A piglet is lying on a bed of straw in front of a wooden building. The piglet is facing left and is looking down. The wooden building has a window with a wooden frame. The straw is piled up in front of the building.

シャドウさんの随筆

Yukie Hori

OS ENSAIOS DA DONA SOMBRA
Shadôsan no zuihitsu

Yukie Hori

シャドウさんの随筆

OS ENSAIOS DA DONA SOMBRA

Shadôsan no zuihitsu

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

シャドウさんの随筆

OS ENSAIOS DA DONA SOMBRA
Shadôsan no zuihitsu

Yukie Hori

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Hori, Yukie

Os ensaios da dona Sombra (Shadôsan no zuihitsu) / Yukie Hori.

-- São Paulo: Y. Hori, 2015.

200 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Marco Garaude Giannotti

Bibliografia

1. Artes visuais 2. arte e cultura japonesas 3. ensaio visual

4. Yasujiro Ozu 5. Mirei Shigemori

I. Giannotti, Marco Garaude II. Título.

CDD 21.ed. - 700

HORI, YUKIE. *Os ensaios da dona Sombra* (シャドウさんの随筆 Shadôsan no zuihitsu). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura
Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura
Prof.Dr.	Instituição
Julgamento	Assinatura

Senseis,

Marco Giannotti, PEDRA FUNDAMENTAL

João Musa, TRILHAS

Madalena Hashimoto Cordaro, VAGALUMES

Michiko Okano, ELOS, PÉROLAS

Chieko Yamagata, LINHAS, ARREMATES

Liliane Bennetti, PAETÊS, LAMÊ

Takako Nakayama, KINTSUKI

Silvia Lauretíz, DOBRADURAS

Nilton Campos, PLANOS, DOCES

Mariano Klautau Filho, POESIAS POR AÍ

Carlos Tremonte de Lemos, SAPIÊNCIA

Edu Marin, CANÇÕES EM PB

Juliano Gouveia, PALAVRAS PODADAS

Marco Buti

Claudio Mubarac

Carlos Fajardo

Hugo Fortes

Monica Tavares

Atílio Avancini

Gilbertto Prado

Mario Ramiro

Sônia Salzstein

Joel Sene

Hernan Tacasey

Minato Chihiro

Hirotoishi Sakaguchi

Toshikazu e Michie Hori, meus primeiros senseis

Professores e funcionários do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em especial Raul Cecílio e Sr. Henrique Sobrinho.

GRUPO DE ESTUDO ARTE ÁSIA: Adriano Rampazzo, Alexandre Oshiro, Fernando Chamas, Luiz Fukushiro, Gabriela Rocha Itocazo, Erika Kobayashi, Lúcia Abreu Machado, Miko Hashimoto, Rafael Tadashi Miyashiro. Em especial, Simonia Fukue, Fernando Saiki, Karina Takiguti, Pedro Hamaya, Mariany Nakamura e Ana Wada Tomimori.

GRUPO DE ESTUDO EM IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA: Ana Paula Albé, Bruno Schutze, Camila de Paz, Celina Yamauchi, Denise Meirelhes, Elisabete Savioli, Gabriela Lissa Sakajiri, Inaê Coutinho, Indrani Taccari, Inês Bonduki, Ivanise Oliveira, Juca Lopes, Ludmilla Kaehler, Nrish Mahe, Paulo Pena, Paulo Angerami. Em especial, Mariana Chama e Helena Rodrigo Kuller.

GRUPO BASSY: Beatriz Sano, Cida Katsurayama, Giovana Delagrancia, Lizia Tamanaka Barretto, Priscila Yanagihara, Regiane Ishii e Talita Hayata. Em especial, a querida Bassy Machado.

Kelly Polato e Monalisa Menão.

Colaboradores do Museu de Arte de Riberião Preto (MARP), do Diário Contemporâneo de Fotografia, do Museu Murillo La Greca e do Paço das Artes.

Queridos companheiros: Alline Nakamura (olhinhos abençoados), Vitor Iwasso (samuraizinho), Vivian Lazzareschi, Chico Togni, Pedro Felício, Marcelo Berg, Jonas de Sene, Alberto Boni, Jimson Vilela, Tais Cabral, Cesar Fujimoto, Ana Luiza Dias Batista, Mai Fujimoto, Luciana Manrich, Luciana Ohira e Sergio Bonilha, Filipe Barrocas, Rebeca Arakaki, Dalton Soares, Alex Lyra, Alice Shintani, Carlos Eduardo Riccioppo, Wallace Masuko, Antonio Ewbank, Laura Andreato, Christopher Zoellner, Erica Kaminishi, Aline Maria Buldrin Albertino, Emhika Tanaka e Eve.

どうもありがとうございます。

Muito obrigada.



A irmã.

A pesquisa de mestrado foi realizada com o apoio da CAPES/
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

RESUMO

Buscando referências e novas relações que ampliassem as possibilidades do pensar e do fazer nas artes visuais, *Os ensaios da Dona Sombra* (シヤドウさんの随筆 Shadôsan no zuihitsu) lança um olhar vagante para as artes e culturas japonesa e ocidental, conferindo especial atenção às obras e práticas de dois artistas, o diretor de cinema Yasujiro Ozu e o paisagista Mirei Shigemori.

Quatro textos delineiam quatro dúvidas: o ensaio, o tempo (cinema), o espaço (jardim) e os encontros (meus trabalhos visuais).

Palavras-chave:

Artes visuais;
arte e cultura japonesas;
ensaio visual;
Yasujiro Ozu;
Mirei Shigemori

ABSTRACT

Looking through references and relations that contribute to broaden the possibilities of thinking and creating in Visual Arts, *The essays of Lady Shadow* (シャドウさんの随筆 *Shadôsan no zuihitsu*) casts a wandering eye into Japanese and Western arts and cultures, bestowing a special attention on the works and practices of two artists, the film director Yasujiro Ozu and the landscape designer Mirei Shigemori.

Four texts outlining four topics: the essay, time (cinema), space (garden) and the poetic encounters (my artworks).

Keywords:

Visual arts;
Japanese Art and Culture;
visual essay;
Yasujiro Ozu;
Mirei Shigemori

NOTAS

Quanto à transliteração de palavras japonesas, adota-se o método Hepburn*, com exceção dos topônimos Tóquio (Tôkyô), Quioto (Kyôto) e Osaka (Ôsaka) e de nomes pessoais japoneses – que segue a forma transcrita na bibliografia desta pesquisa (em língua portuguesa ou inglesa), sempre na ordem prenome seguido de sobrenome, como nos exemplos: Yasujiro Ozu (Ozu Yasujirô), Mirei Shigemori (Shigemori Mirei), Junichiro Tanizaki (Tanizaki Jun'ichirô).

Períodos históricos**

Período Jômon, Yayoi e Histórico (539–645)

Período Yamato (645–711)

Período Nara (712–793)

Período Heian (794–1186)

Período Kamakura (1186–1336)

Período Muromachi (1392–1573)

Período Azuchi-Momoyama (1573–1603)

Período Edo (1603–1868)

Período Meiji (1868 - 1912)

Período Taishô (1912 - 1926)

Período Shôwa (1926 - 1989)

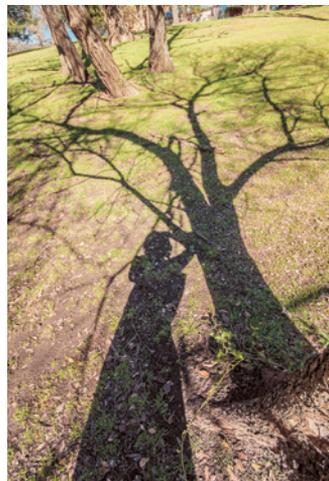
Período Heisei (1989 - presente)

* Método Hepburn: sistema de transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano, conforme fonologia da língua inglesa.

** Cf. CORDARO, Madalena Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 404-405. A datação pode variar segundo os estudiosos.

SUMÁRIO

- 16 ESCRITOS PRÉVIOS · 前書き *Maegaki*
- 18 ENSAIO PERAMBULANTE · ぶらぶら随筆 *Bura bura zuihitsu*
- 30 FOTOGRAMAS INTERCADENTES · 断続的な写真 *Danzokuteki na shashin*
小津 安二郎 Yasujiro Ozu
- 70 ESCULTURA DERRAMADA · 溢れた彫刻 *Koboreta chôkoku*
重森 三玲 Mirei Shigemori
- 102 ENCONTROS DA DONA SOMBRA · シャドウさんの出会 *Shadôsan no deai*
堀 由紀江 Yukie Hori
- 174 ESCRITOS POSTERIORES · 後書き *Atogaki*
- 177 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
- 184 APÊNDICE: Outros escritos



DONA SOMBRA

*Nisei**, natural de São Paulo. O pai é de Osaka e a mãe de Okinawa, ambos japoneses.

No Japão é brasileira e no Brasil é japonesa. Nos outros lugares, um pouco do estereótipo das duas coisas. Atualmente também é o que dá continuidade ao nome e ao ano de nascimento: “Artista visual e designer gráfica. Vive e trabalha em São Bernardo do Campo-SP”.

* *Nisei*: descendente japonês de segunda geração ou filhos(as) de *isei*, indivíduos nascidos no Japão.



Coloquei minhas fotos sobre a mesa, como era costume nas aulas de fotografia na graduação¹, e o professor João Musa comentou que eu deveria assistir aos filmes de Ozu. Ele também disse alguma coisa sobre o documentário de Wim Wenders dedicado ao diretor japonês² e o fato de Ozu filmar com a câmera à altura dos olhos de uma pessoa sentada sobre o *tatami*. Guardei essas informações como quem guarda um segredo. O primeiro filme que vi foi *Era uma vez em Tóquio* alguns anos depois, no Japão. Ryu Chishu e Chieko Higashiyama se pareciam muito com *oji* e *oba*³.

A curiosidade de conferir uma exposição sobre jardins japoneses em um museu pequeno, de três andares, dentro de um edifício comercial em Shibuya⁴ causou meu primeiro encontro com a obra de Mirei Shigemori.

Apesar das tentativas pouco convincentes de expor reproduções que imitavam instalações e projeções em alta resolução – confinando jardins em ambientes e escalas inapropriadas –, era notável a potência criativa e poética dos espaços do paisagista.

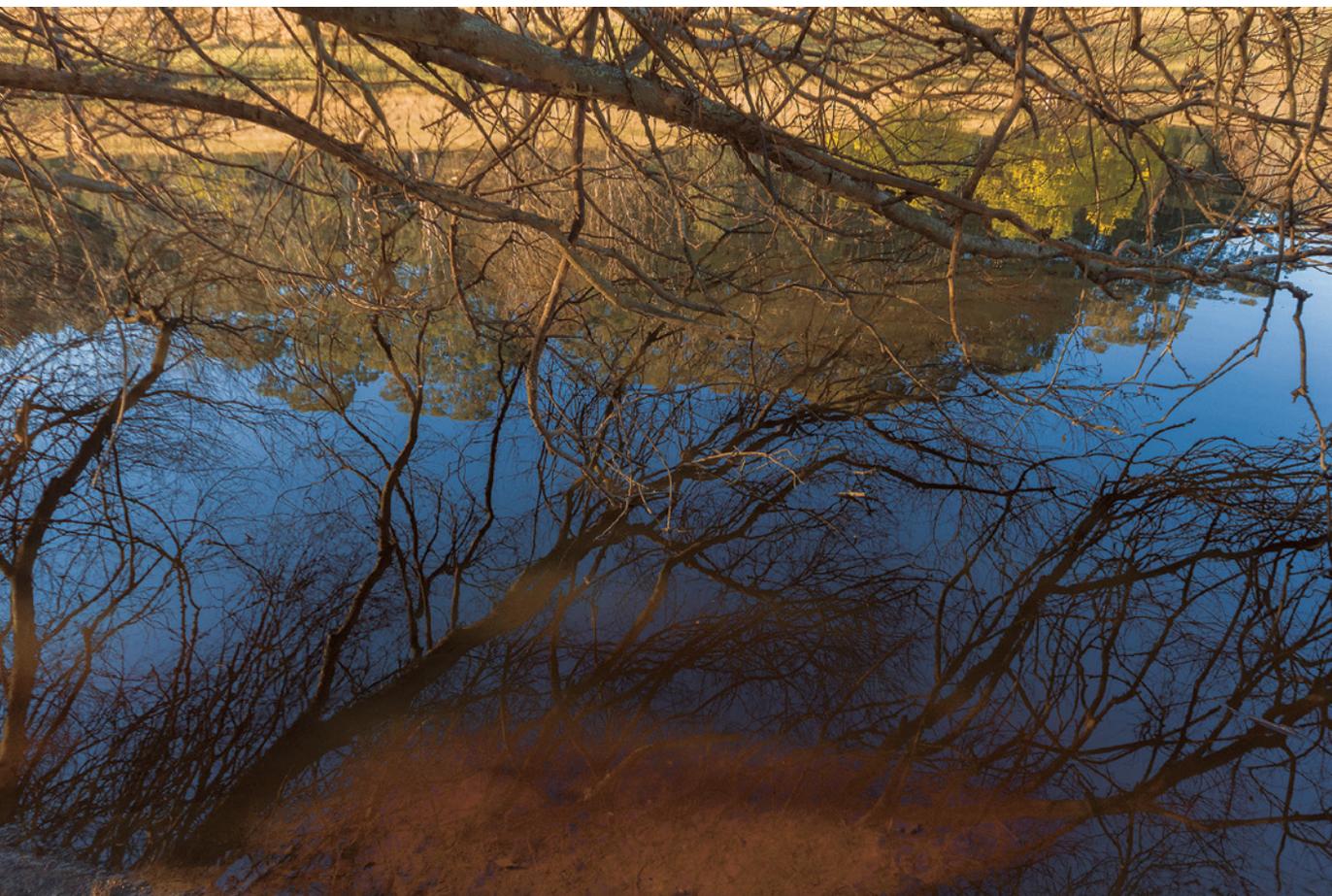
¹ Bacharelado em Artes Plásticas com habilitação em Multimídia e Intermídia, na ECA/USP, de 2000 a 2005.

² *Tokyo-Ga* (1985). Dir. Wim Wenders. Europa Filmes, 2007. DVD (92 min), NTSC, color.

³ Abreviações de *ojiichan* e *obaachan*, equivalentes ao “vô” e “vô”, em português. Os atores

no papel do casal de velhos no filme *Era uma vez em Tóquio* (1952) são fisicamente parecidos com meus avós maternos.

⁴ Localizado em área de comércio nobre em Tóquio, o museu privado Watari-um (The Watari Museum of Contemporary Art) tem espaço expositivo pequeno se comparado aos grandes museus de arte da cidade.



"Galhos"

2011-2014, da série *Paisagens Flutuantes*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 gsm

50x75 cm

A escolha de obras para uma exposição, a produção de séries, a seleção de imagens para um livro, a edição de vídeo, a reunião de conceitos e citações para um texto são alguns exercícios que, como artista ou pesquisadora-artista, encarei como tarefa complexa – reunir coisas para gerar conjuntos (séries, montagens, ensaios).

No universos das imagens, eger, selecionar, justapor, arranjar, articular, sequenciar, são procedimentos que configuram conjuntos, cujas relações entre elementos se abrem para ressignificações, narrativas ou intensificações dos conceitos já presentes nas partes. Trata-se portanto de um pensar por fragmentos, exposto por Theodor Adorno (1903-1969) em “O ensaio como forma”:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse a qualquer momento, ser interrompida. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada: ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonista daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.¹

A leitura desse trecho me fez lembrar a teoria da montagem de Sergei Eisenstein (1898-1948), para quem o cinema seria essencialmente fragmento e montagem. A montagem consistiria na disposição e arranjo das partes unitárias do filme (fragmento), produzindo um novo sentido pela combinação de planos ou do que ele chamou de “células”. Já as relações entre fragmentos e parâmetros – os elementos internos que compõem um enquadramento – seriam, sobretudo, de conflito. O conflito é o ponto nevrálgico da teoria de Eisenstein, um princípio que subjaz às obras de arte e sustenta não só a metodologia da montagem como a própria arte, revelando as contradições e os embates sociais. A própria existência da arte, segundo o diretor, já resultaria do conflito entre o que seria dado por natureza e o poder inventivo do homem.²

¹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 35.

² Cf. EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 42-43.

Identificando “o princípio da montagem como elemento básico da cultura visual japonesa”³, Eisenstein apresenta a escrita ideogramática⁴, as formas poéticas do *haiku*⁵ e do *tanka*⁶, os teatros tradicionais *kabuki* e *nô* como modelos para seu conceito de montagem. Abaixo alguns exemplos:

Sobre a formação do *kanji*:

um cachorro + uma boca = “latir”;
 uma boca + uma criança = “gritar”
 uma boca + um pássaro = “cantar”
 uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

Mas isto é – montagem!

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significados, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais.⁷

Sobre o *haiku* e *tanka*, Eisenstein diz que ambos “são pouco mais do que hieróglifos transpostos para frases”:

Corvo solitário
 Em galho desfolhado
 Amanhecer de outono
 BASHÔ⁸

Ó faisão da montanha
 longas são as plumas que arrastas
 Na colina arborizada –
 como longas me parecem as noites
 buscando o sono em leito solitário.
 HITOMARO (?)

De nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Listas de planos.⁹

³ Ibidem, p. 35. Curiosamente, Eisenstein é da opinião de que se encontra no Japão, “em sua cultura, um número infinito de traços cinematográficos, existentes em toda parte, com uma única exceção – seu cinema”.

⁴ Idem, ibidem. Na tradução para o português, o termo com que Eisenstein nomina o *kanji* é “hieróglifo”.

⁵ *Haiku* 俳句, também conhecido como *haikai* é uma forma poética japonesa composta por três versos de cinco, sete e cinco sílabas. Tradicionalmente, o *haiku* evoca imagens do mundo natural.

⁶ *Tanka* 短歌 é um gênero da poesia clássica japonesa composta por cinco versos, compostos por 5-7-5-7-7 sílabas.

⁷ EISENSTEIN, Sergei. Op. cit., p. 36.

⁸ Ibidem, p. 37. *Haiku* do poeta Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694).

⁹ Ibidem, p. 38. *Tanka* do nobre Kakinomoto Hitomaro 柿本人麻呂 (660-710).

No entanto, o modo como Eisenstein se apropria de tais citações para ilustrar seu conceito de montagem me parece reducionista e tendo a concordar com seu conterrâneo e colega da geração posterior, Andrei Tarkovski (1932-1986). Este, ao discordar do “cinema de montagem” como combinação de dois objetos que gera um terceiro, relação que seria incompatível com a natureza do cinema, entende que a simples combinação de objetos não poderia resumir o objetivo fundamental da arte. Conforme a exposição de Eisenstein, os exemplos demonstram a ideia de montagem como mera justaposição de elementos, unidos para comunicar uma informação, e por contiguidade, a construção do *kanji* foi rasamente identificado tanto no *haiku* quanto no *tanka*; e a arte, como sabemos, não se limita simplesmente a comunicar ideias.

Antes de prosseguir com a visão de montagem segundo Tarkovski, vejamos seu conceito de imagem e como ele se associa ao *haiku*:

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem únicas e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.

Enquanto observação precisa da vida, a imagem nos traz à mente a poesia japonesa.¹⁰

Tarkovski entende o *haiku* como “observação precisa da vida” e, após a citação de três poesias de Bashô, as palavras do diretor parecem se relacionar, a meu ver, não apenas com a poesia japonesa, mas com a arte como síntese da percepção e da experiência com o mundo externo:

Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se no infinito.

Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas. Não se limitavam a simplesmente observá-las, mas, com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno. Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. (...)

No cinema, de forma ainda mais intensa, **a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável da fotografia.** A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível.¹¹

¹⁰ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 126.

¹¹ Idem, *ibidem*. Grifos meus.

Sugerindo a aproximação da fotografia com o cinema, Tarkovski entende as imagens como produto de uma observação que segue o fluxo da vida. No cinema, os fotogramas seriam regidas pelo ritmo – o “fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma”¹² – e não pela montagem. O ritmo é, para o diretor, uma característica do estilo; mas o tempo seria intrínseco à imagem e pulsaria dentro do filme, apesar da montagem.¹³

Já se observou muitas vezes, com acerto, que toda forma de arte envolve montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida.¹⁴

O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que tem “não se montam” – que não podem ser coladas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. Não se pode, por exemplo, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual, da mesma maneira como é impossível encaixar tubos água de diferentes diâmetros. A consciência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou “densidade”, pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então, a montagem pode ser vista como união de peças feitas com base na pressão do tempo existente em seu interior.¹⁵

Do meu ponto de vista, a imagem como observação e parte do fluxo da vida faz a ideia de montagem de Tarkovski dialogar mais estreitamente com o pensamento fragmentário da forma do ensaio do que com o modelo do “cinema de montagem” (ou da causa e efeito) de Eisenstein, que se alinharia com o “aplainar a realidade fraturada” por meio de conceitos ou ideias totalizantes. No ensaio, para Adorno, conhecimento e pensamento não se definem por conexões lineares e evolutivas, mas se entrelaçam na dimensão da experiência:

O ensaio exige, ainda, mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não foram um *continuum* de operações, o pensamento não avança em

12 Ibidem, p. 134.

14 Ibidem, p. 135.

13 Ibidem, p. 139.

15 Ibidem, p. 139.

um sentido único: em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. A densidade dessa tessitura depende da fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.¹⁶

Questionando-se sobre a definição de ensaio, Jean Starobinski¹⁷ também percebe a importância da experiência do corpo em uma das obras exemplares, no Ocidente, desse gênero literário. Os *Essais*, de Michael de Montaigne (1533-1592) destacariam a apreensão do mundo resistente ao autor, fazendo este um “ensaio do mundo, com suas mãos e com seus sentimentos”. Para Starobinski, Montaigne teria a consciência de que a “natureza não está fora de nós, ela nos habita, ela se dá a sentir no prazer e na dor” e “escutou seu corpo com tanta intensidade apaixonada quanto aqueles nossos contemporâneos que reduzem o universo a este último refúgio de angústia ou de gozo viscerais.”¹⁸ Essa relação íntima entre ensaísta e as coisas do mundo teria seu peso em Adorno: o “ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo são essenciais.”¹⁹

Starobinski vai além, sugerindo a troca de experiências “num impulso sempre inaugural e espontâneo de tocar o leitor no ponto mais sensível, de forçá-lo a pensar e sentir mais intensamente”. Ou seja, se o ensaísta tem na escuta do corpo um vetor interno, ele teria, no leitor, seu revés externo: “Montaigne, escrevendo, queria reter algo da voz viva, e sabia que a palavra é metade de quem fala, e metade de quem a ouve.”²⁰

Favoráveis ao prazer na escrita (e no fazer), ao inquirir e ignorar, ao movimento da experiência compartilhada e à liberdade do espírito, o “en-

16 ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 30.

17 STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. Trad. Bruna Torlay. In: *Remate de Males*. Campinas: Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2011, p. 13-24. Trata-se do discurso proferido pelo autor por ocasião do recebimento do Prix Européen de l'Essai Charles Veillon (Prêmio Europeu do Ensaio Charles Veillon), em 1982, cujo ensaio premiado é intitulado *Montaigne en mouvement* (Montaigne em movimento).

18 Ibidem, p. 8.

19 ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 16-17. Embora Adorno distinga o ensaio e a arte

em dois momentos – “[...] embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” e “[...] o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identificação entre o modo de exposição e a coisa impõem à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte” – minha intenção não é discutir o ensaio como arte ou a arte como ensaio, mas repensar a compreensão do termo ensaio que hoje se entende para além de sua forma escrita.

20 STAROBINSKI, Jean. Op. cit., p. 18-19.

saio” se apresentou para mim como possibilidade de método para a pesquisa acadêmica ou poética, pois seria a partir dele que o próprio método seria questionado e se valeria enquanto um antimétodo: um método que, em constante revisão, não se define e nega se sedimentar como regra. Nesse sentido, Adorno irá dizer: “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizada, [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia”²¹. O ensaio teria em vista a vontade de “eternizar o transitório”²².

O filósofo espanhol Jorge Larrosa, confronta o ensaio e a escrita acadêmica, problematizando o “modo como as políticas da verdade e as imagens do pensamento e do conhecimento, dominantes no mundo acadêmico [...], imporia determinados modos de escrita em detrimento de outros, entre eles o ensaio”, ou seja, “os dispositivos de controle de saber são também dispositivos de controle de linguagem, quer dizer, das nossas práticas de ler, escrever, falar e escutar”²³.

Por outro lado, Larrosa vê também três tendências atuais que estimulariam um ambiente cultural favorável à forma híbrida representada pelo ensaio: primeiro, a dissolução das fronteiras entre áreas do conhecimento e dos saberes de ordem “pensante ou cognitiva e entre imaginativa ou poética”; segundo, o “esgotamento da razão pura moderna e suas pretensão de ser ‘a única razão’”; e a terceira e última, o enfado, “a sensação de que no mundo acadêmico se está cada vez mais enfadado de ouvir sempre as mesmas coisas, ditas no mesmo registro arrogante e monótono”.²⁴

É provável que o termo “ensaio” não possa preencher o espaço reservado à “metodologia” em um projeto formal de pesquisa acadêmica, mas acredito que essa forma de escrita representa um caminho possível para o discurso particular associado ao artista e à articulação e leitura das imagens. Pois um artista-ensaísta que produz e edita imagens é um observador que observa segurando uma câmera (ou uma caneta, um lápis, um pincel, um *mouse*): um colecionador de imagens que produz imagem. Assim como o escritor-ensaísta, o artista-ensaísta problematizaria as imagens a cada vez que as edita e a edição problematiza a leitura das imagens.

21 ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 25.

22 Ibidem, p. 27.

23 LARROSA, Jorge. “O ensaio e a escrita acadêmica”. Trad. Malvina do Amaral Dorneles. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre: Faculdade de Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n.28(2), 2003, p. 102.

24 Ibidem, p. 105-106. Nas artes, a meu ver, essa questão se desdobra na dúvida da escrita como via dominante de transmissão do pensamento sobre a obra e a criação artística. Discutimos no Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica textos sobre o ensaio, como forma de abordar a escrita de artista e o ensaio fotográfico.

Alguém que ensaia a própria edição a cada vez que edita e que ensaia as próprias modalidades de leitura a cada vez que lê.²⁵

Em palestras apresentadas por renomados editores de livros fotográficos²⁶, todos, de maneira geral, comentaram suas participações ou interferências em sequências de imagens de um artista, mas nenhum deles soube indicar procedimentos de edição. Assumiram o ensaio fotográfico como uma prática intuitiva, cujas decisões (não racionais) seriam pautadas pelas necessidades específicas de cada conjunto de imagens, em processo de constante reelaboração e trocas com o autor.

Deste modo, assim como o ensaio textual o ensaio visual não admite modelos protocolares, dogmatismo, e ambos convergem num modo de pensar que amplia a relação entre palavra e imagem, ou entre linguagens de naturezas diversas: fotográfica, fílmica, pictórica ou espacial. Além do ensaio visual, temos o ensaio fotográfico, o ensaio gráfico, o filme-ensaio, “sendo possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento”²⁷:

O ensaio confundiria ou atravessaria a distinção entre ciência, conhecimento, objetividade e racionalidade, por um lado; e arte, imaginação, subjetividade e irracionalidade por outro. O que o ensaio faz é colocar as fronteiras em questão.²⁸

Afinal, as palavras não seriam tão visuais quanto as imagens? Ao ler os fragmentos de Sei Shônagon em *O livro do travesseiro*²⁹, *zuihitsu* 随筆 escrito “ao sabor do pincel” da dama da corte japonesa de Teishi (976-1001), os belos relatos das sensações visuais, táteis, olfativas, sonoras e os movimentos das pessoas da corte faziam com que as cenas se montassem em um mosaico de múltiplas referências visuais da cultura japonesa que configuram meu repertório, sem distinção de tempo ou espaço, apesar de as descrições serem a princípio distantes da minha realidade e do meu parco

²⁵ Ibidem, p.108. Nesse trecho, cito um parágrafo do texto de Jorge Larrosa, substituindo a figura do escritor pela do artista.

²⁶ No “Encontro de fotolivros”, evento realizado em 08 a 10 de abril de 2015, no Sesc Vila Mariana, contando com a participação dos editores Gerard Steidl [da editora alemã Steidl], Dewi Lewis [da editora britânica Dewi Lewis], Daniel Power [da editora norte-americana Powerhousebooks] e Álvaro Matias [da editora espanhola La Fábrica].

²⁷ MACHADO, Arlindo. “Filme-ensaio”. Disponível em: «<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>». Acesso em: 03 nov. de 2013. Arlindo Machado é professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

²⁸ LARROSA, Jorge. Op. cit., p. 106.

²⁹ SHONAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.

repertório pictórico do período Heian. Ao folhear a versão traduzida para a língua portuguesa do volume de 616 páginas, logo se nota que se trata de um compêndio de textos, em sua maioria curtos, ocupando uma ou duas páginas, e outros mais longos, com até dezoito. Tal qual um livro de crônicas ou contos, a leitura não exige sequência linear e teve preferências pelos títulos com menção à natureza ou ao comportamento das pessoas. Me pareceu admirável a síntese e a delicadeza da elegante narradora, cuja voz que ressoava na minha mente era invariavelmente feminina, delicada e sorridente, talvez por influência da *bijinga*³⁰ estampada na capa.

Quanto à ordenação dos títulos dos textos, ela não pareceu seguir alguma lógica facilmente identificável. Em algumas páginas duplas, os assuntos pareciam coincidentemente combinar – “Coisas que parecem ameaçadoras” à esquerda e “Coisas que parecem límpidas” à direita. Notei também que algumas sequências reservam certa semelhança: “Quanto a narrativas”, “Quanto ao dharami” (palavras cantatórias do budismo esotérico), “Quanto a recreações musicais”, “Quanto a jogos”, “Quanto a bailarino”, “Quanto a instrumentos de corda”, “Quanto a flauta” e “Quanto a espetáculo” – mas logo o tema se dispersava. A visualidade vivaz e colorida dava à leitura o mesmo ritmo do folhear lento de um bom livro de fotografias.

O *zuihitsu*, conforme explica o teórico japonês Shuichi Kato, não encontra termo equivalente nas línguas ocidentais. Se pudesse arriscar alguma comparação, diria que o *zuihitsu* seria algo entre o ensaio, o diário e a poesia em prosa, de fluidez próxima a fala.

Kato enfatiza a questão das partes: o *zuihitsu* reuniria fragmentos sem demonstrar temas em comum e “nem o desenvolvimento de um pensamento específico, o que mostra que não há nenhuma estrutura arquitetada”³¹.

Cada parte = fragmento não tem relação com o antes e o depois, é interessante por si mesmo, sozinho, a seu modo. A engenhosidade do autor, sua sensibilidade, seu modo de pensar, a observação perspicaz dos costumes, a apresentação dos fatos históricos e documentais, a crítica de escritos e personalidades, os boatos, os detalhes mitológicos, o vocabulário e a semântica... a lista não tem fim. O *zuihitsu* é uma forma literária concentrada no interesse pelas parte e não pelo todo.³²

³⁰ *Bijinga* 美人画, figura de mulher bonita. ³² *Ibidem*, p. 105-106. Imagem da capa na página 76 deste volume.

³¹ KATO, Shuichi. *Tempo e espaço da na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p.105.

Não é por acaso que Tarkovski e principalmente Eisenstein sinalizam o “interesse pelas partes” na literatura japonesa – aspecto indicado também pela pesquisadora e professora Michiko Okano na predileção dos japoneses por coletâneas de ensaios, poesias e contos em detrimento da prosas com narrativas lineares³³. O pensamento das partes para um todo (e não o todo formado por partes, pressupondo unidade) é permeado pelo *ma*, um modo de pensar próprio do japonês – que um tanto avesso à “estruturação de conceitos monovalentes” e descritivos, à “racionalidade lógico causal” e à simetria³⁴ –, presente na rotina das pessoas e nas atividades culturais e artísticas que preza não só as partes mas o que estaria entre elas:

O *Ma* é um elemento cultural especificamente nipônico que se apresenta como um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses e está presente em todas as suas manifestações culturais: na arquitetura, nas artes plásticas, nos jardins, nos teatros, na música, na poesia, na língua, na comunicação interpessoal, como os gestos do cotidiano ou o modo de se falar etc.³⁵

No estudo desenvolvido pela professora Okano, o *ma* é compreendido “como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos do que na lógica conceitual e que delinea, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo”³⁶. Como contraponto, a autora destaca que, se na cultura judaico-cristã o espaço e o tempo seriam controlados pela razão assim como a contingência da figura a um esquema geométrico (a perspectiva), o Japão levaria em consideração o vazio, desprezado na representação do espaço pelo Ocidente. Nesse sentido, a professora Okano faz uma observação interessante:

33 OKANO, Michiko. *MA: entre-espaco da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume. 2012, p. 59. Michiko Okano é professora de História da Arte da Ásia no departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

34 KOELLREUTTER, Hans-Joachim; TANAKA, Satoshi. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”. Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Trad. de Saloméa Gandelman. Novas Metas, São Paulo. 1984, p. 75. No livro, que reúne as cartas trocadas (de 1974 a 1976) entre o compositor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e o japonês Satoshi Tanaka, professor de língua alemã da Universidade

de Meisei, Japão, lemos uma interessante discussão acerca das peculiaridades entre o Japão e o Ocidente. Na última carta do livro, Koellreutter apresenta duas colunas distinguindo o pensamento japonês e pensamento ocidental – que se lida como tendências de cada cultura e não como pontuações definitivas, ajudam-nos a pensar criticamente as duas visões de mundo –, apontando no lado nipônico a predominância pela estruturação de conceitos polivalentes e circunstanciais, intuição lógica a-causal e assimetria.

35 OKANO, Michiko. Op. cit., p. 13.

36 Ibidem, p. 15.

Deve-se lembrar que, do ponto de vista nipônico, causa certo estranhamento a aceção mais comum do termo “vazio” na língua portuguesa: espaço onde não há nada a não ser o ar. Ora, se o ar é elemento fundamental e necessário para nossa sobrevivência, considerar o vazio um lugar em que ele está presente, é praticamente desconsiderar um elemento essencial.³⁷

Embora o *ma* assuma pluralidade de nuances semânticas – entre elas a correlação com o vazio³⁸ –, a professora Okano se apoia na formulação do *ma* como uma espacialidade específica:

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõem uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio etc. Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma *Ma* 間, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日).

$$\begin{array}{ccccccc} \text{間} & = & \text{門} & + & \text{日} & & \\ (\text{Ma}) & & (\text{portinhola}) & & (\text{sol}) & & \text{39} \end{array}$$

A união dos ideogramas, à primeira vista, nos conduz à óbvia relação entre o *ma* e a montagem na concepção de Eisenstein. No entanto, o *ma* não se define pela relação de causa e efeito entre as partes (de caminho único e linear), mas como “um espaço de possibilidades e disponibilidade” entre as partes e um “espaço intervalar que desconstrói o pensamento dual e aposta na possibilidade que pode ser concomitante às duas coisas”⁴⁰.

Nesse sentido, parece-me que o *ma* dialoga pontualmente com a montagem enquanto ritmo de Tarkovski, que propõem a evidência das diferenças temporais das partes, quando postas lado a lado: “A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo”⁴¹.

³⁷ Ibidem, p. 27-28.

³⁸ Ibidem, p. 28. Sobre o vazio, a professora Okano esclarece: “O *Ma* pode ser correlacionado ao *mu* e *kû* budistas. *Kû* (vazio) é a teoria central da Escola Madhyamika, do pensador Nagarjuna, para quem o mundo é formado por *kû* e *shiki* (vazio e forma): para que a forma se torne existência, deve haver também não forma e isso aplica à impermanência das coisas, de modo que a forma e a não forma tem o mesmo peso nessa estrutura de pensamento.” E acrescenta, “o grande vazio” que seria o próprio budismo “longe de significar a negação de

qualquer conteúdo, faz referência ao grande vazio infinito, isto é, à própria totalidade. A invisibilidade torna-se, assim, não oposta à visualidade (o que é visto pelos olhos), no sentido dualista de ver e pensar o mundo, mas estritamente correlacionada ao terreno da visibilidade (aquilo que a mente vê), no qual há possibilidade de se conceder a coexistência dos opostos.”

³⁹ Ibidem, p. 26.

⁴⁰ Ibidem, orelha da capa.

⁴¹ TARKOVSKI, Andrei. Op. cit., p. 141.

O *ma* pressupõe ainda um estado de movimento, tal como esclarece o pesquisador francês da cultura japonesa Augustin Berque:

Essas duas ideias de necessidade e de sucessão, isto é, conexão e movimento, introduzem, evidentemente, a noção de sentido. O *Ma*, é com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: **separa tudo atando** e, etimologicamente, **supõem a separação e depois a reunião**. Disto surge a dificuldade de definir o *Ma*: ele é, sem ser, o que ele implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala.⁴²

Enquanto o *ma* “separa tudo atando”, o ensaio “encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas”⁴³, o *ma* oriental e o ensaio ocidental parecem então se encontrar num sentido comum de pensamento fragmentário.

⁴² BERQUE, Augustin. *Kûkan no Nihon bunka*. Trad. Makoto Miyahara. 4. Ed. Tôkyo: Chikuma Shôbô, 2001, apud OKANO, Michiko. Op. cit., p. 31, grifos meus.

⁴³ Citação de Adorno completa na página 19 deste ensaio.



FOTOGRAMAS INTERCADENTES

断続的な写真 *Danzokuteki na shashin*

小津 安二郎 **Yasujiro Ozu**



Wim Wenders abre o documentário *Tôkyo-Ga* afirmando em *off* que Yasujiro Ozu seria “um tesouro secreto do cinema” pela “extrema economia de sentidos e redução até o essencial”. Embora o termo “sagrado” não seja adequado aos filmes de Ozu, uma certa reverência se faz evidente.

Yasujiro Ozu nasceu em 20 de dezembro de 1903 e faleceu prestes a completar 60 anos, em 12 de dezembro de 1963. Aos 24 anos lançou seu primeiro filme, *A espada da penitência*, 1927 (懺悔の刃, *Zange no yaiba*) – com exceção desse título, todos seus demais filmes foram do gênero *gendai-geki* 現代劇, histórias contemporâneas –, e realizou no total 53 obras como diretor: 35 filmes mudos (1927-1936), 13 filmes em preto e branco (1936-1957) e 6 filmes coloridos (1958-1962).

A breve biografia “repleta de lacunas”¹ do livro *Anticinema de Yasujiro Ozu*, do também diretor e crítico de cinema Kiju Yoshida, nos informa que embora nascido em Tóquio, Ozu não poderia ser considerado um nativo da metrópole japonesa, por ter passado boa parte da infância e período escolar (dos 10 anos aos 20 anos) na terra natal de seu pai, a província de Mie, próximo à Nagoya. Essa experiência teria levado Ozu “a contemplar Tóquio com certo distanciamento, como se ela fosse não sua terra natal mas um objeto, o que o fez perceber naturalmente um olhar que, de modo sub-reptício, a cidade lhe devolvia”².

¹ YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. ² *Ibidem*, p. 29.
Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP.
São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 10-15.



No regresso a Tóquio, deu início à carreira como assistente de câmara na companhia cinematográfica Shôchiku, onde produziria grande parte de sua cinematografia.

Da vida pessoal de Ozu, são famosos os fatos de ele nunca ter se casado e ter vivido com sua mãe até a morte desta, em 1961, ou seja, dois anos antes do diretor. Sobre o convívio com Ozu durante a juventude, Yoshida declarou:

Seus filmes, em especial os dos anos finais, são alegres demais para estabelecer paralelos com a sua experiência. Em paralelo ao tratamento narrativo, que se vai delineando por meio de um certo alheamento, pode-se pensar que assim também era a personalidade de Ozu. Quando falamos da biografia de Ozu é melhor não se ater à sequência natural do tempo.³

Com relação às obras de Ozu, poderia se dizer, numa breve explicação, que as narrativas têm argumentos semelhantes entre si, dramas centrados na banalidade do cotidiano e “falas limitadas a monólogos pela inibição da fluência emocional”⁴, tendo como grande tema a dissolução da família japonesa. A despeito da forma, é progressiva a preferência de Ozu pela câmara fixa, a poucas dezenas de centímetros do chão, em composição meticulosa (frontal ou num ângulo constante) e com a transição entre cenas se limitando a cortes secos.

Quem já tenha previamente assistido a algum filme de Yasujiro Ozu (com exceção, talvez, dos mudos) reconhece com certa facilidade, mesmo desavisado, “é um típico Ozu”. E é bem possível que confunda títulos e enredos, pensando se tratar de um mesmo filme: aquele sobre a separação entre pai e filha que se casa (poderia ser a mãe e filha ou irmão mais velho e sua irmã)⁵. Ozu costumava trabalhar com os mesmos atores, oferecendo-

³ Ibidem, p. 31

⁴ Ibidem, p. 285.

