

POD CAST JHSP



Podcast da Japan House
Episódio 03

Luz, sombras, som, silêncio e... sabor: os sentidos no Cinema Japonês

Natasha: Oi. Sejam bem-vindos ao episódio de número três da terceira temporada do podcast da Japan House São Paulo.

Eu sou a Natasha Barzaghi Geenen, diretora cultural da instituição, e quero te convidar pra vir comigo em mais uma viagem pela cultura japonesa.

Nesta temporada, o tema é cinema! Em cada um dos oito episódios, a gente vai mergulhar em um grande tema que atravessa o cinema japonês. E quem me acompanha aqui é o Pedro Butcher, professor e crítico de cinema.

Pedro: Se você não ouviu os dois primeiros episódios, não tem problema. Pode escutar esse aqui até o final e depois voltar lá pra conferir o que a gente falou sobre as adaptações literárias para as telonas e sobre a importância das premiações de cinema pra popularização do cinema japonês ao redor do mundo.

Natasha: Olha, a gente tá falando de tanto filme bom aqui que eu não quero fazer outra coisa da vida. Tô até sonhando em japonês — e olha que eu não falo japonês.

Pedro: Olha, eu ainda não cheguei a sonhar em japonês, mas eu vou confessar

aqui que eu adoro botar na TV japonesa e ficar vendo sem legenda, eu acho super distraído e relaxante. Mas é claro que eu não canso de ler legenda quando o assunto é filme japonês.

E agora eu vou dar uma colher de chá pra quem ainda não ouviu o episódio passado. A gente terminou com uma fala da Cacau Ideguchi, que é especialista em cinema japonês.

CACAU IDEGUCHI: Existe um simbolismo, tem muitos símbolos, muitos significados que vêm também dessa característica do japonês e da nação japonesa ter se imbuído muito de significados em tudo. A natureza, ela tem um significado. O dia tem um significado, a lua tem um significado, então se tudo tem significado, quando você tem um personagem que está à mesa, com certeza aquilo tem um significado, aquilo quer dizer alguma coisa.

Natasha: E eu não vou entrar aqui no mérito semiótico da coisa, símbolo, significado, significante...

Mas o que ela falou me despertou uma curiosidade: como é que esses elementos todos mexem com os nossos sentidos?

Pedro: E eu acrescento mais uma questão à sua pergunta, Natasha: que sentidos são esses?

Natasha: No episódio de hoje, então, a gente vai falar deles: os sentidos no cinema japonês.

Natasha: Bom, sentidos: visão, audição, paladar, tato, olfato...

A gente vai começar pelos mais "fáceis", né, pensando que a gente tá falando de "audiovisual"...

... audição e visão.

Pedro: A gente pode só inverter essa ordem, Natasha – porque mesmo que a palavra áudio venha antes do visual na palavra... quando a gente pensa na linguagem audiovisual, acho que o sentido que pipoca primeiro na cabeça de todo mundo é a visão.

Natasha: Ainda mais quando a gente pensa em cinema japonês.

Sei que é um pouco perigoso generalizar mas, pelo menos nos filmes que a gente já tratou por aqui, do Kurosawa, Mizoguchi, Kore-eda, Miyazaki e Hamaguchi... o apuro estético das imagens que eles conseguem imprimir é sensacional.

Pedro: No cinema japonês, eu tenho a impressão – mais do que em outras cinematografias talvez – cada um dos planos que a gente assiste é pensado e

composto que nem uma fotografia, ele se insere numa tradição audiovisual, eu diria talvez até como uma pintura ou uma gravura.

Natasha: Eu sinto muito isso, também, Pedro. Eu acho que o diplomata e professor João Lanari Bo, que a gente ouviu no primeiro episódio, tem um ponto interessante pra falar sobre isso.

JOÃO LANARI BO: Se a gente olhar para a escrita japonesa, o famoso ideograma, né, os famosos kanjis, todo mundo conhece a escrita japonesa, que vem lá dos chineses, mas tem um famoso texto do Eisenstein, os ideogramas e a linguagem cinematográfica, que é um texto clássico do cinema, todo mundo que estuda cinema conhece o texto, que o Eisenstein faz uma correlação entre a montagem e a construção do ideograma.

Pedro: Essa ideia ele pegou emprestado de ninguém menos que Sergei Eisenstein, o cineasta soviético que tem uma literatura vastíssima sobre montagem cinematográfica.

Natasha: Mas antes de entrar na teoria do Eisenstein, acho que a gente pode aproveitar que tem uma estudiosa da língua japonesa aqui no nosso hall de entrevistados pra explicar pra gente a origem dessa escrita propriamente.

Pedro: A Joy Afonso.

JOY AFONSO: Até meados do século V, o Japão era um país ágrafo. Ele primeiro vai ter contato com a escrita chinesa. Então ele vai adaptar a escrita chinesa e, principalmente, eu tô falando de uma elite que tinha acesso a isso, não estou falando dos camponeses que trabalham no campo, que vão começar a fazer esse intercâmbio cultural, mesmo com a China, de viajar para a China para fazer negócios e começar a receber de presente, estatuetas, sinos... que vinham com inscrições em língua chinesa, na escrita chinesa. E eles começam a se interessar, a falar, puxa, que interessante essa escrita e começaram a adaptar isso.

