



Universidades Lusíada

Soares, Maria João dos Reis Moreira, 1964-

A geometrização do espaço na cinematografia de Yasujiro Ozu

<http://hdl.handle.net/11067/5739>

<https://doi.org/10.34628/7jz9-6z42>

Metadados

Data de Publicação

2020

Resumo

Yasujiro Ozu was born in Tokyo on December 12, 1903. His life spanned exactly six decades. During those six decades, Ozu would come to affirm himself as one of the most important filmmakers in the brief history of cinema, his work representing an imbrication of life and cinema. Ozu died on December 12, 1963, also in Tokyo. At his own insitencel, the headstone on his grave makes no reference to any name or date. On it is inscribed a single kanji character that represents the term mu. Mu can be ...

Tipo

bookPart

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-09-21T12:17:53Z com informação proveniente do Repositório



MARIA JOÃO SOARES

(Lisbon, 1964) is a Portuguese architect practicing since 1988, an assistant professor at Faculty of Architecture and Arts, Lusíada University of Lisbon [FAA/ULL], where she teaches since 1989, and a research fellow at Design, Architecture and Territory Research Centre [CITAD], ULL. She is a member of CITAD's Board of Directors, coordinator of Architecture and Urban Planning Research Group and research coordinator of RPs "Architecture and Transdisciplinarity" [ArT] and "Meta-Baroque: Architecture's Aesthetics and Future's Materiality" [metA] at CITAD. She is also a member of the Athens Institute for Education & Research [ATINER]. Aires Mateus: Matter in Reverse (2017), directed by Henrique Pina, is her debut in film producing. Body-Buildings (2020), also directed by Henrique Pina and produced by Maria João, is a new film now completed. Maria João holds a degree in Architecture from Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa [FA/UTL], 1987, and a PhD in Architecture from Universidade Lusíada de Lisboa [ULL], 2004.

THE GEOMETRIZATION OF SPACE IN YASUJIRO OZU'S CINEMATOGRAPHY

Maria João Soares

CITAD | Lusíada University, Lisbon, Portugal

Abstract: Yasujiro Ozu was born in Tokyo on December 12, 1903. His life spanned exactly six decades. During those six decades, Ozu would come to affirm himself as one of the most important filmmakers in the brief history of cinema, his work representing an imbrication of life and cinema. Ozu died on December 12, 1963, also in Tokyo. At his own insistentel, the headstone on his grave makes no reference to any name or date. On it is inscribed a single *kanji* character that represents the term *mu* (無).

Mu can be translated as "nothing" or "void". A denial of existence that can also be seen as the space which, for example, a body occupied. Ozu's cinematography, recognized for its ability to capture scenes from real life, thrives on a particular emptiness, in which space, in the cinematographic approach to it, functions as a field of geometries.

This article seeks to establish a relationship between Ozu's cinematographic options, centered on the capturing space in general and architectural space in particular and a universe organized under the direction of a particular geometry, that is eminently Eastern in character. In the article "Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films" (1964), Donald Richie compares Ozu to a craftsman, to a carpenter who builds a house. A house where neither paint nor wallpaper is used; natural wood is used. Just as in traditional Japanese architecture, in his films we can see all the supporting elements of a structure that works only as a whole. In the introduction to *Hokusai Manga* (1814) by Katsushika Hokusai (1760-1849) one reads: "The great workman can teach people how to use compasses and squares, but he cannot impart skill to them... It is something the heart must grasp and the hand respond to, though the heart and the hand are not conscious of it..."

Keywords: Yasujiro Ozu; Void; Space-time interval; Traditional Japanese architecture; Geometry.

A GEOMETRIZAÇÃO DO ESPAÇO NA CINEMATOGRAFIA DE YASUJIRO OZU

*rebento de bambu –
uma gota de orvalho
desce pelos nós¹*

Matsuo Bashō

Zero (〇)

No artigo “Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films” (1964), Donald Richie compara o cineasta a um artesão, a um carpinteiro que constrói uma casa. Uma casa onde não se usa nem tinta, nem papel de parede, usa-se madeira natural. Tal como na arquitectura tradicional japonesa, nos seus filmes, podemos ver todos os elementos de suporte de uma estrutura que funciona unicamente como um todo:

Ozu is not an intuitive film artist, he is a master craftsman; for him, film is not expression but function. In an Ozu film, as in Japanese architecture, you can see all the supports, and each support is as necessary as any other. [...]. He makes a film as a carpenter makes a house. (Richie, 1964, p. 11)

Mestre artesão. Cineasta do dia-a-dia. Yasujiro Ozu (1903-1963) construiu filmes como quem constrói uma casa para o quotidiano. Nos seus filmes, transcendentemente, segundo uma expressão do crítico e cineasta Paul Schrader (2018), revemos essencialmente um Japão desnudado de artifício. Este Japão é-nos apresentado através de relações familiares que, no limite, transcendem tempos e geografias. Mas ao transcender somos também confrontados com questões inerentes ao ser japonês. Uma implacável informal exactidão. Refere o cineasta You Hsiao-Hisen a propósito de Ozu: “*He knew the lives of Japanese people very well and depicted them in his work. It’s as if he analyzed them in a detached way. That’s why I called him a mathematician.*” (Hsiao-Hisen, 2019, The Cinematheque)

¹ A escolha da utilização de um *haiku* de Bashō para epígrafe deste artigo revela-se paradoxal. Os *haiku* têm a potencialidade de evocar o fenómeno, sobretudo o natural, o que no contexto da obra de Ozu é de menor relevância. No entanto, ajudam-nos a estabelecer, quase de imediato uma relação com o universo cultural japonês, ao mesmo tempo que nos remetem para a questão da métrica. Questiona-se Tadao Ando em entrevista: “*Prenons par exemple les haïku de Matsu Basho. En trois vers de cinq, sept et cinq syllabes, ils forment un vaste monde qui, tout en vous éloignant, vous enveloppe. L’architecture peut-elle faire la même chose?*” (Migayrou, 2018, p. 47)

Ozu o matemático. Ozu o geómetra. *"He makes a film as a carpenter makes a house."* Que casa é esta?

Kikagaku (幾何学)

Geometria. *Kikagaku* (幾何学). A universalidade dos temas, e a geometria não é exceção, é na realidade bastante relativa. A questão da geometria – no modo como é apreendida e na sua aplicabilidade – diferencia-se drasticamente, na sua tradição, do Ocidente para o extremo do Oriente, para o Japão.

