

## DA SOBRIEDADE DO GESTO: O DECORO NA FIGURA HUMANA CINEMATOGRAFICA

Edson Pereira da Costa Júnior <sup>1</sup>

A figura humana foi submetida a diferentes regimes de representação ao longo da história do cinema. A mudança do período silencioso para o sonorizado demarca claramente dois deles: a passagem do corpo histriônico, potente e ginasta presente nos filmes de Buster Keaton, Charlie Chaplin e outros realizadores para uma figura humana cada vez mais moderada. A voz e a palavra se tornam meios privilegiados para a comunicação dos sentimentos e da vontade dos personagens, relegando ao segundo plano o então exagero da disposição gestual e das expressões fisionômicas típico dos filmes silenciosos.

O reconhecimento de dois regimes de composição da figura humana, um antes e outro depois da chegada do som no cinema, <sup>2</sup> é plausível, porém restrito, haja vista as múltiplas matrizes de composição do corpo tanto nos filmes silenciosos como nos sonorizados. Mais do que apresentar um inventário deste polimorfismo, o que gostaríamos de discutir no presente artigo são suspeitas a propósito de um tipo de manifestação singular da figura humana cinematográfica.<sup>3</sup> Referimo-nos a filmes em que o corpo é trabalhado por meio de uma série de contenções: no lugar de atender a um naturalismo segundo o qual os gestos da figura correspondem aos gestos do homem real, este corpo parece coagido por forças invisíveis. Seus movimentos são limitados. O caminhar, os gestos e as demais ações humanas são impregnados ora por uma rigidez ora pelo comedimento excessivo da expressividade corporal.

Identificamos tais propriedades, de diferentes formas, em filmes de realizadores como Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Monte Hellman (particularmente em *Two-Lane Blacktop*, 1971), Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Eugène Green e Pedro Costa (sobretudo a partir de *Juventude em marcha*, 2006). É um espectro amplo de diretores e cujas respectivas obras compõem microuniver-

---

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Jacqueline Nacache conta que mesmo antes do som alguns diretores já exigiam performances mais comedidas dos atores, nas quais a harmonia graciosa do movimento triunfava sobre a ênfase, num apuramento da forma expressiva e gestual. Ver NACACHE, Jacquelin. **O ator de cinema**. Lisboa: Texto e grafia, 2012, p.42.

3 O presente texto faz parte de um projeto em desenvolvimento, portanto, apresentaremos hipóteses que ao longo dos próximos anos de pesquisa serão examinadas.

sos estéticos tão singulares como complexos. Não obstante, alguns de seus filmes mantêm correspondências pontuais – se não nas motivações que os impelem, pelo menos na economia figurativa dos corpos que criam – a partir das restrições impostas à figura do homem.

Dado o espaço que dispomos, iremos nos concentrar em um destes realizadores, o japonês Yasujiro Ozu.

#### O ELOGIO DA MODERAÇÃO

Com uma vasta filmografia que se estende do cinema silencioso ao sonoro, atravessando desde filmes de espadachim<sup>4</sup> e gângsteres até comédias e (melo) dramas familiares, dificilmente seria possível tratar da obra de Ozu pelo prisma da uniformidade. Ainda que admitamos tal ressalva, é possível identificar ao longo de sua produção o paulatino desenvolvimento de um sistema formal que atinge seu refinamento máximo no final da década de 1940, a partir de *Pai e filha* (*Banshun*, 1949). Situaremos nossa problematização a respeito da figura humana neste período final de sua obra.

A característica que inicialmente se sobressai nos corpos de Ozu é a economia do movimento. Encontramos seus personagens agindo com moderação, geralmente sentados e conversando sobre os assuntos mais banais: família, trabalho e lembranças. Quando se levantam, é para ir de um lugar a outro, onde, novamente, irão se sentar e conversar. Esse comportamento se repete metodicamente em obras como *Pai e filha*, *Começo da primavera* (*Soshun*, 1956), *Flor do equinócio* (*Higanbana*, 1958), *Ervas flutuantes* (*Ukigusa*, 1959), *Dia de outono* (*Akibiyori*, 1960), *Fim de verão* (*Kohayagawe ke no aki*, 1961) e *A rotina tem seu encanto* (*Sanma no aji*, 1962).<sup>5</sup> Com o avançar da carreira de Ozu, a tendência é que os movimentos fiquem cada vez mais limitados, até que nos últimos filmes a figura humana esteja quase sempre sentada.