Natasha: E, Pedro, adivinha quem são as pessoas que vão começar a falar, "não, pera, tudo bem a gente adaptar uma coisa aqui e outra lá, mas a gente precisa ter uma escrita japonesa"?

Pedro: Não faço ideia.

Natasha: A Joy te conta.

JOY AFONSO: A ideia de uma escrita que fosse sua, digamos, no sentido desenvolvido no Japão vai começar a ser utilizado pelas mulheres em torno do século X, pelas damas da corte que vão desenvolver essa escrita. E aí eu gosto muito de pensar que essa escrita é desenvolvida para que elas tivessem um espaço também de liberdade intelectual. Não vão ser muitas mulheres também, a gente vai ter um recorte de classe, principalmente. Eram mulheres que trabalhavam para essa corte e que precisavam ser muito hábeis no pincel, na escrita mesmo e vão desenvolver essa escrita para falar dos seus desejos, para criar o seu mundo ideal. A gente vê isso nas narrativas de Genji Monogatari, da autora Murasaki Shikibu, que é muito conhecida, na crítica literária é vista como a primeira mulher romancista. O primeiro romance escrito por uma mulher e a gente vai ter os ensaios da Sei Shonagon, O Livro do Travesseiro. A gente vai ter diários de outras mulheres, tudo isso escrito no que a gente conhece hoje como o hiragana, que é a escrita cursiva. Então, a ideia de ter uma escrita adaptada para si mesmo, para os seus desejos, vai ser algo que vai perpassar a cultura japonesa de uma forma muito natural.

Natasha: Ou seja, se o Murakami, o Mishima e o Ishiguro escrevem do jeito que eles escrevem – ou escreveram, né? – é porque as damas da corte chamaram essa responsabilidade pra elas.

Pedro: Incrível essa história.

Natasha: Incrível mesmo. Os ideogramas japoneses são pictóricos, então cada um deles representa uma palavra. Quer dizer: é uma escrita icônica — e eu disse que não ia começar a falar de semiótica, né?

Pedro: Mordeu a língua.

Tá, mas sem entrar em academicismo...

Na nossa escrita – a escrita ocidental – cada letra ou símbolo se refere ao som que é pronunciado na fala, certo? Vogais, consoantes...

Na escrita japonesa, algumas palavras são representadas por um “desenho” ou um ideograma único. Mas alguns conceitos mais complexos são “simbolizados” por uma espécie de montagem: por uma combinação de ideogramas.

Natasha: É nesse ponto que a escrita japonesa saltava tanto aos olhos do Eisenstein. Citando aqui o Eisenstein, [abre aspas] “tomadas que são representativas, únicas em significado, neutras em conteúdo – para formar contextos e séries intelectuais”. [fecha aspas]

JOÃO LANARI BO: É uma composição pictórica, né, a escrita japonesa, então acho que tem, digamos assim, um drive cultural na cabeça dos japoneses que eu acho que na hora de fazer o enquadramento, já tem o enquadramento mais pensado pictoricamente, enquanto que a gente que tem essa relação com a escrita muito abstrata, né, tem esses símbolos fonéticos que a gente associa em relações acústicas né, a letra a, b, c, mas não tem, a nossa escrita não tem essa imagética pictórica, né. E os japoneses, não, os japoneses têm essa coisa, então eu acho que isso aí, de alguma forma, se transfere pro cinema.

Pedro: Enquanto a narrativa cinematográfica clássica, tradicional, até aquele momento tinha imaginado a montagem como uma forma de você combinar duas imagens de forma a criar no espectador uma continuidade do espaço e do tempo o Eisenstein vai imaginar a montagem como uma possibilidade de justapor, combinar duas imagens diferentes, pra criar uma ideia. É o que ele chama de montagem intelectual ou dialética.

Essa ideia do Eisenstein ela desdobra a linguagem cinematográfica e abre um novo flanco ali de exploração de possibilidades pro cinema. Uma coisa incrível, né. Enfim. O Eisenstein abre então todo um campo de possibilidades pra linguagem cinematográfica e essa proposta de montagem do Eisenstein é bem parecida com a maneira japonesa de escrever.

Natasha: Nossa, pra mim parece um paralelo perfeito. Que baita aula, Pedro, obrigada!

Nos dois casos a gente tá falando da arte de construir uma imagem que dá conta de um conceito. Da junção de duas partes que formam não uma soma, mas um produto diferente...

JOÃO LANARI BO: Você não tem essa sensação, assim, de plenitude? A imagem respira, todos os objetos, os corpos que tão na imagem eles se comunicam, eles têm uma função, sei lá, eles têm uma denotação, é muito forte o negócio, não é pouca coisa não.

Pedro: Acho que a Cacau Ideguchi consegue resumir isso muito bem.