A separação física, traduzida em milhares de quilómetros, não é a única resposta para uma não universalidade de determinados conceitos. Determinados conceitos são fruto de um isolacionismo autoimposto por uma cultura secular de interioridade. Provavelmente a insularidade terá tido um papel preponderante neste sentido de "si para si" de uma cultura. Da China, através da Coreia, muitas questões culturais – e religiosas – basilares foram ao longo de séculos assimiladas e devolvidas num "estado" próprio ao ser-se japonês. Tão próprio que nos é difícil não as considerarmos intrínsecas a esse mesmo ser.

Em 1990, Tadao Ando (n. 1941) refere em entrevista, de um modo brutal, que a arquitectura tradicional japonesa é composta por espaço não-geometrizado. Refere que o mesmo é irregular. É sem forma. (Ando, 1990, p. 5) A declaração assume especificamente a sua condição de quase incredibilidade na expressão "não-geometrizado."

Sabemos que em oposição à arquitectura ocidental, a arquitectura tradicional japonesa é predominantemente horizontal. Desenvolve-se em camadas de espaço numa progressão feita em horizontalidade. Uma progressão de dentro para fora para apanhar o fenómeno natural. De algum modo, entendemos também que, neste desenrolar em camadas, a forma, como elemento de reconhecimento de um determinado objecto, se vai desaguando perdendo-se na sua delimitação. Sabemos que para além desta tanto efémera como perene horizontalidade, a arquitectura tradicional japonesa articula-se, na sua espacialidade e na sua fisicidade, segundo questões do módulo.

Mas deveremos também entender que qualquer tentativa de definição do que é, na sua essência, *kenchiku* (建築, arquitectura), se perderá na imensidão de conceitos e preceitos que constroem uma arquitectura que nos parece tanto familiar como totalmente desconhecida. É nesse intervalo entre o familiar e o desconhecido que poderemos estabilizar uma tentativa de identificação de uma arquitectura do vazio. Da não forma.

Um ano antes da afirmação brutal em entrevista, Tadao Ando escreveu:

D'après moi, l'assemblage des formes géométriques du Panthéon ainsi que l'orientation verticale des espaces piranésiens offrent un contraste éclatant avec l'architecture japonaise traditionnelle. L'orientation horizontale de celle-ci est incontestable et son caractère "a-géométrique" engendre des espaces non coordonnés. C'est une architecture informelle, si j'ose dire. Une telle architecture génère des espaces qui se fondent dans la nature, faisant corps avec elle. (Ando, 1999, p. 219)

Nesta versão, Ando parece ser mais claro ao oferecer-nos uma "a-geometria" em vez de uma "não-geometria." Uma a-geometria que engendra espaços aparentemente não coordenados e, por isso mesmo, informais.

Esta informalidade decorre de um processo de organização do espaço estabelecido através da utilização de um dispositivo: o *hashira* (柱)². *Hashira*, ou pilar, é o elemento de ignição do sistema espacial inerente à arquitectura tradicional japonesa. É fundamental reconhecermos aqui o papel de referência da linha, e não do plano, como princípio organizador de uma volumetria. Esta linearidade vai abrir espaço para o valor do vazio, e vai estabelecer a ossatura base - ossatura essa, em madeira, organizada através de um sistema de pilar e viga, *hashira-hari* (梁) - que se liberta entre o plano da terra e o peso da cobertura, obrigando-o à extensão horizontal. O intervalo entre postes, ou pilares, é um *ken* (間). A standardização aparente deste sistema vive essencialmente da valoração deste intervalo e da multiplicação dos entre-espaços. Para que todo este sistema funcione, desde as obras construídas mais complexas às habitações mais humildes, as unidades de medida - como *shaku* (尺), *sun* (寸), *jō* (丈) e o já referido *ken*³ - estabelecem-se como referentes incontornáveis. Outro elemento de medida, que se associa aos anteriores, é o *tatami* (畳). Um *tatami*, um rectângulo de palha de arroz recoberto por uma esteira de junco, equivale, em média, a 1

² A propósito de uma questão relativa à relação entre arquitectura e arte Ryue Nishizawa afirma o seguinte: "In the history of architecture, when one looks back at the collaboration between architecture and the fine arts, it seems to me this was something that was unified right from the beginning. For example, when one looks at ancient Japanese buildings like Hōryū-ji, a single pillar, it's already a work of art. It can serve as a container for a statue of Buddha, but at the same time there extremely precise decorations on the building." (Obrist, 2012, p. 36). A construção do templo Hōryū-ji, e do seu pilar (*hashira*) ornamentado, terá terminado por volta de 711 - um templo original deverá ter sido construído no início do século VII tendo sido depois destruído, provavelmente, através de fogo. As palavras de Nishizawa ajudam a salientar o valor do *hashira*, que no século VIII, no Japão, apresenta-se como um elemento vertical singular, onde se aloja a divindade (Sendai, 2014, p.168).

³ Os valores das unidades de medida alteraram-se ao longo dos diferentes períodos da história do Japão e podem alterar-se de região para região. Em 1909, no entanto, estes valores foram estabilizados: 1 *sun* = 30.30 mm; 1 *shaku* = 303mm; 1 *ken* = 1818mm (a unidade de medida *jō* caiu, entretanto, em desuso).

ken por 0,5 *ken*, ou 6 *shaku* por 3 *shaku* (1800mm por 900mm). Durante o período Muromachi (c. 1336 a c. 1573), os *tatami* passam a ser usados como elementos associados directamente ao plano horizontal inferior, ocupando a totalidade do espaço de algumas divisões num arranjo geométrico em estreita articulação com a ossatura de madeira base; com a generalização dos espaços organizados por número de *tatami*, nasce a casa tradicional japonesa tal como a conhecemos.

Nesta breve descrição de uma lógica aparentemente geométrica, está omitido todo um universo relativo a outras questões e a outros conceitos que contribuem para o valor de uma paisagem arquitectónica tão particular. No entanto, para se acentuar a sua particularidade e para irmos de encontro à geometria a-geométrica referida por Tadao Ando, é necessário entender que a paisagem arquitectónica japonesa construída até tão recentemente deriva de procedimentos associados aos *daiku* (大工), mestres construtores, ou carpinteiros. O *kiwari* (木割) – estereotomia, ou sistema de proporções, da ossatura de madeira – era transmitido oralmente entre carpinteiros até à época medieval. No início do século XVII o *kiwari* passa a ter representação escrita nos *kiwarisho* (木割書) – manuais para o *kiwari* (Sendai, 2014, p. 61). A utilização deste sistema não fica somente circunscrita às questões físicas de uma estereotomia, este termo, *kiwari*, é também utilizado para aferir a valia estética associada à construção arquitectónica (Bonnin e Nishida, 2014a, p. 257). Há, então, uma ambivalência na utilização dos termos e a exactidão, para sua boa aferição, necessita de uma ponderação, *a priori*, não exacta. O mestre de chá Sen no Rikyū (1522–1591) declara, em relação aos preceitos associados ao *tatami*, que “*il faut prendre garde à ne pas s’attacher à ces règles et ces principes sans une certaine réserve [...]*.” (Sendai, 2014, p. 61) Reforçando as reservas de Rikyū, para além da medida do *tatami* se diferenciar ligeiramente de região em região, não há um *tatami* exactamente igual a outro: “[c]haque *tatami* est unique, dans un pays pourtant champion de l’industrialisation!” (Satō-Cruz, 2014, p. 479) E *ken* é na realidade mais um conceito do que uma unidade de medida: é intervalo, e é sol que se levanta entre dois postes.