Salvo algumas exceções, como a famosa sequência de *Pai e filha* em que a personagem de Setsuko Hara passeia de bicicleta com um amigo, em um momento de êxtase e puro dispêndio de energia atípicos nesta fase final de Ozu, na maior parte das vezes os movimentos são orientados

---

4 Mesmo que apenas uma vez, em seu primeiro filme, hoje inacessível, o diretor trabalhou com o gênero de aventura *chambara*, referente aos filmes de espadachim.

5 Desta última fase de Ozu, *Bom dia* (*Ohayo*, 1959) talvez seja o filme que menos se adegue a essa estrutura. Protagonizado por crianças, nele não encontramos, com tanta frequência, a contenção da gestualidade e dos movimentos.

por finalidades precisas: ir a um lugar, buscar um objeto. A ação corporal gratuita e o descomediamento gestual são evitados, como se carregassem consigo o risco da imprudência, a violação de uma ordem maior.

A tendência ao estatismo e a moderação dos movimentos são alinhadas à sobriedade e ao equilíbrio dos personagens na expressão das paixões. Diante de situações dramáticas ou cômicas, a mímica é controlada e as tensões minimizadas. As figuras humanas de Ozu mantêm a expressão fisionômica e os gestos em tom uniforme, sem esgares e arroubos intempestivos. Em *Fim de verão*, mesmo na cena em que a personagem Fumiko discute com o pai, acusando-o de estar se encontrando com uma antiga amante, ambos limitam a gestualidade a movimentos sutis, quase imperceptíveis do corpo, como se estivessem tendo uma conversa banal. A mudança de temperamento das figuras, visualmente, passa despercebida. Fumiko, sentada em seiza, com as mãos sobre as pernas, mantém-se na mesma postura durante toda a discussão. Breves meneios de cabeça, quando dirige ao pai a palavra, são o único gesto a quebrar com o seu estatismo. Já o pai permanece ora se ventilando com um abanador, ora repousando o objeto no chão. Seu movimento mais drástico é se virar parcialmente para o lado, evitando o olhar de Fumiko. A fisionomia das figuras beira o impassível. O modo mais notável de acompanhar os humores e as perturbações do espírito dos personagens é pela variação, mesmo que mínima, da voz.

*Dia de outono* e *A rotina tem seu encanto* são igualmente representativos do regime de moderação que acomete as figuras. Com enredos similares, acompanhamos nos filmes a história de fraternidade entre pais e filhos, e a futura separação deles em decorrência de um casamento: os filhos saem de casa para morar com seus conjugues, enquanto os pais amargam a solidão da velhice e o peso do tempo fugidio. Dentro do problema que aqui tentamos desenvolver, é importante reparar como se comportam as figuras nas cenas finais. No caso de *Dia de outono*, a mãe aparece sozinha, entre as sombras da casa, preparando-se para dormir. Com o olhar para o fora de campo, uma ligeira tristeza serpenteia pelo rosto dela e toma forma em seus olhos marejados. A sobriedade é patente: não há soluço, choro ou qualquer gesto intenso. O epílogo de *A rotina tem seu encanto*, por sua vez, mostra o pai em estado ébrio depois do casamento da filha, a perambular pela casa com os olhos também marejados. Indo em direção ao fundo do quadro filmico, atravessando zonas de luz e sombra, ele se senta curvado, quase de costas para a câmera, (re) enquadrado pela exímia

composição visual de linhas horizontais e verticais criadas pela arquitetura interna da casa. Nas duas cenas descritas, Ozu impõe uma posologia rigorosa no modo como as figuras exprimem suas paixões, recobrando a expressividade do corpo com o véu da serenidade.

Cientes deste desempenho singular dos personagens, questionamo-nos: o que motiva sua moderação? A que ordem responde o corpo?