CACAU IDEGUCHI: Então, nesses filmes a gente tem uma afeição a essa contemplação, essa questão dos espaços, dos tempos. A gente tem isso na literatura, a gente tem na cultura, a gente tem, na música, e a gente tem no cinema, a valorização do silêncio, a valorização do branco, do vazio, desse momento de você parar e refletir. Eu falo muito que o cinema japonês é um dos cinemas... Tem bastante dessa

questão do cinema israelense, a gente tem também no cinema russo, que é um dos poucos, são um dos poucos cinemas que têm um espaço de conversa, de diálogo com espectador. Então você tem a ação se desenrolando, mas ele te dá um tempo para você maturar aquela informação e você já começar a criar suas conclusões, começar a ter um diálogo com aquele filme. E isso é muito característico. E as pessoas costumam falar: "ah, mas o filme japonês é um pouco parado, ah, filme japonês não acontece nada. Eles estão só comendo!" Nossa, nos filmes do Ozu, nos filmes do Kurosawa, nos filmes do Kore-eda agora, Naomi Kawase... São sempre pessoas assim, paradas, fazendo coisas do dia a dia.

Natasha: Contemplação. Uma diferente noção do tempo, dos espaços, um respiro... Tudo isso me lembra o conceito japonês de Ma.

Ma é uma palavra japonesa que pode significar "intervalo", "espaço", "tempo" ou "distância entre duas partes estruturais".

Pedro: Essa espécie de "intervalo pra reflexão" nos filmes japoneses acaba levando a um momento de "introspecção induzida", digamos assim. É uma oportunidade pra cada espectador digerir aquilo que ele tá vendo.

E esse conceito que você trouxe, Natasha, do "Ma", ele é aplicado em várias outras manifestações artísticas, como arquitetura, cinema, design, literatura... Mas principalmente na música. E, bom, como o nosso assunto de hoje são os sentidos no cinema japonês, eu vou aproveitar essa deixa.

LUIZ ROVERAN: (...) a minha chegada no campo da trilha, em parte, foi por causa do cinema japonês.

Pedro: Na verdade, é o Luiz vai aproveitar essa deixa.

LUIZ ROVERAN; Meu nome é Luiz Roveran, sou nascido em São Paulo e sou músico, compositor e instrumentista.

Natasha: A gente chegou até o Luiz Roveran depois de ler um artigo dele – um dos poucos estudos em português sobre as trilhas pro cinema do compositor Tōru Takemitsu.

Pedro: O Takemitsu foi um compositor e escritor japonês de estética e teoria musical.

Ele é conhecido por combinar elementos das filosofias ocidental e oriental, e também por estabelecer na música o equilíbrio do som com o silêncio.

Te lembra alguma coisa?

LUIZ ROVERAN: Ele tem um texto em que ele fala da palavra japonesa Ma. Ma é o silêncio que existe entre as entonações entre as notas da música tradicional japonesa. E ele fala que o contraste entre o som e o silêncio é de onde a música emerge. Tem um livro dele com escritos que se chama *Confronting Silence*, Confrontando Silêncio, acho que até colocaram esse título por conta dessa fala dele. E é muito interessante que o Takemitsu, ele aborda a trilha usando essa perspectiva de que a música se insere como um elemento que às vezes vai contradizer a imagem ou vai ressaltar a imagem justamente através de uma entrada que rompe o silêncio.

Natasha: A lista de filmes japoneses que têm trilha do Takemitsu é imensa: são quase cem. Por que ele era tão disputado assim?

LUIZ ROVERAN: Porque se a gente for comparar, muitas vezes você tem cenas que têm uma trilha que é constante, que você tem uma presença constante dos instrumentos de cordas, enfim, e o Takemitsu muitas vezes ele insere pequenas, assim, pequenas inserções musicais mesmo que rompem o silêncio e ajudam a enfatizar determinados aspectos da imagem, determinados aspectos da narrativa.

Natasha: Aliás, isso que a gente tá ouvindo aqui no fundo é um dos temas que o Takemitsu compôs pra Ran, do Akira Kurosawa. É a trilha da principal batalha do filme.

E, pra não trair a lógica do Takemitsu, a gente colocou ela aqui pra dar ênfase numa "disputa de gênios" que rolou na produção desse filme.

LUIZ ROVERAN: No caso do Ran, tem até uma curiosidade, né, foi uma trilha muito difícil para o Takemitsu porque o Kurosawa era conhecido como o "imperador" e isso era um apelido positivo e também era pejorativo, porque ele era super controlador em todos os aspectos, e na trilha não era diferente. Então, o Kurosawa chegou pro Takemitsu falando: "olha, eu queria que você soasse aqui um pouco como Mahler, por exemplo", e o Takemitsu, na verdade, confrontou ele. Ele já tinha tido alguns confrontos antes com o Kurosawa, num outro filme que foi o Dodeskaden, dos anos 70, o Ran é dos anos 80. E então, assim, foi uma trilha que foi um grande trabalho de conciliar a visão artística de duas figuras geniais e super importantes da arte japonesa e do último século.

Pedro: Muito provavelmente eles chegaram a um consenso, porque o resultado deu muito, muito certo.

