à de Kurosawa e Mizoguchi, primeiro em Inglaterra, depois nos Estados Unidos e cerca de quinze anos depois da sua morte, em França. Uma razão para o facto do seu reconhecimento no Ocidente ter sido tardio deve-se sem dúvida ao facto do seu cinema só mostrar histórias contemporâneas, quase sempre situadas na pequena burguesia urbana, pois como cineasta Ozu não se interessa em absoluto pelo passado mítico do Japão, não alimentando por conseguinte a sede de "exotismo" ou pelo menos de estranheza, que obviamente contribuiu para o sucesso crítico de um Kurosawa e um Mizoguchi na Europa e nos Estados Unidos.

Esta repetição de formas na fase final da obra de Ozu já é evidente nos próprios títulos dos filmes, todos muito semelhantes, pelo menos em inglês e francês, evocando estados de alma, as idades da vida e a passagem do tempo: consoante as traduções, **Fim de Primavera** (ou **Primavera Tardia**),

Início de Verão (ou **Verão Prematuro**), **Início de Primavera** (ou **Primavera Prematura**), **Crepúsculo de Tóquio**, **Flores de Equinócio**, **Fim de Outono** (ou **Outono Tardio**), **O Outono da Família Kohayagawa** (ou **Início de Outono**, ou **Fim de Verão**), **Tarde de Outono**. Estes filmes não têm em comum apenas a semelhança dos títulos e a presença do ator Chishu Ryu. São de fatura quase idêntica: em todos, a trama narrativa é rarefeita, os personagens não são peões de um guião que os arrasta arbitrariamente, não há ponto culminante aparente, nem uma *performance* de ator que sobressaia do conjunto. Em todos há o mesmo sutilíssimo estilo visual: raríssimos movimentos de câmara, ausência total de panorâmicas, planos de ligação "vazios" (isto é, sem pessoas), enquadramentos frontais ("*único modo de fotografar uma casa japonesa*", segundo Ozu) e a celeberrima posição da câmara (a "câmara Ozu"), quase sempre a mesma, à altura de uma pessoa sentada num *tatami*, à japonesa.

Devido a esta austeridade formal, falou-se no Ocidente, a propósito de Ozu, em "cinema zen" ("*percebi que os ocidentais nada percebem dos meus filmes, por isto falam em Zen e em coisas do género*", declarou ele em 1958). Falou-se também em "estilo transcendental" e compararam-no, como era de se esperar, aos dois cineastas da austeridade que são Dreyer e Bresson (Paul Schrader escreveu todo um livro sobre isto, intitulado precisamente *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson and Dreyer*). Se é importante acompanhar a evolução estética de Ozu para apreender o modo como chegou ao seu estilo final, que foi o resultado de uma evolução e não uma pose arbitrária, é fútil tentar impregnar-se de cultura japonesa para compreender um filme seu. Mas é preciso mencionar que além do facto da austeridade do seu estilo não ser ostensiva, como a de Bresson, há uma diferença óbvia entre o seu cinema e o dos dois mestres a quem Schrader o comparou: não há estritamente nada de "transcendental" em Ozu, pois nenhum deus paira acima dos seus personagens, cujas atitudes e motivações pertencem unicamente ao domínio do humano. Ozu é um incomparável artesão e no seu cinema há certamente uma busca da essência, através de uma extrema simplificação, o que é uma forma suprema de estilização (ao afirmar que neste período final o cinema de Ozu é "*rigidamente académico*", Noel Burch prova apenas o seu gosto pela extravagância e as suas sérias limitações como crítico). Esta estilização toma a forma de um sistema estético, de que há exemplos a todos os níveis em **Samma No Aji**: a nível narrativo, as numerosas elipses (a mais forte de todas é sem dúvida a inexistência do noivo de Michiko enquanto imagem, pois o personagem não aparece jamais na tela); a nível dramático, as repetições das situações, com ligeiras diferenças, as simetrias entre os diversos pares e casais e a ausência de desenvolvimento progressivo da ação, que parece se desenrolar como um todo contínuo; a nível visual, os esparsos cenários, cuja beleza vem da precisão e do equilíbrio com que são compostos: a configuração da fábrica, reduzida a algumas chaminés e alguns rolos de fumo branco, a discreta e visível presença de certos objetos, os emblemáticos planos noturnos das ruelas com anúncios luminosos, tão simplificados que parecem quase cenários de teatro. Nestas ruelas, há bares e nesses bares os personagens bebem e falam (Donald Richie observou que a influência do álcool sobre a palavra é um dos temas anexos do filme). **Samma No Aji** é percorrido por emoções muito intensas (perda, separação, ritos de amizade, saudades da juventude perdida, quimeras afetivas), que estão sempre em surdina e são sempre tiradas da experiência quotidiana.

Nada disso supõe ascese ou estoicismo. Ozu também é um mestre do humor e neste filme, como em tantos outros, há verdadeiros momentos de comédia, de que são exemplos todas as passagens com o jovem casal, que sempre giram em torno de bens de consumo e da escassez dos meios financeiros para os adquirir. Por definição, a comédia exige rapidez e precisão e uma das belezas do cinema de Ozu é que as passagens de mais forte emoção também são rápidas e precisas. Em casa, antes de sair para a cerimónia do casamento, Michiko aparece numa elaborada indumentária (é a primeira vez que não está vestida à ocidental), pronta para um rito, como se estivesse vestida para ingressar noutra vida, para mudar de estado. Nos últimos instantes do filme, depois de breves planos da sala deserta e dos degraus vazios da escada (os últimos planos "vazios" da obra de Ozu), que são sinais da ausência de Michiko, o seu pai aparece sozinho, nos primeiros momentos de uma forma de vida que ainda não conhecia, bêbedo e consciente da solidão que o espera. Este momento de cinema, tão despojado e tão preciso, imerge o espectador numa emoção igualmente intensa e depurada.

Antonio Rodrigues