Estaremos perante um universo geométrico que se desvia de um rigor absoluto para relevar o inefável? Ou estaremos perante uma cultura do rigor que abre lugar ao improvisado, como um segredo do particular, para privilegiar a emoção estética?

Os telhados, elementos determinantes na arquitectura tradicional japonesa, caracterizam-se, sobretudo em construções notáveis, através de uma ligeira curvatura. O desenho destas curvas, apesar de seguirem tendências próprias associadas aos diversos períodos históricos, são formalmente decididos e afinados pelos *daiku* através do *kiku jutsu* (規矩術) – arte do traçado pela qual os *daiku* determinam os detalhes da estereotomia da construção (Bonnin e Nishida, 2014b, p. 255). O *kiku jutsu* abre caminho para uma procura própria – associada a questões de cariz histórico, regional e pessoal – que se fixa em pontos de vista da

estética (Yamahata et al, 2008, p. 1). No entanto, o *daiku* e matemático Heinouchi Masaomi (1799-1856) publica em 1848 o manual *Shōka-kujutsu-shinsho* (sobre a arte de utilização do esquadro). Com este manual, Masaomi procura oferecer um procedimento sistemático, simplificado devido aos seus conhecimentos de matemática, de desenho para as curvaturas de coberturas com vigamentos dispostos em leque, procedimentos estes que necessitavam de extrema perícia.

A a-geometria não é uma negação do acto preciso. Há uma precisão, sim. Há uma precisão extrema. Há toda uma montagem extremamente complexa velada pela aparente imperfeição do que é manufacturado – questão fundamental para a nossa empatia para com elementos espaciais inanimados que procuram avidamente o entrecruzamento com os elementos vivos de uma natureza, muitas vezes, reproposta. Velar, ou esconder, com o intuito de sublimar parece ser um caminho:

Derrière une simple question d'outillage, on commence à comprendre que la complexité et la précision japonaises dans l'exécution des assemblages des bois n'est certes pas le fait du hasard, mais d'une grande maîtrise du calcul, partagée par un grand nombre d'artisans dans toute l'entendue du pays, et non dans la seule capitale. [...]. De là également, une certaine manière de penser l'architecture kenchiku: on est capable de réaliser des assemblages tellement précis que l'on peut en cacher toute la complexité, et montrer une architecture à l'apparence très simple, très "vraie", piège dans lequel tombe facilement le regard naïf. (Bonnin e Nishida, 2014b, p. 256)

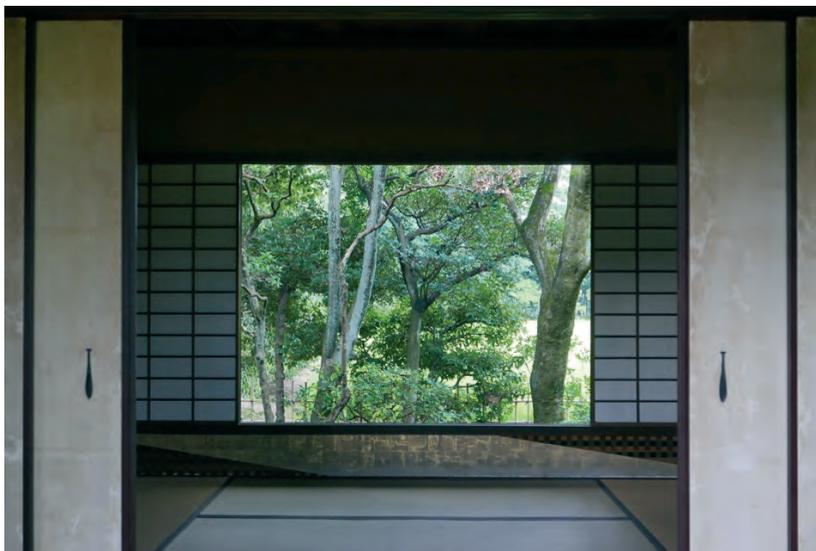


Figura 2. Casa de Chá, Vila Imperial Katsura (c. 1645). (Maria João Soares, 2016)

Na introdução de *Hokusai Manga* (斎漫画, 1814), uma coleção de desenhos de Katsushika Hokusai (1760-1849), pode ler-se: “*The great workman can teach people how to use compasses and squares, but he cannot impart skill to them.... It is something the heart must grasp and the hand respond to, though the heart and the hand are not conscious of it....*”⁴ (Guth, 2008, p. 123)

Estamos mais no domínio do coração do que no domínio da mão.

Mu (無)

Vazio. *Mu* (無). No dia 12 de Dezembro de 1903, em Tóquio, nasce Yasujiro Ozu. A sua vida decorreu exactamente durante seis décadas. Durante estas seis décadas, Ozu viria a afirmar-se como um dos mais importantes cineastas da breve história do cinema, imbrincando vida e cinema. No dia 12 de Dezembro de 1963, também, em Tóquio, morre Ozu. Por sua vontade, a lápide da sua campa no templo Zen Engakuji, em Kita-Kamakura, não faz referência a qualquer nome ou data. Nela está inscrito um único caracter kanji que representa o termo *mu* (無)⁵.

Mu é um conceito que pode ser traduzido como “nada” ou “vazio”. Uma negação de existência que pode, também, ser vista como o espaço que, por exemplo, um corpo ocupou. Ozu ocupou, fisicamente, espaço; ao fim de sessenta anos desapareceu. Ficou um vazio, o seu vazio. Nos seus filmes personagens também desaparecem. O filme continua. Ozu tinha quarenta e um anos quando as cidades de Hiroshima e de Nagasaki foram bombardeadas, uma bomba para cada cidade. Corpos pulverizados. Corpos que estavam ali para, numa questão de fracção de segundo, não estarem mais em qualquer lugar. Sombras e vazio. A vida continua.