LUIZ ROVERAN: É, ela tem pontos assim, que são absolutamente sublimes. Por exemplo, a cena final da batalha, que você não tem som captado nenhum, só tem efeito e a música entra quase como realmente o Takemitsu imitando, à própria moda dele, o Gustav Mahler.

Natasha: O Gustav Mahler, aliás, que o Kurosawa tanto gostava, foi um compositor checo-austríaco que inspirou bastante os compositores da época de ouro de Hollywood. Mas, voltemos ao Ran.

LUIZ ROVERAN: É aquela trilha que em poucos momentos assim ela parece extremamente melodiosa. De repente, ela vem com todo o tutti da orquestra, vem super constante e até tem um autor, Donald Richie, que foi um grande pesquisador do cinema japonês, realizador também, ele tem um curta que o Takemitsu fez uma trilha para ele, ele fala dessa sequência e que é muito interessante que justamente a música ela é cessada pelo efeito sonoro que entra depois, anunciando a morte de uma personagem importante da história. Não vou falar quem é, porque vai que o pessoal que tá escutando vai assistir, então não vou dar spoiler. Mas você tem momentos super intensos que de fato realça momentos da trama, que são justamente capitais. E acho que esse jogo de intensidades que ora são mais baixas e ora são mais putti, forte, aí que que daí que emerge acho que é a graça mesmo da trilha do Takemitsu pra esse filme.

Pedro: Se você ainda não teve a oportunidade de ver Ran, ele é um dos filmes do Kurosawa inspirados nas peças do Shakespeare. Esse, em específico, é uma adaptação do Rei Lear. Então pode ir esperando muita treta familiar por poder – só que num contexto do Japão feudal.

Natasha: E pra fazer coro também ao nosso primeiro episódio sobre premiações, o Ran venceu o Oscar de Melhor Figurino em 1986 e também foi indicado nas categorias de Melhor Direção de Arte, Fotografia e Diretor.

Pedro: Eu nunca pensei que essas palavras iam sair da minha boca, mas vamo dar um tempinho do Kurosawa, né? Ô cara que gosta de aparecer aqui no podcast! Mas com justiça, né, gente? O Takemitsu também teve um segundo diretor com quem ele colaborou mais de uma vez: o Masaki Kobayashi.

Pedro: Esse tema que a gente tá ouvindo é do filme mais conhecido dele, o As Quatro Faces do Medo, que também é conhecido como Kwaidan. Um dos momentos mais catárticos dessa música acontece na cena em que um

monge, que tinha acabado de perder a orelha, toca um instrumento de cordas tradicional japonês.

Natasha: Olha só quem deu spoiler dessa vez, Pedro, essa função é minha! Mas sobre a história do filme propriamente dita: As Quatro Faces do Medo é baseado em quatro histórias de fantasmas do Lafcadio Hearn, que é um escritor grego naturalizado japonês.

Pedro: As Quatro Faces do Medo é um filme em episódios e que facilmente a gente pode dizer que é um dos mais influentes filmes japoneses, principalmente para os fãs e admiradores do cinema de horror. E é fundamental lembrar também que ele é diretor também de outro filme super importante que é o Harakiri, que a gente também vai falar mais tarde sobre ele.

E já que a gente falou de premiações, As Quatro Faces do Medo conseguiu uma inusitada indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro – que é um feito bem raro pra uma obra de terror.

E, se dependesse do Luiz Roveran, ele também tinha sido indicado à categoria de Trilha Sonora.

LUIZ ROVERAN: Pessoalmente, eu acho que é a minha trilha preferida dele, assim. Eu posso falar o seguinte: essa trilha tem uma história muito, muito interessante, porque ela se confunde com a própria forma como o Takemitsu faz música autoral. Porque essa trilha musical, ela é toda composta de sons gravados que são manipulados. Ele também faz isso em outro filme do Masaki Kobayashi, que é o diretor do Kwaidan, As Quatro Faces do Medo, que é o Harakiri. E isso, na verdade, vem de algo que ele viveu dez anos antes, ou quinze anos, quando ele tomou contato com a música concreta. Então, quando ele chega para trabalhar com o Kobayashi n'As Quatro Faces do Medo, ele já vem com essa bagagem da música concreta. Então, juntou a fome com a vontade de comer, porque ele já gostava de fazer esse tipo de música, quando ele vai ali trabalhar com a trilha, ele já chega com essa bagagem e é muito interessante. De fato, como a música funciona muito bem, ela quase se mistura com a própria paisagem sonora, com a diegese do filme, acaba sendo um jogo muito interessante no campo do campo sonoro do filme.

Natasha: Ouve só um trequinho de outra cena do filme.

Natasha: Parece outro filme, né? O Roveran explicou por quê.

LUIZ ROVERAN: O que ele faz nas Quatro Faces do Medo, como são quatro histórias diferentes. Ele trabalha com quatro paletas de sons

diferentes, da mesma forma em que o artista trabalha, o artista visual trabalha com cores, com paletas de cor diferentes...Ele vai trabalhar com paletas sonoras diferentes, timbres diferentes,então cada uma das histórias ali tem uma paleta diferente de som. No Harakiri, o que ele vai fazer, ele vai gravar uma orquestra de fato, tem uma composição orquestral e aí ele manipula os sons da orquestra. Ele manipula os sons dos instrumentos a fim de gerar sons que são muito difíceis até de discernir a fonte, que inclusive é todo o ponto da música concreta parte disso, de você manipular o som a fim de atrair a curiosidade do ouvinte que pensa: "Puxa, mas de onde vem esse som? Que é isso que estou escutando?"