⁵ Por exemplo: *Pai e filha* (1949), *Felizes também fomos* (1951), *Flores do equinócio* (1958) e *Dias de outono* (1960).



lhês papéis que já haviam representado antes. As locações também eram revisitadas com a mesma frequência com que percebemos, admirados, o mesmo objeto de cena em filmes diferentes. Atrás das câmeras, foi auxiliado por uma fiel equipe técnica: o roteirista Kogo Noda e o diretor de fotografia Yuharu Atsuta (ou o “guardião da câmera”, como era chamado por Ozu), para citar alguns nomes dos profissionais habituados a colocar em prática as demandas do rigoroso criador.

Roger Ebert, crítico de cinema norte-americano, comentou que tal força de estilo autoral também é perceptível em outros grandes diretores como Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Luis Buñuel e, talvez, em Jacques Tati ou Buster Keaton, mas, dentre todos, o material mais consistente talvez fosse de Ozu. Não pela identificação óbvia de japoneses em cena, mas pela constatação imediata, pela diferença de estilos, que não se tratava de um Kenji Mizoguchi nem de um Akira Kurosawa⁶.

Sobre seus procedimentos, Ozu deu algumas pistas:

Se sou um fabricante de tofu, tudo que posso fazer é tofu – é o que estou sempre dizendo. Uma pessoa não é capaz de fazer tantos filmes diferentes. Num restaurante de loja de departamentos, nesses onde há tudo, não se consegue uma comida gostosa. Assim é na realidade. Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas.⁷

⁶ Referência extraída do comentário enunciado aos 27 minutos do filme *Ervas flutuantes*, 1959: *A Story of floating weeds / Floating weeds – The Criterion Collection*. Dir. Yasujiro Ozu. Áudio comentado: Roger Ebert. Criterion, 2004. 1/2 DVD (119 min), NTSC, color. Título original: 浮草 – *Ukigusa*.

⁷ OZU, Yasujiro. *Asahi Shinbun*. 28 de agosto de 1962, edição vespertina, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 33.



Para Ozu, a questão é menos qual a próxima flor a pintar, mas como pintar a mesma flor, de modo que em cada pintura se detenha algum frescor. Pensando seus filmes em conjunto, entendo as repetição de Ozu como procedimentos comprometidos com suas decisões do fazer, inserindo suas escolhas em seu contexto social e histórico (sem desejar destacá-los), testando os limites da linguagem por caminhos alternativos aos paradigmas convencionais do cinema. Essas elaborações, a meu ver, configuram uma inteligência processual condizente com a prática artística.

Segundo Yoshida, a repetição é reiterada como um fazer que não seria “presunção ou excesso de confiança no caráter particular de seu cinema [...] sua insistência na repetição e na inversão deve-se a um forte sentimento de autodesconfiança, e, como resultado, todas as revisitações de uma mesma ideia, completando-se e tornando gradativamente, a forma de um único universo”⁸. Um universo construído pela depuração da linguagem cinematográfica que nega a explicitação dos acontecimentos da narrativa e definem a fruição passiva dos espectadores.

Compondo com os fragmentos diversos da vida, aqueles mais banais, as histórias contadas por Ozu parecem aspirar à reorientação da atenção para o nosso próprio dia a dia, que mesmo insignificante aos nossos olhos, é ainda parte fundamental da vida.

Ozu, é consciente das repetições e brinca com eles, tira-nos do efeito imersivo do filme por meio de variados artifícios: a imagem de um vaso que surge sem aparente razão, a omissão do clímax que o cinema convencional faria questão de ostentar ou a indução de *déjà vu* múltiplos: “[em *Fim de verão*] É o mesmo ator de *Ervas flutuantes*! Não seria também o mesmo *chôchin* (lanterna de papel) daquele outro filme?”

A repetição e a defasagem, para Yoshida, fariam parte do tempo típico de Ozu, que estaria relacionado à memória e ao “agora” como uma espécie de reconstrução de partes da nossa vivência que ficou para trás. Nas comoventes palavras de Yoshida:

⁸ Ibidem, p. 243.



Lembrar o passado não passa de ironia. Mesmo que intensificado pela saudade ou por uma perspectiva idealizadora, não há forma de fazê-lo reviver. De maneira semelhante, mesmo que o presente no qual inquestionavelmente vivemos não passa de um poço de ambiguidades. Na época em que a guerra era o presente, desconhecia-se o que ela de fato era: as pessoas apenas eram levadas à loucura, expostas a pressões de teor explosivo, sem que houvesse espírito capaz de apreendê-la de forma racional.

Assim, o homem desconhece tanto a realidade como o seu tempo presente, sendo-lhe impossível falar de modo acurado sobre eles. Mesmo que consiga lembrar livremente o passado, não há como revivê-lo. Somos nós, homens, que conseguimos suportar a vida sob tais condições: com nosso passado dissociado do presente e sem qualquer perspectiva do futuro nebuloso.

Fica claro, agora, o que significam as palavras “repetição” e “defasagem” que interpretamos como chaves do universo cinematográfico do diretor. Ao mesmo tempo que constituem uma teoria do tempo típico de Ozu, elas fundamentam, ainda, um método capaz de sintetizar nossas existências. Para resistir à tirania do presente que progride continuamente no vazio sem que possa ser detido, suspendemos o **fluxo do tempo quando insistimos em repetições, e dessa maneira representamos o presente que vai mudando a cada segundo como uma volumosa pilha de acontecimentos, a que chamamos “passado”**. O tempo sonhado pelos homens é, para Ozu, uma sucessão de deslocamentos provocados ou omitidos por repetições que se estendem de modo contínuo e infinito em direção ao futuro.⁹

Seria possível também identificar nos filmes de Ozu dois dos três tempos da cultura japonesa que o estudioso Shuichi Kato entende como três concepções relacionadas com a ênfase do viver no “agora”. Segue um breve resumo de cada um desses tempos:

⁹ Ibidem, p. 273 e 274, grifos meus.



Tempo histórico (I): uma linha temporal reta sem começo e sem fim, que remonta ao passado distante e um tempo infinito.¹⁰

Tempo natural (II): sem começo, sem fim e sucedido num ciclo de divisões evidentes, “a distinção das quatro estações é clara, é regrada, e não é difícil imaginar que essas mudanças que sucedem naturalmente e possam ter definido uma consciência de tempo cotidiano da sociedade agrícola.”¹¹

Tempo da vida (III): com começo e fim, o mesmo da “efemeridade de todas as coisas” ou do “começo e fim de uma pessoa. A vida é curta. Esta é a condição humana.”¹²

Vários títulos dos filmes de Ozu levam alguma menção sazonal e nos últimos seis, todos coloridos, em quatro constatamos o tempo natural: *Flor do equinócio* (1958)¹³, *Dias de outono* (1960)¹⁴, *Fim de verão* (1961)¹⁵, *A rotina tem seu encanto* (1962)¹⁶.

Já o tempo da vida poderia estar na dissolução da família, como parte das consequências da modernização do Japão e ao mesmo tempo, da condição inexorável da finitude humana. Entretanto, não interpreto essas

¹⁰ Conforme o autor, o tempo histórico encontra referência no *Kojiki* (*Registros de fatos antigos*, 702), o escrito organizado mais antigo da mitologia japonesa, constituído por três volumes: o primeiro “Registro da época dos *kamis*” — que relata a genealogia e episódios dos *kamis* (entidades dotados de poderes superiores aos humanos, e alvo de adoração, podendo ser um espírito assentado nos santuários: um ser humano que atingiu esse patamar, um animal ou uma força da natureza) que surgem sucessivamente após a divisão entre o céu e a terra que eram unos, sem especificar no entanto as circunstâncias ou o que provocou tal ruptura, e que, segundo o autor, seria completamente diferente do Gênesis do Velho Testamento — o segundo e o terceiros volumes registram em ordem cronológica a genealogia dos soberanos (*tennô*) da corte Yamato. Ver KATO, Shuichi. *Tempo e espaço da na cultura japonesa*. Trad.

Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 43-46.

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

¹² *Ibidem*, p. 52.

¹³ Título original *Higanbana* 彼岸花

¹⁴ Título original *Akibiyori* 秋日和. A tradução literal seria “dia ensolarado de outono”.

¹⁵ Título original *Kohayagawa-ke no aki* 小早川家の秋

¹⁶ Título original *Sanma no aji* 秋刀魚の. A tradução seria “sabor do sanma”. *Sanma* é uma espécie de peixe marinho, semelhante à cavala, servido como prato típico outonal no Japão.



escolhas como ajustadas intencionalmente à identidade japonesa. Falando sobre a limitação em imitar o cinema norte-americano, Ozu comenta sua interpretação do tempo japonês:

A vida dos japoneses é absolutamente não-cinematográfica. Por exemplo, ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corredeira, sentar-se no vestíbulo, desamarrar os sapatos, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa a estagnações por meio de mudanças que adaptem à linguagem cinematográfica. A vida no Japão precisa tornar-se muitíssimo mais cinematográfica.¹⁷

Sobre a declaração, Ozu, ironicamente, parece concordar com a opinião de Eisenstein – o diretor russo acreditava que as características da montagem cinematográfica estavam presentes em vários aspectos da cultura japonesa, exceto no cinema¹⁸. Yoshida nos conta que o diretor japonês foi criticado pela declaração que reclamava mudanças no estilo da vida dos japoneses para se adequar à expressão do cinema:

Tal visão foi considerada demasiado egocêntrica, uma presunção leviana de alguém que acreditava na supremacia da arte pela arte, subestimando a cultura do próprio país. (...)

Nesse sentido, não há fundamento na crença fortemente enraizada de que o mundo de Ozu havia construído era infinitamente nipônico. Ozu era um japonês como todos nós, nem mais nem menos. Ele, que lamentou que nosso estilo de vida era impróprio para a expressão cinematográfica, não viria a mudar de ideia.¹⁹

¹⁷ OZU, Yasujito. *Kinema Junpô*, 11 de janeiro de 1933, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 43.

¹⁸ O assunto foi discutido também na página 20 deste volume.

¹⁹ Idem, *ibidem*.



Ainda que as associações entre a obra de Ozu e a cultura japonesa formem um corpo exploratório curioso – que a mim interessa por se desdobrar na arguição das influências ou não desse repertório em minha formação visual –, também reforça o preconceito de que para entender seus filmes é necessário o conhecimento prévio sobre o Japão. Sob o rótulo de “o mais japonês de todos os diretores japoneses”, Ozu teria demorado mais que seus contemporâneos – como Kenji Mizoguchi (1898-1956) ou Kurosawa Akira (1910-1998), já premiados mundialmente na década de 1950 – para ser conhecido fora do Japão. Foi “confinado em seu país pelos próprios conterrâneos que o consideravam ‘japonês demais’”²⁰. Donald Richie, escritor e autor de importante bibliografia em inglês sobre cinema e cultura japonesas, desempenhou papel fundamental na divulgação de Ozu ao público estrangeiro com a curadoria, em 1963, da primeira retrospectiva internacional do diretor japonês no Festival de Cinema de Berlim²¹. Embora o próprio Richie tenha se valido de aproximações nipônicas acerca dos filmes de Ozu, o crítico norte-americano soube com habilidade divulgar a universalidade do diretor, profundamente relacionada com a humanidade, manifesta não no grupo, mas em cada um dos indivíduos que compõem a família de suas narrativas:

A humanidade simples e autêntica desses personagens, sua individualidade no interior da semelhança (...) Embora poucas as histórias, as películas não parecem repetitivas; embora a anedota seja resumida, isto nunca acontece num filme; embora os papéis sejam similares, os personagens não o são.²²

²⁰ NAGIB, Lúcia. “Eu filmei, mas...” [ou “A vida segundo Ozu”]. In: NAGIB Lúcia; PARENTE, André (orgs.). *Ozu. O extraordinário cineasta do cotidiano*. 1ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 10.

²¹ Cf. «<http://www.theguardian.com/world/2013/feb/21/donald-richie>». Acesso em: 23 jul. 2014.

²² RICHIE, Donald. “Introdução a Ozu”. Trad. Maria Lúcia Sampaio de Almeida. In: NAGIB L.; PARENTE, A. (orgs.). Op. cit., p. 27.



Sobre suas personagens, Ozu chegou a dizer:

Que quero dizer com um personagem? Bem, numa palavra, humanismo. A obra que não transmite humanismo não tem valor. Trata-se do objetivo de toda arte. No cinema, a emoção sem humanismo é defeituosa. Uma pessoa com expressão facial perfeita não está necessariamente capacitada a expressar humanismo. De fato, a expressão de emoção frequentemente prejudica a expressão de humanismo. Saber controlar a emoção e expressar o humanismo através desse controle: eis a tarefa de um diretor.²³

Nessa declaração, vemos pontos importantes para compreensão do fazer de Ozu. O objetivo de sua arte é o humanismo e esse humanismo é expresso pelo controle das emoções. Sobre seu filme mais conhecido, *Era uma vez em Tóquio* (1953), Ozu considerou:

Nem eu nem (Kôda) Noda, que escreveu o roteiro, tínhamos previsto que alguém pudesse chorar ao assistir a obra. Pensávamos estar escrevendo de forma imparcial, sem negar ou afirmar a relação entre pais e filhos, e sem dizer se era boa ou ruim. (...) Como tinha intenção de emocionar as pessoas justamente com as partes mais simples, mesmo sob o risco de sacrificar toda obra como um todo, cuidei para que a interpretação dos atores não parecesse exagerada e os instei a reprimir sentimentos. O fato de considerarem-na como “A obra máxima de Ozu”, embora releve admiração por mim, não parece valorizar-me.²⁴

²³ OZU, Yasujiro. “Humanismo e técnica”. *Kinema Junpô*, dezembro de 1953, apud RICHIE, Donald. Op. cit., p. 27, nota 19, grifos meus.

²⁴ OZU, Yasujiro. “Tokyo Shimibun”, 9 de dezembro de 1953, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 237.



Yoshida destaca o descontentamento de Ozu na recepção da obra pelo público e pela crítica como um melodrama comum, ou seja, “a apropriação do filme pelo espectador em busca de mais significados do que os contidos, uma vez que o filme não passava de uma descrição de fatos do cotidiano e banais, encenados de maneira absolutamente natural”. Para Yoshida, o próprio criador demonstra o desgosto por ter produzido “um filme passível de ser erroneamente interpretado como melodrama”²⁵.

O cotidiano desenhado por Ozu me envolve menos pelo drama das personagens do que pela acuidade na observação da vida e, inegavelmente, pelos aspectos técnicos, que sobressaltam a meus olhos enquanto fotografia, desenho. Na admirável cena da discussão durante a chuva, clímax da narrativa no qual a personagem feminina aponta a traição do companheiro, aproximadamente a 53 minutos de *Ervas flutuantes* (1959)²⁶, Ebert enfatiza a composição visual daquela cena, o belo desenho, comentando que esses frames poderiam estar em uma exposição de fotografias de qualquer famoso museu do mundo. Num primeiro momento, a cena em questão me fez lembrar a estampa xilográfica *Chuva* (1957), de Oswaldo Goeldi, e compartilhei dos mesmos sentimentos do comentarista: é como estar diante da arte de um grande fotógrafo cujas imagens me inspiram a fotografar.

Mas não se trata de uma reverência fria e distanciada. Próxima à fala de Wim Wenders no início de *Tokyo-Ga*, sinto algo afetivo através do olhar de Ozu, de peso nostálgico, como se as histórias banais do dia a dia se não pertencessem a mim, mas a pessoas próximas, da família ou de outras famílias conhecidas. Ozu, nesse sentido, me parece revelar outros caminhos para a dicotomia ainda muito discutida no Ocidente entre a arte e a vida:

²⁵ Ibidem, p. 238.

²⁶ Sinopse: Um grupo de teatro *kabuki* aporta numa pequena ilha de pescadores. Komajuro (Ganjirô Nakamura), o líder da trupe, passa

a frequentar a casa de sua antiga amante, Oyoshi (Haruko Sugimura), dona de um bar e mãe de Kiyoshi (Hiroshi Kawaguchi), filho de Komajuro e que cresceu acreditando que esse senhor era seu tio.



Muito já se constatou sobre a distância entre vida e a representação dela no cinema. Isso tornou-se tão natural, que as pessoas perdem o fôlego e se assustam quando veem na tela algo verdadeiro, quer seja um gesto de criança em segundo plano, quer seja um pássaro que voa através da imagem, ou ainda uma nuvem que por um momento projeta sua sombra. O cinema atual tem raros momentos de verdade, dificilmente mostra as pessoas e as coisas como realmente são.

Essa era a particularidade dos filmes de Ozu, sobretudo dos últimos. Eles tinham esses momentos de verdade, que duravam das primeiras até as últimas imagens.²⁷

Os “momentos de verdade” aos quais se refere o diretor alemão são próximas às “ironias típicas do Sr. Ozu”, como Yoshida insiste em chamar as barreiras ao efeito imersivo ou melodramático do cinema, nos sustos ao perceber que a tela nos observa em desafio, apontando que isso que vemos é apenas projeção: O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.²⁸

Reafirmando um modo particular de lidar com a linguagem, Ozu diverte e comove com suas histórias na mesma medida “em que me ensinaram a ver”²⁹, expandindo minha maneira de pensar por imagens e de dialogar a experiência fotográfica no meio cinematográfico.

²⁷ WENDERS, Win. “Fragmentos de *Tokyo-Ga*”. In: NAGIB L.; PARENTE, A. (orgs.). Op. cit., p. 169.

²⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 29.

²⁹ CARTIER-BRESSON, Henri. “O instante decisivo”. Trad. Samuel Titan Jr. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.

1, 2011, p. 146. O texto original foi escrito em 1952, com adição sobre a cor na fotografia no pós-escrito de 2 de dezembro de 1985. No texto, o célebre fotógrafo conta que sua iniciação visual viria da pintura mas os diretores D.W. Griffith, Sergei Eisenstein e Carl Theodor Dreyer o ensinaram a ver e só mais tarde, Eugène Atget lhe causaria forte impressão. Assim como a Cartier-Bresson, as artes plásticas e o cinema formaram meu olhar.



Seja como for, o cinema do Sr. Ozu é uma realização extraordinária, e se é considerado extremamente complexo, isso não se dá porque sua mensagem seja, em si, de difícil compreensão. Pelo contrário, todas as suas obras são dramas familiares, até simples demais: qualquer um pode apreender a história de separação entre pai e filha que se casa. Porém, **quando se trata da linguagem empregada para narrá-los, descobrimo-nos perturbados por sua ilimitada estranheza, invadidos por uma sensação de instabilidade, como se alguém roubasse o chão sob nossos pés.**³⁰

Como um tapete pesado, imagem, som, movimento, roteiro, cultura e tempo se entrelaçam em tessitura densa na obra de Ozu e a tentativa de dissecação por categorias não seria conveniente para a densidade de seu pensamento. A discussão sobre os filmes passa então pelas chave do pensar em fragmentos, do ritmo e dos espaços intervalares, consciente de que as repetições do diretor são movidas pelo mesmo registro do *métier* de atelier:

Se entendermos o *métier* não mais como um conjunto de instruções artesanais tradicionais, mas sua problematização, podemos aliar à sua noção às faculdades pelas quais o artista faz justiça às suas concepções. No interior do atelier haverá um trabalho indissolúvel, de natureza teórico-prático, onde a artesanidade e sua constante reelaboração estão numa dialética permanentemente pontuada pela produção de conceitos, que reiniciam outros ciclos do fazer. O *métier* põe os limites contra a infinitude das obras, coloca a ideia no cerne da manifestações do fenômeno.³¹

³⁰ YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 284, grifos meus.

³¹ MUBARAC, Cláudio. "Notas sobre incisão (primeira revisão)". In: ARS. São Paulo:

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais ECA-USP, vol. 4, n. 7, 2006, p. 91. Cláudio Mubarac é artista e professor da área de gravura da ECA-USP.



Como recorte para a reflexão sobre os filmes de Ozu, elegi aquilo que contribui para o meu próprio fazer ao pensar na sequência de minhas imagens. Esse foco se concentrou nos misteriosos planos de transição – que interferem o fluxo narrativo em enquadramentos de objetos, cômodos vazios, paisagens urbanas e naturais, ausentes de personagens.

Começo com o famoso e desconcertante enquadramento do vaso, um exemplo de tomada que provoca ruído na linearidade causal entre os planos de *Pai e filha*, 1949 (晩春, *Banshun*)³², em torno dos 88'02" de filme. À noite, numa hospedaria em Quioto, os protagonistas pai e filha estão em viagem de despedida antes do casamento dela.

A imagens acima são *stills* do filme, captados após o diálogo abaixo:

Filha: – É uma ótima pessoa! [referindo-se à viúva de um velho amigo]
Formam um belo casal... não deveria ter dito que era nojento...!

Pai: – “Está bem! Está bem!”

Filha: – “Sabe, pai... eu... estava com muita raiva de você...” [olha para o pai e percebe que já estava dormindo]

O vaso rompe a nossa mirada para a filha em duas ocasiões: ela sorri e há um corte para o primeiro plano do vaso, logo, ela está prestes a chorar e de novo, o mesmo enquadramento do objeto. O vaso não seria uma câmera subjetiva, a protagonista não olha para a direção dele, olha o teto. O vaso também não representa uma quantidade de tempo elipsada. Os planos não funcionam como vinhetas, pois não iniciam ou encerram a cena e tampouco o vaso seria um “objeto-personagem”³³ que revelaria nos minutos seguintes,

³² Sinopse: Noriko é uma jovem que só pensa em cuidar do pai, e ele, preocupado com o desinteresse da filha pelo casamento, finge se casar novamente para que a filha, com 27 anos, comece a procurar um noivo.

³³ Como é o caso da chaleira verde no filme *Bom dia* (1959) ou do travesseiro inflável que nunca aparece no filme de *Era uma vez em Tóquio* (1952).



um grande segredo escondido dentro dele, o vaso se restringe a essas duas misteriosas aparições.

Sobre os planos de transição, a professora Okano os relaciona com a espacialidade *ma*³⁴:

Ozu produz planos esteticamente calculados e testados, como se constituísse uma “tela-jardim-zen” a ser contemplada, e cria um intervalo entre diegese e público, o que motiva a não identificação deste com o filme. Assim, a obra é colocada como elemento de alteridade e mantém uma distância e uma tensão com o espectador, como se houvesse sempre uma espacialidade *Ma*, a qual gera o olhar de um terceiro, que acompanha toda a obra.”³⁵

Gilles Deleuze pensa esses planos em termos de tempo, nomeando-os como “naturezas-mortas”³⁶ que propõem curiosamente uma distinção entre cinema e fotografia:

A natureza-morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. **No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue dela mais radicalmente.** As naturezas-mortas de Ozu duram, têm duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. Também uma

³⁴ O *ma* foi discutido nas páginas 27 a 29 deste volume.

³⁵ OKANO, Michiko. *MA: entre-espaco da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 135.

³⁶ Deleuze assume o termo inventado por Donald Richie que, dialogando com a pintura, chama de *still life* os enquadramento de objetos nos filmes de Ozu: “objects photographed for their own beautiful sakes.” (objetos fotografados por causa de sua própria beleza). RICHIE, Donald. *Ozu: his life and films*. California: University of California, 1977, p. 136.



bicicleta, pode durar, quer dizer, representar a forma imutável daquilo que se move, com a condição de permanecer, de ficar imóvel, apoiada ao muro (*Uma história de ervas flutuantes*). A bicicleta, o vaso, as naturezas-mortas são as imagens puras e diretas do tempo.³⁷

Apontando Ozu como o inventor do que chamou *opsignos* e *sonsignos* (imagens ópticas e sonoras puras), conceitos que integram sua teoria bergsoniana de imagem-tempo, o filósofo francês manifesta: “enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta do tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus *opsignos* e *sonsignos*, ligam-se a uma imagem-tempo que sub ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo”³⁸.

Na banalidade do cotidiano, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas-puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta ao tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento muito especial do *opsigno*: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros.³⁹

Para Deleuze o tempo da natureza-morta de Ozu seria então deslocado do instantâneo fotográfico e ainda, exterior aos tempos da narrativa, da imagem-movimento e da sucessão de 24 frames por segundo que anima, cineticamente, a sequência de fotogramas por meio dos efeitos da persistência retiniana. O tempo da natureza-morta seria o mesmo do nosso embate direto com o mundo sensível, como se o vaso quisesse afirmar

³⁷ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 27-28. Grifos meus.

³⁸ *Ibidem*, p. 33.

³⁹ *Ibidem*, p. 62.



“eu existo”, pela condição única de ele também estar naquele quarto. Mantendo-se fiel à noção de duração como experiência compartilhada (entre espectador e a imagem cinematográfica que permanece ou entre uma pessoa e seu banal cotidiano), Deleuze sugere que a fotografia não dispõe de um tempo crônico que suporte sua duração⁴⁰.

O plano do vaso, para a professora Okano, é visto como um intervalo, uma pausa à medida da espacialidade *ma*. A partir de leitura mais abrangente, o *ma* no cinema de Ozu não se limitaria aos planos como o do vaso, tampouco seria restrito ao campo visual, mas ressaltaria “a questão da fronteira e do filtro por meio da criação de uma espacialidade intervalar adaptativa e de passagem para um elemento a outro, em forma de vestígio”⁴¹. Portanto, seria possível notar o *ma* nas falas das personagens, na música, no efeito emocional, temporal e espacial das cenas. Nesse contexto, o plano do vaso acompanhado do ronco do pai *in off* seria similar ao congelamento da respiração e dos movimentos do *performer* durante atuação no teatro *nô*, no qual o som, igualmente interrompido, traria à audição o rastro de eco da última batida do tambor, que silencia gradativamente como um vestígio sonoro, oferecendo-se à contemplação do espectador. Planos como o do vaso, assim como as pausas do ator, criariam espaços intervalares de dimensão atemporal dentro da diegese, discordando assim do tempo como duração de Deleuze.⁴²

O plano do vaso, no meu ponto de vista, não criaria suspensão do tempo, nem negaria a fotografia pela persistência da duração, pois os segundos de câmera fixa que emolduram a fotografia de um vaso e os poucos movimentos no interior dessa imagem não deixam de ser o índice intrínseco e percebido do período relativo à abertura do diafragma naquele trecho de filme negativo. No deslocamento indistinto entre continuidade e

⁴⁰ LISSOVSKY, Mauricio. *Máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008, p. 93-94. Maurício Lissovsky é historiador e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴¹ OKANO, Michiko. Op. cit., p. 145.

⁴² Ibidem, p. 146-148.



pausa, som e silêncio, o plano do vaso no contexto da cena tem muito do ritmo do conceito de montagem tarkovskiano, a lembrar da metáfora dos encaixes dos tubos de água⁴³. Nesse sentido, tomarei a liberdade de associar a tomada do vaso com o som da batida do *sôzu*⁴⁴, no momento em que o tubo de bambu se enche de água, esvazia-se e, leve, ergue-se para cima para ser novamente completado. Tudo acontece ao mesmo tempo, o filete de água é ininterruptamente derramado, mesmo que o tubo caia pelo peso da água, e o som contínuo do escoamento do líquido sobre a pedra se soma ao compasso do mecanismo da fonte artificial. Se fosse possível enxertar as palavras de Tarkovski sobre seu próprio trabalho à fala do diretor japonês, diria que os planos de transição compõem o fluxo do tempo pessoal de Ozu:

(...) minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento – do movimento arrastado e solene ao rápido e tempestuoso –, que cada pessoa sentirá a seu modo.

Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompendo-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica.

Esculpir o tempo!⁴⁵

Na hipótese de Richie, a bela fotografia do vaso, com a lua iluminando o fundo e desfocando as sombras das folhas de bambu desenhadas no papel *washi*, é uma natureza-morta de temática tipicamente japonesa e assume função de pivô dentro da narrativa. O vaso, assim como outros objetos enquadrados por Ozu – como a lanterna de *Ervas flutuantes* ou o *ikebana* (arranjo de flores)

⁴³ A citação pode ser lida na página 22 deste volume.

⁴⁴ *Sôzu* 添水, fonte artificial comumente encontrada em jardins japoneses, que emite batidas ritmadas ao encher e esvaziar da água que entra no sistema composto por tubos de bambu. Historicamente o disposi-

tivo foi criado para inibir a aproximação de animais como cervos, javalis na lavoura e atualmente, além de cumprir a função de espantar os pássaros, é apreciado pelo som de efeito calmante.

⁴⁵ TARKOVSKI, Andrei. Op. cit., p. 144.



de *Flor do equinócio* – serviriam não para simbolizar mas para “conter” nossas emoções. Richie lê o plano do vaso como uma forma de Ozu nos impor algum tipo de impessoalidade, uma frieza entre o espectador e a filha. Quando o vaso é mostrado nos segundos cruciais dos quais a filha está prestes a chorar, somos colocados na posição de imaginar os sentimentos dela, para que não consigamos deduzir a eminência das lágrimas. O vaso roubaria nossa atenção e em consequência, aceitamos os sentimentos da filha, não importando mais quais fossem eles.⁴⁶ Richie concorda com a hipótese transcendental do roteirista norte-americano Paul Schrader: “o vaso estático é uma forma que pode aceitar o profundo, a emoção contraditória e transformá-la em uma expressão de algo unificado, permanente, transcendente.”⁴⁷ No entanto, não consigo concordar com o argumento do vaso “conter”, no sentido de resguardar nossas “emoções inexplicáveis” por meio da transcendência desses sentimentos como Richie acredita. Talvez a palavra mais adequada seria “barrar”, lembrando que o humanismo, segundo as próprias palavras de Ozu, é expresso pelo controle das emoções. O vaso interromperia ou acalmaria nossos sentimentos (que poderia começar se aliar ao da filha?) nos expulsando da cena.

Embora o crítico de cinema Noël Burch não apresente o famoso vaso como modelo ou exemplo para sua análise, faz um estudo interessante sobre os planos de transição que ele denomina como *pillow-shots* (planos-travesseiro):

(...) planos que *suspendem o fluxo diegético*, usando uma gama considerável de estratégias e produzindo uma variedade de relações complexas. Com alguma hesitação, chamarei essas imagens de *pillow-shot* (planos-travesseiro), tendo em mente uma vaga analogia com a *pillow-word* (palavra-travesseiro) da poesia japonesa clássica.

⁴⁶ RICHIE, Donald. Op. cit., 1990, p. 135-138 e também em p. 174.

⁴⁷ SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film* apud RICHIE, Donald. Op. cit., 1990, p.

138. Declaração original de Paul Schrader, em inglês: “the vase is stasis, a form which can accept deep, contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendente.”



Segundo veremos, às vezes eles também exercem papel de “palavras-pivô” e por esse motivo o termo que escolhi não é inteiramente adequado.⁴⁸

Embora Burch nos atente, cauteloso, para a não convicção em se apropriar de um termo emprestado à literatura japonesa, a expressão se consagrou, tendo se convencido chamar genericamente de *pillow-shots* todos os planos de transição nos filmes de Ozu que enquadram paisagens, objetos, lugares vazios ou de passagem: “É a tensão entre a suspensão da presença humana (na diegese) e seu retorno potencial que anima parte da obra mais refletida de Ozu, na medida em que confere a planos desse tipo um valor bem maior do que o das vinhetas decorativas”⁴⁹.

Em nota, o crítico esclarece o termo *pillow-word* ou *makura kotoba*, 枕詞 (palavra travesseiro):

Makura kotoba ou *pillow-word* é um epíteto ou um atributo convencional para uma palavra: normalmente ocupa um verso curto, de cinco sílabas, e modifica uma palavra, normalmente a primeira do verso seguinte (...) ⁵⁰

Para entender se seria adequada a apropriação do termo *makura kotoba* para o cinema ou ainda à obra de Ozu, busquei outras fontes além da breve nota oferecida por Burch e com o intuito de aprofundar a inquietante relação entre palavra e imagem, ou entre imagens.

O termo *makura* 枕 (travesseiro), no contexto da poesia clássica japonesa teria aceção de “lugar escuro” ou “notas para pequenas leituras”,

⁴⁸ BURCH, Noël. “Ozu Yasujiru”. In: NAGIB L.; PARENTE, A. [Org.] *Ozu. O extraordinário cineasta do cotidiano*. 1ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 35.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁰ BROWER; MINER. *Japanese court poetry*. Stanford University Press, 1961, apud BURCH, Noël. Op. cit., p. 35, nota 7. Epíteto: 1. Palavra ou expressão que se associa a um nome ou pronome para qualificá-lo. 2. Qualificação elogiosa ou injuriosa dada à alguém; alcunha, qualificativo. Consultou-se: HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 2009.



conforme a explicação da professora Madalena Hashimoto Cordaro. A palavra, que aparece também no título *O livro do travesseiro*, é esmiuçada no prefácio da publicação, de onde pincei algumas informações. À época da escrita do *zuihitsu* de Sei Shônagon, a palavra *makura* não tinha conotação sexual ou erótica e nem alusão a leito, mas poderia haver referência à escuridão (*makkura*, 真つ暗) da hora do recolhimento, compreendido no contexto das oposições essenciais da cultura japonesa: se “a Ala do Imperador se dedicava a registrar históricos oficiais, próprios do universo dos homens”, a autora “se dedicava aos relatos privados, mais próximo do mundo das mulheres”. Vale observar que as oposições essenciais, no pensamento japonês “não contêm em si resistência nem rejeição”.⁵¹

Já *makura kotoba*, segundo a professora Geny Wakisaka, “foi uma técnica literária em voga na Alta Antiguidade japonesa (até 784 A.D.)” e “é recriado e apreciado tanto na prosa como na poética pelos japoneses dos séculos VII e VIII. É porém destinado pelo seu desgaste nas produções literárias subsequentes da era Heian (794-1192)”.⁵²

A professora Wakisaka cita ainda o professor de literatura Matsui Guen que definiu o *makura kotoba* presentes na antologia poética *Man'yôshû*, 万葉集 (Dez mil folhas) obra compilada no período Nara:

1. Forma de um verso de quatro ou cinco sílabas;
2. Adjetiva o termo que lhe vem em seguida e sua relação com esse termo é fixa e constante;

⁵¹ WAKISAKA, Geny; CORDARO, Madalena Hashimoto. “Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução”. In: SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 9-10. Geny Wakisaka é especialista em literatura clássica japonesa e professora aposentada na área de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP. Madalena Hashi-

moto Cordaro é especialista em literatura e artes japonesas e professora na área de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP.

⁵² WAKISAKA, Geny. “Sobre o ‘Makura Kotoba’”. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: Cejap-USP, n. 02, 1982, p. 23.



3. O verso considerado *makura kotoba* não implica o significado do poema ou dos versos em si;
4. É uma técnica que visa a estética e é utilizada principalmente nos poemas japoneses.⁵³

A professora Wakisaka esclarece que o autor da citação acima “considera o *makura kotoba* uma técnica literária de montagem primária que consiste em princípio, na sobreposição de dois substantivos. O primeiro adjetiva o segundo e em cuja relação que se estabelece, realça-se o subjetivo do autor.”⁵⁴

No começo e no final do artigo sobre o *makura kotoba*, as palavras da professora Wakisaka quase me convencem, se não da eficácia, mas da beleza da nomenclatura inventada por Burch:

Presume-se que esta técnica teve na sua origem, as crenças de se conferir às palavras um certo poder de espiritualidade/misticidade (*kotodama*), ao mesmo tempo faz transparecer nela a consciência de respeitabilidade do homem de então com o não eu.⁵⁵

Assim, o *makura kotoba*, técnica da linguagem de antepor um termo a outro, **realçando, predizendo ou sugestionando** (...) foi um tapete transparente onde a **palavra era depositada com certo carinho**. Nota-se nesse ato, o **respeito do homem da antiguidade japonesa prestada à palavra e não ao eu em si**.⁵⁶

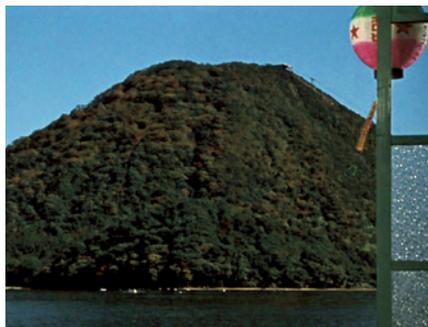
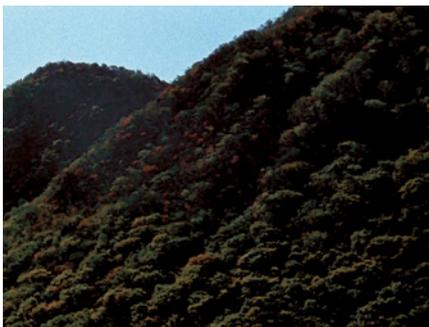
O fato de os *pillow-shots* acolherem os planos imediatamente posteriores a ele, concedendo-lhes “um certo poder de espiritualidade/ misticidade”, é entedido por mim como uma tentativa de os planos se presentificarem

⁵³ MASSUI, Gen. “Manyôshû no makura kotoba”. Cópia xerocopiada, sem dados. apud WAKISAKA. Geny. *Man'yôshû: Vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

⁵⁴ WAKISAKA. Geny. Op. cit., 1982, p. 27.

⁵⁵ Ibidem, p. 22.

⁵⁶ Ibidem, p. 31, grifos meus.



enquanto imagem e não como substituto do olhar do operador da câmera, da personagem ou do espectador. Como se as imagens olhassem para o espectador. Por isso, ao menos na tentativa de criar correlação entre palavra e imagem ou *makura kotoba* e *makura shotto* (a versão de “planos travesseiro” em japonês), sou simpática à aproximação, por soar poética e generosa. Porém, sentindo ainda falta de um exemplo que pudesse oferecer uma experiência prática com as palavras travesseiro dentro da poesia, selecionei um poema *tanka* que me pareceu bastante visual. Extraído da coletânea poética *Ogura Hyakunin Isshu*, 小倉百人一首, compilada no período Heian:

春 過ぎて
Haru sugite
 [A] primavera passou

夏 来にけらし
Natsu ki ni kerashi
 [E o] verão voltou

白妙 の
Shirotae no
 Branco...* do

*Branco tão superior que chega a ser:
 1. misterioso, irreal
 2. destro, hábil
 3. detalhado, minucioso

衣 ほすてふ
Koromo hosu chô
 Tecido/ pano [“que se diz”] a secar
 ↓
 “Quimono”

天の 香具山
Ama no Kaguyama⁵⁷
 Céu do monte Kagu

↓
 1. Montanha (em Nara) dita ter existido em Takama-no-haro.
 2. “Montanha dos céus”, amado pelos deuses
 3. Montanha “fragrante”

⁵⁷ Trata-se do segundo poema da coletânea. Consultou-se: MCMILLAN, Peter. *One hundred poets, One poem each: a translation of Ogura hyakunin issyu*. New York: Columbia University Press, 2008, p. 155. Na versão em inglês, lê-se: Spring has passed./ At last the mists have risen/and white robes of summer/are being aired/ on fragrant Mount Kagu — beloved of the gods. (Ibidem, p. 4.) Minha tradução foi orientada pela professora Hashimoto e reproduz o esquema utilizado em “Transcrição e a tradução [literal] de

Hagoromo” de Darci Yasuko Kusano e Elza Taeko Doi. In: CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil*. 2ª ed. Colaboração de Darci Yasuko Kusano e Elza Taeko Doi, São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 55-99. Em nota McMillan esclarece que o monte Kagu seria o local do portal de pedra onde a deusa do sol e progenitor mítica da linha imperial, Amaterasu, retirou-se, mergulhando o mundo em escuridão temporária. O poema sugeriria a descendência divina da autora, a imperatriz Jitô 持統天 Jitô ten' nō (645-703). Op. cit., p.116,



春過ぎて	Haru sugite	A primavera passou
夏来にけらし	Natsu kinikerashi	E o verão voltou
白妙の	Shiro-tae no	Branco misterioso dos
衣ほすてふ	Koromo hosu chô	Quimonos a secar
天の香具山	Ama no Kagu-yama	Céu do monte Kagu

“Branco misterioso” é o *makura kotoba* que atribui novas qualidades aos termos seguintes “Quimonos a secar” e me faz imaginar a seguinte cena: um varal com quimonos, de alvura tão luminosa que se destacaria do fundo; o Monte Kagu, em segundo plano. O terceiro verso não interfere diretamente no verão (mas o evidencia) e não tem relação alguma com a primavera do primeiro verso. Se suprimirmos o *makura kotoba*, a ligação entre os dois primeiros versos e os dois últimos seria causal, linear e estática: “A primavera passou/ E o verão voltou/ Quimonos a secar/ Céu do Monte Kagu”. Talvez nessa cena os quimonos quase desaparecem, apequenados e ocultados pela beleza do monte Kagu. O “branco misterioso” seria o elemento que me levaria a imaginar os quimonos ao vento, em primeiro plano, voando como fantasma em silhuetas quase humanas, flutuando no fundo formado pelo verde desfocado da montanha e pelo azul do céu – tão graficamente presentes quantos os inúmeros varais vistos nos filmes de Ozu. Em minha leitura, o *makura kotoba* transformaria a mera percepção de passagem de tempo em uma história fantástica que se passa no verão.