Vários críticos têm exaltado Ozu como o mais japonês de todos os cineastas japoneses de uma determinada geração – mais japonês do que Kenji Mizoguchi (1898-1956), do que Akira Kurosawa (1910-1998) –, o que tem sido refutado, por exemplo, pelo crítico Hasumi Shigehiko. Shigehiko (1997) afirma que Ozu é um cineasta do céu azul. Do céu claro. Um cineasta que não se prende no fenómeno natural, nas estações do ano, nas monções. Nos filmes de Ozu há sempre calor, mas não há chuva. Refere o crítico: “[s]till, nothing could be more un-Japanese than Nature without cold and rain.” (Shigehiko, 1997, p. 121)

Ozu afasta-se de uma retórica associada às épocas sazonais – retórica essa imersa na ideia, sobretudo Ocidental, do que é “a” poética japonesa. No entanto,

⁴ Introdução de Kawakita Michiaki. A passagem em citação foi traduzida por Osvald Siren, *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. New York: Schocken Books, 1969, p. 152.

⁵ “*Mu is an aesthetic term meaning ‘void,’ an emptiness that is nevertheless full of possibilities, such as the empty spaces in a traditional ink-brush painting or the spaces between the branches and flowers in an ikebana arrangement.*” (Geist, 1997, pp.101-102)

este afastamento não leva consigo uma sensibilidade poética inerente à obra do cineasta. Ozu sabe evocar o sensível e o poético através da sua obra; fá-lo de um modo cru. Segundo as palavras de Shigehiko (1997, p. 121), de um modo arrojado e brutal. E fá-lo de um modo mudo, japonês também ele. Fá-lo, por exemplo, nas transições de cenas através de uma câmara que fixa, em modo *still life*: uma paisagem atravessada por um comboio em movimento; os telhados de várias construções e um porto; uma fábrica e as suas chaminés em produção; uma rua e a sua “vida”; uma rua despida de vida; um muro, o mar e quem olha para ele; o mar; o céu. Imagens que nos colocam nos lugares do filme, é certo, mas também são imagens do vazio – estão vivas não estando, são de algum modo contemplativas não sendo mais nada do que elas próprias. Em *A viagem a Tóquio* (Tōkyō Monogatari, 東京物語, 1953), filme sobre uma dinâmica familiar, no pós-guerra, centrada no envelhecimento de um casal, Shukichi Hirayama e Tomi Hirayama, e na relação deste com filhos e nora, Tomi, a mulher, fica gravemente doente. O *still life* que precede a cena em que Shukichi tenta confortar Tomi nos momentos finais da sua vida é uma imagem serena de um templo budista, numa colina, junto ao mar. O *still life* é acompanhado pelo som de cigarras. Este som mantém-se enquanto Shukichi abana lentamente, com um leque, Tomi, que está deitada. Os dois estão enquadrados por três sucessões de planos, dois deles são painéis *shōji* (障子), que se vão abrindo até ao exterior. A câmara está colocada pouco acima do plano formado pelos *tatami* – é esta a posição de câmara de Ozu. Câmara essencialmente fixa, a centímetros do chão. O cantar das cigarras evidencia o silêncio e o vazio. O momento preciso da morte de Tomi é mostrado através de um encadeamento de imagens que reflectem o início de um dia, este dia. O cais do porto, uma lanterna de pedra⁶, um barco que passa por esse mesmo cais – agora noutra perspectiva –, três barcos ancorados com a montanha em fundo, uma rua e dois edifícios, linhas de comboio, telhados e barcos que cruzam o mar. Imagens desprovidas do humano – nenhum corpo povoa estas imagens. Vazio. *Mu*. Quando voltamos a ver Shukichi, após a morte, este está no exterior; Kyōko, a filha mais nova dirige-se a Shukichi que olha o mar. Shigehiko escreve a este propósito:

Looking down at the sea, having just lost his wife, Ryu Chishu⁷ has not a thought in his mind. In this respect, Ryu is not unique among Ozu's characters; in his films, state of mind, as a rule, does not exist. At the moment, Ryu suddenly mechanically mentions the heat and the appropriately sunny skies, just as anyone might have done. No deep meaning is intended. (Shigehiko, 1997, p. 125)

⁶ As lanternas de pedra são símbolos de transitoriedade e passagem, associadas às almas dos mortos, na religião Budista. (Geist, 1997, p. 101)

⁷ Actor que interpreta a personagem Shukichi Hirayama.

A vida continua, e o céu é límpido. Claro, como um não-céu.



Figura 2. Fotogramas de *A Viagem a Tóquio*, de Yasujiro Ozu (1953). Encadeamento de algumas imagens referente à morte da personagem Tami Hirayama. Imagens desprovidas do humano. *Mu*.

Kathe Geist refere:

Early attempts to link Ozu's films with Zen Buddhist aesthetics have been joined by later efforts to link his work with traditional Japanese art forms, many of which were inspired by Zen. (Geist, 1997, p. 101)

Independentemente de haver conexões, ou não, entre a obra de Ozu e artes tradicionais japonesas, como *Nō* (能) e *Haiku* (俳句), a inerência de certos pensamentos e filosofias budistas, que sobrevivem muito para além das instituições religiosas, na cultura japonesa parece ser uma realidade. Muitos valores estéticos Zen, como o estado de “não-ser” (*muga*, 無我), (Geist, 1997, pp. 101, 109) residem profundamente no “ser” japonês. Ozu não terá sido indiferente a este estado⁸. Ser “não-ser.”

Ser-não-ser. A noção de ciclo, ou de circunferência, é invocada de vários modos no pensamento budista (Geist, 1997, p. 106). No budismo obtemos a iluminação (*satori*, 悟り) à custa de um ciclo, nascer-morrer-renascer. Um ciclo sem fim. Na realidade, a circunferência é uma figura geométrica extremamente importante na cinematografia de Ozu. Em *A viagem a Tóquio* o filme começa em Onomichi, lugar de residência dos Hirayama, e termina em Onomichi. Este tipo de ciclo que se fecha, é comum a quase todos os seus filmes. Há a procura de uma redenção, através da compaixão, na utilização da linearidade da circunferência. Durante a viagem em curva, certas personagens aproximam-se dessa redenção, é assim, por exemplo, em *A viagem a Tóquio*. Talvez ainda mais do que redenção, pode estar implícita, à utilização da circunferência, a noção de iluminação, ou elevação, que na sua viagem em ciclo poderá, muito raramente, culminar numa

⁸ *That the mu and ma of Zen aesthetics permeated Ozu's work there seems no question, though his interest in Buddhism as such was undoubtedly confined to aesthetics.* (Geist, 1997, p. 115)

iluminação extrema, que será, somente ao olho, semelhante à não-iluminação⁹.