Pedro: "O que é isso que eu estou escutando?" é justamente a pergunta que eu me faço quando ouço as trilhas do Takemitsu.

É uma espécie de miscelânea musical. Fica difícil distinguir o que é o quê...Mas funciona tão bem, que no final das contas você aceita.

O Roveran tem uma definição mais bonita que a minha pra essa sensação:

LUIZ ROVERAN: Quando eu escuto a obra do Takemitsu, eu vejo uma escultura abstrata do tempo. Eu diria que essa é a descrição que eu poderia fazer assim da obra do Takemitsu. Pra mim esse é o fio norteador da obra dele até o fim da vida.

Natasha: Uma "escultura abstrata do tempo". Dá até vergonha de tentar descrever alguma outra coisa aqui no podcast depois dessa canetada do Roveran.

Pra não ficar tão feio pra gente, Pedro, eu vou logo chamar o nosso próximo convidado.

Não foi com o Takemitsu, mas ele também teve uma experiência catártica com a trilha sonora de um filme japonês.

KIKO DINUCCI: Eu sou Kiko Dinucci. Meu nome verdadeiro é Cristiano. Eu sou de Guarulhos, artista, músico, compositor, produtor, artista gráfico e outras coisas que invento de fazer e é basicamente isso.

Pedro: Entre essas outras coisas que o Kiko inventa de fazer, está uma obsessão pelo cinema japonês... e por maquetes.

KIKO DINUCCI: Na adolescência, eu comecei a me interessar mais por cinema, porque eu vinha com uma espécie de uma tara por cinema, por cinema de rua. Eu era muito obcecado por cinema e eu brincava de montar maquetes dos cinemas de São Paulo em casa. Comprava jornal, Estadão, Folha, Ilustrada, Caderno dois e ficava

recortando os cartazes e reproduzia sei lá, Cine Ipiranga, Cine Marabá, Cine Ritz, Comodoro, cinemas que existiam na época. E, quando na adolescência, eu fiquei com vergonha de brincar dessa brincadeira que eu descobri que nenhuma criança brincava disso. Eu comecei a sentir vergonha e culpa, e eu fui trabalhar de entregador de jornal e daí eu senti a compulsão de querer brincar daquilo de novo. E sentia culpa porque já estava adolescente e não podia brincar de brincadeira de criança — ainda mais esquisita desse jeito, construir maquetes. E eu comecei a direcionar essa compulsão para o cinema mesmo.

Natasha: O Kiko pulou da obsessão pelos cinemas "físicos" mesmo pra obsessão com "o" cinema, com os filmes... descobriu as videolocadoras – naquele longínquo tempo pré-streaming... – e não demorou pra achar uma seçõeszinha ali escondida de VHSs de filmes japoneses.

Bom, como ele mesmo disse...

KIKO DINUCCI: Eu fiquei chapado e chapo até hoje, assim, acho...

Pedro: Taí uma definição bem adequada.

E foram anos de "chapação" até o Kiko chegar no filme cuja trilha sonora ele escolheu pra destrinchar aqui no podcast: Onibaba - A Mulher Demônio, do Hikaru Hayashi.

Eu pedi pro Kiko resumir a trama do filme pra gente, no tamanho de um tuíte:

KIKO DINUCCI: é a história de uma sogra enciumada que usa o símbolo demoníaco para oprimir sexualmente a nora que está viúva e louca para dar por aí.

Natasha: Mas eu vou acrescentar algumas palavrinhas nesse tuíte aí.

Onibaba se passa num lugar indefinido no Japão do século catorze, onde tá acontecendo uma guerra civil.

Dois soldados em fuga caem numa emboscada num grande campo de juncos altos e grossos... e são assassinados por uma mulher mais velha e pela nora dela, que tinha acabado de ficar viúva. Essas duas personagens que o Kiko citou no resumo dele.

Bom, aí essas duas mulheres aproveitam pra saquear tudo o que os soldados mortos tinham; elas pegam as armaduras deles e tudo, e jogam os corpos num poço bem fundo, escondido no campo.

Acho que isso é tudo que eu posso contar sem estragar a sua experiência quando for ver o filme.

KIKO DINUCCI: Eu fiquei chapado, a primeira coisa que me pegou foi a trilha. Mesmo assim sendo um filme que tudo me pega nele, o roteiro

me pega, as atuações me pegam, fotografia, tudo... É um filme que eu acho perfeito, assim todos os elementos, direção de arte, tudo. Eu acho muito incrível. Tudo me chama muita atenção nesse filme. [...] Mas a trilha... O filme começa ali, vou dar spoilers aqui, me desculpem. O começo do filme é tenso, é uma perseguição no meio de uma plantação de arroz, não me lembro de certo, mas deve ser de arroz... E dois caras feridos tentando fugir de uns cavaleiros e não tem música nenhuma, só tem som de cavalo correndo, o som dos caras ofegando, é um filme que trabalha o som de um jeito muito bom, também muito além da música e já cria uma tensão, né? Pô, esses cara estão fugindo do cavaleiro. É engraçado porque o som dos cavaleiros é muito [faz o som] aquele barulho de cavalo correndo, gritaria e os caras ofegando naquele silêncio da plantação, né, a plantação só tem um ventinho assim, os caras ofegando e tentando fugir.