A tomada do vaso não parece funcionar como algum atributo à filha, porque não se relaciona, nem indiretamente, com a narrativa. Isso significa que não podemos interpretá-lo como um *pillow-shot*.

Bruch também acredita que o *pillow-shot* teria “efeito descentralizador”, impedindo que o público se coloque no lugar das personagens. Como algo exterior à diegese, um “espaço pictórico num outro plano de realidade”, o *pillow-shot* seria, para o teórico, uma expressão do pensamento japonês. Nesse sentido, o autor considera o *pillow-shot* como uma derivação da visão do mundo e “não se trata pura e simplesmente de uma assinatura, de um



traço estilístico individual”⁵⁸. Concordo parcialmente com tal afirmação, pois Burch parece desvincular visão de mundo e procedimentos artísticos (ou estilo), quando na verdade, as duas se complementam.

Para a professora Okano, o *pillow-shot* não teria correspondência com o entre-espço, ou seja, como espaço *Ma*. Se o *makura kotoba* tem semântica predeterminada sobre os versos seguintes, não haveria portanto espaço para um espaço-tempo segundo, extranarrativo ou extra-ação.

Como contraposição ao *pillow-shot*, Burch cita em nota de rodapé a denominação *Katen-shotto* (planos-cortina), do crítico de cinema dos anos 1940, Keinosuke Naibu. O crítico japonês aproxima os planos de transição com a função das cortinas no teatro ocidental, comparação que o crítico norte-americano discorda ao declarar como uma “simplificação enganosa e excessiva”⁵⁹.

Uma das funções das cortinas no teatro convencional é a de ocultar o palco: para manter a expectativa do que virá ou para esconder os bastidores da peça (maquinário, vestuário, maquiagem, iluminação), uma barreira concreta, um limite entre o que se apresenta e o espectador e entre ação e não ação do filme. A tomada do vaso, nesse contexto, esconderia do público a transição entre o riso e o quase choro da filha. Seria uma bela metáfora se, por meio dessas cortinas ilustradas, Ozu estaria freando nossos ânimos com pausas contemplativas.

Para Kiju Yoshida, que faz uma leitura precisa e específica do vaso ao luar de Quioto, o plano seria mais um exemplo da “ironia típica do Sr. Ozu”. No contexto do livro, Yoshida apresenta Ozu como um diretor preocupado com os “engodos do cinema”: “Ao defender este mundo caótico, incompatível com uma narrativa de enredo lógico, o cinema não passaria de um pretensioso engodo”. Os planos de objetos seriam inseridos no filme, representados como tal, “sem nenhuma expectativa de que construíssem narrativas. Portanto, trata-se de tomadas vazias de significado: são imagens

58 BURCH, Noël. Op. cit., p. 35-36.

59 Ibidem, p. 35, nota 8.



embebidas de ironia, que, à maneira de obstáculos no desenrolar de uma história linear denunciaria a narrativa do cinema-engodo”.⁶⁰

Na visão de Yoshida, a imagem do vaso é a ironia máxima de Ozu, dentro de uma conjuntura espacial da narrativa: a inserção do plano seria uma necessidade causada pelo temor de que a cena se colorisse “com insinuação de desejo sexual entre homem e mulher” e que o espectador fosse “conduzido a imaginar a relação incestuosa”. A fim de resguardar o público e também a heroína, o diretor “viu-se obrigado a introduzir a imagem do vaso”⁶¹, como uma pausa, um intervalo vazio ou o *mu* 無, um vaso que flutua no luar, de beleza artificial e arquitetada (eu diria, desenhada) para a nossa fruição, tentando suspender nosso pensamento e o tempo da ação. E assim Ozu alcançava um alto grau de ironia⁶²:

(...) Ozu sempre se serviu do humor para evitar o que mais detestava, ou seja, fazer com que a imagem carregasse determinado significado simbólico. E a cena do vaso, em vez de diverti-lo, deve tê-lo irritado muito, após tomar conhecimento de que a imagem inesperada do vaso deixara o público confuso e crente de que ali havia um mistério a ser desvendado. Independentemente disso, sucumbimos em vão a essa tentação, pois o vaso que é o objeto da tomada é, com certeza, uma imagem transgressiva e contrária ao cinema de Ozu.⁶³

Pensando outras imagens (ou objetos) intrigantes, a garrafa é um elemento relevante nos enquadramentos de Ozu. Na cena de diálogo entre duas personagens em *A rotina tem seus encantos* (1962)⁶⁴, a aproximadamente

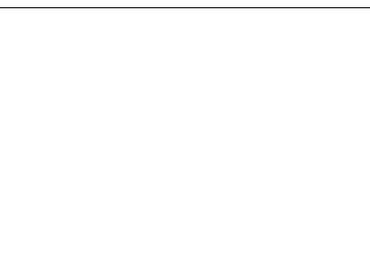
⁶⁰ YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 119.

⁶³ Ibidem, p. 152.

⁶¹ Ibidem, p. 117-120.

⁶² Ibidem, p. 158-159. A lápide de Ozu foi talhada, à pedido do diretor, com o ideograma 無 *mu*, provavelmente sua derradeira ironia.

⁶⁴ Sinopse: O militar viúvo Shuhei Hirayama (Chishû Ryû), após conversas com amigos do passado, passa a temer que sua filha Michiko (Shima Iwashita), de 24 anos, nunca se case. Ele pede ajuda ao filho mais velho para buscar um bom partido para a moça.



83'25" do filme, onde também vemos protagonistas secundários em ação: duas garrafas de cerveja e um frasco de molho de soja.

Na decupagem desse trecho do filme, temos os seguintes planos de transição: a entrada do restaurante; em seguida, um corredor, já dentro do recinto (a dança dos funcionários vestidos de branco, cortando os espaços de um lado para o outro); um segundo corredor, com garrafas de cerveja no chão; mais um espaço (redundante à narrativa e à descrição do restaurante) com uma mesa desocupada e o frasco de *shoyu*.

Finalmente, iniciam-se as tomadas com os dois personagens e, em cada plano frontal, os quadros são espelhados (inclusive nos gestos dos homens). As linhas verticais são enfatizadas pelas estruturas arquitetônicas atrás das personagens e as linhas predominantes são a gravata no centro da imagem e a garrafa de cerveja à esquerda da tela. Na tomada anterior ao plano americano das personagens, o frasco está do lado direito da tela, em primeiro plano, maior e desfocado, e ao fundo, vemos os dois homens; o que está de costas oferece cerveja ao amigo e, nessa ação, a garrafa servida está oculta, mas a informação é suficiente para deduzirmos que temos à mesa duas garrafas de cerveja do lado direito de cada personagem – esse detalhe é importante para manter a estabilidade nos desenhos desses quadros. Na sequência das tomadas frontais do diálogo entre as personagens é de se notar que só temos um frasco de *shoyu*, e este fica pulando da esquerda para a direita na troca entre as falas de cada interlocutor. O frasco imóvel tem falso efeito de movimento, reforçado pela imobilidade das garrafas de cerveja que têm os rótulos meticulosamente rotacionados de forma idêntica. Inicialmente achei que Ozu estivesse, por meio do uso proposital do erro de continuidade, impedindo que a garrafa de cerveja pulasse de plano em plano, se tivéssemos apenas uma garrafa à mesa.

O crítico de cinema David Bordwell, no áudio comentado que acompanha o filme na versão norte-americana do DVD⁶⁵, se pergunta: por que Ozu estaria tão interessado nessa narrativa paralela do frasquinho de molho de soja? Sabia que Ozu costumava checar cada tomada, fazendo correções milimétricas na posição dos objetos⁶⁶ e, depois de anos pensando e discutindo a cena com seus alunos do curso de cinema, o crítico acredita que o diretor estaria testando jocosamente as estruturas convencionais do cinema, por meios dos resultados gráficos do filme, criando estratégias segundo as quais os espectadores se comprometeriam com outras camadas do filme.

⁶⁵ *A rotina tem seu encanto, 1962: An Autumn afternoon - The Criterion Collection*. Dir. Yasujiro Ozu. Áudio comentado: David Bordwell. Criterion, 2008. DVD (113 min), NTSC, color. Título original: 秋刀魚の味 *Sanma no aji*.

⁶⁶ Informação também comentada por Yuharu Atsuta, assistente de câmera de Ozu e por atores que já trabalharam em seus filmes.



Outro ponto a se observar no trecho destacado é a ruptura do paradigma clássico do cinema para reprodução de diálogos⁶⁷. A frontalidade dos dois homens, a princípio nos incomoda, lembra um apresentador de telejornal (e portanto fala conosco), mas em nenhum momento nos confundimos, se trata da conversa de duas pessoas que estão na tela.

Tomando-os como contraponto ao clássico cinema hollywoodiano, Bordwell em dupla com a crítica de cinema Kristin Thompson examina nos filmes de Ozu o espaço e a narrativa, apontando parâmetros de comparação interessantes. As estranhezas que notei nessas obras foram, em sua maioria, comentados pela dupla.

Com relação aos planos de transição, em especial as externas que antecedem as cenas *indoor*, sempre me questionei – apesar do belo desenho dos enquadramentos – se essas imagens não passariam de meras introduções do contexto da ação das personagens. Mas segundo a dupla de críticos, essas tomadas não poderiam ser simplesmente considerados como “planos de conjunto” ou “planos de situação”⁶⁸. Esses “espaços intermediários”, ou

⁶⁷ Outro aspecto muito discutido na linguagem de Ozu é sua maneira particular de filmar diálogos. Na gramática do cinema, as cenas de diálogos entre as personagens em *close-up* são filmadas de modo que na montagem, os olhares entre os interlocutores se cruzem, justapondo-se os planos onde o rosto de uma pessoa está levemente inclinado para a direita e o rosto da outra, espelhado, levemente para a esquerda. Ozu diz: “essa gramática me parece muito explicativa e imposta. Por causa disso, faço sem titubear, *close-up* transpondo a linha que liga A e B. Assim tanto A quanto B voltam-se para a esquerda. Por isso, não ocorre uma sensação de interlocução. Talvez somente eu no Japão use esse modo de filmar, e mesmo no mundo, talvez eu seja o único. Já faz 30 anos que inventei esse modo de filmar.”

YASHIJIRO, Ozu. *Geijitsu shinchô*, abril de 1959, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 126.

⁶⁸ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. “Espaço e narrativa nos filmes de Ozu”. In: NAGIB L.; PARENTE, A. (orgs.). Op. cit., p. 132. No original em inglês, os termos “planos de conjunto” ou “planos de situação” são descritos como *establishing shots*, cuja definição seria a seguinte: “No sistema do cinema clássico, uma cena comporta, normalmente, um plano bem aberto (geralmente um plano de conjunto), situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena serão referidos mentalmente. É esse plano que os operadores americanos batizaram de *establishing shot* – plano que estabelece, que demonstra, que tem valor de prova (encontra-



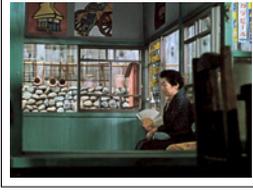
como denominam os críticos, “espaços entre dois pontos de ação na narrativa [...] mais confundem do que orientam” e “utilizar seis, sete ou mais planos para uma ambientação pouco condiz com a concepção clássica de economia da narrativa”.⁶⁹ No exemplo anterior, numa montagem clássica, o plano com a entrada externa do restaurante (*establishing shot*) seria rapidamente seguido pela tomada da primeira fala da dupla de personagens, todas as cenas das garrafas e das mesas desocupadas poderiam ser suprimidas sem que se comprometesse a evolução da narrativa.

Vejamos as cenas iniciais de *Ervas flutuantes* (1956), terceira película colorida do diretor e *remake* dialogado do filme mudo e preto e branco *Uma história de ervas flutuantes* (1934). O plano inaugural do filme traz a famosa composição do farol com garrafa de cerveja, que corta para o segundo plano, com o farol um pouco menor, centralizado na área azul do céu, recortada por partes de barcos; no terceiro plano, o farol ainda menor, a casinha de máquinas e os postes são emoldurados pela madeira de partes de uma construção arquitetônica que não conseguimos identificar o que seja; na cena, passa um barquinho. No plano seguinte, vemos uma exuberante caixa de correio vermelha e com algum esforço percebemos que o farolzinho continua pontuando o horizonte, estamos do lado de fora da área de espera dos barcos públicos. No interior do edifício, vemos a caixa de correio através do vidro da janela e a estampa de *kanjis* da cortina que, na cena anterior, estava parcialmente oculta pela persiana de bambu. Segue o diálogo entre as pessoas na parte interna da área de espera dos barcos públicos. Do terceiro plano até o fim do diálogo, o som das cigarras reforça o calor do verão.

mos também, às vezes, *master shot*, plano ‘mestre’). Não há tradução francesa padronizada, que poderíamos traduzir por ‘plano de situação’ ou ‘plano de exposição’”. AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2ª ed., 2006, p. 108.

Considerada uma técnica antiquada, ainda é comum nas grandes produções hollywoodianas os longos e ostensivos planos panorâmicos de vistas aéreas de grandes cidades ou paisagens naturais.

⁶⁹ THOMPSON, K.; Bordwell, D. Op. cit., p. 132.



Na clássica economia do filme hollywoodiano, poderíamos supor que aquela sequência de planos poderia ser resumida a uma ou duas tomadas, mostrando o mar, a vista externa do local de espera dos barcos públicos com uma placa onde se leria o nome do local nas cenas que antecedem o diálogo das pessoas. Segundo Thompson e Bordwell: “nunca seria colocada tal ênfase em um lugar como o farol, a não ser que a vida das personagens principais dependesse dele na cena culminante do filme”⁷⁰.

Nos planos seguintes ao diálogo, os protagonistas são apresentados pela primeira vez – eles estão no convés de um navio. Essas tomadas são intercaladas com a vista externa da embarcação. Não vemos a água e, por isso, não temos qualquer noção da localização do navio. Por alguns instantes somos obrigados a acreditar somente nas palavras das personagens que anunciam a proximidade do desembarque. Então, parte do navio parece deslizar sobre a base do farol, e finalmente um plano aberto, com o navio aproximando da terra que arremata o contexto do aporte da trupe à ilha, sem ver os protagonistas desembarcando do navio. Para a Thompson e Bordwell, o espaço estaria sendo destacado, por meio de “figuras de estilo”, desbotando a primazia da narrativa:

Por meio de todas essas figuras de estilo – cor, foco, cortes e transições – o espaço desloca-se para o primeiro plano. Embora ainda de modo geral relacionado à narrativa, o espaço este mais ou menos contíguo, mas não necessariamente subordinado a ela. De maneira mais radical, os cortes e as transições, em vez de simultâneos, são ordenados sucessivamente, de modo que interrompem a continuidade causal, abrindo espaços que não contribuem para desenvolver a narrativa.⁷¹

Os planos de situação de Ozu seriam invertidos ou caóticos; se postos em sequência natural e lógica, o plano aberto com o navio no mar serviria como contexto geral, seguido pelo detalhamento das partes, o convés e as vistas a partir do navio. No entanto, a sequência de imagens proposta em *Ervas flutuantes* não nos desorienta e nem se descolam da narrativa, como sugerem a dupla de críticos⁷².

A meu ver, apesar dos diferentes graus de ligação com a narrativa, os planos de situação de Ozu, de modo geral, podem ser prolixos e contar os fatos de maneira indireta, mas ainda assim cumprem a função de tornar clara a noção dos acontecimentos sem se limitarem a ilustrações de conceitos. Ozu estaria tentando solicitar do espectador um pensar por imagens, tal qual um ensaio fotográfico.

⁷⁰ Ibidem, p. 137.

⁷² Ibidem, p. 137.

⁷¹ Ibidem, p. 138.



Posso concluir, finalmente, que esses planos de situação “mais ou menos contíguos à narrativa” se adequam à proposição de *pillow-shots*, correlata ao *makura kotoba*. Oferecendo-se como travesseiros, esses planos-imagens provocariam algumas consequências nas cenas seguintes – que seriam de ação, do ponto de vista da narrativa –, ao mesmo tempo que reservam um “certo poder de espiritualidade/ misticidade”, mencionado pela professora Wakisaka, e que vejo na prosopopeia de objetos e pontuações cromáticas. Tais configurações gráficas podem assumir papel estrutural importante: “Frequentemente o único fator determinante em um corte de um espaço para outro será a resultante justaposição de elementos pictóricos”⁷³, como salientam Thompson e Bordwell.

De 1927 a 1962, Ozu vivenciou duas passagens importantes da história do cinema – do mudo para o dialogado⁷⁴ e do preto e branco para o em cores (*Flor do equinócio*, 1958) –, transformações que foram absorvidas com habilidade tanto na cor quanto no som. No primeiro filme sonoro de Ozu, uma cena curiosa:

(...) o filho leva a mãe para um moderno cinema, para juntos assistirem a um filme falado estrangeiro. Projeta-se na tela dentro da tela a obra anglo-austríaca *Sinfonia inacabada* (*The unfinished symphony*, 1934), do diretor Willy Forst. O filho explica à mãe: “Este é o cinema falado”. Mas ela, desinteressada, só faz “sim” com a cabeça e, entediada, acaba adormecendo.⁷⁵

⁷³ Ibidem, p. 147.

⁷⁴ Em 1936, Ozu realizou duas obras sonorizadas, o documentário *Kagami jishi* 菊五郎の鏡獅子 – sobre uma peça do teatro *kabuki*, é o único trabalho do gênero e foi encomendado pela Associação Cultural do Japão para divulgação da cultura no exterior – e *Filho único*, ひとり息子 *Hitori musuko* – uma viúva

que vive no interior, envia o filho à Tóquio para estudar, visitando-o somente 13 anos depois, quando descobre que, em vez de se tornar um adulto bem sucedido, ele se tornou um mero professor do curso noturno, vivendo nos subúrbios com a esposa e um bebê.

⁷⁵ YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 62.



Fico imaginando como teria sido a transição de Ozu para o cinema digital, teria ele se rendido ao controle quase absoluto da imagem?⁷⁶ Ou se seduzido ao cinema 3D? Podemos tirar algumas suposições a partir da fala do próprio Ozu, em entrevista publicada em junho de 1958:

Iwasaki – É seu primeiro filme colorido, não é? [referindo-se a Flor do equinócio]

Ozu – Sim, pensei que me arrependeria mais tarde se deixasse passar essa ocasião.

Iida – Era seu projeto inicial filmar em cores?

Ozu – Não, pensei em rodar em preto e branco, mas o sr. Otani, presidente da Shôchiku, sugeriu-me que filmasse em cores, tanto mais que Fujiko Yamamoto faz o papel da heroína. Foi também a primeira vez para meu câmera, sr. Atsuta, de modo que estudamos as cores com muito cuidado para chegar a um resultado convincente. Já quando eu usava o preto e branco, prestava atenção nas tonalidades e no potencial emotivo, por isso não tive dificuldades para trabalhar a cor. Não quero ressaltar qualquer cor simplesmente porque filmo em cores. Prefiro atenuar as cores. Procuo antes “descolorir”.

Iida – Qual é a cor fundamental?

Ozu – Pergunto-me se existe uma cor fundamental; mas quis insistir no vermelho aqui e ali. O vermelho sobressai maravilhosamente nos filmes Agfa. Há cerca de 10 nuances de vermelho, mas é tecnicamente impossível que coexistam todas numa imagem. Quando você olha esta garrafa de cerveja, vê diferentes tonalidades e as várias nuances que sua cor apresenta em diferentes lugares. Para restituir o amarelo desta mesa, quer dizer, para lhe dar numa tela a mesma aparência que tem para nós agora, é preciso empregar uma iluminação apropriada. Consequentemente, cada nuance de cor nesta peça exige uma iluminação particular, mas não sabemos o bastante sobre a técnica do filme em cores para chegar a isso.

Iwasaki – Que uso você faz da cor?

⁷⁶ Há artigos curiosos sobre essa especulação entre Ozu e o cinema digital no site da Universidade de Tóquio: «http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/english/contents.html».

Ozu – Não pensei muito no assunto. Quando era moço, interessava-me bastante pela técnica cinematográfica. Organizava uma cena de uma determinada maneira e outra, de outra maneira. Por exemplo, para representar uma tarde indolente num escritório, pode-se empregar diversas técnicas. Um empregado boceja, depois o vizinho boceja; a câmera recua e um outro bocejo entra em cena; ela continua a recuar e não há bocejo; ela continua sempre e um outro individuo boceja. É o que chamávamos a técnica cinematográfica, mas hoje esse tipo de técnica não me interessa mais.⁷⁷

Dos seis filmes coloridos de Ozu, nos dois primeiros, *Flor do equinócio* e *Bom dia* (1959), percebe-se que as cores menos intensas, “descoloridas”, acentuando, nos desenhos dos planos de transição, pontuações cromáticas (principalmente do vermelho, mas também do verde, como pude notar). Sobre o vermelho, Thompson e Bordwell destacam:

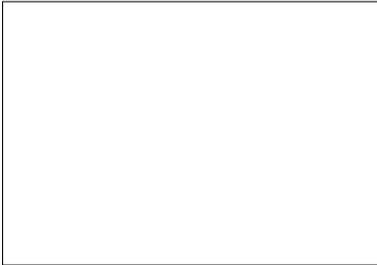
A película Agfacolor utilizada nesses filmes permite criar uma variação sutil de cores que contrastam com certos elementos brilhantes, dando-lhes destaque acentuado. Algumas vezes, essas cores em destaque relacionam-se com os acontecimentos da cena ligados à narrativa, mas com mesma frequência funcionam para desviar os olhos para um espaço insignificante da narrativa. Particularmente os tons de vermelho funcionam desta maneira.⁷⁸

Em *Bom dia* (1959) – aos 69’ de filme aproximadamente – há uma sequência de planos de situação construído como uma narrativa cromática. A câmera sai de uma casa e vai para outra seguindo desdobramentos de pontuações em vermelho. No primeiro plano, um micro suéter vermelho; em seguida, a peça no varal ocupa o canto superior esquerdo da tela, e no terceiro plano, a cabeça do abajur ocupa a mesma área em vermelho da tomada anterior. Podemos notar que o corte é totalmente gráfico, dissociado da estrutura causal da narrativa⁷⁹, mas entendo que as tomadas se justificam enquanto planos de situação *pillow-shot* – o “branco misterioso” do *tanka* passa a ser o “vermelho mutante” dessas tomadas. Se continuarmos seguindo a prosopopeia ou a “historinha do vermelho” após o breve diálogo dos personagens “jovens modernos”, o suéter aparece dobrado nas mãos do personagem, deixando a peça de roupa no quadro, desenhando uma mancha em interessante composição com a silhueta da caixa de violão.

⁷⁷ IIDA, Shinbi; IWASAKI, Akira. “Entrevista com Yasujiro Ozu”. In: NAGIB L.; PARENTE, A. (orgs.). Op. cit., p. 157-160. Publicada originalmente na revista de cinema *Kinema Junpô*.

⁷⁸ THOMPSON, K.; Bordwell, D. Op. cit., p.,133.

⁷⁹ Ibidem, p. 148.





Sobre a cor na produção tardia de Ozu, Deleuze cita as observações que Renaud Bezombes faz sobre o filme *Dias de outono* (1960):

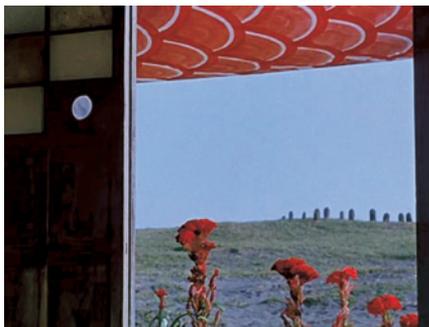
(...) E se depois da guerra a obra de Ozu não começa em absoluto a declinar, como algumas vezes se anunciou, é porque o pós-guerra vem confirmar isso que Ozu pensa, mas renovando-o, reforçando e extravasando o tema das gerações opostas: o ordinário americano vem percutir o ordinário Japão, choque de duas cotidianidades que se exprime até as cores, quando o vermelho Coca-Cola ou o amarelo-plástico fazem brutal irrupção na série de tinturas pálidas, sem nitidez, da vida japonesa.⁸⁰

Se por um lado a palheta cromática de Ozu pode ter alguma inspiração no colorido da vida industrial e artificial do cotidiano norte-americano, eu poderia apostar que em *Ervas flutuantes*, como sugere o título do filme, o diretor teria se liberado para a experimentação mais provocativa da cor, tal qual o universo tão bem retratado nas estampas *ukiyo-e* 浮世絵 que vemos refletido no rico colorido dos figurinos e das maquiagens exageradas dos atores *kakuki*, cortinados, cenários de palco, paisagens. O filme todo assume uma atmosfera avermelhada, assim como suas pontuações em vermelho, mais frequentes e saturadas. Não só a palheta parece mais viva e variada, mas as texturas (em estampas dos tecidos, nos padrões modulares das locações) são prolificamente presentes. Talvez, da filmografia colorida de Ozu, *Ervas flutuantes*, seja a obra mais bonita⁸¹.

As inúmeras análises sobre a composição dos enquadramentos e a montagem de Ozu confirmaram minhas suspeitas de que seu desenho preciso dos quadros e suas sequências elaboradas são atentas às potências do ato de olhar, refletindo sobre a percepção e a compreensão propiciadas pelo conjunto das imagens, como um lugar de encontro e medida entre

⁸⁰ DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 59.

⁸¹ Os filmes que assisti foram remasterizados e adaptados para DVD, passagem que pode causar diferenças cromáticas entre o filme



sujeito e mundo. O fotógrafo que enxergo em Ozu não se deixaria seduzir pelos efeitos ou pelas convenções do meio e estaria próximo do fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943-1992), que “busca um percurso entre lugares e os objetos familiares a fim de investigar a visão cotidiana do real.”⁸²

Na linguagem cinematográfica, montar, significa editar, seguindo um roteiro, os fragmentos de película já rodados, juntando imagens com imagem. Mas a montagem que Ozu realizou, influenciado pelo cinema americano, não era mera edição. O que o diretor fazia era aproximar intencionalmente cenas ou imagens heterogêneas, as quais, pareciam não ter relação alguma com o enredo, num trabalho pouco consciente que o de uma simples edição, de forma a **provocar estranhamento no espectador** e, assim, **estimular ainda mais sua imaginação**. Era um meio de aticar no espectador o desejo de obter, ele próprio, mais significados que aqueles explicitados na tela – isto é, de propiciar um espaço para a formação de significados.⁸³

Assim como Tarkovski, Ozu não parece aceitar os modelos do cinema de causa e efeito “porque eles não permitem que os filmes se prolonguem para além dos limites da tela, assim como não permitem que se estabeleça uma relação entre a experiência pessoal do espectador e o filme projetado diante dele”⁸⁴, sem no entanto, nos autorizar ao mergulho em nós mesmos ou nos filmes.

original e as cópias para outras mídias. No entanto, minha leitura passa pela comparação entre os filmes reproduzidos no mesmo suporte.

⁸² FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; SERGIO, Giuliano. “Pensar por imagens: ícones, paisagens, arquiteturas”. Trad. Maurício Santana Dias. In: GHIRRI, Luigi. *Pensar por imagens. Ícones, paisagens,*

arquitetura / Luigi Ghirri (catálogo). São Paulo: IMS, 2013, p. 17. O ensaio crítico se refere à obra de Luigi Ghirri, artista que na minha opinião dialoga intimamente com o universo de Ozu, pelos interesses no cotidiano e escolhas formais.

⁸³ YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 55, grifos meus.

⁸⁴ TARKOVSKI, Andrei. Op. cit., p. 140.



Posso presumir assim que se a narrativa de Ozu é metade de quem narra e metade de quem a assiste é porque o diretor nos apresenta fragmentos do cotidiano como “observações precisas da vida”, convidando-nos para uma memória possível, oscilando entre os engodos da percepção e a autoridade da coisa filmada. Ozu nos solicita atenção mais subjetiva do que interpretativa, uma vez que suas histórias decorrem pelas sugestões e menos pela coerência explícita.

A relação orgânica entre forma e conteúdo que chamou minha atenção inicial para os procedimentos de Ozu, demonstra que a obra pode tocar “o leitor no ponto mais sensível” desde que consciente da “liberdade do espírito” necessária à criação. Trata-se de um esforço duro, pois escutar e seguir a si mesmo implica em nos despir das convenções limitadoras e confiar em nossos julgamento e intuições:

Em relação à vida pessoal: nas coisas triviais, sigo a moda; nas fundamentais, sigo a moral. Em relação a arte, sigo a mim mesmo, pois aquilo que não me apraz acaba não resultando em nada. Por eu ser assim, dizem que não sou normal, mas há coisas que, como todos sabem, eu realmente detesto. As coisas acontecem assim, não? Por detestarmos algo, ainda que não saibamos o motivo. Não sei a razão, mas sei que detesto e, por isso, não faço.⁸⁵

⁸⁵ OZU, Yasujiro. *Kinema Junpô*, terceiro número, agosto de 1958, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p.34.

REFERÊNCIAS DOS *STILLS* CAPTURADOS DOS FILMES DE YASUJIRO OZU

- P. 30** Vinheta da companhia cinematográfica Shôchiku e cena final de *Dias de outono* (1959).
- P. 31** *Bom dia* (1959), aproximadamente a 55' e a última cena de *A rotina tem seu encanto* (1962).
- P. 32** Tóquio em cenas iniciais de *Dias de outono* (1960) e Quioto em *Flor do equinócio* (1958), aproximadamente a 105'.
- P. 34-35** A mesma lanterna e o mesmo ator em *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 70' e *Fim de verão* (1961), aproximadamente a 56'.
- P. 36-37** Quarto vazio da filha que se casa em *A rotina tem seu encanto* (1962), durante o dia, aproximadamente a 99' e durante a noite, aproximadamente a 111'.
- P. 38** Cenas de *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 2'.
- P. 39** *Era uma vez em Tóquio* (1953), aproximadamente a 51' e *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 34'.
- P. 40** Cena da discussão durante a chuva em *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 53' e Oswaldo Goeldi, *Chuva* (1957), xilografia, 22x29,5 cm, Coleção Frederico Mendes de Moraes.
- P. 41** *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 8' e Elisabeth Taylor em *Gata em teto de zinco quente* (1958). In: <http://www.ringling.org/events/monday-night-movie-cat-hot-tin-roof> Roger Ebert sugere que a prostituta cômica do filme de Ozu tenha sido inspirada em Elisabeth Taylor, no filme de grande sucesso, lançando no ano anterior. *Gata em teto de zinco quente*, 1958. *Cat on a Hot Tin Roof*. Dir. Richard Brooks. Warner Home Video DVD, 200- (118 min), NTSC, cor.
- P. 42-43** Cena do vaso em *Pai e filha* (1949), aproximadamente a 88'.
- P. 44-45** Cena da hospedaria, a filha de *Pai e filha* é a mãe em *Dias de outono* (1959), aproximadamente a 112'. Os diálogos também são bastantes parecidos.
- P. 46-47** Natureza-morta em *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 101'; *Flor do equinócio* (1958), aproximadamente a 115' e *Fim de verão* (1961), aproximadamente a 11'. Chaleira verde em *Bom dia* (1959), aproximadamente a 79'.
- P. 48-49** Planos de corredor em: *Bom dia* (1959), aproximadamente a 87'; *Flor do equinócio* (1958), aproximadamente a 4'; *Bom dia* (1959), aproximadamente a 79'; *Dias de outono* (1959), aproximadamente a 128'.
- P. 50** Lamparina em *Flor do equinócio* (1958), durante a noite, aproximadamente a 97' e durante o dia, aproximadamente a 103'.
- P. 51** *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 30' e *Fim de verão* (1961), aproximadamente a 55'.
- P. 52-53** Sequência da montanha em *Dias de outono* (1959) aproximadamente a 118' e cena final de *Bom dia* (1959).
- P. 54-55** Plano de ruela de bar em *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 40'. Bar Luna em três filmes: *Flor do equinócio* (1958), aproximadamente a 57'; *Dias de outono* (1959) aproximadamente a 53' e *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 20'.
- P. 56** Sequência de um diálogo em *A rotina tem seu encanto* (1962), com início aproximado em 88'20". Notemos a garrafa de cerveja e o franco de molho de soja. Os últimos seis planos são repetidos durante a conversa.
- P. 58** Planos com cemitério em *Fim de verão* (1961) aproximadamente a 11' e *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 64'.
- P. 59** Plano com fachada de edifício em *Flor do equinócio* (1958), aproximadamente a 15' e *A rotina tem seu encanto* (1962), aproximadamente a 53'.
- P. 60** Cenas iniciais de *Ervas flutuantes* (1959). Os planos dos diálogos foram omitidos.
- P. 62-63** Cena de mãe e filho no cinema em *Filho único* (1936), primeiro filme falado de Yasujiro Ozu, aproximadamente a 36'.
- P. 65** "Historinha do vermelho" em *Bom dia* (1959), início aproximado a 69'. Os planos dos diálogos foram omitidos.
- P. 66** Cenas iniciais de *Fim de verão* (1961) e *Bom dia* (1959), aproximadamente a 7'.
- P. 67** O colorido em *Ervas flutuantes* (1959), aproximadamente a 41' e a 57'.
- P. 68** Cenas finais com trem em *Flor do equinócio* (1958) e de *Ervas flutuantes* (1959).



ESCULTURA DERRAMADA¹

溢れた彫刻 *Koboreta chôkoku*

重森三玲 *Mirei Shigemori*

Não é por acaso que os primeiros jardins conhecidos tenham nascido no meio do deserto (na Mesopotâmia), devido a um trabalho de irrigação que pareceu fazer surgir do nada um oásis de fecundidade e frescor. O jardim realiza o mito da ilha encantada que, protegida dos ventos do cosmos e da história, torna-se a fechar num espaço tranquilizador de sedentário (...)²

O jardim representa portanto o abandono da vida nômade, constituindo-se como espaço da morada fixa, de onde provem o alimento, e da natureza domada para a observação e deleite de uma paisagem lida como *análogon* ou microcosmos da própria natureza.

A filósofa francesa Anne Cauquelin, dissecando o conceito de paisagem menciona que o jardim “trata de passar da desmedida, do desconhecido, do ‘sem nome’ que é a natureza, para o medido, o normatizado, o nomeado”, em um processo que iria da “ordem do obscuro à ordem da clareza”. Cauquelin visualizava o jardim do palácio de Versalhes, onde “tudo é apenas ordem e beleza, riqueza, diversidade; as árvores são podadas; elas foram, ao longo dos bosques selvagens, uma cerca de proteção a meio caminho de ainda pertencer à selvageria, a meio caminho já de assumir forma humana.”³

Na imagem de uma área de flora humanizada ou “renaturalizada” – operação que implica vigiar, proteger, selecionar plantas adaptadas ao clima, favorecer seu crescimento e descobrir novas espécies – o jardim seria criado como “um mundo à medida de uma atividade paisagística ‘ecológica’”⁴.

Embora a conhecida imagem do jardim de pedras japonês pareça atuar em oposição ao colecionismo botânico e à natureza – pela redução a quase um único elemento compositivo de matéria inorgânica, a rocha (em

¹ Parte deste ensaio foi apresentado em maio de 2014 na comunicação do evento “Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental” e publicado como artigo. Ver: HORI, Yukie. “A cor e a linha nos jardins em estilo *karesansui*” (p. 572-587). In: ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas; OKANO, Michiko (orgs.). *Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental*. São Paulo: Anais, 2014. Disponível em: «www.outrosorientes.com». Acesso em: 14 agosto de 2014. A presente versão foi revisada e apresenta acréscimos.

² RIBON, Michel. “A arte dos jardins”. In: *A arte e a natureza*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991, p. 107.

³ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marco Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 132.

⁴ *Ibidem*, p. 167.



Jardim do Palácio de Versalhes, Paris.

suas variadas apresentações, pedras, pedregulhos, gravilhas, areia), aparentemente destituída de vida⁵ –, esse espaço não excluiria a temporalidade do desenvolvimento biológico.

Cotejando o jardim de pedras e o jardim de Versalhes, o filósofo Michel Ribon apresenta duas visões de mundo distintas. Sobre o jardim de pedras, declarou:

(...) nesse lugar de imobilidade e silêncio, nenhuma teatralidade; aí não se ouve ninguém; a mediação e a procura de si oscilam entre a marca do tempo (as flores, os arbustos) e a eternidade (a água e o montículo de rochas). O objeto só é necessário à contemplação do sábio: estranhamente escavada pela natureza, basta-lhe uma pedra, para entender, através de um rosário de grutas imaginárias, um circuito místico no cosmo, a fim de se tornar mais leve.⁶

Enquanto o jardim de Versalhes seria um:

(...) vasto espaço de prazeres ordenado que a aristocracia dos intendentess e dos príncipes reserva para si, o da Corte e do monarca, cujo poder deve ser teatralizado para aumentar seu prestígio. Tornando-se parque, o jardim prolonga para o exterior o espetáculo do poder que se dá no interior do aparato faustoso do castelo.⁷

O palco ou o jardim francês refletiria os princípios da razão, ordenada por valores como simetria, estática, equilíbrio; à disposição da geometria formal definida pelo ponto de vista único, privilégio do indivíduo na varanda da fachada frontal do palácio. Essa ideia iria ao encontro da noção de paisagem que Cauquelin defende ter sido inventada no Ocidente como

⁵ Embora seja predominante os materiais inorgânicos nos jardins *karesansui* tradicionais, é comum a presença de vegetais como o pinheiro – por se conservarem verdes em todas as estações do ano, sendo assim correlato às pedras –, o musgo e outras árvores não frutíferas, que diferem em significação dos

bordos ou das cerejeiras, consagrados como marcações da passagem do tempo e símbolos da efemeridade.

⁶ RIBON, Michel. Op. cit., p. 109.

⁷ Idem, *ibidem*.

representação pautada na visão e da janela como metáfora do olho: ao se recortar o que é visto, resgata-se o modelo simbólico da perspectiva, median-do a transposição da natureza em paisagem nos vetores ou molduras que ordenariam a grande massa desordenada que fugiria à nossa compreensão.⁸

Esse jardim seria então uma janela potencializada, prestando-se à manutenção de símbolos moralizantes do “discurso ou retórica paisagística” (portanto análoga à linguagem verbal) e aos “jogos de designações” que, por meio de apagamentos e marcações, o paisagista ou o artista faria “ver o que não se pode ver, para fazer sentir o que não se pode sentir, para sugerir o invisível: a estrutura oculta que prescinde à existência da paisagem”⁹.

Nos jardins japoneses, por sua vez, a natureza não se basearia no ponto de vista único, mas estaria relacionada, como afirma o professor e arquiteto Hiromi Fujii (1935–), a uma lógica processual de permanente mudança, de espacialidades multissensoriais peculiar ao budismo e ao xintoísmo¹⁰ e que, a meu ver, não se limitaria à percepção visual, mas convocaria a participação do corpo como um todo.

Entretanto, o jardim de pedras¹¹ não se negaria aos “jogos de designações” e à “teatralidade”, ainda que os símbolos sejam outros. Nos jardins *karesansui*, as pedras podem sugerir ilhas e montanhas, enquanto os planos de cascalho ou areia podem figurar o fluxo de água seco (*karenagare* 枯流) ou ainda cascatas secas (*karetaki* 枯滝). Pela semelhança com a paisagem monocromática da pintura, o jardim de paisagem seca foi também chamado “jardim ao estilo da pintura *suiboku*” 水墨 山水画 式庭園 (*suiboku sansui-ga-shiki teien*)¹².

⁸ CAUQUELIN, Anne. Op. cit., p. 137-138.

⁹ Ibidem, p. 167. Neste parágrafo resumo, sobretudo, o terceiro capítulo do livro: “O jardim das metamorfoses”. Nas páginas 129 a 174, Cauquelin discorre como a noção de paisagem foi sendo construída no Ocidente, pautada na ordenação visual – pelos artifícios do enquadramento e da perspectiva na representação da natureza – na retórica – pelas citações relacionadas aos quatro elementos da física natural (água, ar, terra e fogo) e aos índices de ordenação do mundo (vertical/ horizontal, quente/ frio, cima/ baixo) – e nos chamados “jogos de designação” – que “introduz a dimensão cultural naquele que é um dado pre-tensamente natural”.

¹⁰ FUJII, Hiromi. “Dispaced, multilayered space”. In: *The Japan architect*. Tokyo. n. 381, p. 6-25, jan. 1989, apud OKANO, Michiko. *MA 間 Entre-espaco da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume/ Fapesp/ Fundação Japão, 2012, p. 94-95.