“Retornar,” no cinema de Ozu, nunca é um efeito formal. “Retornar” é uma atitude estética. (Richie, 1964, p. 13)

Se por um lado, Kathe Geist refere que a “ordem” que Onomichi representa é mais cósmica do que assente em questões da família ou em questões da tradição (Geist, 1997, p. 107), Woojeong Joo (2018, p. 209), por outro lado, defende a ideia de que a visão generalizada sobre a obra de Ozu, na sua relação com o quotidiano, fica aquém do que entendemos, exactamente, por este quotidiano. Ou seja, para Joo a essência do mistério da obra do cineasta japonês reside numa complexidade não explorada, pelos críticos, inerente ao dia-a-dia:

Ozu’s everyday may seem to be a void; one may choose to point to the silently flowing cloud shots that are frequently seen in his films in order to assert the “emptiness” of the present, which essentially constructs the everyday. However, arguments such as this often miss out on the more significant point that such shots hardly stand alone in the narrative; the cloud implies the “gaze” of a subject of the everyday (even if absent or elided), and, moreover, a “drama” that has been building to necessitate the gaze. Ultimately, we do not merely respond to the beauty of the scenery Ozu presents us with; we also respond to the feeling it evokes, or a meaning that saturates Ozu’s everyday. (Joo, 2018, p. 209)

Voltamos a uma certa ambivalência que perpassa a cinematografia de Ozu. Se existe um pendor quase cosmogónico na ordem cíclica – em forma e em conteúdo – no cinema de Ozu, existe, também, neste mesmo cinema, um olhar cirúrgico e implacável que devolve o dia-a-dia de um Japão que, numa modernidade, se olha a um espelho. Existe um vazio, sim, mas esse vazio nem é cego nem dispensa o nosso olhar. De algum modo, somos convidados a olhar um espelho que se espelha num abismo. Toda esta ambivalência, no entanto, constrói-se para ser somente cinema. É por si e por si só, cinema. Ozu: *“I’m a tofu seller so I only make tofu.”* (Ozu citado em Joo, 2018, p. 215) Refere ainda Ozu: *“It [o seu cinema] may look all the same to you, but I begin each work with a new*

⁹O tratadista de Nō Zeami Motokiyo (c.1363 - c.1443), refere que para um actor obter o estádio mais elevado da sua arte deverá ultrapassar nove níveis, ou patamares de aprendizagem. Para tal o actor deverá começar pelos três níveis intermédios, deverá passar, em seguida, para os três últimos níveis, e só depois destes poderá aprender os três primeiros níveis. Os três primeiros níveis, são os níveis das “águas turbulentas” onde actor se pode afundar ou alcançar a iluminação extrema, que parecerá uma não-iluminação. (Keene e Rimer, 2001, p. 375)

interest, trying to express new things.” (Ozu citado em Joo, 2018, pp.214-215) Joo (2018, p.215) remata: “*Concluding in his own rhetoric, Ozu actually made various kinds of tofu, each with different ingredients and tastes, but tofu is still tofu, always retaining intact its distinctively plain flavor of the everyday.*”

Ma (間)

Intervalo no espaço-tempo. *Ma* (間). *Ma* pode ser entendido como uma consequência de *mu* ao ser introduzido movimento, tempo. O esvaziamento do espaço nos filmes de Ozu pode corresponder, com efeito, a *ma* (Geist, 1997, p. 109).

O conceito *Ma* – conceito exclusivamente japonês¹⁰ – tem sido usado em toda a carreira de Tadao Ando enquanto arquitecto:

Dans l'architecture, il y a ce qu'on appelle le ma, et il y a l'espace de l'individu. Le ma est un lien où les hommes dialoguent et réfléchissent à de nouveaux développements, c'est cela qui est important. [...] Le ma permet de dialoguer avec les hommes, avec la nature, de réfléchir aux choses. Il y a le ma et les chambres. Mais je considère que le ma est l'espace le plus important. (Migayrou, 2018, p. 46)

Em 1970, Roland Barthes publica *O império dos signos* (L'Empire des signes). O livro de Barthes vai ser significativo num renovado fascínio e interesse, em França, pela cultura japonesa, durante os anos 1970. Este interesse também foi impulsionado pela literatura, através de escritores como Yukio Mishima (1925-1970)¹¹ e Yasunari Kawabata (1899-1972), pelo cinema, através de cineastas com Misoguchi e Ozu, e até mesmo pela dança, através de figuras como Tatsumi Hijikata (1928-1986), figura fundadora da dança *Butō* (舞踏) (Baird e Candelário, 2019). A apresentação da exposição, imaginada por Arata Isozaki (n. 1931), *Ma: Espace-Temps du Japon*, no Musée des Arts Décoratifs, integrada no Festival d'Automne à Paris de 1978, não terá sido coincidência neste contexto.^{12 13}

¹⁰ *Ma* é uma palavra puramente japonesa, sendo desse modo anterior ao uso dos sinogramas (Berque, 2014, p. 295).

¹¹ A morte de Mishima, dramática e mediática, terá ajudado também a captar a atenção na altura.

¹² É de sublinhar que após quarenta anos, o Japão e a França cooperaram na organização conjunta de uma extensa época cultural que pretendia mostrar a essência da cultura japonesa em França, sobretudo em Paris. O impacto de *Japonismes 2018: les âmes en resonance* fez-se sentir em diversas áreas, sobretudo, na arquitectura.

¹³ A casa Azuma de Tadao Ando foi construída em 1976, em Osaka. A meio um intervalo.

Isozaki (1978, p.6), a propósito de *ma*, escreveu o seguinte para o catálogo da exposição:

In Japan both time and space were conceptualized with the word MA, meaning "natural distance between two or more things that exist in a continuity," or "space or vacancy between things." MA came to mean a space surrounded by poles and screens, i.e. "rooms," and in relation to time it was "the natural pause or interval between two or more phenomena occurring continuously" (Iwanami Dictionary of Ancient Terms). There was to be observed no serial System like that of the West for the recognition of time and space, and both of them were conceived in terms of intervals. [...].

The fact that time and space have not been distinguished from each other and have been conceptualized as one entity is very important among the unique characteristics of Japanese artistic expression in comparison with that of the West. [...]. The fundamental key for the perception of space was the interpretation of visible nature, and the manner in which this was done depended greatly on the View of nature and cosmos in each period of history. [...].

Space was basically void, and even objects were supposed to have a vacuum within. KAMI [ser divino no Xintoísmo] was considered to descend there and to fill the space instantly with its chi or spiritual force. It became immensely decisive for all artistic endeavor to perceive that very instant.