Pedro: Eu achei a interpretação que o Kiko fez da trilha perfeita, mas vamos colocar a canção original aqui também.

KIKO DINUCCI: E quando esses caras morrem, a gente fica sabendo que não foram de fato os cavaleiros que mataram, mas foram as personagens do filme que aparecem depois, e elas roubam esses caras, saqueiam tudo deles e jogam eles no buraco, é quando entra o tema do Hayashi, e ele... É o tambor taikô ali, bang bang, bang, bang bang. Aí tem um grito né. A primeira vez que caiu o grito é bem na hora que o corpo do cara está caindo no buraco. Na primeira vez, você acha que é o cara que está gritando, mas ele já morreu, na verdade, e depois se vê os gritos em outros lugares, você vê que é só a trilha e a trilha influenciando muito na imagem que você está vendo, né? E eu comecei a chapar, eu chapei porque eu não conhecia uma trilha assim, mais, mais... Na época, ela me pareceu uma coisa meio free jazz, não liguei muito à tradição japonesa. Me parecia uma coisa mais de free jazz, percussiva, assim, né, e depois ouvindo, hoje, você vê que tem influência mesmo de música tradicional japonesa.

Pedro: O Hikaru Hayashi fez um trabalho incrível nesse filme. E acho que a sintonia que ele tinha com o diretor do filme é um dos motivos pra essa parceria funcionar tão bem.

O Onibaba foi a segunda experiência do Hayashi trabalhando com o Kaneto Shindō, que, a propósito, tem uma trajetória curiosa no cinema.

E eu acho que é uma boa chance da gente falar um pouco da Nouvelle Vague japonesa, que a gente vai tratar mais tarde com um pouco mais de profundidade, mas ela é um pouco diferente das nouvelles vagues de outros países, digamos

assim. Essas novas ondas surgiram nos anos 60, fim dos anos 50, começo dos anos 60, em vários países do mundo, refletindo muitas transformações que o próprio mundo tava passando no pós-guerra, depois da segunda guerra mundial. E também questões técnicas, o cinema tava trabalhando com equipamentos mais leve, passou a ter um ar mais documental, e também passou a tratar mais próximo da realidade dos seus países e também a ser um cinema mais crítico, mais envolvido politicamente

Mas o cinema da Nouvelle Vague japonesa, ele começa dentro dos próprios estúdios e ele tem uma porosidade maior em relação aos próprios gêneros. Então, por exemplo, não seria muito comum você ver um diretor como o Kaneto Shindo associado a esse grupo e, principalmente, filmes de terror associados a esse tipo de filme. Então é uma característica, digamos, peculiar da Nouvelle Vague japonesa. Da safra dele na Nouvelle Vague, não dá pra ignorar o A Ilha Nua, de 1960 — que, aliás, também tem a trilha do Hikaru Hayashi.

O Kiko Dinucci também falou desse filme.

KIKO DINUCCI: É um filme de uma comunidade na ilha, parece ser um documentário, mas não é, porque são atores reproduzindo aquela vida na ilha, mas com muitos elementos documentais no meio, mas também um jeito de filmar super de estúdio. Assim, não que sejam coisas internas, estúdios, mas o jeito de tratar as locações, as posições de câmera, não parece ser de documentário, não é muito cru. Então ele filmou de uma maneira muito clássica, até meio lúdica, assim, aquele dia a dia da comunidade sendo encenada pelos atores e é muito interessante que tem música, não tem falas, o filme não tem muito diálogo, tudo vai acontecendo com música. Então os caras pescando, os caras colhendo, os caras indo pra cidade. A música do Hayashi entra muito forte nesse filme, já rolava essa parceria do Kaneto Shindo e do Hayashi e é muito diferente do Onibaba... É uma música às vezes é meio romântica, às vezes é meio fantasia. E chegando no Onibaba, eu acho que tem um lance da estética do terror, que talvez não tivessem nas obras mais eruditas dele.

Natasha: Um filme inteiro guiado pela música... Que coisa mais linda de se imaginar. Eu já vou passar A Ilha Nua pro topo da lista dos filmes que preciso ver de qualquer forma.

E, que curioso que o compositor de uma trilha tão visceral, como é a de Onibaba, tenha feito uma coisa tão orquestrada — erudita, mesmo — como é a trilha de A Ilha Nua.

Eu jamais adivinharia que era o mesmo compositor das duas trilhas... Mas o cinema japonês sempre acaba surpreendendo a gente.