É comum encontrarmos comentadores, críticos e teóricos tentando justificar muitas das escolhas estéticas de Ozu por meio da cultura nipônica. Sob tal perspectiva, a moderação da figura humana seria nada mais que um reflexo da conhecida polidez e serenidade dos japoneses.<sup>6</sup> Do nosso ponto de vista, mais do que um guia absoluto que envolve e emoldura os filmes do exterior, limitando-os a um redobramento do mundo real, a influência cultural deve ser vista com ressalvas. Filmes de diretores conterrâneos e contemporâneos, como Mikio Naruse, Noboru Nakamura, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, são impregnados pela história e cultura do Japão, mas guardam notáveis diferenças entre si e em relação à obra de Ozu no que tange à disposição da figura humana, especificamente, ou à *mise en scène*, em termos gerais. Mesmo com toda a mesura dos personagens, percebemos mais naturalidade, mobilidade e expressividade corporal nos filmes daqueles realizadores do que nos de Ozu.<sup>7</sup>

A base para a moderação que às vezes beira o estatismo e restringe os gestos e as manifestações fisionômicas da figura humana em *Dia de outono*, *Fim de verão*, *A rotina tem seu encanto* e em porção considerável dos últimos filmes de Ozu parte, supomos, de uma ordem estética minuciosamente construída, cuja ação não é absorver integral e transparentemente a cultura japonesa, mas submetê-la à lei da criação, ao gesto artístico. É seguindo nesta direção que Alain Bergala repara, ao comentar a reação da imprensa francesa a *Era uma vez em Tóquio*, uma tendência a analisar o filme como *hiperbaziniano*, “um cinema da intervenção mínima, do plano-sequência, da ‘janela aberta’ sobre o mundo da vida cotidiana, ou seja, um tipo de grau zero da enunciação”<sup>8</sup>, quando, na verdade, o filme é decupado com certa violência e possui um sistema de enunciação

---

6 A propósito disso, ver o capítulo “Mesuras”, em: BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p.83

7 Uma comparação mais detalhada da representação da figura humana nos filmes de Mikio Naruse, Noboru Nakamura, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, em relação aos de Ozu, merece um debate à parte que, dado o espaço disponível e o foco de interesse do presente texto, não é possível de ser realizado aqui.

8 BERGALA, Alain. O homem que se levanta. IN: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990, p.98.

tão rigoroso a ponto de ser comparável, em certos aspectos, ao de realizadores como Hitchcock. Bergala estende essa compreensão a outros filmes de Ozu, nos quais os princípios que presidem as tomadas preexistem soberanamente ao que vai ser mostrado no plano.

O quadro, o ponto de vista, o nítido e o desfocado, todo o dispositivo da filmagem manifesta sua anterioridade e uma relativa arbitrariedade em relação ao filmado e a seus caminhos. Poderíamos multiplicar os exemplos, que atestariam todos uma mesma recusa radical de Ozu: a de naturalizar ou diegetizar a enunciação. Esse princípio, segundo o qual o dispositivo de enunciação deve preceder o enunciado e nunca fingir submeter-se a ele, me parece sustentar a maior parte das decisões estéticas de Ozu.<sup>9</sup>

Para compreendermos a figura humana ou quaisquer outros componentes dos filmes de Ozu, é necessário, antes, tentar identificar as leis que regem este dispositivo de enunciação criado e depurado ao longo de sua filmografia.

#### UM PEQUENO PLANETA CHAMADO OZU: DA FIGURA HUMANA À COMPOSIÇÃO VISUAL

Um ponto central no programa de Ozu é a predileção por planos fixos. Percorrendo sua filmografia, reparamos que os movimentos de câmera como *travellings* e panorâmicas são paulatinamente abandonados a partir dos anos 1932 e 1933, até serem extintos nos últimos filmes. Essa progressiva redução da mobilidade “coincide com a sistemática organização do quadro em unidades geométricas, em torno das quais se articula a composição”<sup>10</sup>. Isso implica dizer que as linhas horizontais e verticais criadas pela arquitetura dos espaços internos (casas, bares e restaurantes) ou mesmo pelas paisagens tornam-se elementos cada vez mais presentes, corroborando para a fragmentação visual e os consequentes (re) enquadramentos das figuras humanas pelo cenário, como se cada personagem tivesse uma porção reservada, e demarcada graficamente, do quadro fílmico para si, tal como apontamos na cena final de *A rotina tem seu encanto*, ou como reparamos nos planos abaixo:

---

9 *Ibid.*, p.100.