¹¹ Embora seja consagrada a expressão “jardim zen”, essa denominação não seria adequada devido à ocorrência de jardins em estilo *karesansui* em palácios, castelos, templos xintoístas e residências de importantes samurais. Conforme me esclareceu Wybe Kuitert, paisagista e pesquisador dos jardins japoneses (Universidade de Arte e *Design* de Quioto), não há menção, nos escritos sobre os jardins japoneses até o século XX, do *karesansui* como expressão do Zen. Esse jardim em subtemplos e residências de samurais seria genericamente um “ambiente de aprimoramento cultural”. KUITERT, Wybe. *Themes, scenes, and taste, in the history of Japanese garden art*. Honolulu: University of Hawaii, 2002, p. 87-91.

¹² Consultou-se o verbete *karesansui* no dicionário online Jaanus, disponível em: «www.aisf.or.jp». Acesso em: 05 nov. de 2013.

Definido como um estilo¹³ de jardim denominado *karesansui* 枯山水 – literalmente “montanha e água secas”¹⁴ –, pode ser referido também como “jardim de paisagem seca”. O termo foi citado pela primeira vez no tratado de jardinagem *Sakuteiki* 作庭記, escrito atribuído ao final do século XI, durante o período Heian, reverenciado no Japão como o escrito mais antigo sobre jardins¹⁵.

Ao criar um jardim, primeiro estar ciente dos conceitos básicos.

Selecione vários lugares dentro da propriedade de acordo com a forma da terra e das lagoas, e crie uma atmosfera sutil, refletindo sempre as memórias de uma natureza selvagem.

Ao criar um jardim, deixe as palavras excepcionais dos mestres jardineiros do passado serem o seu guia. Preste atenção os desejos do mestre da casa e também atenda ao seu próprio gosto.

Visualize as famosas paisagens do nosso país e compreenda os seus pontos mais interessantes. Recrie a essência deles no cenário do jardim, mas o faça interpretativamente, não estritamente.¹⁶

13 Em diferentes referências bibliográficas encontrei o *karesansui* acompanhados de termos como “tipo” ou “gênero” (*type*, em francês e em inglês), “categoria” (*category* em inglês) e “estilo” (*style*, em inglês), sendo este último em maior número. Optei por “estilo” seguindo a terminologia sugerida por Mirei Shigemori que, conforme explica Kuitert, foi o grande responsável pela definição do *karesansui* a partir o rigoroso programa relacionado aos materiais que compõem o jardim. *Ibidem*, p. 92. Kuitert ainda esclarece que embora seja extensivo o uso dos termos *karesansui gihô* (技法, técnica) e *karesansui yôshiki* (様式, estilo arquitetônico) nas publicações de autoria de Mirei Shigemori, a visão formal do *karesansui* seria enfatizada pela iconografia do estilo *karesansui* medieval. *Ibidem*, p. 237, nota 9.

14 Nos textos que antecedem à tradução para língua inglesa de *Sakuteiki*, os tradutores explicam que o termo *senzui* 山水, mais tarde pronunciado *sansui*, tinha vários usos e conotações. Podia se referir mais diretamente a montanha 山 e água 水 (tradução literal), ou à paisagem que contenha montanhas e água. Também havia a acepção de “natureza” ou “jardim” em parte da palavra *karasenzui* (mais tarde, *karesansui*). Cf. TAKEI, Jirô; KEANE, Marc P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese garden. A modern translation of Japan's gardening classic*. Boston: Tuttle, 2001, p. 41.

15 *Ibidem*, p. 3. Segundo os tradutores, *Sakuteiki*, é considerado o tratado mais antigo sobre jardinagem como objeto estético (ou ainda sobre agricultura) conhecido no mundo. A compilação do tratado é atribuída à Tachibana Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094), filho de Fujiwara Yorimichi 藤原頼通 (990-1074), o construtor do famoso templo Byôdôin 平等院 em Quioto. A versão de Toshitsuna do tratado, sem ilustrações, tem origem na longa tradição oral transmitida entre gerações de jardineiros. Consultou-se também o verbete *sakuteiki* no dicionário *online* Jaanus, disponível em: «www.aisf.or.jp». Acesso em: 07 nov. de 2015.

16 *Ibidem*, p. 153. Tradução minha das primeiras linhas que abrem a versão inglesa de *Sakuteiki*: “When creating a garden, first be aware of the basic concepts./ Select several places within the property according to the shape of the land and the ponds, and create a subtle atmosphere, reflecting again and again on one’s memories of wild nature./ When creating a garden, let the exceptional word of past masters gardeners be your guide. Heed the desires of the master of house yet heed as well one’s own taste./ Visualize the famous landscapes of our country and come to understand their most interesting points. Re-create the essence of those scenes in the garden, but do so interpretatively, not strictly.” Em notas, os tradutores comentam algumas especificidades do texto: “criar um jardim” é

Já nas primeiras linhas de *Sakuteiki*, algumas características chamaram minha atenção pelo diálogo possível com o espaço e com a criação de obras tridimensionais – o projeto deve respeitar e adequar-se às características do lugar (o projeto não é imposto ao lugar, deve se integrar ao terreno); o projeto deve levar em consideração a referência aos mestres do passado (repertório), aliando-a ao estilo do jardineiro e às vontades do cliente; e sugere que o projeto recrie paisagens de lugares famosos, *meisho* 名所¹⁷.

Na última consideração, a aproximação com o *meisho* não seria necessariamente por imitação ou reprodução, mas por esquemas e miniaturas criadas por intermédio da apropriação das formas¹⁸ pela técnica do *mitate* (見立) que, presente desde a antiguidade no Japão, foi se refinando, tornando-se recurso central nas produções literárias e pictóricas no período Edo.

Como palavra de uso corrente, o *mitate* tem acepção de diagnóstico, exame médico; eleição, seleção, escolha; atraente, coisa que atrai o olhar. O sentido de *mitate* traz consigo a relação de que as coisas são percebidas pela visão e apreciada em relação ao que é referenciada¹⁹.

Enquanto recurso retórico, o *mitate* é abundante na poesia japonesa ou *waka* 和歌, assumindo várias funções: aproximação por semelhança (gotas de orvalho e pérolas), comparação (folhas de bordo flutuando no rio e o tecido brocado), personificação (árvores de bordo que esperam a visita imperial)²⁰.

Um belo exemplo de *mitate* é expresso na evocação a um poema muito apreciado pelo “fazer de novo o que no passado fora feito, obtendo assim grande efeito”. O fato é narrado no texto 280 de *O livro do travesseiro*²¹ e aparece ilustrado na capa da edição brasileira. Quando a Consorte Imperial pergunta à Dama Shônagon como estaria a neve do pico Kôro, a autora responde subindo a janela de treliça e colocando-se a enrolar para o alto a persiana, gesto que, apesar de muito sutil, aludia ao poema chinês de autoria de Po-Chu-i (772-846). Ao identificar a poesia no gesto de Sei Shônagon, a Consorte Imperial e demais damas riram por reconhecer a sofisticação erudita da autora que “realmente faz jus a servir nesta Corte”.²²

expresso como “instalando rochas” à época; a colocação das rochas era considerado o ato primário da jardinagem. “Atmosfera” foi escrito como *fûsei* 風情, com acepção de gosto, charme, elegância.

¹⁷ O monte Fuji seria um exemplo máximo de *meisho*, considerado um *kami* 神, espírito divino. Mas uma rua poderia ser um *meisho* por sua beleza cênica ou interesse histórico.

¹⁸ BROSSEAU, Sylvie. “Mitata”. In: BONNIN, Philippe; NISHIDA, Masatsugu; INAGA, Shigemitsu. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014, p. 335.

¹⁹ Ibidem, p. 334.

²⁰ Os exemplos têm referência em poemas citados pela professora Hashimoto. Ver: HASHIMOTO, Madalena Cordaro. “Mitata 見立: a retórica japonesa da repetição renovada”. In: *ARS*. São Paulo, ECA-USP, n. 21, 2013, p. 40-41.

²¹ SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 476.

²² WAKISAKA, Geny; CORDARO, Madalena Hashimoto. “Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução”. In: SHÔNAGON, Sei. Op. cit., p. 24-25.



Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1710-1786), *Retrato de Sei Shônagon*, xilogravura.

Utagawa Hiroshige, *53 Vistas da estrada Tokaidô* 東海道五十三次 Tōkaidō Gojōsan-tsugi [Primeira estação: Shinagawa 品川, edição Hōeidō, 1833-1834], xilogravura, 30,7x39,7 cm

No âmbito pontual que nos interessa, o *mitate* nas artes visuais é visto com eloquência nas estampas *ukiyo-e* 浮世絵. Como exemplo, a professora Hashimoto cita a estampa *53 modos de criar amados gatos*, de Kuniyoshi Utagawa 歌川 国芳 (1797-1861) como “substituto” (*mitate*) das famosas *53 vistas da estrada Tōkaidō*, série de estampas de Hiroshige Utagawa 歌川 広重 (1797-1858), conhecido também como Hiroshige Andô 安藤 広重) que retrata as 53 estações ou pontos no caminho entre Edo (atual Tóquio) e Quioto. A relação das vistas com os gatos é dada pelo trocadilho fonético com o nome de cada vila, a estação Shinagawa, por exemplo, teria equivalência no gatinho *shirakao* (rosto branco), conforme anuncia a tarja vermelha que acompanha cada felino.²³

O *mitate*, no jardim, faz prevalecer “a recriação de outros ambientes, de metáforas de amplos espaços em forma de plantas, pedras, pedrinhas, pedregulhos e rochas. Também as flores e plantas colaboram na substituição de conteúdos e sentidos, por mínimas as dimensões. E não nos esqueçamos dos cursos de terra ou de água”²⁴.

Percebemos então que enquanto procedimento, o *mitate* “compreende uma gama bastante variada de sentidos, indo desde a mais tênue alusão, comparação ou imitação, até abranger os processos de metonímia e metáfora e se expandir enquanto símbolo.”²⁵

Quanto à origem precisa do jardim de paisagem seca, ela é historicamente incerta. Nos primeiros registros históricos japoneses há menções a pedriscos e areia serem estendidos no piso de palácios e

²³ CORDARO, Madalena Hashimoto. Op. cit., p. 52-53.

²⁴ Ibidem, p. 51.

²⁵ WAKASAKA, G.; CORDARO, M. H. Op. cit., p. 25.



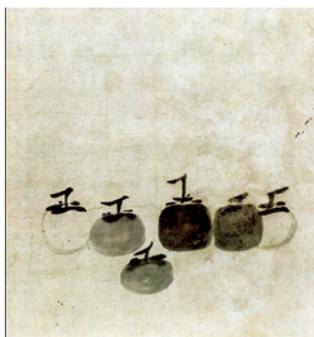
Utagawa Kuniyoshi, *53 Modos de criar Amados Gatos* 其まま地口猫飼好五十三足 Sono mama jiguchi Myôkaikô Gôjûsan-biki (c. 1848), xilogravura.

santuários xintoístas em rituais de purificação do solo. Recorrentes como parte menores de jardins maiores, o *karesansui* se tornaria um tipo de jardim isolado e independente no século XVI, com o auge de seu desenvolvimento no período Muromachi e seu uso apropriado para a prática da meditação.

O momento coincide com a valorização do monocromatismo em oposição ao rico colorido aristocrático do período Heian, da sensibilidade estética centrada na contemplação das cores vinculada ao *kigo* 季語 (termo sazonal relacionado à observação da natureza através do transcurso das estações do ano) e vivamente presente no cotidiano da corte Fujiwara, em vestes como o quimono, por exemplo, conforme descreve os registros minuciosos na literatura e na pintura da época, dos quais os textos e as ilustrações de *Narrativas de Genji* (源氏物語 *Genji monogatari*, século XI) seriam um exemplo.

Segundo Toshihiko Izutsu (1914-1993), especialista em religiões orientais, o monocromático na pintura budista “enfatizaria a importância de se perceber no mundo, a existência da não forma e da não cor, como uma realidade eterna além do fenômeno das formas e das cores”, na qual “só pela ausência da cor, seria possível uma relação mais profunda entre a visualidade cromática e valor estético de uma presença interna da cor”. A redução da palheta ao preto e ao branco (do papel) traduzia portanto o conceito de zen de vazio, na ideia de que “a cor mais fundamental é a cor que não é uma cor”²⁶.

²⁶ IZUTSU, Toshihiko. “The elimination of color in far eastern art and philosophy”. In: *Color symbolism. Six excerpts from the Eranos yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1972, p. 176-177.



Exemplos de pinturas monocromáticas atribuídas à Muqi Fachang 牧溪法常 Mu-ch'i Fa-ch'ang (século XIII).

Sino da noite do templo envolto em névoa (紙本墨画煙寺晚鐘圖, *Shihon bokuga enjibanshōzu*), século XIII, tinta sobre papel, 32,8x104,2 cm. Coleção Museu Memorial de Belas Artes Hatakeyama, Tóquio.

Seis caquis (六柿圖), século XIII, tinta sobre papel, 36,2x38,1 cm. Coleção Daitoku-ji, Quioto.

Os planos de cascalhos ou areia que fingem-se líquidas, como “essência mínima da água, sem que de fato se use água e o representa até mais profundamente do que seria possível com água real”²⁷, sugerem um conceito que vai ao encontro da ideia de contradição, um dos princípios fundamentais do Zen, na manifestação da água em material oposto²⁸.

Nesse espaço onde não seria permitida a ação da entropia, a limpeza e o rasteio para o desenho de ondas, atividades regularmente mantidas por um monge ou jardineiro, deixam evidentes os exercícios que convêm à manutenção dos significados simbólicos, sem, no entanto, objetivar a permanência, o que para mim é mais visível na poda sistemática dos arbustos e árvores do jardim de Versalhes do que em gravilhas fingindo-se líquidas.

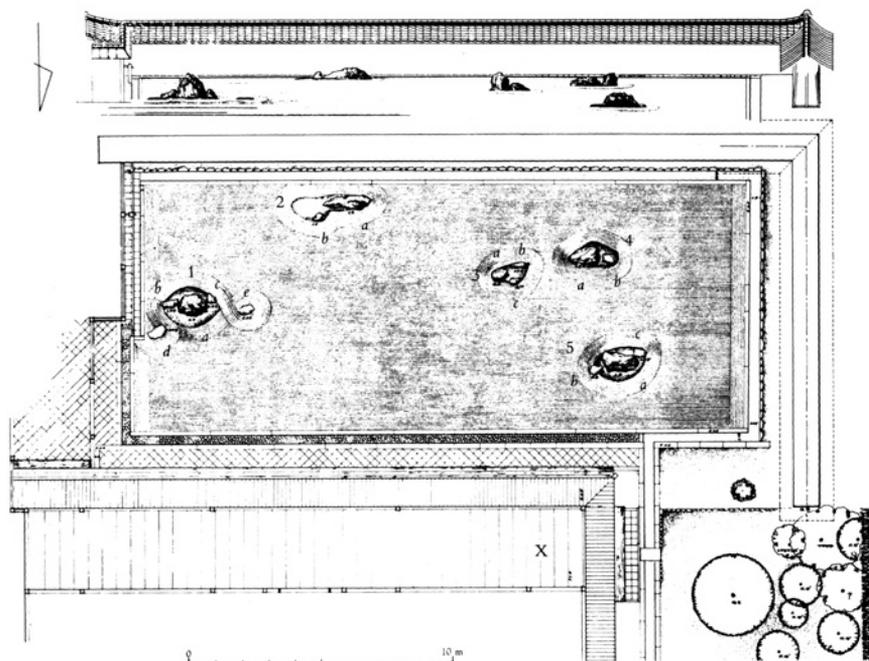
²⁷ YOSHINAGA, Yoshinobu. *Composition and expression in tradicional Japanese gardens*. Tokyo: Shōkokusha, 1962, p. 14, apud SLAWSON, David A. *Secret teachings in the art of Japanese gardens*. Tokyo: Kodansha International, 1987, p. 74. Tradução minha da citação em inglês: “The [karesansui] garden is an attempt to represent the innermost essence of water, without actually using water, and to represent it at that even more profoundly than would be possible with real water”.

²⁸ KUITERT, Wybe. Op. cit., p. 130-133. O autor esclarece que o termo “jardim Zen” (*Zen garden*) surgiu pela primeira vez em 1935 no livro publicado em língua inglesa *One*

hundred Kyōto gardens, de autoria da jornalista havaiana Loraine Kuck, e acrescenta que o Zen não estaria presente no projeto de criação do jardim, como resultado de *insights* ou ações espontâneas associadas às “artes Zen” da pintura, arquearia ou da cerimônia do chá. O desenho de um jardim requer planejamento e um extensivo período de construção. Muitos jardins não foram projetados ou construídos por praticantes do Zen. Sugere-se portanto que a relação do Zen com o jardim de pedras seria uma proposição ocidental, sem fundamento em pesquisa histórica e criticada por gerações seguintes de estudiosos dos jardins japoneses.

Ryôan-ji 龍安寺 (Quioto)

Jardim do templo do dragão da paz, 1450



O subtemplo Ryôan-ji pertence a um ramo do monastério Myoshin-ji em Quioto. Nomeado Patrimônio Mundial da UNESCO, o jardim de paisagem é um dos exemplos mais representativos do *karesansui* tradicional. Ocupando área retangular de 248 metros quadrados, tem aproximadamente 25 metros de extensão e 10 metros de profundidade. O jardim é moldurado por um muro baixo de barro, delimitando o campo visual ao nível do plano de pedriscos e permite que as copas das árvores no outro lado dessa fronteira sejam vistas, complementando a paisagem miniaturizada. O plano com as ondas de pedriscos é pontuado, com precisão matemática²⁹, por 15 pedras irregulares e musgo, compondo 5 grupos sugerindo ilhas e montanhas.

O acesso ao interior desse jardim é proibido, e deve ser contemplado por uma plataforma de madeira ou do salão no interior do templo, onde cada ponto de vista configuraria uma nova paisagem, sendo impossível, porém, capturar a

²⁹ Encontrei alguns artigos científicos interessantes sobre os efeitos visuais detectados nos elementos compositivos do jardim Ryôan-ji e, ainda, análises no desenho de ou-

tros jardins em estilo *karesansu*, muitas baseadas na Gestalt e na geometria matemática. Essas bibliografias não serão referenciadas nesse trabalho.



Vistas do jardim de Ryôan-ji

totalidade das pedras em um único lance do olhar, pressupondo o *miegakure* 見え隠れ, um jogo visual no qual os grupos de rochas se escondem e se mostram ao mesmo tempo e todo só seria apreendido pelos diferentes pontos de vista.

Embora a autoria do jardim não seja consensual ou conclusiva, constando várias teorias quanto a sua origem no *site* oficial do Ryôan-ji, livros históricos regionais atribuem a concepção do jardim ao pintor e jardineiro Sôami 相阿弥 (1472-1525), a pedido de Katsumoto Hosokawa 細川 勝元 (1430-1473), um importante comandante general do período³⁰. O jardim teria sido fundado em 1450, incendiado durante a Guerra Ônin 応仁の乱 Ônin no ran (1467-1477) e reconstruído no final do século XV por Masamoto Hosokawa 細川 政元 (1466-1507), filho de Katsumoto. As primeiras descrições encontradas desse jardim, situando-o claramente na frente do salão principal do templo, constam em documentos históricos que datam dos anos de 1680 a 1682. Essas descrições falam somente em nove pedras grandes, *mitate* do tema da literatura clássica chinesa “Filhotes de tigres atravessando a água”³¹. Após um segundo incêndio, em 1779, o escritor e especialista em jardins japoneses Ritô Akisato 秋里籬嶋 (?-1830) reconstruiu o jardim sobre os escombros dos edifícios queimados, que foram jogados no espaço, reconfigurando-o para as quinze pedras que hoje se celebra como importante ponto turístico de Quioto.³²

Assim como as pinturas *suiboku-ga*, o jardim é predominantemente cinza, seguindo a prescrição, encontrada nos textos antigos da arte dos jardins japoneses, de evitar os contrastes.

Lembro que, em visita ao Ryôan-ji, a combinação do acinzentado do cascalho, do marrom alaranjado do muro e do verde (próprio da vegetação

³⁰ GIANNOTTI, Marco. “Contemplando pedras em Quioto.” In: *Diário de Quioto*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 40.

³¹ Em inglês: “Tiger cubs crossing the water”. O tema conta a história de uma mãe tigre que precisa atravessar um rio a nado, carregando,

um de cada vez, seus três filhos. Um dos filhotes teria má índole, então a mãe não poderia deixar dois tigrinhos sozinhos com o perigo de um deles ser devorado. KUITERT, Wybe. Op. cit., p. 102.

³² *Ibidem*, p. 98-107.



local na estação do verão) dava-me a impressão de reduzir a escala daquele espaço, sentimento intensificado pelo grande número de visitantes naquela ocasião³³. Ainda pouco familiarizada com os conceitos por trás do estilo *karesansui*, imaginei esse lugar como uma maquete (ainda que agigantada) de uma paisagem: o mar em baixo relevo e ilhas em alta resolução (estranhamente nítidas) e, ao fundo, contrastando com o muro amarelo e manchado pelas intempéries, um céu de nuvens verdes, que pensei ser fruto da minha imaginação. No entanto, a paisagem externa que adentra ao cenário do jardim, o *shakkei* 借景, é um procedimento comum nessa arte japonesa:

O Jardim de Pedras e Areia do famoso Templo Ryoanji permite analisar uma organização espacial peculiar chamada de *ikedori* (tomar de empréstimo) ou, num significado mais restrito, de *shakkei* (empréstimo de paisagem). Tem-se três tipos de *shakkei*: incorporação do *kū* (空) que significa tanto vazio (que Itoh Teiji chama de espaço negativo) como o céu; colocado entre uma paisagem distante e próxima (jardim pequeno de pedras e areia ou de musgo), um espaço intermediário, que pode ser formado por uma cerca de árvores vivas; ou, ainda, numa disposição estratégica de portas caminhos, incorporando o jardim vizinho como se fosse o seu.³⁴

A professora Okano interpreta a paisagem construída em camadas justapostas como espaços intermediários *ma*, que faria a conexão entre a vida artificial e a natural na sobreposições de vistas ou “montagem de fragmentos de paisagem contíguas e a sobreposição de vistas”. A profundidade não seria “dada como nos princípios da perspectiva, mas construída na forma de interconexão de imagens na mente do sujeito que vivencia essa experiência”³⁵.

³³ Minha primeira visita ao Ryōan-ji foi no verão de 2008.

³⁵ Idem, *ibidem*. O *ma* foi discutido nas páginas 27 a 29 deste volume.

³⁴ OKANO, Michiko. Op. cit., p. 100.

O jardim, que integra a área do castelo Kishiwada em Osaka, abandona o formato retangular e se coloca em frente à edificação principal. Os jardins *karesansui* são predominantemente instalados no interior, atrás ou nas laterais dos edifícios, como um espaço contíguo aos ambientes interiores da construção que os contém.

O desenho faz referência à planta baixa do projeto original do castelo, construído para ser um forte ou base militar, tema que permitiu a Mirei Shigemori se aproximar (*mitate*) do episódio da história chinesa, “Formação óctupla de campo de batalha”³⁶.

Configurados em três pavimentos concêntricos e irregulares, delimitados por linhas grossas em *aoi-ishi*³⁷ e concreto, preenchidos por pedriscos cinzas em tons levemente avermelhados na áreas centrais e mais neutros no terceiro nível³⁸.

Espalhados nesses degraus, nove grupos de rochas *aoi-ishi* representando animais, objetos ou fenômenos da cosmologia chinesa. Não há musgo ao redor das ilhas de rochas, mas uma moldura gramada que cerca todo o jardim.

A vista completa do jardim é possível do alto do castelo, ponto de onde pude notar que a percepção dos níveis é acentuada pelo efeito ótico produzido pela leve diferença tonal entre os pavimentos e reforçada pelas linhas grossas, destacadas pelo leve azulado em contraste com os cinzas do chão. Ainda que se destaque uma vista privilegiada, a paisagem representada em nada lembra a profundidade gráfica da perspectiva renascentista: são sobreposições de planos horizontais.

Já ao nível do jardim, a sensação de achatamento é determinada pelas linhas diagonais convergentes, que deixam também imperceptível o desnível entre os pavimentos e, ao mesmo tempo, parecem recortar a paisagem que o estilo *karesansui* tenta reproduzir. Tive a impressão de estar diante de uma colagem.

O “Acampamento do capitão”, o grupo com o maior número e as maiores pedras, ao centro do jardim, pareceu-me ganhar peso e força no desenho concêntrico da cena pela estranha tonalidade azulada e cinza

³⁶ Do inglês “Eight-fold battlecamp formation”, evento cuja liderança foi marcada pelo importante personagem mítico chinês do século III, Zhuge Liang. TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – modernizing the Japanese garden*. Berkeley: Stone Bridge, 2010, p. 35.

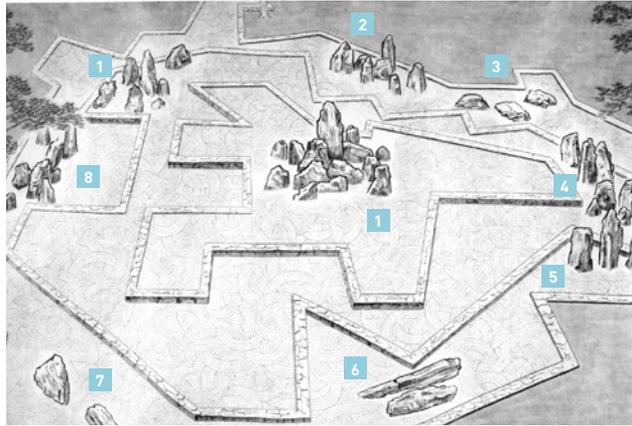
³⁷ Rochas de coloração azul-esverdeado, comuns na ilha de Shikoku, ao sul do Japão,

e declaradamente as preferidas de Mirei Shigemori.

³⁸ Não encontrei nenhuma informação na bibliografia consultada a respeito da coloração levemente diferente que percebi, durante a visita, nos pedriscos espalhados entre os pavimentos desse jardim. Estive em Kishiwada-jo em março de 2013.

Nome das disposições das pedras:

1. Acampamento do capitão;
2. Fênix;
3. Terra;
4. Tigre;
5. Céu;
6. Cobra;
7. Nuvem;
8. Dragão;
9. Vento.



Vista do alto do castelo.
Vista ao nível do jardim





Vista frontal do Castelo Kishiwada.

Vista dos desníveis do jardim e disposição das pedras simbolizando "Terra".

escura do mineral, destacada pela superfície cinza claro avermelhada, sutilmente rasteada com relevo que sugere a superfície da água – nesse caso, essa sugestão não me lembrou o mar, mas talvez piscinas, ou melhor, espelhos d'água. O volume e quantidade de rochas maiores, linhas diagonais e a ausência de musgo deixam uma certa marca de aridez; os pedriscos de tonalidade levemente quente são como uma fina camada de água. Essas cores, apesar do matiz bastante sutil, pareceram-me claramente visíveis naquela tarde de céu encoberto.

O projeto desse jardim previa ainda que as pessoas pudessem caminhar sobre as linhas e pular por entre as estruturas que demarcam os três níveis da construção, fazendo dele o primeiro jardim *karesansui* de entrada permitida. Mirei pensou ainda em diversas possibilidades de uso, como exposições ao ar livre ou palco para apresentações performáticas³⁹.

“Minha ideia foi criar um desenho referindo-se às origens do castelo Kishiwada, de uma vista aérea, algo que nunca havia sido feito antes”⁴⁰. Mirei sinaliza em suas palavras uma vontade consciente de se distanciar dos padrões do estilo *karesansui* até então presentes em jardins como o Ryôan-ji e apreço em tornar contemporânea sua prática, coexistindo com elementos tradicionais.

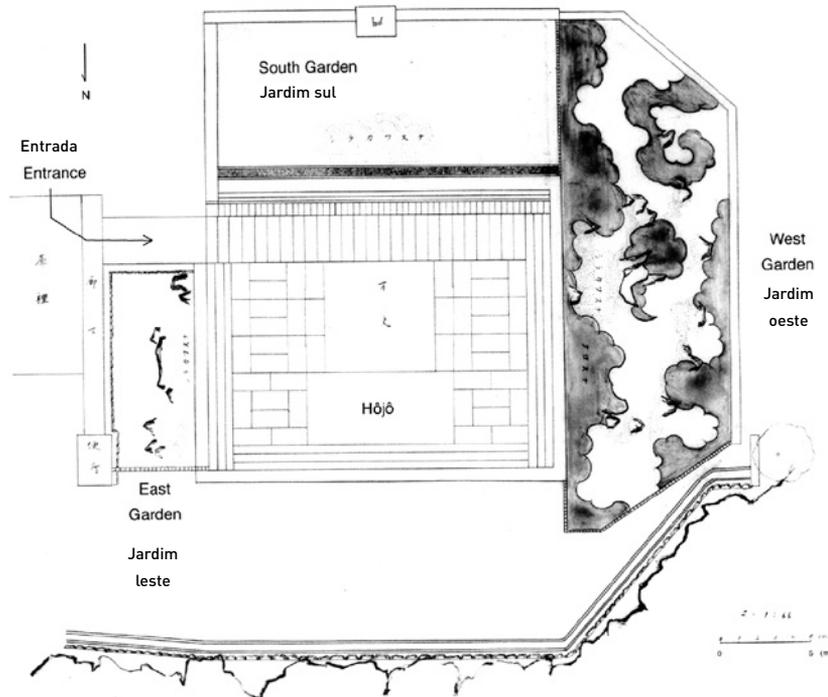
³⁹ TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2010, p. 38-40.

⁴⁰ SHIGEMORI, Mirei. *Nihon Teiensi Taikei*, p. 97, apud TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 42.

Tôfuku-ji 東福寺 (Quioto)

龍吟庵 庭園 Ryôgin-an teien

O eremitério do dragão cantante, 1964⁴¹



O projeto paisagístico de Ryôgin-an Hôjô Teien⁴² foi criado como um trajeto que compreende três jardins no entorno do templo Ryôgin-an, parte do complexo de templos Tôfuku-ji, em Quioto. No início do trajeto, na entrada do prédio principal do templo, estende-se o jardim leste, onde à primeira vista se destaca a superfície de cascalhos avermelhados, pontuados por pedras *aoi-ishi*. O cenário é *mitate* da lenda de Daimyô Kokushi, famoso senhor feudal Kokushi, antigo morador do templo⁴³. Nas pedras *aoi-ishi*, uma criança (rocha alongada central) é protegida por dois cachorros (duas rochas

⁴¹ Título em inglês: *The chanting dragon's hermitage*.

⁴² Este jardim, assim como o de Sekizô-ji não foram visitados. As reflexões baseiam-se em fotos e esquemas reproduzidos em livros.

⁴³ TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2007. p. 118. A lenda conta que Kokushi, uma criança estranha dotada de poderes sobrenaturais e concebido de maneira mística, foi abandonado

quando pequeno em uma montanha onde era costume abandonar à morte crianças que contraíram doenças graves. Nesse dia, um monge avistou dois cachorros, um preto e um branco, que seguiam o jovem Kokushi. Ele fora defendido pelos cães quando duas vezes atacado por lobos selvagens. Ao presenciar essas cenas, o monge conclui que a criança deveria possuir dons especiais e a leva para Quioto, criando-a como seu discípulo. Kokushi se tornou um importante monge local.



Jardim leste (foto maior). Três pedras à direita representando três lobos. Criança (pedra central), protegida por dois cães.

de tamanhos intermediários) que são, por sua vez, cercados por três lobos (rochas menores). O vermelho intenso da superfície, que dá dramaticidade violenta à cena, cria uma reação impactante quando o visitante se aproxima do jardim seguinte, jardim sul, uma área retangular bem maior do que o primeiro, coberta unicamente por *shirakawa suna* (areia do rio branco) e margeado por cercas de bambu decorado com motivos que representam a montanha onde o bebê fora abandonado. Nesse jardim, sentado sobre uma área destinada à contemplação, o visitante pode descansar os olhos numa vista marítima silenciosa, clara e absolutamente plana, onde a mente poderia vagar pelo vazio. Esse jardim seria como um espaço *ma* entre dois espaços cheios de ação – um jardim de passagem.

No jardim oeste, Mirei formata nuvens em gravilha cinza escuro e cinza claro, delineadas por linhas de concreto quase brancas que criam massas arredondas de cor e parecem estar em movimento pelo revelo desenhado do jardim. O grupo de pedras *aoi-ishi* formam um dragão meio azulado, meio esverdeado, meio submerso, meio emergindo que ganha corpo de densidade tridimensional pelo contraste do fundo de múltiplos cinzas. É quase possível



Jardim sul. Cerca de bambu com motivos de relâmpagos, prenúncio da próxima “cena”.

afirmar que o animal está vivo pelo efeito de animação quadro a quadro provocado pelo próprio deslocamento do visitante pela área destinada à contemplação do jardim, conforme demonstra as imagens extraídas do livro de autoria do paisagista suíço e pesquisador dos jardins japoneses Christian Tschumi.

Esse trajeto me pareceu convincentemente cinematográfico. A cena da batalha sanguinolenta dos cães com os lobos para salvar criança é cortada para o mar ou lago calmo, silencioso e branco que antecipa o “mundo mágico” do céu de dragão cinzento, um 3D em pedra animado pelo esconder e aparecer do *miegakure* das partes do jardim.

Este seria o primeiro projeto em que Mirei usou cores de gravilhas tão distintas (vermelho, branco, cinza e preto)⁴⁴, o que, em meu ponto de vista, foi crucial para definir a narrativa. O jardim oeste seria ainda um dos primeiros jardins em estilo *karesansui* que, ao invés de se reportar ao mar, volta-se para o céu, onde estariam refletidos os oceanos⁴⁵, criando um estranho movimento de sobreposição de *mitate*.

⁴⁴ Ibidem, p. 119.

⁴⁵ Ibidem, p. 108.



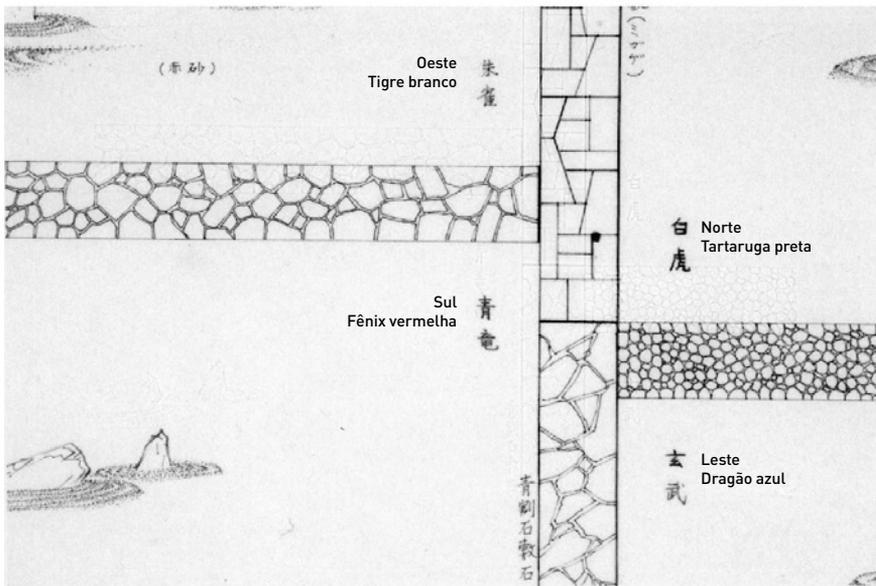
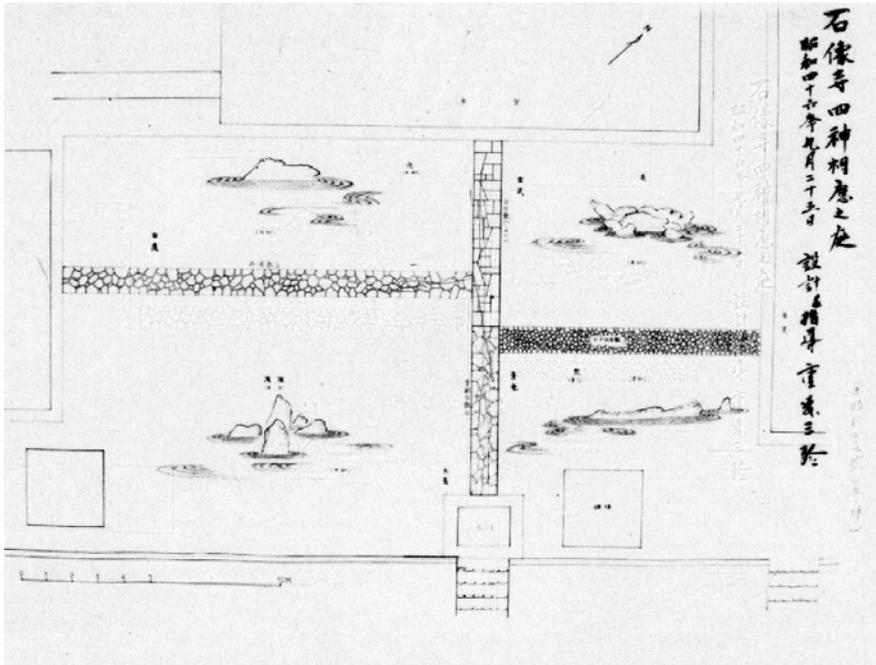
Vista do jardim oeste.
Sequência de vistas do dragão de pedras em diferentes ângulos sugerindo "movimento".

Sekizô-ji 石像寺 (Hyôgo)

四神相応の庭 **Shishin sôô no niwa**

O jardim dos deuses protetores dos quatro pontos cardeais,

1972





Iwakura que deu origem ao templo Sekizô.

Na página seguinte: cerca de bambu com ideogramas “quatro” e “deuses” e vista do templo principal com “tigre” e “fênix”.

Na ocasião do convite para a construção do jardim na entrada do santuário, o Sekizô-ji era um templo abandonado. Originalmente instalado dentro da floresta próxima a um *iwakura* 岩倉 (pedreira considerada morada dos deuses e sagrada no xintoísmo), o templo, então escondido pela mata, voltou a ficar visível durante a limpeza da área e renovação do edifício. Inspirado nessa história, Mirei buscou referência no conceito chinês *shishin sóô* 四神相応 (os quatro deuses protetores das quatro direções do céu) do Taoísmo antigo e que define um traçado geográfico no qual uma área é dividida em quatro partes, sendo cada uma protegida por um dos deuses da cosmologia Chinesa: dragão azul (*seryû* 青龍), tigre branco (*byakko* 白虎), fênix vermelha (*suzaku* 朱雀) e tartaruga negra (*genbu* 玄武). A teoria também teria relação com as quatro estações do ano. O leste, onde nasce o sol, representaria a primavera; o sul, onde o sol está no auge, o verão; o oeste, o outono e o norte, inverno.⁴⁶

Seguindo esses preceitos o jardim se divide em:

1. Norte: Sobre pedriscos cinza-escuros, sugerindo um lago, descansa a tartaruga, animal associado à cor preta e considerado “o guardião das águas”, representado por uma ilha formada por um grupo de pedras escuras e arredondadas e musgo.

⁴⁶ KUITERT, Wybe. Op. cit., p. 37-38.



2. Oeste: com predominância do branco, cor associada ao elemento metal. Uma grande rocha branca de formas curvilíneas e relativamente lisa representa um tigre deitado sobre uma cama de areia branca. O animal é considerado “o guardião dos ventos”.

3. Sul: Associada à cor vermelha e ao elemento fogo, a fênix, figurada nos grupos de rochas avermelhadas e pontudas, está pousada sobre o leito de areia alaranjada. A ave é considerada “a guardiã contra o fogo”.

4. Leste: Com superfície em cascalho cinza-escuro centralizada por uma pedra *aoi-ishi* de forma alongada simbolizando o dragão, associado à cor azul e ao elemento madeira.

As quatro divisões do jardim são demarcadas por passarelas retilíneas que dão acesso ao templo, desenhando um caminho que me fez recordar o *sandô* 参道 (espaço de peregrinação que começa na entrada do *torii* 鳥居 – espécie de portal de madeira que delimita o início de lugares sagrados – e segue até a frente do santuário ou templos)⁴⁷. Durante o trajeto no *sandô*, o visitante tem seus cinco sentidos aguçados pelo som de seus passos ao pisar as pedras, o som do rio que corre embaixo da ponte de madeira e pelo bosque que oculta o edifício do templo. No jardim de Mirei não seriam aguçados os sentidos, mas nossa imaginação. Tschumi sugere que Mirei na verdade não estaria representando quatro entidades sagradas, mas apenas uma, que descenderia da grande pedra *iwakura* e assumiria progressivamente a aparência física dos quatro animais mitológicos: primeiro a tartaruga negra, depois o tigre branco, continuando, para a fênix vermelha e por fim, o dragão azul⁴⁸. A leitura de

⁴⁷ OKANO, Michiko. Op. cit., p. 88.