Pedro: Sempre. E, ainda sobre esse filme – do qual eu sou muito fã, aliás – o

Kaneto Shindō o descreveu como um "poema cinematográfico" que tenta capturar a vida de seres humanos lutando como "formigas" contra as forças da natureza. Essa declaração do Shindō diz muito sobre o estilo dele de fazer cinema. Ele é um dos pioneiros da produção de filmes independentes no Japão, e ele sempre se propôs a produzir um cinema realista — até mesmo nas histórias mais fantasiosas, que nem Onibaba... e os filmes dele também sempre têm um cunho social bastante presente.

E ele fez isso por muito tempo, viu, Natasha, o Kaneto Shindō, que nasceu em 1912, morreu em 2012, com 100 anos.

Natasha: Que incrível! Vou pesquisar um pouco mais sobre a vida dele, pra ver se eu aprendo a receita.

Pedro, eu sei que você disse que a gente já falou muito do Kurosawa, eu sei, mas será que você me permite falar dele só mais um pouquinho? Juro que vai valer a pena.

Pedro: Claro

Natasha: Juro que vai valer a pena.

O que será que essa turma toda – os compositores Hikaru Hayashi e Tōru Takemitsu e os diretores Shindō e Kurosawa – iam pensar de uma turma brasileira que refaz totalmente a trilha sonora de um dos clássicos do cinema japonês... e que executa essa trilha ao vivo pra quem pagar o ingresso?

Pedro: Ah, você deve tá falando do que o pessoal do Yume Project fez com o filme Sonhos, né?

ANSELMO MANCINI: Esse filme eu já conhecia fazia um tempo, no período que eu tive o contato com ele e estava fazendo mestrado em audiovisual.

Natasha: Esse é o Anselmo Mancini. Ele é pianista, compositor e um dos idealizadores do Yume Project – ao lado do Kooi Kawazoe.

KOOI KAWAZOE: Eu acho que tem uma parte importante nisso que... Quando o Anselmo me convidou para fazer parte desse projeto, eu já tocava algumas coisas com ele nesse projeto. E o Kurosawa também é um diretor que eu cresci assistindo filmes por causa da minha família. E aí a minha grande preocupação quando ele me chamou era como juntar os instrumentos tradicionais japoneses com os instrumentos ocidentais.

Pedro: Vamos do começo: o que é o Yume Project?

Natasha: Vamo. Pra quem não conhece, o Yume Project é um grupo de musicistas, formado pelo Anselmo e pelo Kooi, que vai além dos cine concertos que a gente encontra por aí.

ANSELMO MANCINI: Quando a gente vai fazer uma trilha ao vivo, tem alguns filmes que já são icônicos e a trilha super conhecida e aí existe uma expectativa do público em relação a isso. Então, por exemplo, vamos pensar em filmes super famosos como o ET, O Poderoso Chefão, então quem vai assistir um filme desse ao ver uma trilha ao vivo, vai esperar que você reproduza aquela trilha lá. Quando a gente começou a analisar o material do Kurosawa e, especificamente, dos Sonhos, a gente sentiu que a música que estava ali, ela não era a que representava o trabalho do Kurosawa como um todo, no sentido musical, porque ele vinha, os trabalhos antigos anteriores do Kurosawa, ele vinha como uma parceria com Takemitsu, que tinha uma trilha muito mais desenvolvida esteticamente e desenvolvida com elementos que conversavam com o filme. O que a gente notou e também era um fato, é que era o primeiro filme que o Kurosawa ia para Hollywood e a trilha não representava o que é o que estava nos filmes dele, pensando de uma forma crítica e musical, né?

Natasha: E, a partir dessa percepção, eles decidiram criar uma nova trilha sonora do filme Sonhos, do nosso "figurinha carimbada" Akira Kurosawa. E, vou te falar: o resultado é incrível.

Natasha: A trilha que o Yume Project apresenta nas projeções do filme Sonhos foi toda composta pra essa performance. A única exceção é a música da cena da procissão do último sonho – nessa eles tocam junto com a trilha original.

Pedro: Eu pedi pro Anselmo explicar um pouco mais do processo deles.

ANSELMO MANCINI: Como a gente já estava sendo ousado de trabalhar uma música que não era da obra e, lógico, tendo todo o respeito pela obra e que a gente inclusive é fã, né, então tinha todo esse cuidado de entender aonde a gente pode colocar e onde não colocar. Então, a ideia, o nosso código de decisão sempre foi onde o Kurosawa decidiu colocar. Então, se ele colocou ali, a gente ia reproduzir ali mesmo.

Natasha: Eu não sou uma expert, longe disso, em teoria musical – mas posso dizer que o que eles fazem a gente sentir só com piano, koto, shamisen, percussão e uma flauta... é uma loucura.

ANSELMO MANCINI: É uma experiência em que as pessoas saem bem impactadas, (...) porque você tem um impacto muito forte por conta da execução ao vivo. Esses temas estão muito mais presentes, mesmo a gente mantendo a mixagem e o diálogo muito claro, os efeitos sonoros, mas a música vem com muita força. No caso dos Sonhos do Kurosawa, isso ainda acaba sendo mais forte por conta da introspecção que o filme traz e a própria mensagem que o filme traz.