Space was also perceived as identical with an event or phenomenon that occurred within it, i.e. space was perceived only in relation to time flow. The Western concept of space is three-dimensional, and when time is added it becomes four-dimensional, whereas in Japan space is strictly two-dimensional, or is a combination of two-dimensional facets. So the depth of space was expressed by combining plural two-dimensional facets, which means that through them existed a number of continuous time scales. MA was used to describe both time and space, and this fact correlates with the mode of cognition in which space was perceived within the structure of a facet with time scales. [...].

MA was used to describe both time and space, and this fact correlates with the mode of cognition in which space was perceived within the structure of a facet with time scales.

A informalidade da estrutura arquitectónica organizada através de um sistema de pilar e viga - *hashira-hari* -, abre caminho para as camadas de espaço-tempo que se organizam segundo o conceito *ma*, e libertam caminho para o corpo

no fluir do tempo. A percepção do espaço através do fluir do tempo é algo a que Ozu não é indiferente. O tempo para o cineasta é como um *continuum* (Richie, 1964, p. 14).

A edição de imagem nos filmes de Ozu parte de uma estrutura a-b-a. O corte ocorre algum tempo antes da acção fulcral da história, naquele momento, e, também, sucede depois desta acção ocorrer (Richie, 1964, p. 14). Este desfasamento da montagem, como um escoar de tempo e de espaço, remete para o intervalo e para a ponte entre intervalos, ou seja, para o uso de *ma* como conceito. Geist (1997, p.112) emprega mesmo um aspecto particular utilizado no contexto do mesmo conceito: *hashi* (橋), a ponte sobre o vazio. A utilização de elementos em movimento – como, por exemplo, meios de transporte – que servem como elementos de ligação numa geografia espaço-temporal, funcionam como dispositivos de transição, ou como pontes, usados por Ozu. *Ma* estabelece-se, assim, como uma espécie de *mu* em movimento: “a void in which time and space interact and define themselves through an action. The frequently empty rooms that characters go in and out of in Ozu's films suggest ma.” (Geist, 1997, p. 112)

Poderemos pensar num carácter mesológico de uma *trajectividade*: o ser no seu meio. E o meio como sendo um entre coisas – ou entre espaços – onde esse ser actua, interrelacionando-se em continuidade, com esse meio e com todos os agentes que operam no mesmo, num *kanjin* (姦), ou contexto. Ao contrário da cultura Ocidental, a cultura japonesa é qualificada pelo *awai no bunka* (間の文化), cultura da entre-ligação.

[...] le ma qui existe entre les choses est ainsi chargé d'un sens qu'imprègne et anime une existence concrète, d'abord l'échelle du bamen [場面, scène] en question, et en dernière instance, chargé du sens général du fūdo [風土] (le milieu nippon) qui englobe toutes ces interrelations. (Berque, 2014, p. 295)

Para Ozu o momento de todas estas entre-ligações é o presente. O passado não é relevante. O padrão de uma sequência não é o padrão da história. Há uma dissociação e nessa dissociação o padrão temporal – por relação com o padrão visual a-b-a – é devagar-rápido-devagar (Richie, 1964, p.15). O presente é o presente das personagens, só estas interessam a Ozu. São as personagens que o preocupam, não a acção. O sentido da porção do quotidiano – para além da *trajectividade* que lhe está inerente – é-nos mostrado pelo diálogo entre personagens. O padrão visual e o padrão temporal funcionam no “interesse” das personagens e a câmara, basicamente estática e estrategicamente colocada no espaço, capta o movimento assertivo ou errante dos corpos que progridem no mesmo. Estes corpos cruzando-se, afastando, vão substituindo-se uns aos

outros. Os corpos das personagens que interessam a Ozu, por vezes, perdem-se por entre outros corpos. Diluem-se e tornam-se anónimos, porque na realidade eles pertencem a todo um universo onde o anonimato é norma – este vazio evidencia o quotidiano, tal como o cantar das cigarras evidencia o silêncio.



Figura 3. Fotogramas de A Viagem a Tóquio, de Yosujiro Ozu (1953).
Corpos em progressão no espaço doméstico. *Ma*.

É neste vai e vem, entrelaçado nos espaços, essencialmente interiores, que Ozu se revela no tal artesão. Construtor como um mestre carpinteiro, um *daiku*. Ozu constrói a ossatura dos seus filmes, decidida e afinada através de algo semelhante ao *kiwari*. Ozu faz um filme como um carpinteiro faz uma casa. Cada plano é essencial e o corte é a base da estrutura. É a sua pontuação (Richie, 1964, p. 16). Nada é supérfluo. Tudo é “não-sendo.”

A casa como lugar de cena¹⁴, por exemplo, funciona como a unidade do dia-a-dia, o que é evidente na cinematografia de Ozu. O espaço da casa, como sabemos, estende-se para o exterior. Interior-exterior-interior são comunicantes num tempo único – pontes entre o entre em constante acção, *awai no bunka*. A câmara baixa, à altura dos olhos de quem se ajoelha num tatami, ou até mais baixa, revela o chão, e os *tatami*, que são módulo. Estão lá em concordância com a ossatura. Os corpos levantam-se, caminham, mas voltam sempre ao plano inferior horizontal, voltam à câmara. Os corpos também desaparecem deixando a câmara e o espaço sós. O enquadramento do espaço é feito em camadas; é uma inerência, é-lhe inerente – no Japão para se dividir dois espaços constrói-se um terceiro, um vazio, um intervalo, *ma*. Os corpos aparecem para voltarem a

¹⁴ “[...] the household [...] is the traditional and fundamental social units of Buddhism.” (Geist, 1997, p. 104)

desaperecer: “Izosaki completed his refinements of the concept of Ma, with Utsushimi, the spaces in which people live, Sabi, which is often paired with Wabi, as the passage or movement of time, Susabi, as the place or space where things appear and disappear, [...]” (Steel, 2017, p. 268)



Figura 4. Fotogramas de A Viagem a Tóquio, de Yosujiro Ozu (1953).
Exemplo do cruzamento da linha de 180-graus.

David Desser refere que a construção cénica e a segmentação do espaço do ecrã são das características mais notáveis da cinematografia de Ozu (Desser, 1997, p.12). Uma destas características remete-se para o cruzamento da linha dos 180-graus: personagens que conversam entre si podem “alterar” posições no espaço em que são filmadas; personagens que saem de um espaço numa determinada direcção podem aparecer, em outro espaço, numa direcção literalmente oposta¹⁵. Estas discrepâncias representam um princípio cinematográfico de construção espacial (Desser, 1997, p. 13). Alguns críticos afirmam que Ozu usa, de facto, um princípio de 360-graus em vez de o de 180-graus. Escreve Desser:

For instance, in one of the most moving scenes of the film [A viagem a Tóquio], in which the old mother [Tomi] tells her widowed daughter-in-law [Noriko] how much she enjoys her visit, the daughter-in-law is initially screen right. Noriko gently massages Tomi's shoulders as they talk. Noriko then

¹⁵O cruzamento da linha dos 180-graus pode ser visto, sobretudo no cinema mainstream, como uma discrepância ou um erro.

stands to move across the room. In the midst of her standing, Ozu cuts. In a typical American film this would be a cut on action, the action in some sense “disguising” the actual cut. Ozu cuts her in motion, too, but at the same time shifts the camera across the 180-degree line. Thus, when the cut on Noriko’s motion is completed, she is now screen left. (Desser, 1997, p. 15)



Figura 4. Fotogramas de A Viagem a Tóquio, de Yosujiro Ozu (1953).
Exemplo da utilização do princípio de 360-graus.