10 SANTOS, Antonio. Yasujiro Ozu : Elogio del silencio. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p.68.



Figura 01 - Yasujiro Ozu. Paí e Filha. 1949



Figura 02 - Yasujiro Ozu. Bom dia. 1959.



Figura 03 - Yasujiro Ozu. Ervas flutuantes. 1959.



Figura 04 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.

Paralelamente à fixidez do plano, Ozu opta por filmar de um ângulo baixo e com lente de 50 mm, a mais próxima da visão humana e cuja distorção do campo visual é reduzida. Experimentando uma série de combinações entre as figuras, o cenário e os objetos, o diretor prioriza o equilíbrio da composição visual a partir de arranjos simétricos, harmoniosos e geométricos. A manutenção deste equilíbrio é indispensável: se há o movimento de um personagem que possa vir perturbar o enquadramento ou a relação entre a figura humana e os demais elementos cênicos, é preferível fazer um corte a mover a câmera. Assim, quando um personagem se levanta, a câmera permanece fixa e apenas no plano seguinte, feito de outra perspectiva, a figura é enquadrada dentro de uma nova composição – tão equilibrada como a anterior.

O controle soberano de Ozu sobre cada detalhe da imagem compreendia desde as etapas de produção até a realização dos filmes. O diretor se ocupava da seleção dos espaços externos, supervisionava a construção dos cenários e desenhava esboços e *storyboards* por meios dos quais

representava os planos que posteriormente seriam filmados.<sup>11</sup> Ozu caminhava pelo *set* alinhando cada posição da câmera e, com o olho no visor, demarcava as posições dos personagens. O mesmo cuidado dedicava aos objetos, organizando-os demoradamente dentro do quadro até encontrar o lugar ideal. Quando finalmente o plano estava pronto, ninguém podia ousar tocar na câmera.<sup>12</sup>

A sinalização para o comedimento dos personagens também vinha do próprio diretor. Ozu fazia vários ensaios com os atores, exigindo que removessem o excesso de emoção. “Livrem-se de toda a dramaticidade e mostrem um personagem triste; sem usar o drama, façam a audiência sentir a emoção”, dizia o diretor. Entre os modelos que usava como referência, mencionava cenas de Bette Davis em *Pérfida* (*The little foxes*, 1941, de William Wyler) e de Henry Fonda em *A paixão dos fortes* (*My darling Clementine*, 1946, de John Ford), nas quais a interpretação era impassível e o gesto reduzido ao essencial.<sup>13</sup>

Estas escolhas estéticas e etapas do processo de criação compõem apenas um átimo do sistema normativo que rege e organiza o programa de Ozu. Ainda assim, elas são suficientes para fundamentar nossa hipótese a respeito da constituição da figura humana: a de que a moderação dos movimentos e da expressividade é resultado direto da submissão do corpo à composição visual. A concisão da gestualidade e das demais ações exige menos mobilidade da câmera e permite que a figura se ajuste com precisão ao espaço geometrizado, pois a moldura criada pelas linhas horizontais e verticais promove uma integração entre objetos, cenários e homens, tratados como parte de um mesmo todo pictórico. Deste modo, além de pertencerem ao universo dramático, os personagens assumem a forma de figuras, corpos de luz e cores que contribuem para a compreensão do plano cinematográfico como uma tela de pintura.

A interdependência entre a figura humana e os demais aspectos da imagem reflete na expressividade das cenas. Momentos dramáticos em que o corpo reprime as emoções são compensados pelas dinâmicas de luz e sombra, disposição das linhas do quadro e organização dos espaços. Nas cenas finais de *Dia de outono* e de *A rotina tem seu encanto*, descritas anteriormente, os sentimentos dos personagens ecoam na plasticidade do plano, com as sombras que se apoderam das respectivas casas vazias, nas quais cada cômodo é marcado pela lembrança do filho que foi embora.

