



CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA Cinemateca Júnior

UMARETE WA MITA KEREDO / 1932 "Nasci, Mas..."

Um filme de Yasujiro Ozu

Argumento: Akira Fushimi e Geibei Ibushyia, baseado numa ideia de Ozu, sob o pseudónimo de James Maki / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco) e *montagem:* Hideo Shigehara / *Cenários:* Takejiro Kadota, Yoshiro Kimura / *Interpretação:* Tatsuo Saito (*o pai*), Mitsuko Yoshikawa (*a mãe*), Hideo Sugawara (*o filho mais velho*), Tokkan Kozo (*o filho mais moço*), Tasehi Sakamoto (*Iwasaki*), Teruyo Hayami (*Sra. Iwasaki*), Seiichi Kato (*Taro*).

Produção: Shochiku (Tóquio) / *Cópia digital / legendagem electrónica em português / Duração:* 90 minutos / *Estreia mundial:* 3 de Junho de 1932



Umarete Wa Mita Keredo (conhecido nos países de língua francesa por **Gosses de Tokyo** e em inglês por **I Was Born, But...**) costuma ser considerado a primeira obra-prima de Ozu, "o primeiro dos seus grandes filmes", segundo Donald Richie, o mais célebre especialista ocidental do cineasta (que no seu livro sobre o realizador referiu-se muito pouco ao seu período mudo). Ozu já tinha realizado até então nada menos de vinte e três longas-metragens. Das suas obras mudas, esta é certamente a mais conhecida e é a mais reputada entre todas as que realizou no fecundo período que vai do começo da sua carreira, em 1927, até o fim da Segunda Guerra Mundial, embora durante este período Ozu tenha realizado duas das suas obras máximas, **Tokade no Kyodai** (1941) e **Chichi Ariki** (1942), que antecipam as obras-primas da sua fase final, que vai de 1949 a 1962. Em 1959, Ozu realizaria um filme cujo tema tem semelhanças com **Umarete Wa Mita Keredo**, **Ohayo** ("Bom Dia") mas ele próprio jamais chamou de modo particular a atenção sobre estas semelhanças (duas crianças que protestam, através de uma greve de fome num filme e de uma greve do silêncio no outro) e é muito abusivo falar em *remake*. Numa entrevista de 1958, Ozu notou a propósito de **Umarete Wa Mita Keredo**: "*comecei por fazer um filme sobre crianças e acabei por fazer um filme sobre adultos. A minha ideia inicial era fazer uma pequena história brilhante, mas o resultado final foi bastante sombrio. Os produtores não contavam com isto. Ficaram tão desnorteados, que atrasaram o lançamento do filme por dois meses*".

A observação de Ozu sobre o facto deste ser um filme "bastante sombrio" é um tanto curiosa, pois **Umarete Wa Mita Keredo** leva à perfeição a veia cómica e burlesca de tantos dos seus filmes deste

período. Yasujiro Ozu, que um cliché insiste em definir como “transcendental” e “zen”, é um mestre do humor, de que também há exemplos nas suas obras-primas de maturidade. Há *bons mots* famosos seus, como “*depois de ver E Tudo o Vento Levou, percebi que íamos perder a guerra*” ou esta anotação no seu diário, a 28 de Fevereiro de 1933: “*A gravidade devia odiar Newton. Só porque alguém deixou por acaso cair uma maçã, a gravidade teve de passar um mau bocado*”. Este aspecto cómico, por vezes burlesco, do cinema de Ozu nem sempre é assinalado pelos seus admiradores, obnubilados pelo depuramento e pelo rigor da sua arte no seu período final e pelos temas da separação, da renúncia e do adeus à vida que atravessam os filmes deste período, aquele em que realizou as suas obras mais célebres e - segundo a opinião geral - mais belas.

