CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS
FILMES DAS AULAS
17 de Julho de 2023

O PASTOR / 1987-1988

um filme de João Pedro Rodrigues

Realização, Argumento e Montagem: João Pedro Rodrigues / Fotografia: Orlando Alegria e Delfim Ramos / Som: Armanda Carvalho / Com Casimiro Oleiro, Joaquim Rato.

Produtora executiva: Francisca Serrão / Cópia em 16mm, cor, falada em português / Duração: 7 minutos / Inédito comercialmente.

***

O Pastor foi o exercício de formatura de João Pedro Rodrigues, que não tinha mais de 22 anos quando o concebeu. Tendemos a considerá-lo um cineasta dos ambientes urbanos ou, pelo menos, "modernos", muito por causa da força de filmes como **O Fantasma** ou o recente **Fogo Fátuo**, mas é uma ilusão de óptica, porque o trânsito pela ruralidade, ou entre a cidade e a ruralidade, está presente em vários dos seus filmes (**Morrer como um Homem**, **O Ornitólogo**). Este breve exercício tem a particularidade de mergulhar por inteiro na ruralidade e num modo de vida rural, e ser porventura a única vez em que o cinema de João Pedro se instalou completamente por dentro de um mundo "antigo". Há quem veja nele, pelos ambientes (campos e aldeias alentejanas) e pela maneira de os perscrutar, um sinal da influência de António Reis (professor na escola de cinema). Talvez. Mas o que é curioso no **Pastor**, quando visto agora num momento em que o realizador tem já uma obra de "corpus" considerável, é o filme parecer menos um lamento pelo desaparecimento de um modo de vida ou pelo desaparecimento de uma "antiguidade" tradicional (o corpo estendido do pastor no derradeiro plano, como numa **Manhã de Santo António** a seguir à festa na aldeia), do que uma maneira de se desembaraçar disso. Aberto o caminho, viriam ao longo da década seguinte os **Parabéns!,** viria **O Fantasma**.

Luís Miguel Oliveira

HIGANBANA / 1958

(A Flor do Equinócio)

um filme de Yasujiro Ozu

Realização: Yasujiro Ozu / **Argumento:** Yasujiro Ozu e Kogo Noda, segundo um romance de Ton Satomi / **Director de Fotografia:** Yuharu Atsuta / **Cenários:** Tatsuo Hamada / **Música:** Kojun Saito / **Iluminação:** Akira Aomatsu / **Montagem:** Yoshiyasu Hamamura / **Interpretação:** Shin Saburi (Wataru Hirayama), Kinuyo Tanska (Kyoko), Ineko Arima (Setsuko Hirayama), Keiji Sata (Masahiko Taniguchi), Teiji Takahashi (Shotaru Kondo), Miyuki Kuwano (Hisaki Hirayama), Chishu Ryu (Shkichi Mikami), Chieko Naniwa (Hatsu Sasaki), Fumio Watanabe (Ichiro Naganuma), Nobuo Nakamura (Toshihiko Kawai).

Produção: Shochiku (Tóquio) / **Cópia:** digital, Agfacolor, legendada em português, 118 minutos / **Estreia Mundial**: Tóquio, 7 de Setembro de 1958 / **Primeira exibição em Portugal:** no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, a 15 de Julho de 1980, integrado no Ciclo Ozu, organizado por aquela Fundação. **Estreia comercial em Portugal:** 24 de julho de 2014, Cinema Nimas (Lisboa).

Como é sabido, Ozu nasceu em Tóquio, a 12 de Dezembro de 1903. Faleceu 60 anos depois, exactamente no dia do nascimento. É obviamente abusivo tirar qualquer ilação desta pura coincidência, mas porque na sua obra um dos processos que mais utilizou para caracterizar personagens e conflitos foi justamente o dos grandes paralelismos, essa coincidência não escapou aos estudiosos da sua obra. E de paralelismos muito terá de se falar a propósito de **Higanbana**, seu primeiro filme a cores.

Uma relação mais directa e mais pertinente pode, não obstante, estabelecer-se entre a sua vida sem acidentes e sem convulsões e os seus filmes estáticos (e igualmente extáticos, segundo uma mais ou menos famosa análise de Paul Schrader em *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*). E os seus filmes estáticos seriam então os do período final, nos quais a câmara está colocada sempre praticamente à mesma altura e em que, como diz Tadao Sato, *"a posição dos actores, as relações entre os lugares que ocupam e a cadência dos seus passos mantêm-se muito minuciosamente uniformizadas, tendo-se a impressão de que a imagem do filme é imóvel, embora haja uma deslocação da câmara".*

Mais singular ainda - e talvez seja esta a pedra de toque do "estilo de Ozu" - e volto a citar Sato - *"quando Ozu filma os actores nunca utiliza o grande plano ou planos de conjunto extremos. Fixa a sua câmara de modo a filmar apenas visões estáveis e equilibradas: ou os actores são cortados ao nível do peito ou o seu corpo é todo filmado. A colocação dos actores face à câmara é arranjada do seguinte modo: ou estão frente a ela, ou estão de perfil. Quando os actores trocam um diálogo, Ozu, fá-los sempre falar de frente para a câmara. Uma personagem sentada de perfil, quando começa a falar, volta imediatamente a cara para a câmara. Quando mais de duas personagens estão num mesmo plano, acontece muitas vezes estarem sentados em posições quase idênticas e olharem na mesma direcção. Numa palavra são figuras similares."*

Estas opções de Ozu produzem *"raccords* de olhar errados". Conta Noel Burch no seu *To a Distant Observer* que um dia o montador de Ozu resolveu chamar a atenção do realizador para esses erros. Ozu fez-lhe a vontade e filmou uma cena duas vezes: uma exactamente como o montador queria, a outra à sua maneira errada. *"Quando os dois planos foram visionados à mesa de montagem* - afirma Burch - *o único comentário de Ozu foi: «Não há qualquer diferença». E, para os restos dos seus dias, Ozu continuaria a filmar campos-contracampos de «modo errado»"*.