O movimento inerente a um princípio de 360-graus, oferece-nos uma aparente discrepância que pode, na realidade, ser um processo complexo de apreensão espacial, através do corpo, entre o que é visto, não visto, e visto novamente. Este princípio implica a atenção do espectador e implica a formulação de um modelo espacial na mente de esse mesmo espectador. Desser vai mais longe quando refere que este princípio é usado com mais frequência em espaços interiores, na casa. Para o autor, a aparente discrepância pode estar enraizada na modularidade da casa tradicional japonesa: “*the space of the home itself can shift.*” (Desser, 1997, p. 19)

A abordagem cinematográfica de Ozu funciona como um campo onde actua a geometria – *Kikagaku*. Já referimos a circunferência como uma figura fundamental na organização do cinema de Ozu. Donald Richie (1964, p.16) escreve que o método de Ozu é oblíquo, como todo o método poético, não é directo. Aqui entendemos que uma poética associada a Ozu funciona de um modo mudo. Ao imaginarmos uma linha oblíqua, que atravessasse a obra de Ozu, imaginamo-la a trespassar o quotidiano e as suas personagens. Uma linha padrão que se inclina perante uma espécie de imponderável que deriva do ser, ou do

“não-ser.” Imaginamo-la a ser extraída da posição de câmara de Ozu e a lançar-se sobre o espaço; sobre o espaço da casa – o *utsushimi* de Iozaki¹⁶.

A objectividade de uma geometria clara na cinematografia de Ozu dilui-se na qualidade do vazio. Temos a circunferência, que passa a círculo perante a regra dos 180-graus que é dobrada para os 360-graus por Ozu. A espacialidade, associada aos 360-graus, que é sempre sugerida, vive num plano temporal. A bi-dimensionalidade dobrada, japonesa, torna-se volume. Do círculo passamos agora para uma esfera. O cinema de Ozu resolve-se numa esfera, preenchida por pontes entre pontos no espaço e no tempo, atravessada pela linha oblíqua de uma poética. É esta a sua casa – não é zero em sino-japonês O?

O elogio do tédio

Tadao Ando: “*Plutôt qu’une méthode, la géométrie ne serait-elle pas l’aboutissement d’une réflexion?*” (Migayrou, 2018, p.44)

O elogio do tédio 1 (一)

Na arquitectura tradicional japonesa apesar de haver sistemas modulares e tendências específicas para determinadas tipologias, regiões e períodos, parece que tudo dependeria do “refinamento” do carpinteiro construtor, do mestre, do *daiku*. É como se houvesse um espaço aberto para o individual num sistema tipificado. Como se a “iluminação” de um mestre precisasse precisamente de uma espécie de contra-argumento, derivando de uma base, que apesar de informe, é modular, logo geometrizada, mas que no “desvio” da sua mestría, esse mesmo mestre, construísse uma singularidade. Essa singularidade revela-se então sem forma e a-geométrica (mais do que não-geométrica), porque dentro do padrão desvia-se do mesmo nem que seja do modo mais imperceptível.

A imperceptibilidade – que no fundo deriva de uma subtilidade – e o seu valor serão talvez questões centrais na posição diametralmente oposta onde as culturas ocidental e japonesa residem. Uma reside no facto construído geometricamente assumido, outra reside num não-facto construído geometricamente não assumido. Por ser não-facto, ou quase a negação de coisa para se fundamentar como conceito, desagua na natureza numa parceria muito particular.

O cinema de Ozu torna-se de algum modo emblemático deste processo de des-objectivação. Se é certo que o seu cinema é por norma puro na sua forma

¹⁶ *Utsushimi* é uma palavra associada ao Japão antigo, sendo difícil encontrar agora uma definição concreta. *Utsusomi* é uma derivação de *Utsushimi*. *Utsusomi* “means ‘this mortal world’ or ‘the present reality.’” (Inouye, 2008, p. 23)

– é cinema construído a partir de uma linguagem estrita em que o artifício é completamente ignorado em detrimento uma imagem de fundo quase asséptica –, é na natureza das suas personagens e na “geografia” do espaço que elas ocupam – tal como na posição estratégica da câmara – que o desvio ao padrão se sustenta. As personagens, que aparecem como que subtraídas ao anonimato do dia-a-dia, fazendo por isso parte de um vazio – na morte elas são obliteradas porque o que resta delas é exactamente esse vazio –, são o meio de condução ao estabelecimento de um ciclo que se vai encerrando desde o início até ao desfecho de um filme. Pode-se dizer que os filmes de Ozu, na sua maioria, apresentam-se alinhavados no desenho de uma circunferência. Mas dessa circunferência vão derivando sucessivas camadas de tempo e espaço que vão funcionando em intervalos, como cortes e pontes em simultaneidade, entre o vazio e o movimento como duração, que espreitando o quotidiano elevam as personagens à sua redenção. É nesta redenção que a “imperceptibilidade”, agora trabalhada pelo mestre cineasta, que o filme assume a sua condição de não-objecto. Uma esfera que se abre pelo entrecruzamento de uma diagonal que desfaz a sua objectivação.

O elogio do tédio 2 (二)

Escreve Kengo Kuma:

We Japanese are already sick and tired of new technologies. Of course new technologies will emerge in the future in different products and in different guises, and people are approaching a condition that transcends such enthusiasms. Enthusiasm over technology is unimportant. What is important is using a technology until it has nothing to show us, reaching a stage where that technology can fill us with boredom, and patiently repairing the damage inflicted on the world by the violence of that technology. An elegant ennui gave birth to Japanese architecture; boredom produced and nurtured diverse techniques. We must not be afraid of boredom. Boredom is the mother of invention; boredom is the mother of an inventive architecture. (Kuma, 2010, p. 17)

Diz Paul Schrader¹⁷:

The big challenge of working on the slow side is using boredom as an aesthetic tool. To give an example from Bresson, one of the first people to do this: a man

¹⁷“Although transcendental style, like all transcendental art, strives toward the ineffable and invisible – trying to bring us close to the ineffable and the invisible as words and images takes us – it is neither ineffable nor invisible itself. [...]”