⁴⁸ TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2007, p. 127. A leitura do *kami* que descenderia do *iwakura* e se transformaria sequencialmente nos quatro

animais é do especialista. Adaptei essa visão associando-a com uma página de manga devido ao desenho das passarelas, que sugere leitura ao modo dos quadrinhos, e aos ideogramas decorativos da cerca de bambu.



Tartaruga preta (norte).

Na página seguinte: Tigre branco (oeste), Fenix vermelha (sul) e Dragão azul (leste).

Tschumi e as passarelas retilíneas que atravessam campos de cor me induziram associar o jardim a uma grande página de *manga* (histórias em quadrinhos japoneses). A cerca de bambu decorado com ideogramas anunciaria o título da história, *shishin* 四神, “quatro deuses” e enquanto o visitante caminha pelas passarelas retilíneas reconhece os animais por similaridade e no trajeto poderia criar uma narrativa na qual uma das possibilidades de leitura seria circular e anti-horária, norte (inverno), leste (primavera), sul (verão) e oeste (outono).

Sobre esse projeto, Mirei esclarece que:

Este jardim não é um jardim *karesansui* só porque não tem água nele. Ele retrata a antiga fé nos deuses em um design contemporâneo e apropriado para os tempos modernos. Como tal, ele abandona o conceito convencional do jardim *karesansui*, que geralmente imita paisagens naturais. Portanto, o *Shinshin Sôô no Niwa* realmente deve ser visto como um novo tipo de jardim *karesansui*.⁴⁹

⁴⁹ SHIGEMORI, Mirei. *Nihon Teirenshei Taikei*, vol. 33, p. 45, apud TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2007, p. 131.

Tradução minha do inglês: “This garden is not a *karesansui* garden just because there is no water in it. It depicts the ancient faith in gods in

a contemporary design appropriate for modern times. As such it departs from the concept of the conventional *karesansui* garden, which usually imitates natural landscapes. Therefore, *Shinshin Sôô no Niwa* should really be seen as a new type of *karesansui* garden.”



Mirei Shigemori

Nasceu na província de Okayama em 1896, falecendo aos 79 anos em Quioto, em 1975. Graduado em *nihonga* 日本画 (pintura estilo japonês) pela Academia Nacional de Artes de Tóquio, completou sua formação acadêmica em História da Arte, Estética e Filosofia Oriental na mesma instituição.

Foi um dos primeiros teóricos acadêmicos dos jardins japoneses e autor de importante bibliografia sobre o assunto. Também tinha grande interesse no *ikebana* 生け花 (arte dos arranjos florais), na cerimônia do chá e outros temas ligados à cultura tradicional japonesa.

Publicou 81 livros, entre eles um compêndio de 52 volumes sobre a história, a estética e o levantamento catalográfico dos jardins tradicionais no Japão; 19 livros relacionados ao *ikebana* e alguns outros sobre a cerimônia do chá e outros temas tradicionais; além de manter, em vida, periódicos sobre jardins e o *ikebana*.

Ao mesmo tempo, foi grande admirador da arte moderna europeia, haja vista o nome que assumiu aos 19 anos, inspirado no pintor francês Jean-François Millet (1814-1875) – “Mirei” é uma adaptação da pronúncia à japonesa de Millet⁵⁰.

Mirei se declarava contra os manuais de prática dos jardins japoneses que, segundo ele, limitavam-se às receitas medíocres que fizeram estagnar sua prática. Também foi desfavorável à imitação ou à influência dos jardins ocidentais, especialmente os de estilos francês e inglês⁵¹.

Defensor fervoroso dos valores tradicionais de seu país, aliou memória cultural à manutenção de valores tradicionais relacionados aos sistemas Taoísta, Confucionista, ao Budismo Ortodoxo e Zen e principalmente ao Xintoísmo – devido ao poder primordial atribuído às forças da natureza, princípio da religião japonesa⁵² – perseguindo também em sua produção um ideal pessoal que chamou de “modernidade atemporal”.

Criou aproximadamente 250 jardins em todo o Japão e com relação aos jardins em estilo *karesansui*, Tschumi⁵³ pontua características até então inéditos nos nove séculos de história dessa técnica:

⁵⁰ É por essa razão que me refiro ao paisagista sempre pelo primeiro nome. A transcrição de Jean-François Millet ジャン=フランソワ・ミレー.

⁵² Ibidem, p. 44-47.

⁵³ Ibidem, p. 64-65.

⁵¹ TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2007, p. 18.

- O uso do concreto e processos de tingimento deste material;
- O uso de cascalho, gravilhas, areia e rocha em cores além do cinza;
- A representação do céu ou de nuvens;
- Motivos nas cercas ou muros baixos que margeiam os limites dos jardins;
- Motivos espiralados;
- Motivos geométricos (quadrados, cilindros, formas de objetos do uso cotidiano).

Vale ressaltar que as cores, nos jardins *karesansui* de Mirei, estão presentes enquanto matéria e não como superfícies cromáticas aplicadas e estabelecem relações profundas e complexas entre as partes do jardim e seu entorno. Os materiais são afetados no contexto do lugar e através do uso com outros materiais, sendo notório que o sentido de inovação cromática de seus jardins atenta tanto para palheta simbólica associada ao cosmos da mitologia chinesa quanto para os efeitos e contrastes necessários na construção do trajeto que liga as partes do projeto paisagístico.

Os procedimentos criativos que conferem o caráter modernizador em Mirei, são atribuídos por Tschumi à influência da formação acadêmica em Belas-Artes e interesse pela pintura abstrata e pelos ideais modernistas da Europa. Segundo o especialista suíço, o *ikebana* também foi fonte importante de inspiração e renovação para a prática dos jardins.

Tschumi destaca trechos de autoria de Mirei sobre a dedicação disciplinada ao arranjo floral, diariamente exercitada como meio de transformação da natureza em arte:

Pela destruição da natureza, e não somente fisicamente, nós devemos pautar a arte. As linhas e as cores devem ser guiadas pela pura criatividade (...)

É verdade que na arte de arranjo de flores a coisa mais importante é dar vida à natureza. Mas isso não significa necessariamente trazê-la para a vida de uma forma realista. Dar vida à natureza significa traduzi-la dentro de mim. E, a fim de torná-la uma coisa de mim mesmo, tudo ou parte da natureza precisa ser transformado: transformado do campo da natureza para o campo da arte, enfatizando a distinção entre a natureza e a arte. Para dar vida à natureza, as linhas e as cores da natureza são feitas para as linhas e cores de arte.⁵⁴

54 SHIGEMORI, Mirei. "Exploration – the art flower arrangement". In: *Complete works of Japanese flower arrangement*. Vol. 06 apud TSCHUMI, Christian. Op. cit., 2007, p. 36. Tradução minha do inglês: "By destroying nature, and not just physically, we must establish the art.

The lines and colors of art must be guided by pure creativity." e "It is true that in art of flower arrangement the most important thing is to bring nature to life. But this doesn't necessary mean bringing it alive in a realistic way. Bringing nature to life means

Mirei não apenas não propõe uma aproximação mimética com a natureza, mas coloca a abstração como caminho para uma nova natureza, construída por partes, linhas e cores, que se fariam tão vivas na arte quanto na própria natureza.

Acreditava que poderia alcançar seu grande objetivo de vida, a “modernidade atemporal”, não pela negação da tradição mas na criação artística individual, como catalizador para romper com a estagnação dos estilos e como via de atualização, seja na prática do *ikebana* ou na criação de jardins. Tal posição me parece concordar com as palavras do pintor cubista George Braque: “Em arte, o progresso não consiste na extensão, mas no conhecimento dos limites. A limitação dos meios determina o estilo, cria nova forma e impulsiona a criação”⁵⁵.

Quando recorta o chão para imprimir o índice da história daquele lugar (a planta do castelo Kishiwada como referência do jardim), o paisagista conta a lenda do antigo morador onde o jardim é construído (a lenda de Daimyô Kokushi no jardim leste vermelho) ou cria uma história a partir da origem mística do templo (o jardim dos quatro deuses protetores dos quatro pontos cardiais). Mirei recorre assim ao que me aventuro chamar *meisho* do passado ou da memória do próprio lugar.

A partir de procedimentos inéditos, sua atuação crítica como historiador, pesquisador, tanto em escritos teóricos como em projetos paisagísticos, é a meu ver o aspecto “mais moderno” e atual de seus trabalhos.

Tentei no estudo sobre os jardins *karesansui* buscar aspectos que pudessem dialogar com as artes visuais, direcionando a pesquisa para a prática tridimensional e para os projetos *site specific* (obras que dependem do contexto onde são apresentadas). Se o jardim de paisagem seca passou a ser entendido como ambiente para a meditação ou contemplação, em atitude correlatada ao indivíduo em quarto fechado na prática do *zazen* 坐禪⁵⁶, é possível sugerir que esse tipo construção abstrata poderia servir também a outras experiências.

to translate it inside myself. And in order to make it a thing of myself, all or part of nature has to be transformed: transformed from the field of nature to field of art, emphasizing the distinction between nature and art. To bring nature to life, the lines and colors of nature are made into the lines and colors of art.”

55 BRAQUE, George. “Pensamentos e reflexões sobre a arte”. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 264.

56 Pensando que seria uma experiência importante para esta pesquisa, tentei praticar o *zazen* no templo Soto Zen na bairro da Liberdade, em São Paulo. O exercício fatigante consiste em manter-se estável, sentado com as pernas cruzadas sobre a beira de uma almofada dura e desconfortável, com o corpo voltado para uma parede, olhos semicerrados e mente concentrada exclusivamente na percepção consciente do aqui e agora pelos seus cinco sentidos, em esforço de interromper o fluxo do pensamento, da imaginação.

Especialmente sobre os jardins *karesansui* de Mirei, o paisagista me parece estar menos interessado na meditação no sentido do *zazen* (como um estado da mente) do que com a experiência sensorial do visitante (de relação corpórea⁵⁷), mais próxima da vivência com o lugar ou como lugar de possibilidades (haja vista o trânsito permitido dentro do jardim em alguns projetos). Isso seria similar, a meu ver, com o que o famoso arquiteto Tadao Ando (1941-) preconiza sobre a relação da pessoas com suas construções:

Não quero que as pessoas vão ali para se distrair, mas sim, para recuperar e alimentar seu espírito e sua alma. Eis o lugar que desejo construir. O que quer dizer que, para mim, o espaço ideal é ao mesmo tempo sagrado e secular, capaz de oferecer ao indivíduo qualquer possibilidade através de um sereno acolhimento.⁵⁸

Bem, meu objetivo dominante como arquiteto tem sido oferecer às pessoas uma situação arquitetônica que nutra o seu espírito (...) e não uma meditação no sentido formal, mas uma meditação em que cada pessoa pense sobre sua relação com o mundo.⁵⁹

Os limites desfocados entre o exterior e o interior, na ambígua relação entre o jardim e o edifício que o contém, o jogo de empréstimos do *shakkei* (lembrando aqui novamente as nuvens verdes formadas pelas copas das árvores do lado de fora do jardim de Ryôan-ji), as associações ou atualizações pelo *mitate* foram assuntos que ressoaram pelo estudo do jardim e ampliaram minha compreensão sobre as relações entre as coisas dispostas (colocadas) ou próprias ao lugar (presentes), atentando-me para a importância não só de preencher mas de ativar o espaço pela percepção das pessoas que o ocupam.

⁵⁷ A palavra experiência em japonês, 体験 *taiken*, com acepção de experiência pessoal, física, é escrito com dois ideogramas, “corpo” e “verificação, teste”.

⁵⁸ ANDO, Tadao; AUPING, Michael. *Ando Tadao. Conversa com Michael Auping*. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 22.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 59



Iebatake 家畑 (Casa horta) é um jardim de pedras ou uma escultura pública de 17 metros de comprimento e 7 metros de largura, produzido durante o programa de “Residência Artística em Kamiyama”.

Meu trabalho inspirou este projeto de pesquisa para o estudo dos jardins e obras de Mirei Shigemori e, conseqüentemente, para o questionamento da particular concepção da espacialidade japonesa. Como desdobramento ao espaço, busquei o tempo no cinema de Yasujiro Ozu.

Iebatake faz referência à planta baixa de uma casa típica da região, tendo as mais velhas sido construídas em madeira há mais de 100 anos. Eram

características dessas casas: quartos de *tatame* divididas por *fusuma*⁶⁰, sanitário ou fossa próxima ao nível do chão e sistema antissísmico primitivo (a base dos pilares de sustentação do telhado são colocados sobre uma pedra chata enterrada no chão).

O trabalho foi pensado para ser frequentado como um *playground* – uma casinha sem paredes e telhado em tamanho natural para as crianças – ou uma praça – um local de descanso para adultos, onde seria possível admirar a paisagem de montanhas e rio ao redor da casa –, reavivando o espaço anteriormente negligenciado como um terreno abandonado, localizado debaixo de uma ponte para passagens de carros. A mesma ponte foi o lugar privilegiado para a vista aérea da obra.

O desenho da planta foi demarcada por linhas de madeira, algumas tinham sulcos para o *shôji*⁶¹ e o *fusuma*, denunciando as áreas dos aposentos internos. As áreas em gravilha cinza indicam os quartos de *tatami* – que, numa casa japonesa, podem assumir diversas funções (sala de jantar, quarto de dormir) e dimensões, com a instalação ou retirada dessas estruturas – e o quadriculado de madeira, a cozinha. As partições em azul dos cascalhos de *aoi-ichi* apanhados no rio ali perto, apontavam o toailete e a área dos banhos; enquanto as áreas salpicadas por pedrinhas brancas, o *genkan* (área que antecede a entrada para os cômodos casa, onde se costuma deixar os calçados) e os armários embutidos *oshi-ire*.

Essas áreas não tentam mimetizar alguma coisa: o cinza dos pedriscos de granito tem menos a ver com o tom palha do *tatami* do que com o mar cinzento de Ryôan-ji. O azul poderia indicar o revestimento do chão, mas sua função principal, assim como o quadriculado de madeira, foi destacar o banheiro e a cozinha dos outros aposentos de uma casa. As exceções foram as cores esmaltadas dos móveis que resgatam, com sua literalidade explícita, ícones comuns em anúncios de apartamento. A cor portanto teve a função de estruturar o desenho.⁶²

O trabalho foi inspirado no jardim de Ryôan-ji e não nas obras de Mirei. Naquela época, não tinha conhecimento desse repertório mas meses depois, na exposição no Museu Watari-um, descobri um artista que seria revisitado com frequência.

⁶⁰ *Fusuma* 襖, porta corredeira interna, feita de esquadilha de madeira coberta por papel espesso liso ou decorado.

⁶¹ *Shôji* 障子, esquadilha de madeira corredeiras, forrada com papel semitransparente.

⁶² A madeira de sequoia, usada no jardim, perde a tonalidade avermelhada e com o passar

do tempo se torna acinzentada. Certamente, depois de anos, com o esmalte da tinta descascada e a madeira desbotada, o jardim se tornaria quase monocromático. Como o trabalho teve caráter temporário, ele não teve a chance de sofrer os efeitos do tempo, o que, na minha imaginação, direcionaria seu aspecto para um *suibokuga*.



Iebatake 家畑 (Casa horta)

2010, do projeto Hasamiyama

Escultura: madeira, pedras, areia, grama

700x1700x30 cm

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

- P. 70** Stills capturados do filme: *Pai e filha* (1949), aproximadamente a 90'
- P. 72** Foto 1: «<https://thewandertree.files.wordpress.com/2013/03/2012-03-05-versailles-gardens-by-rehana.jpg>»
Foto 2: ««<http://freephotooftheday.clientk.com/wp02/wp-content/uploads/2008/11/gardens-the-fountain-of-winter-versailles.JPG>»»
Foto 3: ««<http://www.tenorama.com/es/ranking/diez-palacios-mas-exoticos-del-mundo>»»
- P.76** Gravura 1: SHÔNAGON, Sei. *O livro do viajante*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013, capa. Gravura 2: «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cats_suggested_as_the_fifty-three_stations_of_the_Tokaido.jpg»
- P.77** Gravura: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cats_suggested_as_the_fifty-three_stations_of_the_Tokaido.jpg»
- P.78** Pintura 1: «https://ja.wikipedia.org/wiki/畠山記念館#/media/File:Evening_bell_from_mist-shrouded_temple.jpg»
Pintura 2: «<http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/09/25/arts/transforming-the-splendor-of-japanese-art>»
- P.79.** Esquema: SLAWSON, David A. *Secret teachings in the art of Japanese gardens*. Tokyo: Kodansha International, 1991, p. 96.
- P. 80** Foto 1: «<http://modernmint.co.uk/wp-content/uploads/Ryoan-Ji.jpg>»
Foto 2: «<http://www.architecturaldigest.com/decor/2014-04/historic-gardens-landscape-design-slideshow>»
- P. 81** Foto 1: «http://ajw.asahi.com/article/special/japan_heritage/AJ201103188943»
Foto 2: «<http://www.japanesegardens.jp/gardens/famous/000039.php>»
- P. 83** Desenho: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 93. Fotos: Yukie Hori.
- P. 84** Fotos: Yukie Hori.
- P. 85** Desenho: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 117.
- P. 86** Fotos: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 116.
- P. 87** Fotos: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 118.
- P. 88** Foto 1: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 120-121. Sequencia de fotos: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 123.
- P.76** Desenho: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 127.
- P. 90** Foto: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 124.
- P. 91** Foto 1: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 131. Foto 1: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 126.
- P. 92** Foto: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 129.
- P. 93** Fotos 1 e 3: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 129. Foto 2: TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007, p. 126.
- P. 98** Ilustração: Yukie Hori.

Quero ser Hiroshi Sugimoto

2009-2010

Yukie Hori tentando ser Hiroshi Sugimoto, vídeo I - 5'35", HD

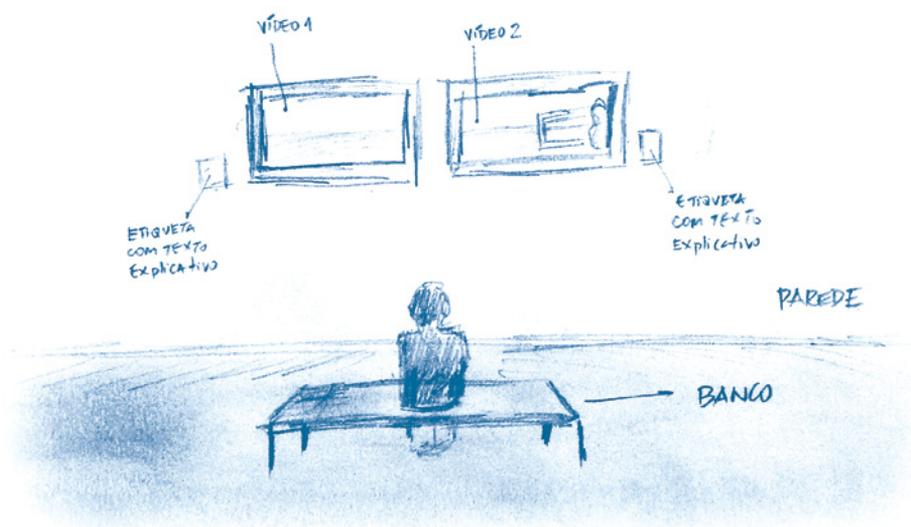
Daniel Medina tentando ser Yukie Hori tentando ser Hiroshi

Sugimoto, vídeo II - 5'40", HD

Instalação: DVD player, tela de LCD

Dimensões variáveis

ENCONTROS DA DONA SOMBRA
シャドウさんの出会 *Shadôsan no deai*
堀由紀江 Yuki Hori

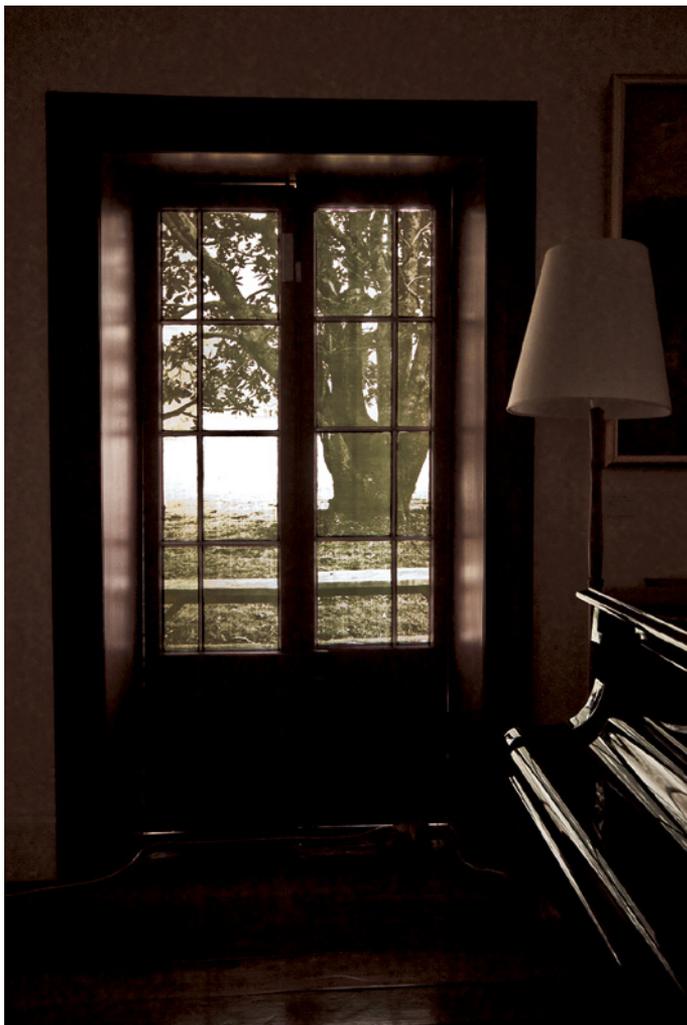




Pillow Shots para Ozu

2010-2014, da série *Cinco dedicatórias*
Impressão jato de tinta em papel algodão
Hahnemühle Photo Rag 308 g/m².
Díptico: 35x60 cm



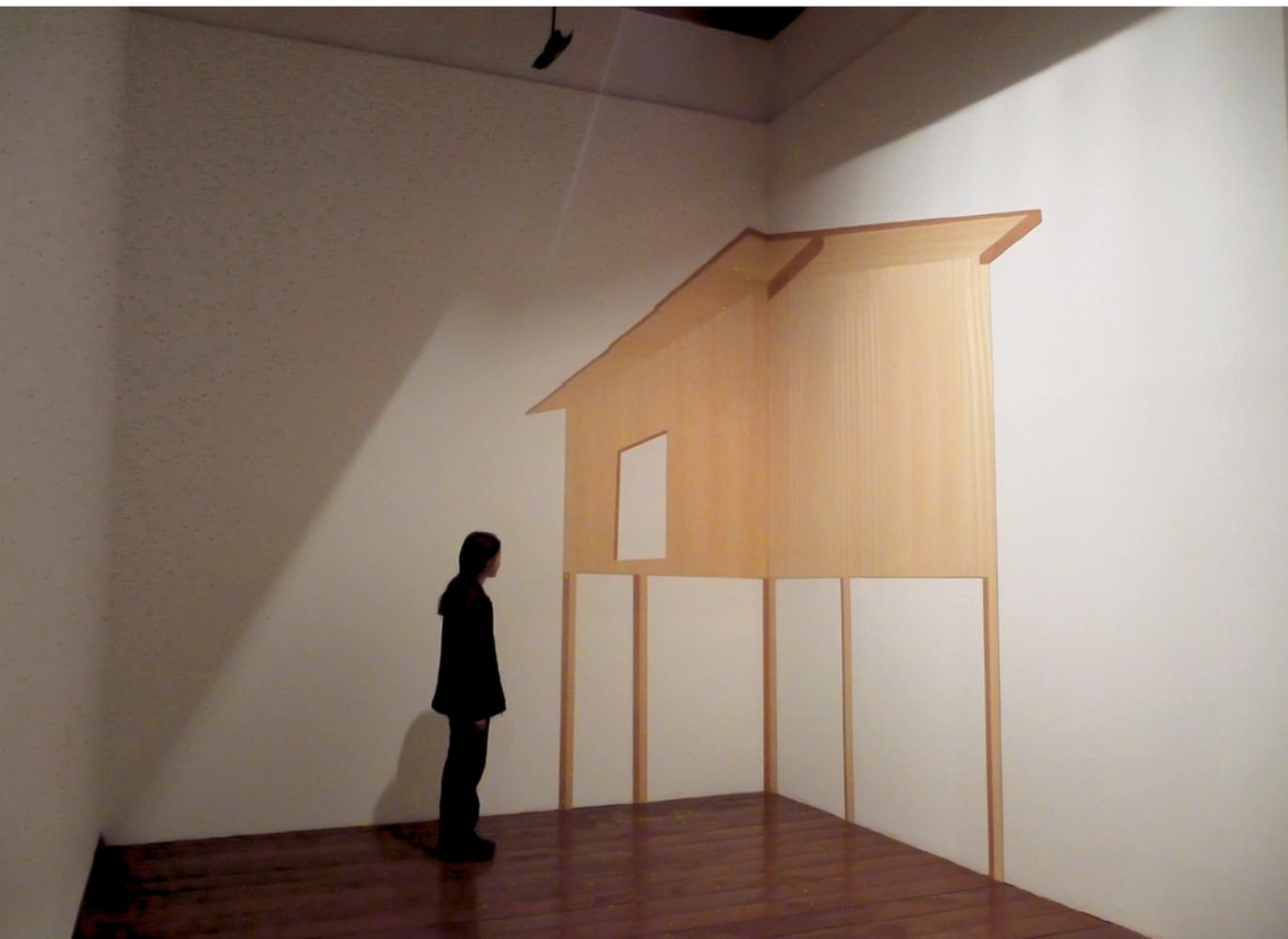


**Through the Boyds's Looking-Glass-House,
and What Lady Shadow Found There**

[Através da casa de espelhos dos Boyds
e o que a Dona Sombra encontrou por lá]
2011

Instalação: impressão *laser* em papel vegetal
Dimensões variáveis





**Passado camuflado I (a Vera Barbieri) –
“Ao Tônico, com amor” bidimensionado em dois eixos.**
2008
Instalação: MDF e lâminas de madeira
290x336 cm



Passado camuflado II (Ao MARP, em gratidão e a Vera Barbieri, com carinho) – “Ao Tônico, com amor” planejado
2008-2014
Instalação: Vinil adesivo, piso vinílico, piso de madeira
Dimensões variáveis



Passado camuflado III (Ao MARP, em gratidão; ao Do-Ho Suh, com apreço e a Vera Barbieri, com carinho) – “Ao Tônico, com amor” fantasmado
2014

Instalação: Impressão sobre voil, cabo de aço, polipropileno, nylon, alumínio, elástico
445x420x345 cm





foto: Renan Telles

Sala para Tôhaku Hasegawa
projeto





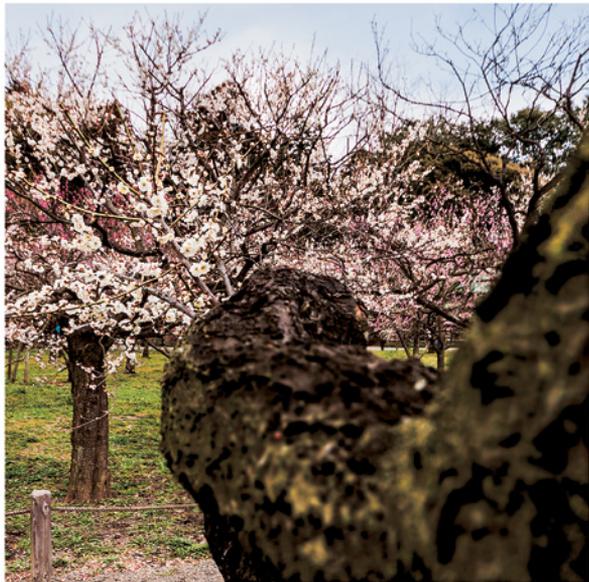
[Para Tohaku Hasegawa] Cultivando Pinheiros

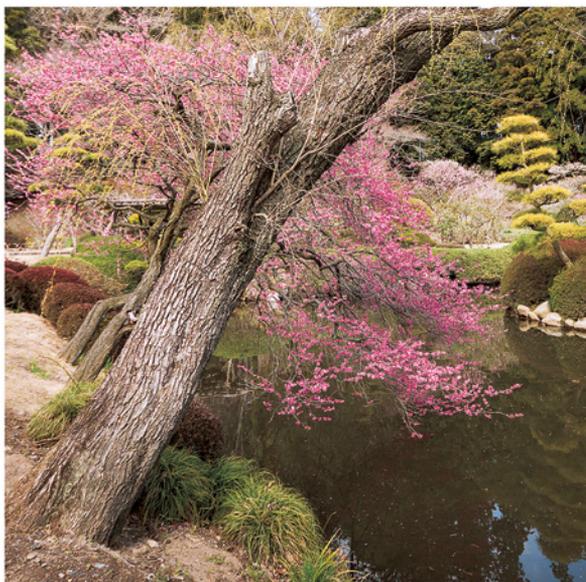
2011-2014, da série *Cinco dedicatórias*

Impressão jato de tinta em papel alfa celulose

Hahnemühle Rice Paper 100g/m², caixa em madeira balsa

Duas peças: 25x40 cm (cada imagem), 25x110 cm (rolo), 35x45x5 cm (caixa)





梅女の裏切り - Ume onna no uragiri (Traição da mulher ameixa)
[ou Ikebana para Shinzo Maeda]

2013-2014, da série *Cinco dedicatórias*

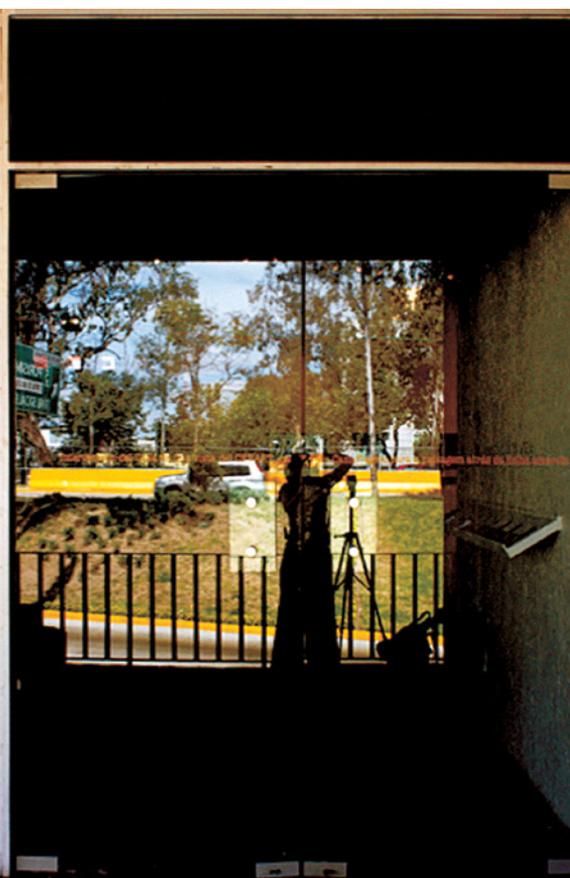
Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Velvet 305 g/m².

Tríptico: 30x30cm (imagem), 45x45 cm (paspatur e molduras)



Intervención del CaSa en una vista del CENART
[ou camuflagem para paisagem atrás da linha amarela]
2009
Instalação: impressão em vinil adesivo transparente
Dimensões variáveis





sem título

2011-2014, da série *Paisagens Flutuantes*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m².

60x60 cm



Casa de Eedeldeewt e Mudeldeewt

2011-2014, da série *Paisagens Flutuantes*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m².

30x45 cm





sem título

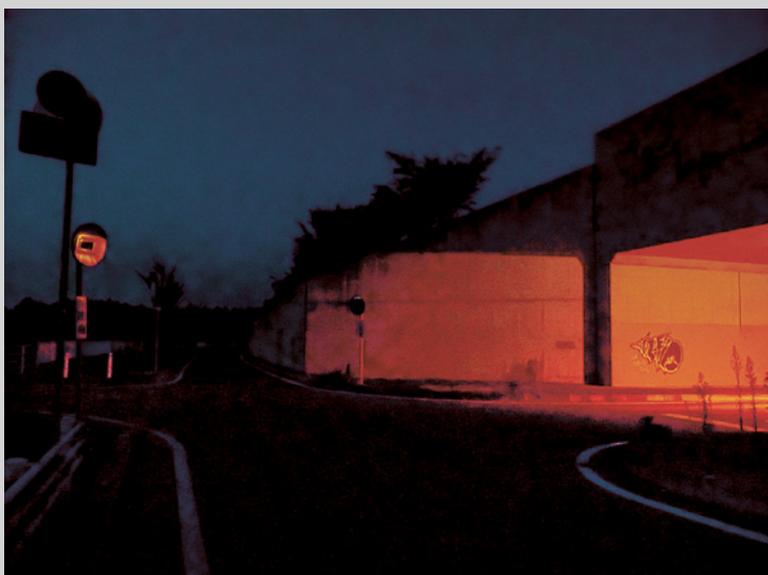
2011-2014, da série *Paisagens Flutuantes*

Impressão jato de tinta em papel algodão

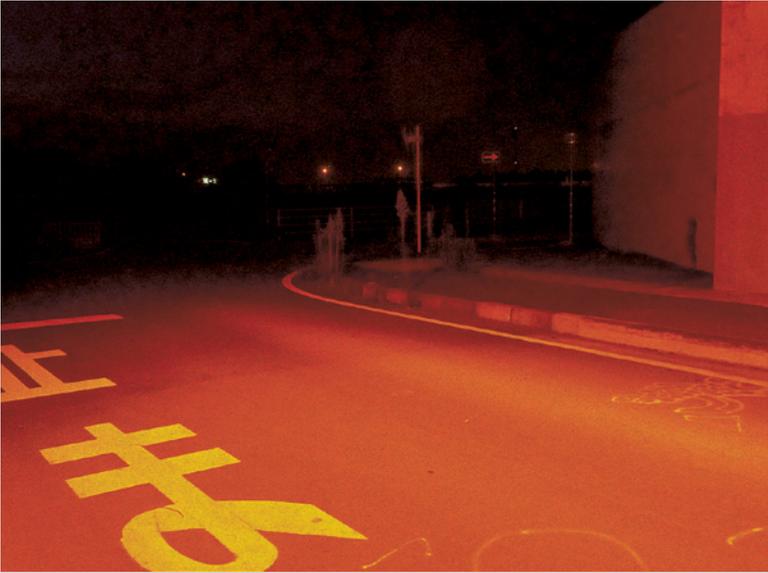
Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m².

80x50 cm





[Para Takuma Nakahira] Noturnas
2008-2014, da série *Cinco dedicatórias*
Impressão jato de tinta em papel algodão
Hahnemühle Photo Rag 308 g/m².
Díptico: 45x60 cm





Eclipse do Sol

2008,

Animação gráfica, duração determinada conforme período da exposição

Videoinstalação: PC e projetor ou PC e tela de LCD

Dimensões variáveis



foto: Renan Telles

Série Negra [ou Sombras para Junichiro Tanizaki]

2008-2014, da série *Cinco decicatórias*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m², metacrilato

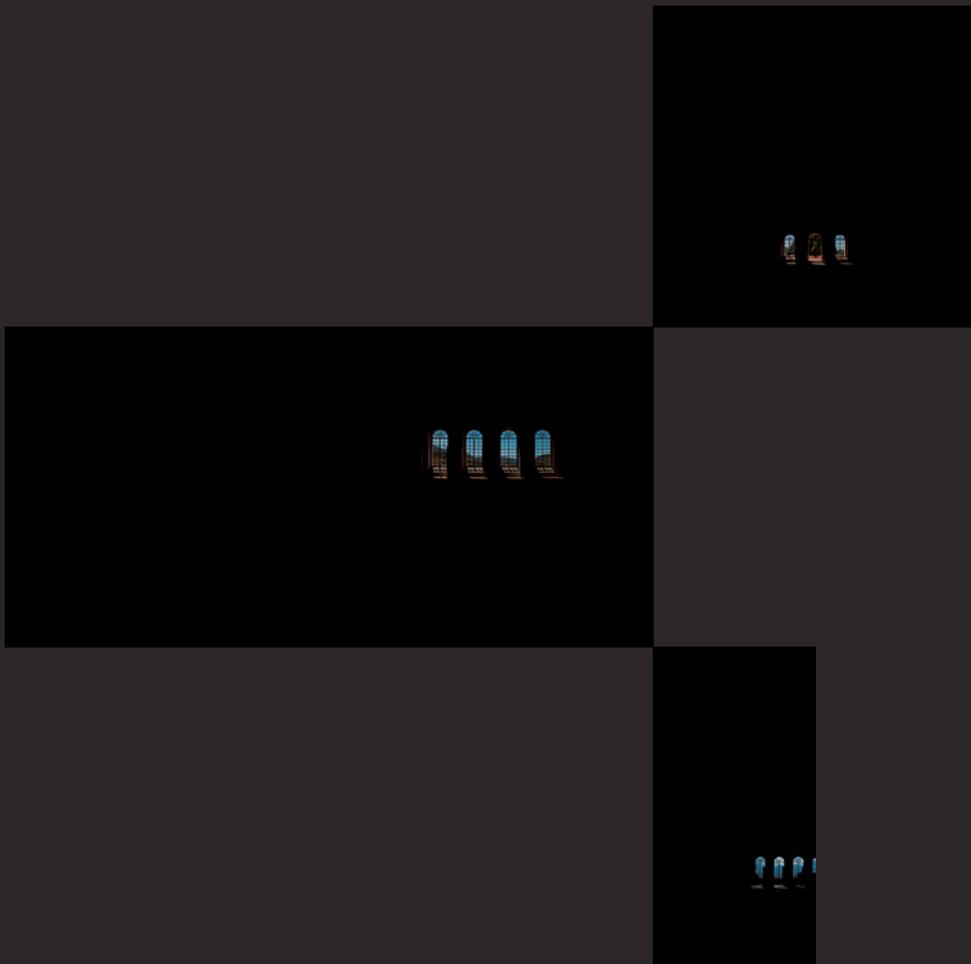
Tríptico: versões 50x50 cm e 80x80 cm











Série Negra: Makie

2009-2015

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle

Photo Glossy, 260 g/m², metacrilato

Seis fotografias: 44x44 cm, 44x22 cm, 22x44 cm,
22x22 cm, 22x11 cm, 11x22 cm

Série Negra: *Makie*

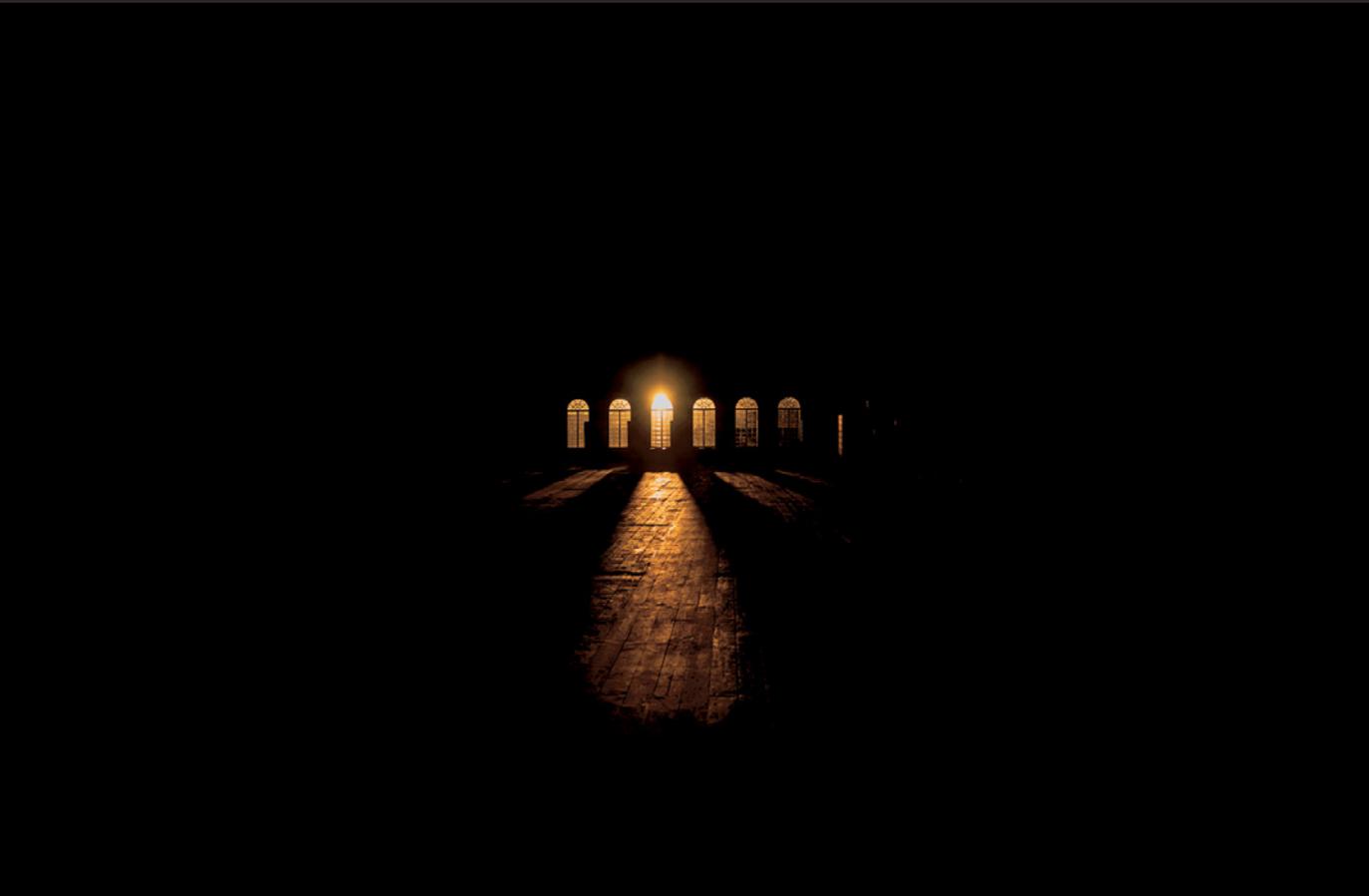
2009-2015

Impressão jato de tinta em papel Hahnemühle

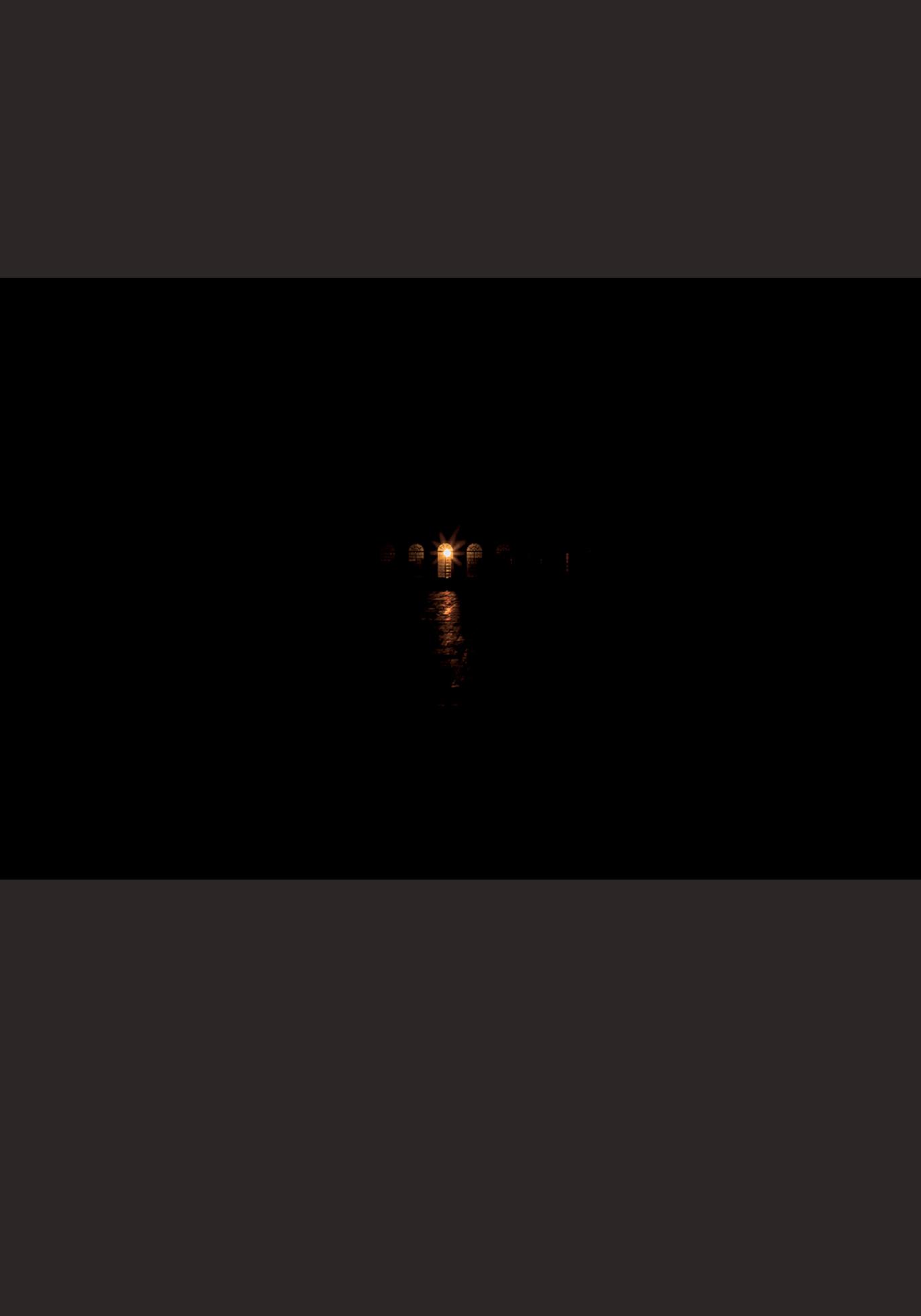
Photo Photo Glossy , 260 g/m², metacrilato

Quatro fotografias: 55x88 cm









Produzidos entre 2008 e 2015, os trabalhos visuais citados neste ensaios compartilham dúvidas que movem minha pesquisa poética, como a percepção desatenta ou mecânica do nosso entorno e os códigos de representação.