Higanbana representa uma sensível alteração no "imobilismo" assacado a Ozu. O cineasta decidiu pela primeira vez filmar a cores. Se iludirmos essa variação - produtora de algumas "diferenças", a começar pela enorme importância que a cor vermelha tem no filme - **Higanbana** forma um *continuum* com a restante obra do autor, acentuando apenas a simplicidade que atinge o seu acúmen em **Samma no Aji / O Gosto do Saké**.

Embora a acção decorra no Verão, tem-se dito que este é o mais outonal dos filmes de Ozu, centrado numa personagem que extrai das contradições e da inconsistência do seu comportamento toda a sua riqueza. No começo de **Higanbana**, depois do preâmbulo irónico com os dois varredores na estação de caminho de ferro e com a conversa sobre os bons casamentos e as boas noivas e o anúncio da "tempestade" que se aproxima, quando finalmente o filme se centra na figura de Hirayama, ouviremos da boca dele o mais liberal dos discursos sobre a mudança dos costumes e o valor dos casamentos por escolha dos cônjuges.

Nada nos permite inferir, nessa ocasião, que Hirayama possa estar de má fé. Dois episódios caracterizam, a seguir, a "dupla natureza" do protagonista. Tanto no caso da filha de Mikami, seu amigo de infância, que Hirayama procura influenciar para regressar à casa paterna, como no conselho dado a Yukiko para não apressar o casamento, começa a delinear-se um padrão de comportamento orientado em sentido oposto ao do discurso liberal inicial. O conflito só ganhará todo o sentido quando o seu envolvimento afectivo com a situação em apreço - o inesperado anúncio do namoro da filha sem o seu prévio consentimento - o impede da distância evidente nos outros casos. Nada nos permite, mesmo nessa ocasião, inferir qualquer má fé do personagem. Em ambos os casos, Hirayama procura comportar-se com a maior razoabilidade, respeitando os códigos que enquadram cada uma das situações. É um factor puramente exterior que o levará a comportamentos que para um observador objectivo são inconsistentes: e esse factor é apenas a diferença de ordens a que pertence cada uma das situações que ele enfrenta.

Por essa razão é que, quando Yukiko se serve da astúcia (rasteira) de confundir as duas ordens (devem os noivos escolher-se segundo as razões do seu coração; autorizaria ele a sua filha a casar-se fora de um "arranjo" consentido por si), Hirayama só pode ser apanhado em flagrante numa inconsistência que é menos dele do que de um observador que confunda uma opinião abstracta com essa área a que o próprio personagem chama o *"amor de pai"*. E por isso ele dirá que *"Todos somos inconsistentes uma vez ou outra, excepto Deus. A soma total das inconsistências da vida é a própria vida"*, nisso resumindo uma filosofia de aceitação que tem a sua mais bela expressão na conversa dele com a mulher, a propósito da experiência que viveram durante os bombardeamentos a Tóquio (o que para ele foi um tempo de privações e de medo - *"ficava a pensar no escuro que íamos morrer todos"* - e para ela um tempo de felicidade - *"nós os quatro estávamos sempre juntos"*).

Ozu elide o momento central e mais agudo do conflito, apagando do filme não só a cerimónia do casamento de Setsuko, mas igualmente as personagens que encarnaram a oposição à ordem paterna, e nunca mais voltaremos a ver a filha e o noivo, depois do forçado consentimento do pai (é tão bonita e tão comovente a sua chegada a casa com a gravata e as peúgas novas que sugerem a aceitação de uma "ordem nova", como é subtil o modo como marca a sua dignidade de "parte vencida").

Curiosamente, mas não por coincidência, a "reconciliação interior" de Hirayama volta a ser guiada pelas duas sub-intrigas paralelas do começo do filme. É a reconciliação de Mikami com a filha, bem como a perspectiva do casamento de Yukiko, que acabam por gerar em Hirayama a necessidade de uma reconciliação com Setsuko que ultrapasse a formalidade que fora a sua comparência no casamento dela. Nessa altura, Ozu regressa ao ponto de partida, à estação de caminho de ferro. E o comboio que o leva é um duplo símbolo, significando ao mesmo tempo o luto e a saudade por um comportamento e uma filosofia de vida definidas exemplarmente na sequência de Gamagori, nessa tão opaca e misteriosa reunião de homens nostálgicos dos impossíveis sonhos de juventude, e de uma ordem masculina cujos imperativos eram a fidelidade, a veneração e a viagem para uma vida desconhecida e nova. Nesse movimento, num desenho complexo de linhas paralelas e círculos, se desenvolve e perfaz **Higanbana** primeiro e belíssimo filme a cores de Yasujiro Ozu.

Manuel S. Fonseca