Apesar do desenlace agrídoce, em que os revoltados se submetem à realidade, **Umarete Wa Mita Keredo** é um filme quase inteiramente cómico e também um raríssimo exemplo na obra de Ozu em que um personagem sobressai entre os outros graças ao desempenho do actor, caso do impagável filho mais moço (“*com cara de micróbio*”, segundo as outras crianças), uma das muitas crianças infernais do cinema de Ozu, com quem o realizador parece identificar-se (o jovem actor era uma vedeta no Japão e aparece em outros filmes de Ozu, como **Tokkan Kozo** e **Dekigokoro**). O aspecto cómico das situações e o ritmo burlesco (atente-se aos movimentos dos corpos das crianças) é reforçado por alguns diálogos: “- *O pai disse que deveríamos ignorar os outros. - Se os ignorarmos, podemos estar certos de que eles nos espancarão. - Gostaria que eles nos ignorassem. Assim, nós os espancaríamos*”, ou ainda: “- *Como foi o vosso dia na escola? - Gostamos muito de ir à escola e voltar da escola. Gostamos menos do tempo que passamos lá.*” O *découpage* de **Umarete Wa Mita Keredo** é próximo do da comédia americana muda, que Ozu amava, conhecia bem e até “imitava” (como pode ser constatado em muitos dos seus filmes mudos), com planos curtos, que por vezes são pequenas vinhetas. Ozu não começou nunca pelo resultado, chegou ao seu estilo de maturidade depois de um longo caminho e através de uma longa prática e por isto os seus filmes dos anos 20 e 30 não têm as mesmas características das suas últimas obras. Por outras palavras: o despojamento do seu estilo final não é uma atitude exterior. É fácil notar que nos seus filmes do início dos anos 30 a câmara não está sistematicamente na famosa “posição Ozu”, ou seja à altura de uma pessoa sentada num *tatami*, o que resulta em enquadramentos em ligeira *contre plongée*. E se foi durante as filmagens de **Umarete Wa Mita Keredo** que Ozu abandonou para sempre o *fondus* (“*puro atributo da câmara que não pertence à gramática cinematográfica*”), há neste filme muitos movimentos de câmara, que desaparecerão quase por completo do seu cinema no período final. Há um uso abundante do *travelling*, como nas repetidas sequências em que o pai e os filhos saem de casa pela manhã e que culmina no famoso plano que liga o escritório do pai à sala de aula dos filhos, estabelecendo um paralelo entre estes dois mundos que resume todo o filme, pois indica claramente que as vidas das crianças serão tão submissas e mesquinhas quanto as dos pais. Neste sentido, Ozu tem razão em dizer que o resultado final deste filme que aborda o tema central do seu cinema, a família japonesa e a sua dissolução, é sombrio, pois depois da revolta do filho mais velho contra o pai (“*Não és nada! Estás sempre de cabeça baixa diante do patrão!*”) vem a reconciliação, que acarreta o reconhecimento implícito das mediócras realidades da vida.

Embora aparentemente menos rarefeito, o estilo de **Umarete Wa Mira Keredo** não é menos perfeito nem menos rigoroso do que o dos filmes que Ozu realizaria no seu período final. Pode-se mesmo dizer que a veia cómica do cineasta e a sua admiração pelo cinema burlesco americano estão na raiz da exatidão e da perfeição formal do seu cinema de maturidade, pois de todos os géneros o burlesco é o que exige a mais absoluta precisão, o *timing* mais exacto. A perfeita composição de cada plano, a estilização dos gestos, como as lutas entre as crianças, reduzidas a uma pantomima, a presença regular de comboios, tema visual recorrente em toda a obra de Ozu (reduzidos aqui unicamente à locomotiva), que cruzam o espaço da tela e desaparecem rapidamente, utilizados de modo a compor e ritmar o plano, são exemplos do trabalho de um cineasta que sabe perfeitamente o que quer e domina perfeitamente o que faz. **Umarete Wa Mira Keredo** pode ser cotejado com as obras-primas do período final de Ozu e ao mesmo tempo leva à perfeição a linguagem que ele utilizou no período mudo. É certo que este filme de um homem de menos de 30 anos não é percorrido pelos temas do adeus, da separação e da morte que povoam os seus últimos filmes e aos quais a maioria dos espectadores associa o seu nome e a sua arte. A aceitação daquilo que não se quer é implícita e não comporta renúncia ou sacrifício, como nas obras finais. Por tudo isto, pelas afinidades estilísticas e pelas *nuances* temáticas, este é um filme que pode ser visto por quem nada conhece de Ozu e por aqueles que têm alguma familiaridade com a sua obra. Nesta obra-prima, Ozu já é Ozu, um estilista rigoroso e extraordinário, cuja dramaturgia é sempre voltada para as pequenas coisas da vida de todos os dias, das quais tira os seus grandes filmes.

Antonio Rodrigues