---

11 SANTOS, Antonio. Yasujiro Ozu : Elogio del silencio. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005

12 BORDWELL, David. Ozu and the poetics of cinema. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

13 *Ibid.*, p.85

O espaço físico permanece em toda sua concretude como marca do tempo, o traço do que já não existe mais.

Ainda sobre esta correlação entre a figura e o domínio do pictórico, percebemos que a moderação do corpo colabora para a placidez das imagens e estabilidade do arranjo. É comum que nos planos contendo um personagem o corpo ocupe o centro do quadro (às vezes frontalmente, em diálogos filmados em campo-contracampo) e, quando em grupos, as figuras sejam distribuídas de modo simétrico ao longo do espaço; enfileiradas em composições geométricas; ou colocadas em posições mais à frente ou mais ao fundo da imagem, criando variações de escala. Encontramos algumas destas configurações em *Fim de verão*:



Figura 05 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 06 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 07 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.



Figura 08 - Yasujiro Ozu. Fim de Verão. 1961.

Um tipo recorrente de combinação criada é o *sojikei*, ou figuras espelhadas, similares. Trata-se de um procedimento existente pelo menos desde filmes como *Coral de Tóquio* (*Tôkyô no kôrasu*, 1931), e que consiste em mostrar dois personagens com a mesma postura e realizando si-

multaneamente os mesmos gestos, numa espécie de arabesco cinético. Além de resultar em *gags* e rimas visuais, o uso do *sojikei* por Ozu demonstra plasticamente a harmonia e o entendimento que existe entre dois personagens, tal como acontece entre marido e esposa em *Coral de Tóquio*, entre pai e filho em *Era uma vez um pai* (*Chichi ariki*, 1942), e entre Akiko e Noriko em *Fim de verão*.

É importante notarmos que os filmes realizados por Ozu no seu primeiro decênio em atividade – pelo menos, os que hoje são acessíveis –, como *Dias de juventude* (*Wakaki hi*, 1929) e *Coral de Tóquio*, apresentam a figura humana com movimentos menos hieráticos, transitando com mais liberdade dentro do quadro e distribuídas no campo visual sem tanto rigor em relação ao equilíbrio com os elementos cênicos ou demais personagens. Se nos últimos filmes os planos alcançam o apogeu da beleza pictórica, exigindo da figura humana uma performance moderada, de modo a se integrar organicamente ao espaço e por consequência preservar o equilíbrio dele, no início de sua carreira a composição não é organizada com severidade, seja por não constituir uma prioridade, seja pelo apuro que só viria com o amadurecimento estilístico do diretor.

Além da estabilidade das imagens, a moderação da figura humana está em conformidade com o ritmo impresso nos filmes de Ozu. O comportamento dos corpos é fundamental para a construção do ritmo compassado, vagaroso e imperturbável por meio do qual os temas comuns ao diretor – a família, o trabalho, os rituais (de vida e de morte), a impermanência dos seres – são tratados sob o signo da candura, como eventos próprios aos seres humanos e, por isso mesmo, aceitos com resignação, sobriedade, sem arroubos e esgares. O comedimento da emotividade da mãe de *Dia de outono* e do pai de *A rotina tem seu encanto*, depois de se separarem dos respectivos filhos, ecoa esta ordem de mundo em que nada pode causar desalinho e, por isso, não há espaço para a infelicidade. Tal como a composição das imagens, o pequeno planeta em que vivem os seres e as histórias de Ozu deve ser harmonioso e sereno. O homem e seu corpo promovem e refletem esta configuração, assumindo um decoro tanto em relação ao universo dramático, como aos matizes pictóricos e rítmicos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins

Fontes, 2007

BERGALA, Alain. O homem que se levanta. IN: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990.

BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. Lisboa: Texto e grafia, 2012.

SANTOS, Antonio. *Yasujiro Ozu: Elogio del silencio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.