Como linguagem, entendo situar meus trabalhos num pensamento comum do fazer e do pensar a imagem: a fotografia discute o tempo e o espaço, relacionando seu trânsito com outros meios – audiovisuais, instalação, escultura, pintura, desenho, design gráfico, literatura –, com os processos de pós-produção – edição, tratamento de imagem, impressão, montagem – e com a expografia – o contexto onde a obra se insere e se apresenta.

Além dos trabalhos desenvolvidos durante esta pesquisa de mestrado, são mencionados outros, anteriores a 2013, que foram escolhidos tendo em consideração os desdobramentos de projetos atuais e aproximações iniciais com o Japão. *Eclipse do Sol* (2008) e *Quero ser Hiroshi Sugimoto* (2009–2010) são exemplos, desenvolvidos após minha primeira estadia no Japão¹, esses trabalhos apontam interesses latentes durante a graduação, de 2000 a 2005, e que até meados de 2012 eram ainda distantes ou ofuscados por outras referências.

Com relação a meu repertório, as primeiras influências foram artistas e obras que buscavam aproximação entre arte e vida, assim como os artistas-docentes do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e colegas de mesma geração, todos de origem e formação ocidental.

Em uma primeira tentativa de auto reflexão/ avaliação – ainda bastante precoce, pois há apenas três anos estudo o complexo universo que une a cultura e artes japonesas – posso constatar que esta segunda fase de formação acadêmica tem sido de fato inspiradora, estimulando relações mais íntimas entre as técnicas e os repertórios, apurando meu olhar e meu fazer pela ampliação da visão de mundo e, sobretudo, das artes. Acredito ter agora a compreensão mais clara da natureza teórico-prático da pesquisa do artista e espero que esses conhecimentos reverberem em trabalhos futuros.

¹ Estive no Japão de julho a novembro de 2008 para o curso “Desenvolvimento de *web-sites*”, realizado no Departamento de Ensino de Matemática da Universidade de Tsukuba, por meio da bolsa de estudo JICA (Japan International Cooperation Agency).

Cinco dedicatórias, 2014

Além do estudo da arte e cultura japonesas, esta pesquisa coincide com meu interesse renovado pela imagem fotográfica fixada sobre o papel. Percebi que os atuais processos de impressão poderiam oferecer o mesmo labor e liberdade de criação do laboratório analógico preto e branco ou das experimentação da linguagem fotográfica no espaço, além de me dar acesso ao pensamento processual da cor na fotografia (das palhetas essenciais de cada ensaio). A precisão da transcrição da luz para os pigmentos minerais e a variedade de superfícies que acomodam essas tintas despertaram novas vontades no fazer e incentivou a visita a meu arquivo digital, imagens arquivadas e esquecidas desde 2008.

O projeto *Cinco dedicatórias* partiu desse olhar nostálgico e a seleção seguiu as orientações do edital V Prêmio Diário de Fotografia,

Série de, no mínimo, 8 (oito) a, no máximo, 12 (doze) imagens no tamanho máximo de até 24 x 30 cm cada uma;

Breve apresentação sobre o trabalho com no máximo 15 (quinze) linhas; (...)

Para o caso de séries constituídas de dípticos, trípticos ou polípticos, a quantidade permitida de imagens – total das imagens únicas apresentadas no portfólio – será ampliada para até no máximo 16 (dezesesseis) imagens.²

Como “breve apresentação”, indiquei no projeto que reuniria treze imagens tomadas sem o comprometimento anterior ao registro de formar um ensaio fotográfico de tema definido, considerando-se na edição a revisita ao arquivo pessoal, de memórias recriadas e estabelecidas, que deixam entrever também as referências formativas de minha poética.

Trípticos e dípticos formam cinco *microensaios* que chamei de *crônicas*, cada uma dedicada a autores japoneses de linguagens e épocas distintas: Yasujiro Ozu, Takuma Nakahira, Shinzô Maeda, Tôhaku Hasegawa, Junichiro Tanizaki.³

O tratamento das imagens, as dimensões, a escolha do papel de impressão e as molduras foram definidas conforme as características de cada crônica e do respectivo artista homenageado, respeitando a unidade estética de cada conjunto.

² Disponível em: «http://www.diariocontemporaneo.com.br/?page_id=10». Acesso em: 06 maio de 2015.

³ Yasujiro Ozu dispensa apresentações; Takuma Nakahira 中平卓馬 [1938-] é fotógrafo e crítico de fotografia; Shinzô Maeda 前田真三

(1922-1998) é fotógrafo de paisagem; Tôhaku Hasegawa 長谷川 等伯 (1539-1610) é pintor e fundador da escola Hasegawa do período Azuchi-Momoyama; Junichiro Tanizaki 谷崎潤一郎 (1886-1965) é um importante escritor da literatura japonesa moderna e autor do ensaio *Em louvor da sombra*.

O projeto não determinou as orientações quanto à sequência das crônicas, que poderiam ser intercaladas entre os ensaios de outros fotógrafos na mostra coletiva⁴ que reuniu 29 artistas em duas salas do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém-PA. Na montagem, o curador Mariano Klautau Filho e eu optamos por apresentá-las juntas e lineares na parede em L, numa sequência que não buscou induzir nenhuma narrativa ou linearidade conceitual. As obras se organizaram da seguinte maneira: *Pillow shots para Ozu*; *Noturnas, 梅女の裏切り* [para Takuma Nakahira]; *Ume onna no uragiri – Traição da mulher ameixa* [ou *Ikebana para Shinzo Maeda*]; *Cultivando pinheiros* [para Tohaku Hasegawa]; e *Série negra* [ou *Sombras para Junichiro Tanizaki*].

Cinco dedicatórias foi o primeiro trabalho realizado no contexto desta pesquisa, e mais do que questionar as referências orientais do meu desenvolvimento poético, percebo interesses atuais que foram espelhados ou projetados sobre meu passado. A distância temporal entre o registro e a edição contribuíram para que os objetos fotografados ficassem em planos inferiores ao desenho – nas fotografias não é possível reconhecer o local exato onde foram tiradas, poderiam ser em qualquer lugar do Japão – e o desenho, por sua vez, é submetido à figura externa dos artistas homenageados, que são jogados para dentro da imagem durante a edição e o tratamento de pré-impressão.

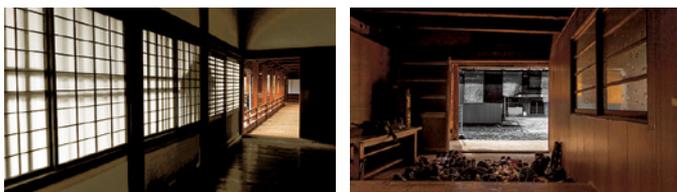
A maioria dos trabalhos expostos na coletiva apresentou oito a doze fotografias de evidente correlação, dada pelo compromisso com um tema definido anteriormente ao registro, pela sugestão de uma narrativa ou pela proximidades estéticas, gráficas, confirmando que a ideia de ensaio ou série fotográfica é predominante ligada à noção de unidade, dada pela coerência objetiva e linear das partes.

Durante a edição, não segui a máxima de “separar as imagens mais fortes”, preferir acompanhar o pensamento de Luigi Ghirri:

(...) encontrar uma cifra, uma estrutura para cada imagem singular, mas que, no conjunto, determina uma outra. Um fio sutil que ligue autobiografia e espaço exterior. (...) Essa maneira de estruturar, que posso definir como montagem se parece com o método construtivo do mosaico ou do quebra-cabeça. Mantendo sempre em evidência que, se a imagem só se completa no final, cada imagem singular também deve ter autonomia e validade próprias.⁵

⁴ Exposição “V Prêmio Diário de Fotografia Contemporânea”, realizado no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém-PA, realizada de maio a julho de 2014.

⁵ GHIRRI, Luigi. “A obra aberta”. Trad. Maurício Santana Dias. In: GHIRRI, Luigi. *Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquitetura / Luigi Ghirri* [catálogo]. São Paulo: IMS, 2013, p. 244-245.



Meu ensaio fotográfico estava preocupado em respeitar a singularidade de cada imagem e de cada dupla ou trio pensando o próprio sentido de ensaio, ensaiando suas modalidades e limites: duas imagens seriam suficientes para o comentário sobre composição gráfica, os trípticos formariam narrativas mínimas de começo, meio e fim, cujo espaçamento entre as fotografias deveriam evidenciar que as duas primeiras seriam contíguas e ligeiramente afastada da terceira, com alguma distorção, ruído ou um salto na narrativa, em seguinte ritmo: começo, meio (uma pausa) e fim.

Pillow shots para Ozu, 2010-2014

Claramente a relação da dupla de fotografias com o homenageado se deu pela semelhança dos planos de ambientes domésticos com ausência de personagens dos filmes de Yasujiro Ozu, discutida aqui, em páginas anteriores.

Dentro das duas imagens do interior da arquitetura em madeira tipicamente japonesa, há enquadramentos da vista exterior. Na primeira imagem, o *engawa*⁶ emoldura um pequeno jardim de pedras que não se vê na imagem e é passagem para outra área do templo (a fotografia foi tirada em Tōfuku-ji, Quioto). A segunda imagem, o *genkan*⁷ de um antigo teatro japonês *yoriza*, num vilarejo de Tokushima, revela o exterior como um espaço ou tempo deslocado, imitando as cenas dos anjos no filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, ou o modo como corriqueiramente são mostrados *flashbacks* de uma personagem nas produções audiovisuais.

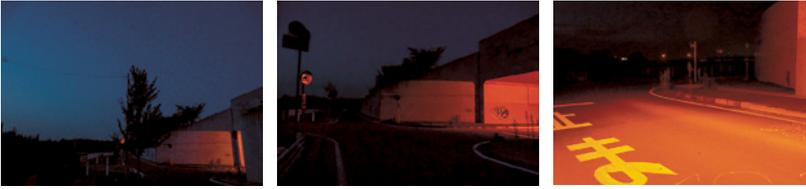
No tratamento de imagem, redefini os formatos de modo que assumissem a proporção aproximada da tela *widescreen*⁸ do cinema. Para as molduras, escolhi a nogueira, madeira de marrom quente e veios bem dese-

⁶ *Engawa* 縁側, corredor-varanda que dá acesso ao jardim de uma casa japonesa.

⁷ *Genkan* 玄関, hall de entrada.

⁸ Constato que foi uma escolha equivocada. Segundo Kiju Yoshida, Ozu "recusou-se até o fim a rodar em bitolas maiores, como o cinema Cinemascope, por exemplo" [YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Centro de Estudos Japoneses da

USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 66.]. O Cinemascope foi uma tecnologia de filmagem e projeção, desenvolvida em 1953 pela empresa norte-americana Twentieth Century Fox, utilizando lentes anamórficas, que permitiram imagens de aspecto 2.66:1 (filmes *widescreen*), quase duas vezes mais larga do que o formato até então padrão, 1.37:1. «<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinemascope>». Acesso em: 05 de maio de 2015.]



nhados que dialogava com o material retratado e com a paleta das imagens, predominantemente avermelhadas.

Noturnas [para Takuma Nakahira], 2008–2014

Tríptico composto por imagens em narrativa linear retratando um olhar externo que adentra ao túnel; ou a história da expansão do laranja, a luz que interpreto como massa de cor. Embora as referências de autoria Nakahira fossem monocromáticas, tive em mente, durante o tratamento das imagens, a textura arenosa do grão grosso do filme de ISO alto e o contraste excessivo entre o branco furado e o negro quase tátil de suas fotografias⁹.

Minhas tomadas foram captadas por uma câmera digital portátil e o tratamento de imagem consistiu em redimensionar – extrapolando os limites dos *pixels* – e suavizar os efeitos dessa interpolação, reduzindo as densidades dos azuis e dos pretos para também dar visibilidade às nuances das cidade desfocada no último plano da imagem. Os grãos do negativo 35mm foram emulados digitalmente para que a textura, a sensação de crueza e aspereza das cenas noturnas de Nakahira estivessem presentes nas minhas imagens, o que para mim se atualizava pela saturação dos azuis e dos laranjas.

Ume onna no uragiri – Traição da mulher ameixa 梅女の裏切り [ou Ikebana para Shinzo Maeda], 2011–2014

Tive dúvidas em submeter imagens de árvores floridas num edital de fotografia contemporânea. Parecia excessivamente japonês, um clichê. O tríptico conta a história da mulher-ameixa, uma ameixeira (*ume* 梅), de tronco sugestivo (primeira imagem), é flagrada por seu marido; o tronco

⁹ Deveria ser um gosto estético da época. Takuma Nakahira, junto com os fotógrafos Yutaka Takanashi, Daido Moriyama e os críticos Kôji Taki e Takahiko Okada fundaram em 1968 a revista de fotografia *Provoke* (Provôku, プロヴォーク), buscando, como o título sugere, provocar o estatuto da fotografia,

discutindo ideias radicais para pensar uma nova expressão do meio no Japão naquele momento. A publicação teve êxito nos anos 1970 e 80. Consultou-se: «<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Ryerson/Provoke/4>». Acesso em: 06 jul. de 2015.



de uma cerejeira (segunda imagem); e por fim, uma cerejeira em cachos cujo desfecho (terceira imagem) deixo ao espectador.

O título e trama foram inspirados no filme *Mulher da areia* (*Suna no onna 砂の女*, 1964) de Hiroshi Teshigahara (1927-), a quem pensei em dedicar o trabalho, mas achei as imagens eram delicadas demais para ligá-las ao diretor. Porém, menos delicadas do que as fotografias de Shinzô Maeda (ainda que vizinhas quanto à ambiguidade estética) que, para mim, estariam entre a ilustração de calendário e a boa fotografia do gênero paisagem.

Para o tratamento das imagens, busquei os verdes e os magentas mais próximos da palheta primaveril do fotógrafo japonês e, para o acabamento, escolhi os mais convencionais: moldura em cerejeira, vidro e impressão sobre o papel algodão fosco, de textura aveludada, deixando bordas largas, brancas, circunscrevendo as imagens quadradas.

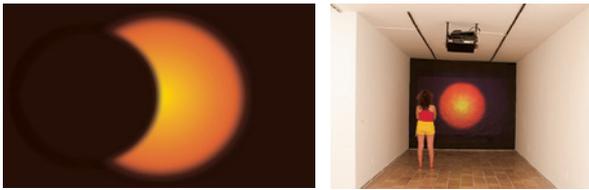
As fotografias de Shinzô Maeda têm a qualidade de escamotear a natureza, apesar de partirem de temas exaustivamente descritos e louvados na cultura japonesa, como as quatro estações do ano. Mas suas imagens, a meu ver, seriam na mesma medida natureza (de referente evidente) e abstração (desenho e composição cromática). Há algo da contenção e síntese da representação: a paisagem não é descritiva, há uma pungência sensível que parece vir do desenho e da cor, como se Maeda pensasse a fotografia mais como pintura, campos cromáticos.

Sem medo de admitir meu apreço por essas imagens e pela diversidade estética do conjunto, por fim inclui florzinhas cor-de-rosa no projeto.

Elipse do Sol, 2008

Videoinstalação que apresenta um eclipse solar anular produzido em animação gráfica. A duração completa do fenômeno – a interposição da Lua entre a Terra e o Sol – é regulada pelo total de dias que o trabalho permanesse em exibição pública. Prevendo variação de um a dois meses, a lentidão impediria ao visitante de perceber a animação, denunciada apenas pelo título e pelo breve texto explicativo sobre a obra.

Projetado sobre parede pintada de preto em ambiente de baixa luminosidade ou apresentado em tevê de tela plana, o trabalho talvez fosse mais



bem acompanhado se instalado em lugares onde as pessoas circulassem com frequência, como uma estação de metrô por exemplo.

Embora plasticamente simples, penso que a animação solicita um olhar atento. Quando o olho poussa alguns segundos sobre o círculo laranja no fundo preto, percebe-se que a superfície do sol pulsa discretamente.

Neste trabalho, acredito que o cinema ou o vídeo retomam a condição de fotografia. No entanto o lento, ou mesmo muito lento, não é totalmente inerte. Os espectadores que visitassem a obra em dias diferentes notariam, pela experiência da observação, o fluir do tempo como uma ampulheta ou calendário da exposição que estaria implícito no trajeto previsível da sombra circular que atravessa o sol. Imagino que essa percepção converse de alguma maneira com a observação da “natureza cíclica da vida (ciclo da ascensão e queda, do nascimento e da decadência) que regem todos os atos dos homens”¹⁰.

Cultivando pinheiros [para Tohaku Hasegawa], 2012-2014

O trabalho faz referência a umas das obras mais celebradas no Japão, o par de biombos *Vista de floresta de pinheiros* (*Shōrinzu* 松林図屏風)¹¹, de Tōhaku Hasegawa (1539-1610), fundador da escola Hasegawa, no período Azuchi-Momoyama.

Tive a oportunidade de observar os biombos nomeados Tesouro Nacional, no Museu Nacional de Tóquio, em janeiro de 2013, nos raros dias que a obra é exposta ao público. Percebi que as pinceladas de Hasegawa eram mais dinâmicas, ásperas e grossas do que eu imaginava e a obra, menos realista, no sentido de minuciosamente descritiva. Segundo o designer e professor Kenya Hara, a obra de Hasegawa emprega uma

¹⁰ WAKISAKA, Geny; CORDARO, Hashimoto Madalena. “Sobre a obra, a autora, o contexto e a tradução”. In: SHONAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 13.

¹¹ O título da obra foi descrita em inglês como *Pines Trees* no site do Museu Nacional de Tóquio. Disponível em: «http://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=A10471&lang=en». Acesso em: 05 maio de 2015.



técnica descendente da tradição da pintura chinesa da dinastia Song (960 a 1279), caracterizada por evitar o detalhamento da forma estrutural do desenho, buscando acentuar a sutileza pela percepção do branco. Hara esclarece ainda que é clara a intenção de Hasegawa em conter os efeitos descritivos das árvores em favor da ativação imaginativa dos espectadores, que seria despertada pelo apuro dos sentidos, tal como vemos nas obras do pintor chinês Muqi Fachang (século XIII).¹²

No biombo à direita, os pinheiros estão localizados nas laterais do papel, emoldurando o vazio. Hara desconfia que a atmosfera enevoada seja o tema principal da obra e não as árvores em si, que parecem indistintas, fundindo-se com o branco profundo. O requinte da atmosfera densa seria preenchida com movimentos sutis das folhas, percebidas na imaginação dos espectadores e causada pela imprecisão dos traços. Para mim, o vento é sugerido na tinta diluída das figuras a partir do segundo plano, como manchas desfocadas que se desmancham na neblina.

No biombo à esquerda, Hara aponta a montanha sagrada, posicionada no canto superior direito da imagem, sugerindo efeito de profundidade pelo branco, que se estende nos dois cantos inferiores do biombo, como se esses espaços vazios fossem o prolongamento da montanha, oculta pela nevoeiro.¹³ O que me saltou aos olhos foi seu desenho em negativo da montanha – o céu, pintado com um cinza muito leve, misturava-se com as manchas cinzas das árvores, compondo uma diagonal no vazio que culminava na interrupção dos troncos da quarta secção da imagem. Montanha, névoa e solo formavam uma mesma massa no vazio, um entre-espaço *ma*, portanto.

Hara compreende a obra *Vista de floresta de pinheiros* como modelo de espaço vazio de expressão paradoxal que se converte em um gosto estético japonês e cita um trecho de *A coleção de técnicas da pintura*, manual de pintura do período Edo: “Quando um grande padrão é construído como parte, mesmo o branco do papel pode ser satisfatório”.¹⁴ Segundo

¹² HARA, Kenya. *White*. Trad. Jooyeon Rhee. 3ª ed. Kösel: Lars Müller, 2014, p. 37. Kenya Hara é *designer* gráfico, professor da área de Design na Universidade de Artes de Musashino e diretor de arte da rede de lojas MUJI. Obras de Muqi Fachang podem ser vistas na página 78 deste volume.

¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ *Ibidem*, p. 38-39. No original, em inglês: “As the Edo-period manual *The Collection of Techniques* puts it, ‘When constructed as part of a large pattern, even white paper can be satisfying.’”



Tôhaku Hasegawa, *Vista de floresta de pinheiros* (c. 1580), díptico, pintura sobre biombos (esquerdo e direito), 156,8x356 cm, cada. Coleção Museu Nacional de Tóquio.

Hara, a base da estética japonesa estaria no espaço vazio onde estaria contido uma série de significados. Haveria no branco um importante nível de comunicação, indicando que um espaço sem pintura não poderia ser ignorado como uma área livre de informação.¹⁵

Talvez os espaços brancos do meu trabalho ainda não carreguem a potência etérea dos *Vista de floresta de pinheiros* de Hasegawa, provavelmente porque durante o registro eu ainda estivesse desenhando pinheiros quando deveria estar atenta ao *ma* entre as árvores. Minhas imagens foram tomadas na praça do Jardim Nacional, parte do Palácio Imperial, em Tóquio, onde a vista dos pinheiros eram constantemente contaminados por prédios, avenidas e outros índices urbanos que dificultavam qualquer intenção de enxergar os vazios.

Enquanto a obra de Hasegawa foi realizada pela contenção dos gestos, meus pinheiros surgiram por adição, como consequência do tratamento de imagem que consistiu em converter a fotografia colorida para o preto e branco e aplicações sucessivas de camadas de branco em diferentes opacidades e gradientes. Se o preto da tinta foi a matéria de Hasegawa, meus pinheiros foram resultado do apagamento pelo branco que, no Photoshop, é curiosamente pintura, diferentemente do branco dos *Vista de floresta de pinheiros*, no qual o vazio é papel sem tinta.

O projeto foi inicialmente pensado para compor uma videoinstalação, que seria o desdobramento do trabalho *Eclipse do Sol*. Várias imagens de pinheiros iriam compor uma animação prevista para ser projetada so-

¹⁵ Ibidem, p. 39.



bre um painel de dimensões próximas às do biombo. Na projeção, trinta imagens seriam sobrepostas e cada camada demoraria 24 horas para se tornar completamente translúcida, permitindo que a camada imediatamente inferior fosse sendo revelada à medida que as duas imagens fossem se fundindo. O público então teria acesso sempre a uma nova fotografia em cada um dos 30 dias que a obra permanecesse em exposição.

A videoinstalação ainda não foi concluída, mas algumas imagens geraram duas versões impressas: o ensaio fotográfico ocupando cinco páginas duplas da revista ARS – que, sobre o tom amarelado do papel pólen soft, trouxe à lembrança o estado atual dos biombos envelhecidos de Hasegawa – e a variante para exposição, dois *emakimono*¹⁶ impressos sobre duas tiras de papel arroz¹⁷, contendo cada uma três fotografias de pinheiro parcialmente expostas sobre caixas de madeira balsa. O público teve acesso a um terço de cada lâmina e o restante, permanecia enrolado, sem permissão para o manuseio das peças.

Nas versões videoinstalação e *emakimono* espera-se que os espectadores sejam sensibilizados pelo ocultamento de partes e pelo não acesso à totalidade do trabalho. Há algo da técnica do *kasane* 重ね (empilhamento, que no quimono pressupõe camadas de tecido translúcido derivando delicadas variações de cor), do *miegakure* 見え隠れ (o jogo do mostrar e ocultar ao mesmo tempo), da estética do oculto e da sugestão, do *shinkyō* 神鏡 (espelho que se acredita atrair o espírito vagante e é conservado no interior de templos xintoístas como símbolo divino, não disponível à visão do público).

¹⁶ *Emakimono* 絵巻物 (pintura em rolo) é uma espécie narrativa ilustrada sobre papel que para ser lido necessita ser desenrolado.

¹⁷ Papel produzido pela empresa alemã Hahnemühle, Rice Paper de gramatura 100 g/m², 100% g-Cellulose que não leva em sua composição a fibra vegetal *kozo* [amoreira], tradicionalmente usado na fabricação dos papéis japoneses (*washi*).



Hiroshi Sugimoto, série *Seascape*, gelatina e prata.
Mar do Caribe, Jamaica (1996), 50.8 x 61 cm e *Mar do Japão* (1997), 42 x 54 cm.

Quero ser Hiroshi Sugimoto, 2009–2010

Mistério dos mistérios, água e ar estão ali no mar, antes de nós. Toda vez que vejo o mar, sinto uma calma sensação de segurança, como se visitasse a casa de meus ancestrais; eu embarco em uma viagem do olhar.¹⁸

A videoinstalação consiste na exposição simultânea e em *looping* de duas tevês de plasma apresentando cada uma a mesma vista marítima da costa atlântica de Ostende¹⁹, Argentina. No vídeo I, *Yukie Hori tentando ser Hiroshi Sugimoto* (2009), tento filmar o horizonte com uma câmera digital portátil no modo preto e branco e focagem automática.

Durante o registro do vídeo II, *Daniel Medina tentando ser Yukie Hori tentando ser Hiroshi Sugimoto*, Daniel está atrás de mim com uma filmadora digital, tentando manter unidas as linhas dos horizontes de seu enquadramento e a da tela de LCD da minha câmera.

Nossas filmagens aconteceram sem auxílio de tripés ou qualquer suporte para os equipamentos e a duração das tomadas foram determinadas pelo tempo no qual conseguimos manter na mesma posição o enquadramento que imitava a série de fotografias *Seascapes*²⁰ (1980–) do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto (1948–). Em menos de seis minutos nossos braços estavam exaustos e interrompemos nossos registros.

¹⁸ SUGIMOTO, Hiroshi. *Seascapes*. Disponível em: «<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>» Acesso em: 13 jun. de 2015. Tradução minha do trecho em inglês: “Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.”

¹⁹ Trabalho desenvolvido durante a Residência Internacional de Artistas em Argentina (RIAA), realizada em março de 2009.

²⁰ Série de fotografias preto e branco, tomadas em longo tempo de exposição (pelo menos três horas) de horizontes marítimos de diferentes países, divididos entre céu e mar, em partes iguais.



Hiroshi Sugimoto, série *Theaters*, gelatina e prata.
Sam Eric, EUA (1978), 50.6 x 60.5 cm e *Draken Göteborg, Suécia* (2001), 42.2 x 54 cm.

A nitidez precisa e a beleza sublime que emana silêncio, calma e pausa nas fotografias de Sugimoto são anuladas nos dois vídeos deste trabalho. As imagens são tremidas, o enquadramento é instável e o foco bastante inconsistente, negando ao espectador o estado de contemplação.

Seascapes e *Theatres*²¹ (1978-) são trabalhos de Sugimoto que me interessam por apresentarem, na fotografia, um senso de fossilização do tempo como saturação de todos os tempos e recusa do instante. Uma busca que fica entre a permanência e um tempo vazio.

Recentemente, pesquisando sobre o *honkadori*, descobri a obra *Pine trees* (2001), na qual Sugimoto recria a pintura de pinheiros de Tôhaku Hasegawa, fotografando o mesmo jardim do Palácio Imperial onde registrei as imagens para *Cultivando pinheiros*. O cenário foi escolhido pelo fotógrafo após visitar diversos *meisho* 名所 (lugares famosos) de pinheiros. De modo geral, a natureza pareceu a Sugimoto devastada pela modernização, mas no jardim do Palácio Imperial, apesar de manipulada, haveria ainda uma beleza artificial na natureza que lhe serviria de referência para criar a representação pictórica de um lugar fictício ideal. Como parte da explicação sobre o trabalho, Sugimoto cita ainda o *honkadori* e o esclarece como o ato de emular obras de grandes predecessores, o que para a cultura tradicional japonesa não é considerado como uma mera cópia, mas um esforço louvável.²²

²¹ Série de fotografias preto e branco de antigas salas de cinema norte-americanas que Sugimoto registra deixando aberto o obturador da câmera (de grande formato 4 x 5 pol., sobre tripé) durante toda a sessão de um filme, com intenção de conter um filme inteiro em apenas um frame. O resultado é uma grande tela branca, emoldurada pelos detalhes arquitetônicos do edifício e pelas cadeiras do público. Ver: «<http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>». Acesso em: 13 jun. de 2015.

²² Disponível em: «<http://www.sugimotohiroshi.com/pinetrees.html>». Acesso em: 13 jun. de 2015. Segui o seguinte trecho em inglês de Sugimoto sobre *honkadori*: "In Japanese cultural traditions, the act of emulating works of great predecessors is called honka-dori, 'taking up the melody'. Not scathed as mere copying, it is regarded as a praiseworthy effort."

Vejamos outras definições para o *honkadori* 本歌取り (tomar a música verdadeira). Segundo a professora Kumiko Tabuchi:

Sentido amplo: modo de compor usando a expressão ou a ideia de um poema ou música antiga

Sentido específico: técnica da poesia japonesa, *waka*, que consiste em aludir um poema ou canção antiga que deve ser reconhecida pelos leitores, misturada, colidindo, absorvendo a ela ideias novas²³.

E no glossário da versão para língua inglesa da coletânea poética *Ogura Hyakunin Isshu*, 小倉百人一首 :

Honka-dori: (variação alusiva) Adaptação ou repetição de palavras, situação, concepção de um poema, ou o novo fazer a partir um mais velho, especialmente um *waka* famoso. Normalmente requer citação ao poema referido. É considerado habilidoso quando são reconhecíveis os elementos que apareçam nos dois poemas, mas cada um é sentido como completamente novo ou original.²⁴

Para entender as relações entre modelo e *honkadori*, retomo o poema japonês ou *waka* citado na discussão sobre o *makura kotoba*, um *honkadori* dos versos abaixo, extraído da antologia poética *Man'yōshū*, 万葉集 (tomo 1, poesia 28), obra compilada no período Nara. Comparemos as duas versões:

Poema “original”:

春過ぎて	Haru sugite	A primavera passou
夏来るらし	Natsu kitarurashi	Parece que o verão voltou
白たへの	Shiro tae no	Branco do tecido dos
衣ほしたり	Koromo hoshitari	Quimonos a secar
天の香具山	Ame no Kaguyama	Céu do monte Kagu ²⁵

²³ Vv. Aa. *Kokubungaku* – Kiiwaado 100 Koten Bungaku no Jutsugoshū (Literatura Japonesa – Seleção de 100 Termos Técnicos da Literatura Clássica). Tóquio: Gakuchōsha, 1995, p. 196. A autora do texto sobre *Honka-dori*, Kumiko Tabuchi, é professora de Literatura na Universidade de Waseda, Tóquio. Tradução minha do original em japonês: 広義には、古歌・先行歌が有する表現や発想などを用いてえいか詠歌する方法。狭義には、周知の古歌・先行歌(=本歌)の一部を享受者に明らかに理解されるように摂取し、その本歌の美的世界を今新たに作るとする一首の世界中に交錯・重層・衝突・吸収させることにより様々な点での複雑化・重層化・立体化をはかる技法。

²⁴ MCMILLAN, Peter. *One hundred poets, One poem each: a translation of Ogura hyakunin issyu*. New York: Columbia University Press, 2008, p. 177. Tradução minha do original em inglês: *Honka-dori* [allusive variation] Adaptation or echoing of words, situation, conception of a poem, or the making new of an older, especially famous, *waka*. Normally requires an actual citation of words from an earlier poem. At its most accomplished, both recognizable elements appear in the poem, but one feels it is completely new or original. Peter McMillan é tradutor e professor de Literatura na Universidade Kyorin, Tóquio.

Poema *honkadori*²⁶:

春過ぎて	Haru sugite	A primavera passou
夏来にけらし	Natsu kinikerashi	E o verão voltou
白妙の	Shiro tae no	Branco misterioso dos
衣ほすてふ	Koromo hosu chô	Quimonos a secar
天の香具山	Ama no Kaguyama	Céu do monte Kagu

Note que as distinções são sutis. No poema *honkadori*, o primeiro verso é mantido como no original; no segundo, a flexão verbal é alterada, enquanto no poema original a nuance parece soar como surpresa, uma conclusão pela observação – como se o poeta, ao ver pétalas secas no chão e o brotar das folhas novas, se desse conta que o verão está se iniciando. No *honkadori*, a ligação entre a primavera e o verão me parece mais direta, como um conceito, “depois da primavera temos o verão”, uma informação que situaria o leitor no tempo da poesia. No terceiro verso do *honkadori*, há alteração do たへ *tae* para um *kanji* homófono 妙, substituição que me pareceu muito elegante, – o *tae*, do primeiro poema refere-se a tecido feito com as fibras de *kozo* (a mesma matéria-prima do papel *washi*); o *tae*, 妙 do segundo poema, como já vimos, tem significação de misterioso, irreal, além de também referir-se ao mesmo material. No quarto verso, mais uma mudança na flexão verbal, ambos estão no presente, mas no poema original o som do sufixo *tari*, たり parece combinar com o segundo verso, enfatizando a chegada do verão. No *honkadori*, o som do sufixo *chô*, てふ (escrito *tebu*, mas lê-se *chô*), no quarto verso parece se aproximar do terceiro verso, destacando o branco misterioso.

Na artes visuais, os exemplos de seriam *Pine trees* de Sugimoto e meu trabalho, *Cultivando pinheiros*, como *honkadori* de *Shôrinzu*. *Quero ser Hiroshi Sugimoto* seria *honkadori* de *Seascapes*.

Sugimoto deve ter razão, as operações presentes no *honkadori* não podem ser confundidas com a mera cópia, exigem “esforços louváveis” que presumo serem necessárias para destacar o modelo e justificar a própria reelaboração.

²⁵ Consultou-se: OMODAKA, *Hisataka*. tradução foi orientada pela professora *Man'yôshû chûshaku*, vol.1. 8ª Ed. Tôkyô: Hashimoto. Chûo Koron sha, 1967, p. 249.

Os dois poemas são de autoria da imperatriz Jitô, 持統天 Jitô tennô (645-703), no entanto, a técnica do *honkadori* pode ser usada entre poemas de autores diferentes. Minha

²⁶ Segundo poema da coletânea poética *Ogura Hyakunin Isshu*, comentado nas páginas 52 e 53 deste volume.



Série negra [ou Sombras para Junichiro Tanizaki], 2009–2010

Série negra são fotografias noturnas ou cenas de ambientes escuros que venho colecionando desde 2008. As imagens são tratadas digitalmente de modo que o preto do fundo da imagem seja expandido até os limites do papel, cujo formato final são definidos conforme especificação de cada projeto. Vistas de longe, parecem abstrações, grandes áreas escuras pontuadas por manchas imprecisas; de perto, revelam lugares pouco iluminados, com fronteiras indefinidas. Quando diminuo a imagem e a reinsiro num enquadramento expandido, intenciono solicitar do expectador uma observação mais atenta, tanto à imagem e quanto ao material que a contém.

O metacrilato²⁷ tem acompanhado a série como opção para acabamento da imagem, que não poderia sofrer a interferência de uma moldura ou de uma camada extra de vidro ou acrílico, paralela e ligeiramente afastada da imagem – as bordas deveriam ficar livres e a superfície transparente é parte integrante da fotografia, como uma folha solta e rígida sobre a parede. Como resultado positivo, o metacrilato intensificou as cores do pigmento mineral impresso sobre o papel; o preto se adensa e confere maior sensação de profundidade à imagem.