The transcendental style in film is seen at its purest in the films of Yasujiro Ozu in the East and Bresson in the West, [...]” (Schrader, 1972, p. 2)

exits a room, closes the door. Normally in a regular film, you lay the splice as the door closes. Bresson waits one, two, three seconds on the closed door. What's happening then? Something is happening. It's not nothing. You're watching a closed door. In real life you don't watch a closed door when someone leaves. Your eye moves somewhere else. But in a movie, he holds it on that door. Now what if he holds it ten seconds on the door? What happens? What if he holds it 30 seconds? What happens then? Now you are involved with what Henri Bergson called duration. La durée. What happens in the duration? What is your mind doing? The filmmaker is now putting your mind to work. What thoughts are you having in the duration? To what degree can the filmmaker determine what thoughts you will have in the duration? And so the delicate dance of slow cinema is to activate the viewer during the duration to use boredom as an aesthetic tool, but not drive the viewer out of the theatre. What happens when you're bored? Well, you either engage or you exit. And the trick is to engage the bored viewer. How do you do that? Every slow filmmaker has a different little formula to do that. It's a contract not unlike church attendance. No one walks out of church because they're bored. They go to church knowing they will be bored: to experience that quietness. So you go to certain movies and know you're going to be bored to some degree. And the filmmaker can use that to take you some place else. But if he abuses that, you will leave and you probably won't ever come back to that church again. (Perry, 2017)

Daiku e cineasta – cineasta como daiku. A construção destas estruturas, arquitectónicas e cinematográficas, são morosas. Mais do que elas serem morosas em si e por si, elas exigem. Exigem a atenção do fruidor. Temos que nos comprometer com o que estas oferecem. O que exige tempo. As geometrias que as constroem, tal como Ando refere, são resultado de uma reflexão. Derivam de um alongar do tempo, de uma assimilação quase visceral. Derivam de um alongar do tempo até ao ponto de um certo aborrecimento, de um certo tédio, se assim poderemos dizer. Tal como o quotidiano.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto UID/AUR/04026/2019.

Referências

- Ando, T. (1990). "Spatial Composition." In *El Croquis*, Tadao Ando, 44 (pp. 5-6).
- Ando, T. (1999). "Lieu – Géométrie – Nature." In Nussaume, Yann. *Tadao Andô et la question du milieu: Réflexions sur l'architecture et le paysage* (pp. 219-220). Paris: Le Moniteur.
- Baird, B.; Candelario, R. (Eds.). *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Abdington: Routledge (Edição Kindle).
- Berque, A. (2014). "Ma." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 294-296). Paris: CNRS Éditions.
- Bonnin, P.; Nishida, M. (2014^a). "Kawari." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 257-258). Paris: CNRS Éditions.
- Bonnin, P.; Nishida, M. (2014b). "Kiku jutsu." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 255-256). Paris: CNRS Éditions.
- Desser, D. (1997). "Introduction: A Filmmaker for All Seasons." In Desser, D. (Ed.) *Ozu's Tokyo Story* (pp. 1-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Geist, K. (1997). "Buddhism in Tokyo Story". In Desser, D. (Ed.) *Ozu's Tokyo Story* (pp.101-117). Cambridge: Cambridge University Press.
- Guth, C.M.E. (2008). "Hokusai's Geometry." *Review of Japanese Culture and Society*, 20, (pp. -132), Disponível em <http://www.jstor.org/stable/42800997>.
- Hsiao-Hisen, Y.(2019). The Cinematheque. (2019, Março 25). *Tokyo Story & The Humanistic Philosophy* [Ficheiro video]. Disponível em <https://youtu.be/3YyKRbbD5C4>.
- Inouye, C.S. (2008). *Evanescence and Form: An Introduction to Japanese Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Isozaki, A. (1978). "Japanese Time-Space Concept." In *Ma: Espace-Temps du Japon* (p. 6), (catálogo da Exposição *Ma: Espace-Temps du Japon, Musée des Arts Décoratifs*, Festival d'Automne à Paris, Oct.11-Dec.11, 1978). Disponível em: https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/448/FAP_1978_AP_01_JP_PRGS.pdf.
- Joo, W.J. (2018). *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Keene, D.; Rimer, T. (2001). "The Nine Stages of the Nō in Order." In Bari, W. M. T.; Keene, D. Tanabe, G.; Varley, P. (Eds.). *Japanese Tradition: From Earliest Times to 1600* (pp. 372-375), 1. New York: Columbia University Press.
- Kuma, K. (2010). "Toward a Japanese-Style Architecture of Relationships." In Kuma, K. (Ed.) *Kyokai: a Japanese Technique for Articulating Space* (pp. 6-17). Tokyo: Tankosha.
- Migayrou, F. (2018). "Entretien avec Tadao Ando." In Migayrou, F. (Ed.) *Tadao Ando: le défi* (pp. 40-49). Paris: Flammarion.
- Perry, A.R. (2017). "Paul Schrader: Deliberate Boredom in the Church of Cinema."

- In *Cinema Scope*, 74. Disponível em <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/paul-schrader-deliberate-boredom-in-the-church-of-cinema/>.
- Obrist, H.U. (2012). "A Discussion on the Louvre-Lens Project with Catherine Mosbach, Musée du Louvre, Paris, October 2008." In Obrist, H.U. *Sanaa: Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa* (pp. 27-55). Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König. The Conversation Series, 26, 2012.
- Richie, D. (1964) "Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films." In *Film Quarterly*, Vol. 17, N.º 2 (Winter, 1963-1964) (pp. 11-16). University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1210862>.
- Satō-Cruz, M. (2014). "Tatami." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 478-481). Paris: CNRS Éditions.
- Schrader, P. (1972). "Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer". Disponível em <https://www.paulschrader.org/articles/pdf/1972-TransFilmSeriesNotes.pdf>
- Schrader, P. (2018). "Ozu." In *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (pp. 45-84). Oakland: University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv6p4jp.6>.
- Sendai, S. (2014). "Bubun to zentai." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 60-61). Paris: CNRS Éditions.
- Sendai, S. (2014) "Bubun to zentai." In Bonnin, P.; Nishida, M.; Inaga, S. (Eds.) *Vocabulaire de la spatialité japonaise* (pp. 165-168). Paris: CNRS Éditions.
- Shigehiko, H. (1997) "Sunny Skies." In Desser, D. (Ed.) *Ozu's Tokyo Story* (pp. 118-129). Cambridge: Cambridge University Press.
- Steel, J. (2017). *Contemporary Japanese Architecture: Tracing the Next Generation*. Abingdon: Routledge.