As primeiras impressões deste tríptico, foi exposto sobre parede branca de iluminação direta. Percebi que o trabalho emanava elegância sedutora por conta do brilho do metacrilato, roubando, a meu ver, atenção da imagem. O espectador era primeiro atraído pelo objeto, em seguida pela imagem e novamente para o metacrilato, cuja superfície lisa e lustrada também funcionava como um espelho.

O trabalho foi dedicado ao escritor Junichiro Tanizaki e fez menção ao livro *Em louvor da sombra* (In'ei raisan 陰翳礼讃), publicado originalmente em 1933. O ensaio discorre sobre a concepção do belo na cultura japonesa, de predileção pelas coisas vistas à penumbra. Revela também certo mau humor do autor para as influências dos hábitos ocidentais crescente no Japão da época, como a luz incandescente proveniente da energia elétrica. Ironicamente, minhas imagens são produtos dessa artificialidade, que vejo como manchas de cor sobre o preto.

²⁷ Técnica que consiste em aplicar o material líquido termoplástico sobre o papel impresso previamente impermeabilizado

que, enrijecido, torna-se transparente e adere à chapa de acrílico ou policarbonato.

Mas como a beleza sempre se desenvolve em meio à realidade de nosso cotidiano, nossos antepassados, obrigados a habitar aposentos escuros, descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, aprenderam a usar as sombras para favorecer o belo. Realmente, a beleza do aposento japonês é apenas gradação e sombras, nada mais nada menos.²⁸

A estética japonesa guiada pelas sombras se relaciona com a apreciação do oculto ou daquilo que é sugerido, sem jamais revelar-se completamente. Tem estreita relação com o *yami* 闇 (escuridão) da mitologia japonesa, remetendo à morada dos *kami* 神 (espíritos divinos) e aos rituais para o chamado desses entes divinos ao mundo dos vivos, cultos que mais tarde daria origem aos teatros tradicionais japoneses *nô* e *kabuki*.²⁹

O sentido de *yami* se avizinha ao *oku* 奥 (fundo), comum na arquitetura japonesa, onde se ocultam ou são guardadas as coisas secretas e por extensão, valiosas. Diferentes das igrejas, de frontalidade destacada e pontos centrais no mapa de uma cidade, os santuários japoneses são instalados no fundo, acessíveis após o percorrido por um certo trajeto:

A ideia de *oku* incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventura-se e perde-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que, normalmente, se correlaciona com a penumbra e a escuridão. O desenho urbano preserva essa característica sinuosa, valorizando o processo em si, por meio das dobras.³⁰

Escrevendo sobre um embrulho de presente, Roland Barthes desvendou o *oku* a partir da constatação prosaica de sua vivência no Japão:

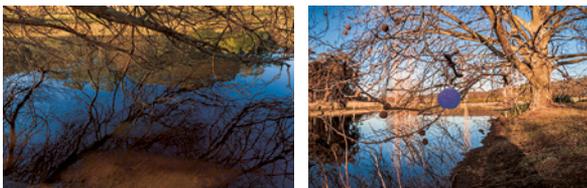
(...) em virtude de sua própria perfeição, esse invólucro muitas vezes repetido (nunca acabamos de desfazer o pacote) faz recuar a descoberta do objeto que contém – e que é frequentemente insignificante, pois é precisamente uma especialidade do pacote japonês que a futilidade da coisa seja desproporcional ao luxo do invólucro: um docinho, um pouco de pasta de feijão açucarada, um *souvenir* vulgar (como os que o Japão sabe infelizmente produzir) são embalados com tanta suntuosidade quanto uma joia. Diríamos, em suma, que a caixa é o objeto do presente, não o que ela contém (...)³¹

²⁸ TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31.

²⁹ OKANO, Michiko. *MA: entre-espaco da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 44.

³⁰ *Ibidem*, p. 46.

³¹ BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 60-61.



As séries Paisagens flutuantes e Estranhos objetos, 2011-2015

Durante minha estada em agosto de 2011 no centro de Artes Budannon Trust, em North Camberra (Austrália), reuni, para minha própria surpresa, cerca de duas mil fotografias que não foram previstas no projeto proposto à residência artística – uma série de intervenções intitulada *Through the Boyds's looking-glass house, and what lady Shadow found there* (Através da casa de espelhos dos Boyds e o que a Dona Sombra encontrou por lá), relacionadas às obras do pintor australiano Arthur Boyd (1920-1999), antigo morador da propriedade que abriga atualmente a instituição de arte e um pequeno acervo com algumas obras do artista. As imagens foram tomadas nos arredores da casa dos Boyds, sendo a maioria de um lago e de um rio.

A primeira tentativa de edição dessas imagens foi realizada para um protótipo de livro pensado como trabalho final para a disciplina “Acompanhando a Impressão Fotográfica”, em dezembro de 2013. No entanto, a sequência das fotografias não me pareceu satisfatória e deixei este projeto descansando enquanto amadurecia a noção de ensaio. A pré-seleção, no entanto, ajudou pensar a ampliação e disposição de algumas dessas fotografias no espaço, no projeto de mostra individual em uma das salas no Museu Murilo La Greca, em Recife-PE.

Realizada em novembro de 2014, a exposição – que reuniu as séries *Paisagens flutuantes*, *Estranhos objetos*, *Série negra* e os trabalhos, *Cultivando pinheiros* e *Eclipse do Sol* – se intitulou “Em louvor das sombras ou através do espelho” e, na entrelinha, podia-se ler: “a Junichiro Tanizaki e Lewis Carroll”. A seleção dos trabalhos partiu das dimensões da sala e a expografia pensada para criar ritmo entre claros e escuros na passagem do dia para a noite e os jogos especulares.

A série *Paisagens flutuantes* brinca com os reflexos da paisagem na superfície do lago e do rio e, apesar das sobreposições parecerem surreais ou artificiais, o tratamento de imagem contemplou apenas alguns recortes (ou um *crop* para o formato quadrado) e ajustes cromáticos para adequação à impressão jato de tinta. A interferência mais significativa está no sentido da leitura das imagens, que em rotação de 180 graus, transferiu ao reflexo a ênfase como assunto predominante da cena.



Os reflexos, presentes também em algumas imagens da série *Estranhos objetos*, são rotacionados em 90 graus e as paisagens assumem formas de objetos – como um vaso alongado, no qual o horizonte é verticalizado impresso no papel montado como *kakejiku*³². Em outras fotografias da mesma série, algum detalhe do enquadramento sofre distorção cromática exagerada para sugerir jogos gráficos ou espaciais – a árvore com um fruto roxo foi impressa na última página da revista ARS e dialogou com o ponto roxo na quarta capa do periódico; na versão para exposição, o fruto roxo foi espelhado em um ponto lilás em vinil adesivo, colado na estrutura arquitetônica a sua frente.

Passado camuflado I, II e III, 2009–2015

Na montagem de *Camuflagem minguante* (2009) — intervenção *site specific* montada na entrada principal do Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi (MARP)³³, conheci o trabalho *Ao Tônico, com amor* da artista ribeirão-pretana Vera Barbieri, apresentado na exposição em cartaz no mesmo período. Segundo a autora, a casinha de madeira preenchida com velhas bonecas fazia referência a sua infância e a seu pai, Tônico.

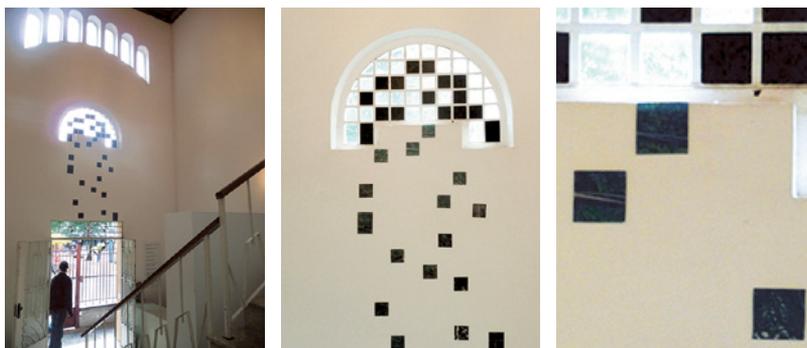
No mês seguinte, submeti ao 34º SARP – Salão de Arte de Ribeirão Preto Nacional-Contemporâneo, cinco projetos, entre eles, duas instalações: *Passado camuflado [a Vera Barbieri] – “Ao Tônico, com amor” bidimensionado em dois eixos* e *Passado camuflado [a Vera Barbieri] – “Ao Tônico, com amor” planificado*, sendo o primeiro, selecionado e premiado, integrando assim à coleção do museu.

Como parte da premiação, os artistas laureados voltariam ao museu para exposições individuais concomitantes à edição do ano seguinte do SARP, ocasião em que foi executada a versão planificada de o *Passado camuflado*.

Em 2013, apresentei o projeto “Passado camuflado II e III ao MARP, em gratidão” para o edital do 6ª Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça e Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2013, que teve como objetivo a

³² *Kakujiku* 掛軸 ou *kakemono* 掛物: estrutura ornamental que permite ser guardada enrolada e apresenta pinturas ou caligrafias sobre papel ou tecido, emoldurados com tecido brocado. O *kakejiku* deve ser pendurado na parede com cordões fixados na borda superior da peça.

³³ Trabalho que integrou a mostra coletiva “Máquina”, realizada em junho de 2009 e com curadoria do artista Sergio Bonilha.



produção de duas instalações – *Passado camuflado II* [Ao MARP, em gratidão e a Vera Barbieri, com carinho] – “Ao Tônico, com amor” planejado³⁴ (2010–2014) e *Passado camuflado III* [Ao MARP, em gratidão; ao Do-Ho Suh³⁵, com apreço e a Vera Barbieri, com carinho] – “Ao Tônico, com amor” fantasmado (2014) – com destino ao acervo de artes plásticas da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto, coleção reunida, mantida e conservada pelo MARP. Os dois trabalhos, junto ao *Passado camuflado I* [a Vera Barbieri] – “Ao Tônico, com amor” bidimensional em dois eixos (2009) formariam um “tríptico de instalações”.

Sugeri que as instalações fossem expostas individualmente e de preferência dentro da sala em frente à escada que dá acesso ao segundo andar do museu, mas haveria a possibilidade de a apresentação de *Passado camuflado I* e *Passado camuflado III* ser em outros locais, desde que acompanhada de texto explicativo do processo de criação de cada obra. Desse modo, exceto pelo *Passado camuflado II*, as duas instalações restantes perderiam o sufixo *site specific* nas respectivas fichas técnicas das obras.

Na natureza, a camuflagem está relacionada com a aparência externa de um animal, que foi se adequando à semelhança de seu meio circundante como estratégia para escapar das visões de predadores. Esse revestimento é portanto um mecanismo de proteção e sobrevivência que responde aos fatores do ambiente externo.

O primeiro trabalho da série *Camuflagem* foi produzido no andar térreo do Centro Cultural São Paulo para a exposição coletiva “Oniforma”³⁶. *Vista objetiva para olhares subjetivos* (2007) foi instalado sobre um dos módulos da parede de vidro – elemento arquitetônico de destaque naquele espaço

³⁴ Trata-se, na verdade, da reconstrução do trabalho em sua versão desmontável e permanente, diferente da anterior, temporária e produzida com materiais provisórios como o vinil adesivo, cujo resultado não atendeu plenamente à proposição do projeto original.

³⁵ Referência aos trabalhos de construções arquitetônicas em tecido do artista sul-coreano Do-Ho Suh (1962-).

³⁶ “Coletiva Oniforma”, mostra realizada de setembro a outubro de 2007 com curadoria de Claudinei Roberto da Silva.



Na página anterior, *Camuflagem minguante*, 2009, impressão sobre vinil adesivo e vidros, dimensões variáveis. *Vista objetiva para olhares subjetivos* (2007), impressão sobre vinil adesivo, 148x237 cm.

– que recebeu cobertura de vinil adesivo com a impressão em proporção 1:1 da fotografia frontal do vidro apropriado. O módulo, que enquadrava justamente uma casinha (para o controle da rede energia elétrica de edifício), se converteu em única paisagem fixa da parede de vidro.

Os visitantes espontaneamente se posicionavam em frente ao trabalho, no esforço de encaixar a foto com a paisagem externa e tinham êxito quando acertavam o centro focal da câmera ou o ponto central da imagem.

O princípio de sobrepor a imagem sobre o enquadramento fotografado foi explorado em trabalhos subsequentes, sempre com o intento de propor ao espectador exercícios de percepção.

Em uma das minhas camuflagens preferidas, *Intervención del CASA en una vista del CENART [ou Camuflagem para paisagem atrás da linha amarela]*, 2010³⁷, produzido no Centro Nacional das Artes (CENART) na Cidade do México, parte da paisagem refletida nos vidros da janela da sala de exposição é substituída pela vista de um outro lugar, como se a cidade que se estendia do outro lado da estrada refletida passasse a ter montanhas no lugar de prédios. O limite entre vista falsa sobreposta e vista real era a mureta amarela que marcava a divisão da estrada.

A paisagem refletida nos vidros só era visível quando o visitante, de pé, se postava próximo ao cercado da varanda, de costas para estrada; como um jardim *karesansui*, a vista deveria ser contemplada a partir de uma área específica. Continuando a relação com o jardim, percebo agora que também tomo partido do *shakkei*, num jogo polígamo de empréstimos: do vidro que assume para si o que está a sua frente, o trabalho que se apropria da paisagem que está atrás do espectador e é refletido no vidro; a invasão da paisagem que convivi e fotografei semanas antes da montagem da exposição.

Em *Passado camuflado*, minhas últimas camuflagens, o alvo externo se converte em interno, numa casinha – a obra *Ao Tônico, com amor* da artista Vera Barbieri – construída dentro de uma sala ou cubo branco.

³⁷ Trabalho realizado na mostra final do Programa de Residências Artísticas para Criadores Ibero-americanos 2009, realizada

de agosto a dezembro no Centro de Artes San Agustín Etla (CASA), em Oaxaca, México.



Varanda onde foi instalado a trabalho
Intervención del CASA en una vista del CENART
 [ou *Camuflagem para paisagem atrás da linha*
amarela] (2009)

Considero cada uma das três instalações como ações no espaço, relacionadas ao dissecamento da forma tridimensional: achatamento, desmontagem e diluição.

Em *Passado camuflado I* a tridimensionalidade do trabalho *Ao Tônico, com amor* é subtraída, a casinha vira desenho em escala real. Mesmo plana e côncava na quina da parede, a partir de um ponto de vista específico (perto da porta que dava acesso para a sala de exposição do primeiro andar) a visão convexa da casinha é projetada artificialmente.

O paralelepípedo irregular que deu forma à casinha foi pensando para ser construído mentalmente no *Passado camuflado II*. O painel do telhado que imita a madeira do chão se “dobraria” para frente, pousando sobre duas laterais da casinha recortadas no piso de madeira (a cor branca do revestimentos vinílico se converte em superfícies de apagamento), que deveriam ser “dobradas” para cima para completar a montagem na imaginação. A casinha estaria imediatamente sobre o chão, sem as “pernas”, e encostada à parede que fora devidamente marcada, delimitando as duas laterais restantes do paralelepípedo.

Na terceira instalação, que fecha a série *Passado camuflado*, a casinha ressurge como uma assombração, pairando de ponta cabeça, meio desaparecendo na semitransparência do voal, quase imaterializada pela falsa madeira impressa em *dégradé*. Mais uma vez a escala de cinzas é índice do passado e o branco, apagamento.

Os três movimentos parecem ter na bidimensionalidade (*Passado I e II*) e na transparência (*Passado III*) a negação da tridimensionalidade. Entretanto, entendo que não há oposição, elas convivem, o achatamento inclui a volumetria, a desmontagem pede montagem e a diluição decanta uma precipitação concentrada do cinza.

O projeto foi concebido desde o início como uma trilogia de reelaborações programadas – começo (achatamento), meio (desmontagem) e fim (diluição, fantasma) –, intencionando algum senso de narrativa da memória. No projeto “Passado camuflado II e III ao MARP, em gratidão” argumentei que me interessava a reconstrução das memórias quando compartilhadas, misturadas, a experiência pessoal do passado da artista Vera Barbieri, que ao se transformar em obra apresentada publicamente, passava do domínio

privado para o coletivo (o dos visitantes do museu). Tal noção de memória seria cercada, pelos três trabalhos, e novamente devolvida aos espectadores. No entanto, a memória, que enfatizo como atributo pessoal, foi questionada nas observações precisas do ensaio da crítica de arte Liliane Benetti e na fala da artista Ana Luiza Dias Batista:

Ao achatar uma estrutura antes tridimensional e vedar-lhe o acesso convertendo o volume em pura superfície, Hori parece reconhecer uma distância irresgatável entre a obra original e a sua, já que o conteúdo poético cristalizado na memória afetiva evocada pela primeira casinha era-lhe incessível, irresgatável em profundidade mas, talvez, manipulável em superfície. Como reavivar adequadamente recordações de segunda-mão?

(...) Inacessível à memória dos olhos, que presença este invólucro atualiza afinal?³⁸

Aparece no trabalho da Vera uma memória afetiva, pessoal, biográfica. A memória da infância, a memória do pai. Uma memória afetiva, sentimental, mas por outro lado consciente, manipulável, resgatável e, por meio do trabalho, transmissível.

Dessa memória, no *Passado Camuflado*, nada reverbera. A ela, substitui-se uma memória impessoal, eminentemente visual, quase objetiva. Uma memória que não chega a se comunicar porque não chegou a se individualizar, nunca se tornou subjetiva.³⁹

Tanto o texto quanto a fala sugerem o tempo, nem tanto a memória, como matéria de atualização. Se houvesse alguma memória, para Ana Luiza, ela seria a do próprio espaço, a memória da sala.

É provável que elas tenham razão, afinal sobre o que passou: “Mesmo que intensificado pela saudade ou por uma perspectiva idealizadora, não há forma de fazê-lo reviver. [...] suspendemos o fluxo do tempo quando insistimos em repetições, e dessa maneira representamos o presente que vai mudando a cada segundo como uma volumosa pilha de acontecimentos, a que chamamos ‘passado’.”⁴⁰

As *Camuflagens* são, portanto, sobreposições das aparências do tempo, e minhas ações no espaço, na verdade, atualização do passado, dessa “pilha de acontecimentos” que acessamos quando e como nos convêm.

³⁸ BENETTI, Liliane. “Passado camuflado ou como a memória se deposita sobre superfícies neutras”. In: RODRIGUES, Carlito (coord.). *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2013* [Catálogo da 6ª edição]. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014, p. 122-123. O texto completo está disponível nas páginas 186-187 deste volume.

³⁹ BATISTA, Ana Luiza Dias. Extraído da fala apresentada no evento “Conversa Aberta no MARP”, realizada em 18 de outubro de 2014. A palestra completa está disponível nas páginas 188-190 deste volume.

⁴⁰ Kiju Yoshida sobre Yasujiro Ozu, citação completa na página 35 deste volume.



Série negra: *Makie*, 2015

O projeto desde trabalho foi submetido ao Programa Temporada de Projetos 2015 do Paço das Artes em São Paulo e propôs a produção e a exibição do ensaio fotográfico intitulado *Série negra: Makie*, apresentado como uma instalação.

Foram anexadas ao projeto oito fotografias dos detalhes arquitetônicos de uma antiga tecelagem localizada no estado de Oaxaca no México, hoje o Centro de Artes de San Agustín (CASA). As imagens foram captadas em outubro de 2009 por ocasião do Programa de Residência Artísticas para Criadores de Iberoamérica em México.

Este projeto é desdobramento da *Série negra (ou Sombras para Junichiro Tanizaki)*, explorando desta vez o espaço expositivo, pensando modos de enfatizar a imagem e reduzir, em medida precisa, a materialidade sedutora do metacrilato. Mais uma vez a resposta veio pelo ensaio de Junichiro Tanizaki, no diálogo que tentei estabelecer entre o preto brilhante da laca japonesa e o preto profundo do metacrilato.

Ao laquear objetos e executar sobre eles desenhos em *makie*, os artesões da antiguidade na certa tinham em mente esses escuros aposentos e procuraram tirar proveito da parca luminosidade. E se usaram de maneira profusa e extravagante o ouro em pó, foi porque imaginavam esse metal refletindo a luz do candeieiro e ganhando vida no escuro. Em outras palavras, trabalhos em *makie* dourado não foram feitos para ser vistos em plenitude sob luz brilhante, mas sim para ser apreciados em lugares sombrios, onde diversos detalhes assomam aos poucos e de maneira intermitente, um aqui, outro acolá, em misteriosas visões de brilho mortiço e apenas porque o esplêndido padrão está quase todo oculto em trevas.⁴¹

No projeto expográfico previ sala isolada, construída por paredes móveis de exposição e pintada internamente de preto e que deveria ser localizada nos fundos do Paço das Artes, como um dos últimos trabalhos visitados na mostra coletiva de nove artistas. A sala também não poderia sofrer

⁴¹ TANIZAKI, Junichiro. Op. cit., p. 26. A técnica *makie*, conforme esclarece a tradutora, consiste em: "Desenho executado com pó de

ouro ou prata (por vezes pigmentos coloridos) aspergido sobre superfície laqueada." (p. 25, nota 11.)

a interferência luminosas de outros trabalhos e nem ser visível para quem acaba de entrar no espaço expositivo da “Temporada de Projetos”.

A iluminação foi crucial para esta instalação. As imagens deveriam ser brandamente acendidas, focando as áreas de média e alta luzes das fotografias, deixando as bordas transbordarem para a parede preta no “quase todo oculto em trevas”. A luz não poderia ser demasiadamente focada, teatral, para não tornar o espaço dramático, nem excessivamente escura, a ponto de sublimar o brilho do metacrilato, confinando os objetos num clima soturno que dificultaria a visualização das imagens.

Neste trabalho, o sentido de “escrita da luz”, próprio da técnica fotográfica, teria o *phôs* preterido pela penumbra, exigindo do espectador um olhar lento, de quem se acostuma à escuridão, e “aromático”, para aproximar a face e observar os vestígios da bela paisagem atrás dos vidros daquelas janelinhas e portinhas.

O ensaio é formado por dois conjuntos: quatro imagens do pôr-do-sol contemplado de dentro de um salão vazio – cuja incidência de luz que atravessa as janelas e as portas sugerem a passagem do tempo a partir da sequência linear rumo ao escurecimento – e seis fotografias das mesmas janelas e portas durante o dia, em composição mais livre, variando formatos e desenhos gráficos.

Visando o famoso mínimo essencial da estética japonesa, pensei apresentar somente o conjunto do pôr-do-sol, no entanto, após discutir o projeto com professores e colegas, decidi incluir o segundo grupo de imagens que, pela irregularidade das formas, dimensões e disposição na parede se contraporiam à sequência lógica do pôr-do-sol, acentuando a linguagem da *Série negra*.

§

Em “O instante decisivo”, famoso texto de Henri Cartier-Bresson (1908–2004), publicado originalmente em 1952 em seu livro *Images à la sauvette*, o fotógrafo francês indica duas “fontes de pensar” próprias de sua linguagem:

Temos duas seleções a fazer, portanto, duas fontes de pensar: a primeira se dá quando somos confrontados no visor com a realidade; a outra, quando, uma vez ampliadas e fixadas as imagens, somos obrigados a separar aquelas que, por corretas que sejam, não teriam força suficiente. Quando já é tarde demais, descobrimos com exatidão porque não estivemos à altura.⁴²

⁴² CARTIER-BRESSON, Henri. “O instante decisivo”. Trad. Samuel Titan Jr. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, 2011, p. 147.

A primeira fonte corresponde à ação do olho como extensão da câmera e a segunda, à seleção das imagens reveladas na superfície do papel. Na citação, Cartier-Bresson⁴³ praticamente suprime a criação entre a primeira e a segunda fontes de pensar, referente às decisões de como as imagens são quimicamente fixadas no filme, ampliadas e novamente fixadas no papel ou na atual materialização na passagem do pixel para o pigmento. Ao longo do texto, notamos a predileção de Cartier-Bresson pela primeira fonte do pensar fotográfico, no liame câmera e corpo: “a Leica: ela se tornou o prolongamento do meu olho”⁴⁴ e ainda: “Basta estar à vontade com a câmera que convém ao que se quer fazer. O manejo da câmera, o diafragma, as velocidades etc. têm que se tornar um reflexo, como mudar a marcha de um carro”.⁴⁵

Em 1943, George Braque presenteou Cartier-Bresson com o livreto *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Depois de estudá-lo, ele percebe que sua prática estava próxima da precisão do *kyūdō* 弓道, arte marcial japonesa do tiro com arco e chegou a dizer ao amigo pintor que aquela pequena publicação era seu manual de fotografia: “Eu não tomo a fotografia, é a fotografia que me toma”⁴⁶. Embora hoje em dia essa história soe como uma anedota *hippie* – se pensarmos que o relato do filósofo alemão Eugen Herrigel no aprendizado do esporte se tornou uma espécie de bíblia zen dos jovens “paz e amor” dos anos 60 –, a afirmação de Cartier-Bresson não me parece despropositada. Sua fotografia tem algo de uma prática espiritual, do encontro fortuito entre a flecha e o alvo ou entre o que mira e o que é mirado. O disparo que acerta o centro do alvo mesmo de olhos vendados, revela mais sobre o esvaziamento da mente na observação do mundo como potência de encontro com a imagem; mas a ligação que um artista é capaz de estabelecer entre referências heterogêneas e o reconhecimento da fragilidade do controle absoluto no fazer: “A composição deve ser uma de nossas preocupações constantes, mas no momento de fotografar, ela tem que ser intuitiva, pois estamos às voltas com instantes fugitivos, em

⁴³ Ibidem, p. 152. Cartier-Bresson irá dizer que: “No momento da ampliação, é preciso respeitar os valores da tomada ou, para restabelecê-lo, modificar a cópia segundo o espírito que prevalece o equilíbrio entre sombra e luz que o olho produz perpetuamente, e é por isso que os últimos instantes da criação fotográfica ocorrem no laboratório.” A ampliação é portanto a retomada do primeiro pensar, num processo que deve respeitar e evidenciar as decisões do olhar primordial, continuá-lo.

⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵ Idem, ibidem.

⁴⁶ Consultei também a reportagem do jornal britânico *The Independent*: WEIDEGER, Paula. “Cartier-Bresson: his eye, hand, lens, art and ego: The world’s most famous photographer would not be photographed. ‘No, no. They only push a button.’”. Disponível em: «<http://www.independent.co.uk/life-style/cartierbresson-his-eye-hand-lens-art-and-ego-the-worlds-most-famous-photographer-would-not-be-photographed-no-no-they-only-push-a-button-paula-weideger-reports-1483581.html>». Acesso em: 25 abril de 2015.

que as relações estão em movimento. Se quiser aplicar a proporção áurea, o fotógrafo tem que levar o compasso no olho.”⁴⁷

O desenho nas minhas imagens continua e se desenvolve após a primeira fonte do pensar fotográfico. Poderia dizer que grande parte de seu corpo se faça nessa fase. No computador, a composição que o olho recortou é redesenhado, recortado, apagado, colorido, descontextualizado do assunto fotografado. É provável que meu trabalho nas artes gráficas estimulem essas reelaborações, que segue o mesmo despudor do *designer* em adequar, quando precisa, uma imagem a qualquer objeto e função.

Quanto ao fotografar, acho que pratico pouco, talvez porque esse exercício exija um esforço pesado de observação que acredito ser necessária para me excluir da vivência com os lugares e os objetos. Como se, para desenhá-los, eles precisassem perder ou assumir outras identidades, possível apenas após minha experiência plena e sem mediações com essas mesmas coisas, para que o conhecido possa finalmente ser transcrito em imagem. Por isso não gosto de fotografar em viagens ou lugares que desconheço⁴⁸ – as imagens tomadas em viagem foram de lugares que já não me inspiravam tanta novidade. Talvez isso explique porque o retrato ou a figura humana sempre me pareceram quase impossíveis, como se a transição de uma pessoa para o desenho partisse da dificuldade em “des-identificar” alguém diante de mim. Pergunto-me se a des-identificação das coisas e dos lugares seria vizinha ao esvaziamento budista da mente. Ainda não tenho essa resposta.

Quanto às declaradas menções a outros artistas e obras, nunca as entendi como uma angústia, pois as referências ou o repertório são, afinal, parte do universo criativo dos artistas. No entanto, essa insistência quase religiosa em enunciar tais relações talvez soe um tanto incomum, e isso fica evidente nos *Passados camuflados*, quando os títulos se alongam e proporcionalmente, os questionamentos das pessoas sobre este assunto.

Talvez devesse começar pelo que não busco. Não me interessa a citação para me filiar a um estilo, visar algum tipo de lastro ou erudição demonstrativa, tampouco para inserir meus trabalhos nas discussões

⁴⁷ CARTIER-BRESSON, Henri. Op. cit., p. 152. O ensinamento zen reforçou as ideias, alinhadas com o Surrealismo, de Cartier-Bresson sobre o inconsciente.

⁴⁸ Sigo o pensamento de Ghirri: “Quando viajo, faço dois tipos de fotografia: aquelas corriqueiras, que todos fazem [também

faço], e que no fim não me interessam, e outras, aquelas que realmente valorizo, as únicas que considero *minhas* de verdade”. GHIRRI, Luigi. “Paisagens de papelão”. Op. cit., p. 242. Nesse mesmo sentido dado por Ghirri, minhas verdadeiras fotografias não são realizadas em lugares desconhecidos.



Postais de projetos não postados, 2009, frontier, dimensões 10x15cm (8 postais).

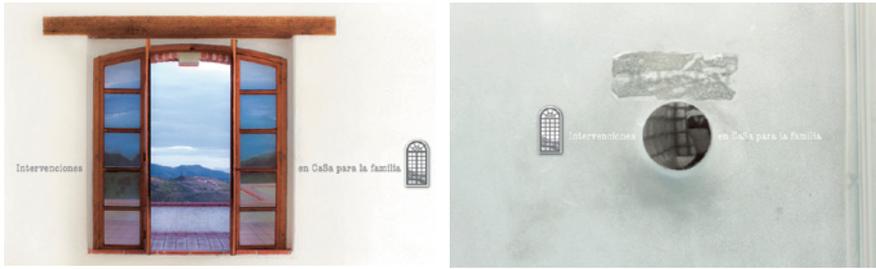
sobre autoria ou autenticidade (minha relação com essas questões não é de rejeição, apenas sou indiferente a elas). Também, não se trata de tentar creditar a outrem ou eludir a responsabilidade quanto às decisões inerentes ao trabalho. Mas me questiono se tal esclarecimento é realmente necessário a ponto de se apresentar nos títulos dos trabalhos.

Enquanto procedimento, essas citações talvez se aproximem do meu trabalho nas artes gráficas. Quando sou solicitada para desenhar um logotipo – um exercício que considero espinhoso, porque um único signo deve sintetizar e realizar a identificação direta e imediata dos conceitos fundamentais de uma empresa –, costumo pesquisar e reunir marcas de negócios semelhantes ou que combinam com os valores orientados pelo meu cliente. É comum ter duas ou três marcas como pontos de partida e, após inúmeras transformações, o signo começa ganhar feições únicas, passando a se referir exclusivamente à empresa solicitante.

Do mesmo modo, a frequência de obras de outros artistas é para mim tão substância da reelaboração do fazer quanto a artesanidade com os materiais. A ideia de diluição da casinha em *Passado camuflado III* foi resolvida pela construção da forma arquitetônica em tecido das obras do artista sul-coreano *Do Hoh Suh*, assim como o brilho incômodo do metacrilato foi minimizado pela penumbra de Junichiro Tanizaki.

É possível que existam categorias precisas para minhas citações – os *remakes* irônicos das *Seascapes* nos vídeos tremidos de *Quero ser Hiroshi Sugimoto* não tem a mesma aproximação a Suh e a Tanizaki, mas pode se assemelhar (mesmo com humor ausente) ao modo como reinterpreto *Pinheiros*, de Tôhaku Hasegawa. Com algum risco, ousaria fomentar essas diferenças pensando em termos do *honkadori* e do *mitate*. Enquanto estudava esses conceitos, comecei a entender que meus trabalhos, mais do que se apresentarem como objetos autônomos, completos em si, são percebidos em relação à alguma coisa.

Tanto no *honkadori* quanto no *mitate*, a aproximação com o objeto referencial é intencional e requer reconhecimento do público. O espectador esperado de *Passado camuflado* era o público assíduo do museu – funcionários, amigos, apoiadores, mantenedores e estudantes de escolas da região –,



Intervenciones en CaSa para la familia, 2009, 15,5x9,1 cm. Série de 17 postais, edição de 1.000 cada.

peçoas que já tivessem visto a obra ou conhecido Vera perceberiam que as três instalações são “*honkadori*” de *Ao Tónico, com amor*.

Na nessa mesma chave se inscrevem os trabalhos realizados nas residências na Argentina e no México – *Postais de projetos não postados* (2009)⁴⁹ e *Intervenciones en CaSa para la familia* (2009)⁵⁰ –, que tiveram como ponto de partida as obras e/ou procedimentos de colegas de residência. Na obra de cada artista, busquei um aspecto essencial que pudesse me apropriar – aludindo, imitando, repetindo, parodiando, substituindo, comparando, compartilhando – para criar uma obra a cada um deles, pela aproximação que não entendo ser negativa, pois os artistas são sempre consultados e os trabalhos intitulados com as devidas dedicatórias.

Para o público – a quem, talvez, eu de fato ofereço e entrego os trabalhos – as referências originais estão disponíveis e dividem a mesma sala de exposição.

Como visto anteriormente, o *honkadori* e o *mitate* não seriam cópias, mas atualizações, pressupondo a apropriação de um modelo – no *honkadori* de forma mais estreita: os pinheiros de Hasegawa, Sugimoto, meus e a casinha de *Ao Tónico, com amor* e de *Passado camuflado*; enquanto no *mitate*, a ligação seria mais descolada, partindo da ideia, da essência, da alma do objeto mencionado: as 53 vistas de Hokusai e os 58 gatinhos de Kuniyoshi⁵¹, o sol se pondo e o ouro do *makie* na laca japonesa, a paisagem que vira vaso na série *Estranhos objetos* – que, por meio de reelaborações, são devolvidos em nova versão, como bem coloca a professora Hashimoto acerca do *mitate*, em “repetição renovada”.

⁴⁹ *Postais de projetos não postados* (2009). 14 cartões postais com imagens de projetos não executados e inspirados nos trabalhos ou personalidades de 14 dos 20 artistas que convivi durante a residência. O trabalho foi exposto em um *display* de distribuição de cartões postais publicitários, instalado no restaurante do Viejo Hotel Ostende, local que hospedou os artistas. Projeto desenvolvido durante o RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina) em março de 2009.

⁵⁰ *Intervenciones en CaSa para la familia* (2009). Durante a residência, produzi 17 intervenções no edifício do Centro de Artes San Agustín Etlá inspirados nos trabalhos dos 17 artistas que compartilharam a mesma experiência. Como resultado final, apresentei na exposição final, 17 cartões postais com o registro das intervenções, cuja tiragem de 17.000 exemplares foi distribuída ao público.

⁵¹ As duas obras foram discutidas nas páginas 76-77 deste volume.

Foram poucas, mas ocorreram reações de artistas desfavoráveis ou desconfiados com a minha apropriação – palavra que evito por carregar a incômoda nuance de posse –, remontando talvez a um certo apego ainda presente na ideia do gênio e da potência subjetiva. Nas artes japonesas, as citações a outros artistas, obras, ideias são antigas, abundantes e de certa maneira se não exaltadas, não são vistas como negativas, provavelmente reflexo da visão de mundo idealizada por Claude Lévi-Strauss:

A filosofia ocidental do sujeito é centrífuga: tudo parte dele. O modo como o pensamento japonês concebe o sujeito mais parece centrípeto. Assim como a sintaxe japonesa constrói as frases por determinações sucessivas indo do geral para o especial, o pensamento japonês põe o sujeito no fim do caminho: ele resulta da maneira como os grupos sociais e profissionais cada vez mais restritos se encaixam uns nos outros.⁵²

O exercício de associar o *honkadori* e o *mitate* ao meu fazer não teve intenção de criar a taxinomia ou uma nomenclatura “à japonesa” para minhas próprias operações, mas a de identificar os sentidos que procuro dar a meus trabalhos, que entendo como elos de uma cadeia de experiências vivíveis e transmissíveis, coerentes com o pensamento no qual a criação é parte da nuvem caótica de referências que formam nosso repertório, tal como sugere Walter Benjamin em sua analogia com a constelação: “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são nem os conceitos nem as leis das coisas.”⁵³

Não seria apenas o conjunto, mas uma imagem, ou seja, a relação estabelecida entre as estrelas não seria estimulada apenas pelas proximidades entre elas, mas pela possível construção de significados que lhe são atribuídas; os desenhos no traçado sobre determinado agrupamento de pontos brilhantes e diversas narrativas que surgiram dessas possíveis visões.⁵⁴

Para os artistas, as estrelas são imagens. Nesse sentido concordo com Luigi Ghirri quando ele diz compreender a realidade como uma enorme fotomontagem:

⁵² LÉVY-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Schwarcz, 2011, p. 35.

⁵³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 20.

⁵⁴ No artigo os professores Otte e Volpe discutem o “olhar constelar” na obra de Walter Benjamin e esclarecem que as palavras *Konstellation* ou “constelação”

não haveria sentido original de ‘conjunto de estrelas’. Segundo os autores, Benjamin “retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’ [...] termo este que tem como origem provável *sidera*, significando, portanto, leitura de estrelas.” OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n.18, 2000, p. 37.

A prática de fotomontar a realidade faz parte de mim, mas no sentido de que busco a fotomontagem na realidade. A realidade tornou-se uma enorme fotomontagem. Objetivos diversos se sobrepõem em relações complexas, que remetem à técnica e a prática da fotomontagem clássica, repropoando seu típico mecanismo de deslocamento de expectativas.⁵⁵

A fotografia então se converte em via de percepção, não dependendo necessariamente da máquina, mas de um pensar por fragmento, por desenho, tempo e espaço apreendidos por apagamentos:

O apagamento do espaço que circunda a parte enquadrada é para mim tão fundamental quanto o representado, e é graças a esse apagamento que a imagem assume sentido, tornando-se mensurável.

Ao mesmo tempo, a imagem continua no que é visível do apagamento, convidando-nos a ver o resto do real não representado.

Esse dúplice aspecto de representar e apagar não apenas tende a evocar a ausência de limites, excluindo toda ideia de completude ou de finito, mas indica algo que não pode ser delimitado, isto é, o real.⁵⁶

O apagamento não seria portanto a oposição ao real pela representação ou vice-versa. Nesse sentido, Ghirri entende a fotografia como espaço da indeterminação, onde a entrada para a compreensão das coisas passa por todas as suas representações. O fotógrafo italiano provavelmente não pensa sobre o *ma*, mas o apagamento em sua fala me ajudou a entender que me importam as imagens em apagamento, no meio do caminho, num entre-espaço onde talvez maioria das minhas imagens se localizem. Minhas *camuflagens* não tentam despistar, ao se confundirem com o mundo; elas aceitam sua condição de sobreposição, paralela ao real e ao presente. A ilusão das imagens causadas pela rotação das *Paisagens flutuantes* não sustentam dois lances de olhar atentos. Mesmo que cada microensaio das *Cinco dedicatórias* assuma características singulares, quando apresentadas juntas, eles não se mostram incoerentes. Minhas imagens não pleiteiam a verdade nem se atiram à ilusão, as duas coisas convivem, assim como, em minha percepção, o Japão e o Ocidente.

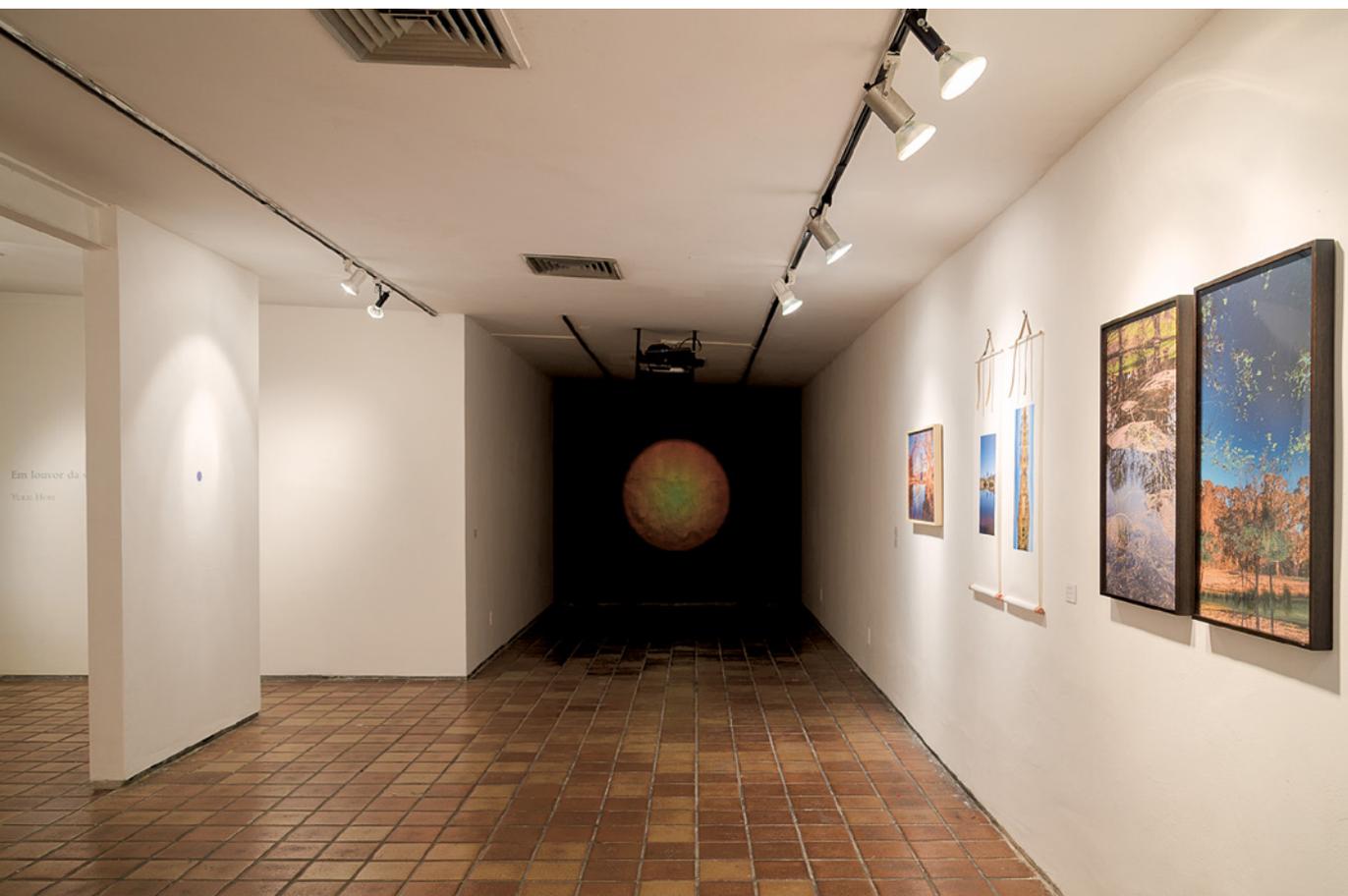
⁵⁵ GHIRRI, Luigi. "Ricerche". In: *Lezioni di fotografia*. Macerata: Quodlibet, 2012, p. 66, apud BAJAC, Quetin. "Fotografia como interrogação". Trad. André Telles. In: GHIRRI, Luigi. Op. cit., 2013, p. 28.

⁵⁶ GHIRRI, Luigi. "Kodachrome". Trad. Mauricio Santana Dias. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 2012, p. 56.

P.140-141 Pinturas 1 e 2: «https://en.wikipedia.org/wiki/Hasegawa_Tôhaku»

P.142 Foto 1: «<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>»
Foto 2: «<http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html>»

P.143 Foto 1: «<http://www.phillips.com/search/1/?search=sugimoto>»
Foto 2: «<http://www.phillips.com/search/1/?search=sugimoto>»



Vista parcial da mostra "Em louvor das sombras ou através do espelho".

(página seguinte)

sem título (kakejiku)

2011-2014, da série Estranhos Objetos
Impressão jato de tinta em papel g-cellulose
Hahnemühle Rice Paper 100 g/m², madeira
Duas peças: 110x40 cm



ESCRITOS POSTERIORES · 後書き *Atogaki*

Foi num desses livros em que um ocidental conta a experiência de viver no Japão¹ que li pela primeira vez o termo *atogaki* 後書き. Segundo o autor, seria nessa seção que os escritores japoneses revelavam os “problemas” da tese do livro. Achei graça, coisa de japonês. Em lugar de uma conclusão, esta página segue essa lógica.

Provavelmente cometi algum equívoco, deslize, gafe, exagero ou simplificação no que discuto aqui sobre arte e culturas japonesas. Como já mencionado, meus estudos na áreas iniciaram com esta pesquisa de mestrado e logo percebi que entrava num campo vasto e novo, no qual dei apenas meus primeiros passos. Minha ascendência, domínio da língua para o uso no dia a dia e vivência no Japão ajudaram um pouco, mas menos do que imaginei.

Acessei quantidade de informação com o perigo de perder o foco, e descobri assuntos que gostaria de ter estudado mais: a arquitetura de Tadao Ando, a arte dos grupos Gutai, Jiten Kobo e Mono-ha, os fotógrafos japoneses, as obras musicais de Toru Takemitsu, a cor tradicional japonesa.

Gostaria de ter me aprofundado mais em Ozu e Mirei (deveria de ter visitados outros jardins seus).

Gostaria de ter visto mais livros de fotografia e assistido a mais filmes.

Gostaria de ter testado a impressão sobre papéis japoneses, especialmente os de menor gramatura.

Gostaria de ter impresso o miolo deste volume em papel jornal para que em uma ou duas décadas pudesse folheá-lo vestido com as cores do tempo, como as páginas do *flipbook De como não fui Ministro d’Estado*, de William Kentridge. Espero que ao menos a capa supra esse desejo.

E, assim, aqui termino.

つづく

¹ REID, T.R. *Confucius lives next door*. New York: Vintage, 1999, p. 225. “But many Japanese authors include an atogaki for quite different purposes: They use the section, sometimes with remarkable honesty, to set forth the various flaws, fallacies, logical lapses, and factual lacunae in the book they’ve just

written.” [Mas muitos autores japoneses incluem um atogaki para fins muito diferentes: eles usam a seção às vezes com notável honestidade, para expor as várias falhas, falácias, lapsos lógicos e lacunas factuais do livro que acabaram de escrever.]



Pôster "We're still building burning down love"

2010, da série *[Camouflaged residencies for] Leitrim monopoly*,
parte de *Studio Games*

Impressão jato de tinta em papel

Epson Enhanced Matte Inkjet Paper 192 g/m²

80x100 cm

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge M. B. de Oliveira. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 15-45.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARTIER-BRESSON, Henri. “O instante decisivo”. Trad. Samuel Titan Jr. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, 2011, p. 146-153.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. “Quando as imagens tocam o real”. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Pós*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v. 2, n. 4, 2012, p. 204-219.
- GIANNOTTI, Marco. “A imagem escrita”. In: *ARS*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas, ECA-USP, vol. 1, n. 1., 2003.
- GHIRRI, Luigi. “Kodachrome”. Trad. Mauricio Santana Dias. In: *Revista ZUM*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 2012, p. 56.
- _____. *Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquitetura / Luigi Ghirri* (catálogo). São Paulo: IMS, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lour. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes 2009.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 2009.
- LARROSA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. Trad. João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, n. 19, 2002, p. 20-28.
- _____. “O ensaio e a escrita acadêmica”. Trad. Malvina do Amaral Domeles. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 28(2), 2003, p. 101-115.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MUBARAC, Cláudio. “Notas sobre incisão (primeira revisão)”. In: *ARS*. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais ECA-USP, vol. 4, n. 7, 2006, p. 91-95.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”. In: *Revista Fragmentos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, n. 18, 2000, p. 35-47. Disponível em: «<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6415/5984>». Acesso em: 14 outubro de 2014.

RODRIGUES, Carlito (coord.). *Prêmio de Artes Plásticas Marcoantonio Vilaça 2013* (catálogo da 6ª edição). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

Bibliografia específica: arte, literatura e cultura japonesas

BAAS, Jacob. *Buddha mind in contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

BAKER, Joan Stanley. *Japanese art*. London: Thames & Hudson, 2010.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo no Zeami: o charme sutil*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CORDARO, Madalena Hashimoto. *Pintura e escritura do mundo flutuante*. São Paulo: Hedra, 2002.

_____. “*Mitate* 見立: a retórica japonesa da repetição renovada”. In: *ARS*. São Paulo, ECA-USP, n. 21, 2013, p. 39-55.

GIANNOTTI, Marco. *Diário de Kioto*. São Paulo: WSF Martins Fontes, 2013.

HARA, Kenya. *White*. 3ª ed. Trad. Jooyeon Rhee. Kösel: Lars Müller, 2014.

HERRIGEL, Eugen. *Arte cavalleiresca do arqueiro zen*. 22ª ed. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2007.

IZUTSU, Toshihiko. “The elimination of color in far eastern art and philosophy”. In: *Color symbolism. Six excerpts from the Eranos Yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1972.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço da na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. *Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Trad. Salomão Gandelman. São Paulo: Novas Metas, 1983.

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é o teatro nô. Col. Primeiros passos – 114*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

MCMILLAN, Peter. *One hundred poets, One poem each: a translation of Ogura hyakumin isslu*. New York: Columbia University Press, 2008.

OKANO, Michiko. *MA: entre-espço da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume/ Fapesp/ Fundação Japão. 2012.

OMODAKA, Hisataka. *Man'yōshū chūshaku*, vol.1. 8a Ed. Tóquio: Chūo Koron sha, 1967.

PEDROSA, Mário. *Modernidade de cá e lá. Textos escolhidos IV*. Otilia Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

REID, T.R. *Confucius lives next door*. New York: Vintage, 1999.

RICHE, Donald. *A Treatise on Japanese aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge, 2007

_____. *Retratos Japoneses*. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

SHONAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.

SUZUKI, Sadami. “Para uma releitura da história cultural do Japão moderno e contemporâneo – Os conceitos de literatura (*bungaku* 文学) e artes (*geijutsu* 芸術)”. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: Cejap-USP, n. 28, 2008, p. 39-62.

TANAKA, Gakuso (ed.). *Shinsho Ogura Hyakumin Isshu*. Tokyo: Emuee Shii, 1974.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Vv. Aa. *Kokubungaku – Kiiwaado 100 Koten Bungaku no Jutsugoshū* (Literatura Japonesa – Seleção de 100 Termos Técnicos da Literatura Clássica). Tóquio: Gakuchōsha, 1995,

WAKISAKA, Geny. *Man'yōshū: Vêrda do poema clássico japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. “Sobre o ‘makura kotoba’”. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo: Cejap-USP, n. 2, 1982, p. 23-31.

Bibliografia específica: cinema

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BORDEWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

BURCH, Noël. *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*. California: University of California, 1979.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EHRlich C. Linda; DESSER, David (org). *Cinematic landscapes: observations on the visual arts and cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KIJU, Yoshida. *O Anticinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

_____. “Filme-ensaio”. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 03 nov. de 2013.

- NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). *Ozu. O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- RICHIE, Donald. *Japanese cinema: firm style and nacional character*. New York: Anchor Book, 1961.
- _____. *Ozu: his life and films*. California: University of California, 1977.
- SUGAI, Mari. *Encontros e desencontros na paisagem cenográfica de Tóquio*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, 2010.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 3ª ed. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Audiovisuais

- Bom dia*, 1960: お早よう *Ohayo*. Dir.: Yasujiro Ozu. AMAZON DIGITAL, 2010. DVD (94 min), NTSC, color.
- Dia de outono*, 1960: 秋日和 *Akibiyori*. Dir.: Yasujiro Ozu. AMAZON DIGITAL, 2008. DVD (113 min), NTSC, color.
- Ervas flutuantes*, 1959: *Floating weeds* – The Criterion Collection. Dir.: Yasujiro Ozu. Áudio comentado: Roger Ebert. Criterion, 2004. 2/2 DVD (119 min), NTSC, color. Título original: 浮草 *Ukigusa*.
- História de ervas flutuantes*, 1934: *A story of floating weeds* – The Criterion Collection. Dir.: Yasujiro Ozu. Áudio comentado: Roger Ebert. Criterion, 2004. 2 DVDs (205 min), NTSC, color. Título original: 浮草物語 *Ukigusa Monogatari*.
- Era uma vez em Tóquio*, 1953. 東京物語 *Tokyo monogatari*. Dir.: Yasujiro Ozu. Cinemax [distribuição], 200-. DVD (135 min.) NTSC, p&b.
- Fim de verão*, 1961: 小早川家の秋 *Kohayagawa-ke no aki*. Versátil, 2014 (103 min), NTSC, color.
- A flor do equinócio*, 1958: 彼岸花 *Higanbana*. Dir.: Yasujiro Ozu. Prisvideo DVD, 200- (118 min), NTSC, color.
- Pai e filha*, 1956: 晩春 *Banshun*. Dir.: Yasujiro Ozu. Cinemax [distribuição], 200-. DVD (107 min). NTSC, p&b.
- A rotina tem seu encanto*, 1962: *An Autumn afternoon* – The Criterion Collection. Dir.: Yasujiro Ozu. Áudio comentado: David Bordwell. Criterion, 2008. DVD (113 min), NTSC, color. Título original: 秋刀魚の味 *Samma no aji*.
- Tókyo-Ga*, 1985. Dir.: Wim Wenders. Europa Filmes, 2007. DVD (92 min), NTSC, color.

Bibliografia específica: paisagem, jardim e arquitetura

- AUPING, Michael. *Tadao Ando. Conversas com Michael Auping*. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Trad. Maysi Veuthey Martínez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

- BONNIN, Philippe; NISHIDA, Masatsugu; INAGA, Shigemi. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *Invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HORIGUCHI, Sutemi. *Traditions of Japanese garden*. 3ª ed. Tokyo: The Kokusai bunka shinkokai, 1965.
- KOREN, Leonard. *Gardens of gravel and sand*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2000.
- KUITERT, Wybe. *Themes, scenes and taste in the history of Japanese garden art*. Honolulu: University of Hawaii, 2002.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza: ensaio e textos*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.
- SLAWSON, David A. *Secret teachings in the art of Japanese gardens*. Tokyo: Kodansha International, 1991.
- TAKEI, Jirô; KEANE, Marc P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese garden. A modern translation of Japan's gardening classic*. Boston: Tuttle, 2001.
- TSCHUMI, Christian. *Mirei Shigemori – rebel in the garden*. Basel: Birkhäuser Architecture, 2007.
- _____. *Mirei Shigemori: modernizing the Japanese garden*. Berkeley: Stone Bridge, 2005.

Endereços eletrônicos

- <http://www.aisf.or.jp>
- <http://www.artic.edu>
- <http://b.hatena.ne.jp/Nean/小津安二郎/>
- <http://www.diariocontemporaneo.com.br/>
- <http://www.east-asian-history.net>
- <http://www.jcri.jp/JCRI/>
- <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/>
- <http://www.independent.co.uk/>
- <http://www.outrosorientes.com>
- <http://quod.lib.umich.edu/c/cjfs/0920054.0001.001/--ozu-and-the-poetics-of-cinema-david-bordwell?rgn=main;view=fulltext>
- <http://www.ryoanji.jp>
- <http://www.sugimotohiroshi.com>
- <http://www.theguardian.com>
- http://www.um.u-tokyo.ac.jp/publish_db/1999ozu/english/contents.html
- <https://wikipedia.org/>

sem título

2011-2014, da série *Paisagens Flutuantes*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m².

50x80 cm





Fruto roxo

2011-2014, da série *Estranhos objetos*

Impressão jato de tinta em papel algodão

Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth, 305 g/m²,
vinil adesivo

Dimensões variáveis, 50x70 cm (foto)

Os escritos a seguir compõem o olhar externo e crítico sobre alguns trabalhos visuais aqui apresentados e produzidos durante esta pesquisa de mestrado.

Os dois primeiros textos, sobre a mostra “Passado camuflado II e III”, apresentada no Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi (MARP) e realizada de outubro a dezembro de 2014, têm autoria, respectivamente, da crítica de arte e professora Liliane Benetti e da artista visual Ana Luiza Dias Batista.

O terceiro texto, da artista visual Mai Fujimoto, foi escrito por ocasião da mostra “Em louvor das sombras ou através do espelho”, realizada no Museu Murillo la Greca, em Recife, de novembro de 2014 a janeiro de 2015.

E o quarto e último texto, trata-se de uma entrevista realizada em junho e julho de 2015, como parte do “Temporada de Projetos do Paço das Artes” que, além da exposição, tem acompanhamento crítico durante a produção do trabalho (*Série negra: Makie*). Respondo as questões do pesquisador, fotógrafo e professor Mariano Klautau Filho.

186 **Passado camuflado ou como a memória se deposita sobre superfícies neutras.**

Liliane Benetti

188 **Conversa aberta no MARP: Passado camuflado**

Ana Luiza Dias Batista

192 **para yukie hori: memória involuntária**

Mai Fujimoto

194 **Entrevista com Yukie Hori**

Mariano Klautau Filho

**Passado camuflado
ou como a memória se deposita sobre superfícies neutras.¹**

“Não se pode simplesmente colocar algo novo em um lugar. Deve-se absorver aquilo que se vê ao seu redor, o que existe sobre a terra, e logo utilizá-lo junto com o pensamento contemporâneo para interpretar aquilo que se vê”.

TADAO ANDO.

Um fantasma. No canto, pendendo do teto, de ponta-cabeça. Faces alinhavadas que dão forma à aparição. As superfícies são translúcidas e apresentam-se como membrana onde está impressa a imagem de ripas de madeira que completam o fantasma de uma casa. Materialidade diáfana que camufla: o olhar atravessa a forma mas não revela a substância sensível que aquelas paredes abrigam. A densidade do ar ali dentro é éter, a estrutura flutua. Inacessível à memória dos olhos, que presença este invólucro atualiza afinal?

O invólucro fantasmado é, na verdade, a terceira e última obra da série *Passados Camuflados* que Yukie Hori propõe ao Museu de Arte de Ribeirão Preto. Cada trabalho da série realiza operações distintas a partir de uma referência primeira comum aos três, a instalação “Ao Tônico, com amor” que a artista Vera Barbieri montou em uma das salas do MARP, em 2009. Tratava-se de uma casinha de bonecas de madeira construída junto a um dos cantos e amparada por escoras. Uma escada discreta em frente a uma pequena entrada convidava a percorrer com o olhar o interior repleto de bonecas antigas em alusão às memórias de sua infância, especialmente ao pai, Tônico.

Ao participar do 34º Salão de Arte de Ribeirão Preto, Yukie Hori ocupou o mesmo canto daquela sala com “Passado Camuflado I [à Vera Barbieri: ‘Ao Tônico, com amor’ bidimensionado em dois eixos]”. Sobre as mesmas paredes, a casinha reapareceu em duas dimensões: lâminas de madeira simulavam a fachada, inclusive o recorte da entrada, e também as escoras; só a escada foi suprimida. Ao achatar uma estrutura antes tridimensional e vedar-lhe o acesso convertendo o volume em pura superfície, Hori parece reconhecer uma distância irresgatável entre a obra original e a sua, já que o conteúdo poético cristalizado na memória afetiva evocada pela primeira casinha era-lhe incessível, irresgatável em profundidade mas, talvez, manipulável em superfície. Como reavivar adequadamente recordações de segunda-mão?

Pouco tempo depois, o lugar foi reocupado por “Passado Camuflado II [Ao MARP, em gratidão e à Vera Barbieri, com carinho: ‘Ao Tônico, com amor’ planejado]”, uma nova instalação que propunha outra

operação sobre a forma. A casinha era então vista a partir de seu interior num desenho que se estendia de uma das paredes até o chão. Uma versão planificada que, todavia, devolvia “mentalmente” o volume subtraído na versão anterior: o teto de madeira projetava-se aberto na parede, laminado em madeira, enquanto que a fachada e o assoalho compareciam desenhados em negativo no chão do museu, pela vedação do espaço adjacente com uma película de vinil adesivo. Abrir o interior da casinha para reorganizá-lo em superfície implica um procedimento analítico ainda mais desencantado, ciente de que se alguma lembrança ainda imana dali, ela exala das paredes. Ficaram impregnadas e camufladas na neutralidade do branco.

Em “Passado Camuflado III [Ao MARP, em gratidão; ao Do-Ho Suh, com apreço e à Vera Barbieri, com carinho: ‘Ao Tônico, com amor’ fantasmado]” as memórias mantêm-se em suspensão, criptografadas, esperando que a densidade do ar mude para que se sedimentem e depositem-se sobre as paredes delicadamente costuradas, que as confinam.

Liliane Benetti,
março de 2014.

Quando vi as imagens da série “Passado Camuflado” uma pergunta me ocorreu de imediato: qual é a natureza do interesse da Yukie Hori pelo trabalho da Vera Barbieri. Ou, melhor: qual o interesse do trabalho da Yukie, do “Passado Camuflado”, por “Ao Tônico, com amor”? Esse interesse me parecia, então, incontestável. Ele se sustentava ao longo de uma série de três trabalhos, e essa série prometia, à primeira vista, poder se desdobrar em outros tantos, infinitamente. Quais os aspectos do trabalho da Vera que teriam instigado, e lhe tornariam apto a suportar essa reverberação insistente, quase obsessiva?

A minha primeira hipótese foi que a relação entre o “Passado Camuflado” e o seu referente declarado era uma relação negativa, fundada numa divergência quanto àquilo que, de resto, para além das aparências, da fisionomia, no nível mesmo do sentido, os dois trabalhos pareciam ter em comum: a tematização da memória. A memória seria, portanto, ao mesmo tempo o ponto pacífico, o tema comum, e o eixo de rebatimento, o ponto de contradição entre “Passado Camuflado” e “Ao Tônico, com amor”.

Aparece no trabalho da Vera uma memória afetiva, pessoal, biográfica. A memória da infância, a memória do pai. Uma memória afetiva, sentimental, mas por outro lado consciente, manipulável, resgatável e, por meio do trabalho, transmissível.

Dessa memória, no Passado Camuflado, nada reverbera. A ela, substitui-se uma memória impessoal, eminentemente visual, quase objetiva. Uma memória que não chega a se comunicar porque não chegou a se individualizar, nunca se tornou subjetiva. Ela não se comunica, não se transmite; o que ela faz é se atualizar, se repor, se rerepresentar. Isso sem a mediação de um sujeito, seja na forma de uma consciência capaz de selecionar e evocar lembranças, seja na de um acúmulo experiências pessoais aberto a conexões involuntárias. Trata-se da memória de um objeto que ocupou um determinado espaço, e se deu a ver igualmente para qualquer um que, nesse espaço, se tenha posicionado de determinado modo.

Me parecia então que a radicalidade do partido dos trabalhos da Yukie em relação à memória dependia da veemência do partido do trabalho da Vera. Uma relação negativa, portanto.

Numa conversa recente, perguntei para a Yukie qual era, afinal, seu interesse. Sua resposta não avalizou a minha hipótese. Ela disse que havia se interessado pelas formas do trabalho da Vera, pela “estranha” situação daquela casinha suspensa e fixada num canto, entre duas paredes. De fato, “Ao Tônico, com amor” faz uma operação de escala – é uma casa em miniatura, suspensa e escorada com caibros, apoiada em duas paredes, tridimensional mas não circundável, cuja escada serve menos para conduzir ao interior do que para estabelecer uma posição para o espectador, um ponto de vista. Fixar um único ponto de vista, aliás, é um procedimento usual nos trabalhos da Yukie, como atesta o primeiro dos “Passados Camuflados”. Outro ponto pacífico. É curioso que seja a escada, ali, o único elemento omitido da representação...

Mas, para entender “Ao Tônico com amor” desse modo, estritamente formal, precisamos justamente desconsiderar as memórias que ele engendra, precisamos abrir mão da associação à “casinha de bonecas”, que nos entregaria de bandeja, pelo menos, a suspensão em relação ao chão e a redução de escala.

Eu não fui totalmente convencida pela resposta da Yukie, mas tampouco pude retomar a minha hipótese anterior. Comecei a perceber que, feitas as contas, talvez os trabalhos do “Passado Camuflado” não tivessem tanto interesse pelo trabalho da Vera. A despeito do que pensa a sua autora. Talvez não tivessem interesse algum – seja negativo, seja de adesão, seja pelas formas, seja pelo “tema”. Porque a própria noção de interesse supõe um sujeito, uma vontade, e os trabalhos da série parecem abdicar de qualquer pessoalidade. E a memória? Se há memória no “Passado Camuflado”, trata-se da memória do próprio espaço. O espaço que abrigou a instalação da Vera, e agora vê ecoarem, reverberarem imagens de seu passado.

Acho que a matéria principal da operação da Yukie é o tempo: sobrepôr à vista da sala no presente uma vista da mesma sala no passado recente. Libertos da terceira dimensão, a profundidade, que garante integridade e concretude ao espaço, os trabalhos podem manipular o tempo quase como uma quarta dimensão. Os procedimentos de achatar, planificar, portanto, são relacionados, na minha opinião, menos a uma redução, à supressão de informações, do que a uma ampliação – é a insistência na imagem que permite mobilizar o tempo, atualizando o passado assim, de pronto.

Eu acrescentaria, também, que a série parece ir trocando seus referentes. Para o primeiro “Passado Camuflado” está posto o trabalho da Vera, mas para o segundo já está posto o primeiro, e para o terceiro, o segundo. É uma sequência

que namora progressivamente com a terceira dimensão, não para finalmente acolhê-la, mas para afastá-la, esgarçar o campo de indefinição espacial que, conforme eu sugeri, permite acessar no presente os passados do título.

Assim, no segundo “Passado Camuflado” temos faces planas que poderiam ser remontadas e, caso fossem, constituiriam um objeto tridimensional. E no terceiro temos um objeto de faces costuradas cuja volumetria, entretanto, varia. Embora quando pendurado de ponta-cabeça adquira uma forma – a mesma forma que teria o “Passado Camuflado II”, se fosse remontado e espelhado, que é a forma que teria o “Passado Camuflado I”, se lhe fosse dada a profundidade, que é a forma de “Ao Tônico, com amor” –, fora dali o trabalho fantasma rapidamente se converte num tanto de pano amontoado, assumindo outras formas, outros volumes. E outros referentes, como ele trata de alardear no longo complemento entre colchetes do título.

Ana Luiza Dias Batista,
outubro de 2014.



Vera Barbieri, instalação (pinho, bonecas antigas). *Ao Tónico com amor* (2009), dimensões variáveis. Foto: Yukie Hori



para yukie hori: memória involuntária³

mai fujimoto, 31.10.2014

- . experiência de construir uma casa
- . singela cabana
- . amplitude dos telhados
- . material de construção
- . peso volume dimensão
- . tijolo vidraça concreto proteção
- . comodidade
- . aquecimento
- . luz elétrica
- . janelas
- . aberturas
- . quarto sala espaço
- . canto escuro de um corredor
- . sombrio e absolutamente limpo
- . insalubre aposento
- . varandas para afastar o sol
- . olhos habituados
- . suave penumbra
- . medidas inadequadas
- . protegidas do tempo
- . quebra-luzes
- . claridade concentrada
- . brilho solitário
- . ruído de ventiladores
- . suavidade
- . existência do outro
- . contraste
- . contemplar o jardim pela janela
- . silêncio profundo
- . chuva
- . estreitas aberturas
- . grilos
- . pássaros
- . folhagem
- . pedras
- . musgos
- . verdes
- . fragrâncias
- . folhas frescas e úmidas
- . objetos cintilantes
- . fios prateados e dourados
- . cintilações
- . ilusão do olhar
- . desapontamentos
- . sombra de arbustos
- . sombra da madeira
- . objeto metálico
- . pequenas modificações
- . profundezas
- . atmosfera concentrada
- . centenas de anos
- . estranha atração
- . opaco
- . massa semitransparente nublada
- . densa turbidez
- . fosco e suave
- . fuligem chuva vento
- . camadas
- . sobreposição
- . hábitos gostos modos de vida
- . macio e cálido
- . enredos e modos de atuar
- . pele feições tempo clima
- . música atmosfera
- . narrativa em voz baixa
- . superfície escurecida
- . estranhamente enevoado
- . luz mortiça
- . corpo da casa
- . rigor do inverno
- . ar morno
- . templo
- . oscilação
- . pulsar
- . pontos de luz cambiantes
- . líquido quente

- . vapor perfumado
- . melodia inaudível
- . fadigas e imagens
- . tonalidade profunda e complexa
- . perder a noção das horas
- . muda contemplação
- . cotidiano nobre
- . misteriosa aparência
- . matiz
- . ser idêntico
- . movimentos sutis
- . controle
- . imaginar semelhanças
- . instinto de imitação
- . superfície plana reflexiva
- . excessiva iluminação
- . holofotes velas lampiões
- . brancura ofuscante
- . sol no meio da noite
- . lâmpadas acesas em plena luz do dia
- . claridade refletida
- . intensidade
- . revestir de vidro
- . puro branco
- . neve de inverno
- . deuses e papel
- . absorver a luz
- . reter luz de forma tênue
- . sonhadora luminosidade
- . meditação
- . claridade frágil desolada tímida
- . mínimas gradações de claro e escuro
- . tonalidade imperceptível
- . humor de quem observa
- . solidão imutável e terna
- . eterna
- . agudo silêncio
- . sinistra quietude
- . jamais alcançado por raios de sol
- . claridade difusa
- . luz interna
- . luz externa
- . lustro
- . claustro
- . quatro estações do ano
- . extraordinária beleza
- . manhã
- . tarde
- . poeira tingida
- . claridade de sonho
- . claridade repelida
- . escuro indefinido
- . blocos de noite
- . feixe
- . clarão
- . céu do entardecer
- . cintilar rápido inquieto
- . ouro em pó
- . labareda
- . acúmulo de luz
- . brilho amortecido
- . faces de porcelana
- . densa escuridão
- . submersos dia e noite na penumbra
- . construções sombrias
- . invisível
- . inexistente
- . fantasmas sem os pés
- . fantasmas transparentes
- . claros e transparentes como o vidro
- . utensílios cotidianos
- . camadas de poeira e gordura
- . corpo de sombra
- . cores compostas por camadas
- . submergir em ambientes escuros
- . estranha serenidade

Paço das Artes, USP. Junho de 2015.

1. A presença de outro artista, ou de seu universo criativo, parece ser o elemento fundador de uma obra no teu processo. Desde quando e como surgiu essa motivação?

Tenho pensado muito nessa recorrência de procedimento, também amigos que acompanham meus trabalhos têm me questionado a respeito e percebo que o assunto lhe intrigou...

Não sei se haveria algum marco preciso para essa presença de outros artistas como parte do trabalho. Na graduação, citava obra de amigos, talvez naquele momento as aproximações fossem mais imediatas, a partir de artistas do meu convívio. Não só naquele momento na verdade, porque o mesmo procedimento se repetiu em duas residências, na Argentina e no México, cujos trabalhos tinham como ponto de partida as obras ou procedimentos de meus colegas.

Talvez, no fundo, tudo isso tenha a ver com a minha infância, sempre que eu pedia para meu pai me ensinar a fazer alguma coisa, ele dizia, “aprenda olhando” (aprenda olhando como eu faço ou como tal pessoa faz).

2. Em *Passado camuflado*, a relação com o trabalho de outro artista, no caso o de Vera Barbieri, além de ser componente fundador se torna constituinte da obra. O uso da dedicatória é título e parte importante da reiteração, da afirmação do trabalho, de sua identidade. As dobraduras propostas no trabalho estão também na forma como você refaz as dedicatórias a ponto transformá-las quase em poema. Esse aspecto não revelaria a literatura entranhada tanto no processo quanto no resultado final?

Fiquei intrigada com o “componente fundador”, talvez os trabalhos “dedicados” ou “homenageados” deem a entender que sempre parto de outro artista, mas não é sempre assim. Algumas vezes o trabalho já existe mas “convoco” algum artista para ajudar em alguma questão.

Tenho estudado arte e cultura japonesa nos últimos dois, três anos e isso tem ampliado minha visão para alguns aspectos de meu trabalho como, por exemplo, as técnicas ou retóricas da poesia japonesa que são bastante recorrentes também em obras visuais, como o *honkadori* e o *mitate*.

O *honkadori* seria o ato de emular poemas e canções de grandes predecessores e, conforme a cultura tradicional japonesa, não seria considerado como uma mera cópia, mas um “esforço louvável”, conforme diria Hiroshi Sugimoto. Já o *mitate* teria a ver com a paródia (sem diminuição do modelo) e pode compreender desde uma simples alusão ou ter ainda sentido de comparação, imitação, metonímia, metáfora, até se expandir enquanto símbolo.

As duas retóricas não são entendidas como cópias, mas atualizações, pressupondo-se uma aproximação intencional com o objeto referencial – no *honkadori* de forma mais estreita: o pinheiro é tema no par de biombos *Shôrinzu* (Vista de floresta de pinheiros) de Tôhaku Hasegawa, na fotografia *Pinetrees* de Sugimoto e nos meus rolos em [*Para Tôhaku Hasegawa*] *Cultivando pinheiros*. Ou a casinha da obra da Vera e as casinhas dos *Passados camuflados*.

No *mitate*, a ligação seria mais descolada, partindo da ideia, da essência do objeto mencionado, por exemplo, nas estampas xilográficas, a série *53 Vistas da estrada Tôkaidô*, de Utagawa Hiroshige, as 53 paisagens viram 53 gatinhos em *53 Modos de criar amados gatos*, de Utagawa Kuniyoshi. No trabalho do Paço, a luz das janelas e portas se compara ao ouro do *makie* da laca japonesa.

Em ambos, a referência é reelaborada em nova versão como uma “repetição renovada”. Percebi que, no Japão, essas repetições são antigas, abundantes e que, se não exaltadas, não são vistas como negativas. Provavelmente, reflexo de uma visão de mundo cujo sujeito é parte (e não centro) do mundo ou das coisas. Enquanto estudava esses conceitos, comecei entender que em meus trabalhos, mais do que se apresentarem como objetos autônomos, completos em si, lhes importava, como são percebidos em relação à alguma coisa.

3. Os trabalhos das *Séries negras* surgem de diversos pontos de origem. Você poderia falar especialmente das imagens que foram construídas sob a atmosfera do livro “Em louvor da sombra” (1933) de Junichiro Tanizaki? Em que medida a intenção de “expandir os limites do papel” e “criar espaços sem fronteiras” com o negro profundo – característica presente no trabalho que você apresenta no Paço – tem relação com os escritos de Tanizaki?

O trabalho foi dedicado a Tanizaki e fez ao menção ao ensaio que discorre sobre a concepção do belo na cultura japonesa e a predileção das coisas vistas à penumbra. Revela também certo mau humor do autor para as influências dos hábitos ocidentais crescente no Japão da época, como a luz incandescente proveniente da energia elétrica. Ironicamente minhas imagens são produtos dessa artificialidade, da luz que vejo como manchas de cor sobre o preto.

A estética japonesa guiada pelas sombras se relaciona com a apreciação do oculto, daquilo que é sugerido, sem jamais, revelar-se completamente. É comum

na arquitetura que as coisas sejam guardadas no fundo quando valiosa. Diferente das igrejas, de frontalidade destacada e pontos centrais no mapa de uma cidade, os espaços sagrados japoneses são instalados no fundo, acessíveis apenas após percorrer-se uma trilha, passando por pontes e portais.

Voltando à *Série negra: Makie*, ela é desdobramento da *Série negra [ou Sombras para Junichiro Tanizaki]*, explorando, desta vez, o espaço expositivo, pensando modos de enfatizar a imagem e reduzir, em medida precisa, a materialidade sedutora do metacrilato. Mais uma vez a resposta veio por meio do ensaio de Junichiro Tanizaki, no diálogo que tentei estabelecer entre a sala, os pretos brilhantes da laca japonesa e do metacrilato.

A *Série negra* existia antes de relacioná-la com Tanizaki, essa ideia de juntá-los surgiu durante a edição das *Cinco dedicatórias*. Mas acredito que só consegui entrar a fundo no ensaio do autor depois de iniciar meus estudos sobre a estética japonesa e entender como esses valores influenciariam a percepção.

4. Teus trabalhos podem ser lidos a partir de diversas e quase infinitas camadas, sejam elas por meio do material utilizado, pela sintaxe construída, configuração formal ou ainda por seus aspectos conceituais. Há uma relação forte entre o espaço físico interferido e/ou construído e o sentido de desenho como ação, como por exemplo, no *Projeto Hasamiyama* e em *Studio Games*. Em *Série negra: Makie* para o Paço, essas características permanecem de modo sutil, já que é um espaço negro “imersivo” no qual o espectador vai colocar-se. Quais as relações possíveis entre espaço e desenho existentes no trabalho do Paço?

Não penso desenho como bidimensionalidade (oposta ao tri) ou como linha (oposta a massa de cor), mas como visualidade. Como ação, talvez o desenho funcione como esquema ou jogo que se oferece ao espectador como exercício de percepção ou imaginação. No caso de *Série negra: Makie*, as imagens pediam um cubo preto, não como busca pela imersão, acho que não há imersão para dentro das imagens do trabalho. Talvez a imersão esteja no contexto onde a obra se apresenta, no caminho labiríntico que o visitante passa até chegar na sala do trabalho, entrar nesse ambiente escuro e verificar alguns poucos trabalhos na parede dos fundos; perceber que as imagens são pequenas, sequenciadas e portanto solicitam observação atenta. Há ainda a leitura de um trecho do ensaio de Tanizaki e a tentativa relacionar texto e a imagem...

6. O “componente fundador” também me intriga e percebo que ele pode existir em alguns casos. Em outros, tal elemento não seria necessariamente “fundador”, mas “gerador”, uma espécie de “imagem geradora” do trabalho. Em paralelo com o que você mencionou sobre as técnicas ou retóricas japonesas, esse componente, na *Série negra: Makie*,

seria mais “gerador”, numa ligação com o *mitate* porque desencadeia o trabalho e o pensamento conceitual sobre a sombra, o negro, a ausência de luz em relação ao universo de Junichiro para depois ganhar certa “autonomia” na expansão simbólica?

Acho que a *Série negra: Makie* não seria o *mitate* de *Em louvor da sombra*. Eu diria que as janelinhas no fundo preto seriam *mitate* do ouro na laca preta. E a sala onde se apresenta as fotografias dessa obra tenta traduzir a atmosfera do ensaio de Tanizaki... Na verdade o que achei bonito no *honkadori* e no *mitate* é a relação entre a “apropriação” e o “apropriado”, ela é declarada, deve ser reconhecível ao público e a penso que a “expansão simbólica” acontece quando o objeto apropriado é observado por um olhar que passou pelo objeto da apropriação, atualizando-o, ou vice e versa, quando a leitura do objeto da apropriação é expandida pelo conhecimento do objeto apropriado.

7. Na *Série negra: Makie* a “observação atenta” pretendida para as imagens claras, as portas/janelas, as “manchas de cor sobre o preto” anulariam a experiência imersiva do espaço físico negro, obscurecido? A imersão, palavra que você evita, seria um tipo de experiência dispersa?

Minha noção de imersão vem muito do cinema. Da caixa escura “feita” para o espectador que mergulha na trama do filme. Ou seja, ele não está lá na sala do cinema, está dentro da ficção. Não acredito que a sala da *Série negra: Makie* seja essa do cinema. A sala escura e as imagens pequenas no fundo preto são tentativas de dificultar o acesso ao recorte definido, claro da fotografia. Se o espectador realmente quiser “entrar” na imagem vai precisar se acostumar à escuridão, aproximar a face, apertar os olhos e tentar descobrir a paisagem atrás da mini-arquitetura. A beleza do ensaio de Tanizaki está nessa experiência, que não seria do ver o ouro em luz plena, mas em iluminação rebaixada, permitindo que o olho vasculhe as nuances do brilho dourado (e de preferência um ouro fosco, que revele as imperfeições do material). Por isso, essa experiência não me parece imersiva (que me tira do aqui) ou dispersa (que não importa se estou aqui). É claro que o visitante está mergulhado no escuro, mas o tempo todo está na sala. Talvez essa experiência que relata Tanizaki dialogue com a meditação: não sou praticante mas, em poucas tentativas percebi que a concentração consistia na percepção consciente dos cinco sentidos no aqui e agora (em lugar escurecido), no esforço de interromper o fluxo do pensamento. A sala do trabalho não tem esse caráter extremo, mas acho que a experiência vem um pouco daí.

⁴ Versão sem cortes. A entrevista será publicada em: «<http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2015.aspx>». A exposição “Temporada de Projetos do Paço das Artes 2015” está prevista para se realizar de 21 julho a 13 de setembro de 2015. Os trabalhos citados na entrevista e cujas imagens não constam neste volume são disponíveis em: «<http://www.yukiehori.com>».

FICHA TÉCNICA

FORMATO	26x18 cm
TIPOLOGIA	Bembo e DIN
MIOLO	Pólen Bold 90g/m ² Impressão digital HP Indigo Forma Certa - São Paulo
CAPA	<i>Dona Sombra e o wombat</i> , 2011-2015 Paraná 927 g/m ² e poliéster Impressão jato de tinta
PROJETO GRÁFICO	Yukie Hori

Impresso em julho/2015



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

São Paulo

2015