KOOI KAWAZOE: Eu acho que se for pra acrescentar alguma coisa, o que eu tenho pra falar é que eu gosto muito de feedback do público — em geral, eles gostam de vir conversar com a gente depois —, o que eu gosto de ouvir é quando eles falam que aquela trilha sonora que a gente tava tocando, ela leva eles a ficarem dentro do filme. É como se eles esquecessem que a gente está ali tocando, mas eles sabem que a gente tá ali, a música tá acontecendo, e parece que toca de uma maneira muito mais forte do que ele tá assistindo em casa, na televisão, com a trilha sonora já gravada e mixada dentro do filme.

Pedro: Puxa, agora eu tô na torcida pra eles marcarem uma apresentação dessas no Rio, pra eu poder ver e ouvir o Sonhos de Kurosawa reinventado.

Natasha: Bom, agora que a gente passou pelo visual e pela audição, eu vou chegar no ponto do episódio em que a gente toma algumas liberdades criativas — mas juro que vai fazer todo sentido.

Me diz uma coisa: quem é que consegue assistir a um filme japonês, ver todas aquelas comidas maravilhosas e não "comer" tudo com os olhos?

Pedro: É absurdo, Natasha. Tantas cenas do Studio Ghibli, que são em desenho animado, imagina, eu consigo sentir o cheiro da comida. Dá vontade de pausar o filme na hora e pedir um delivery.

Natasha: Tá vendo só? Pra falar sobre isso, eu chamei aqui de volta um dos nossos convidados da temporada anterior: o Arnaldo Lorençato, que além de crítico gastronômico e editor da Veja São Paulo, também tem um pézinho no cinema.

ARNALDO LORENÇATO: Eu acho engraçado. Pouca gente sabe. A minha primeira formação é cinema e eu fiz mestrado em cinema.

Pedro: A gente começou o papo com o Arnaldo pensando na composição de um prato e como ele pode ajudar a gente a entender a composição de um plano cinematográfico.

ARNALDO LORENÇATO: A cena de cinema é um pouco mais ampla. É como se você olhasse com um close, um big close para alguma coisa quando você está compondo o prato, porque o prato, na realidade, é um detalhe. E, imagina, então, um prato japonês harmonicamente organizado e colocado numa louça linda e muito pequenininha. Então, como é isso? Eu tenho que ter, assim, em primeiríssimo plano, um grande enquadramento para ver aqueles detalhes em riqueza. E aí, quando você fala da composição da cena, eu acho que é a mesa posta, é como as pessoas vão transitar em torno daquela comida, como que eles vão se servir de cada alimento e tendo ali a importância de cada um deles e de cada elemento que compõe esse prato. (...) E aí a comida assume um pouco essa característica de obra de arte. Ela vai, por si só, compor uma obra de arte efêmera, que vai durar o tempo que aquela pessoa comer. Porque existe um antes e depois, comida não era empratada, era uma comida que chegava numa travessa e todo mundo partilhava. Isso acontece, por exemplo, em São Paulo e nas antigas Cantinas, Trattorias, né. Mas a comida japonesa não, é pensada individualmente. Isso é muito bonito.

Natasha: E, aproveitando que ele tocou no assunto da cantina e da trattoria, a gente lembrou imediatamente do filme Tampopo - Os Brutos Também Comem Espaguete, de 1985, dirigido pelo Juzo Itami.

O filme é uma comédia de dar água na boca.

ARNALDO LORENÇATO: É um filme que é impressionante, porque ele fala do simples. Existe lá a Tampopo, que é uma cozinheira e é uma viúva, dona de um restaurante e que ela quer dominar a arte do ramen, que a gente chama aqui de lámén. E, é curioso porque ela quer, ela tem uma obsessão de descobrir como algo tão simples pode ser tão sublime. É o aparentemente realizável. E ela, nessa sua busca de fazer o lámén perfeito, ela acaba sendo orientada por um estranho que aparece no restaurante dela, que é o Goro, que é um caminhoneiro, aparece assim do nada para comer, um cliente, e aí eles vão virar espões. Eles vão sair em busca dessa. Qual é a pegada? Qual a história? Como que cada restaurante faz o ramen perfeito, o lámén perfeito?

Pedro: A cena de abertura desse filme é quase que uma tortura pra mim. No Rio de Janeiro, onde eu moro, não tem uma boa casa de lámén em cada bairro, que nem São Paulo...

Nessa cena de abertura, um rapaz conta como ele teve contato com a arte do lámén por um homem velho que estudava o prato fazia mais de 40 anos.

Esse homem explica pro garoto como se deve comer um lamen. Eu vou até compartilhar o manual que ele passa, porque é bom demais. Vamo lá: Primeiro contemple o lámen. Observe cuidadosamente a cumbuca inteira enquanto sente o aroma... As joias de gordura tilintando na superfície, os brotos de bambu brilhantes, a alga escurecendo ao entrar em contato com a mistura, a cebolinha flutuando no topo e, acima de tudo, as estrelas do show: três fatias de porco cozido. A vontade que dá é sair daqui direto pro bairro da Liberdade.

Natasha: Acho que a gente pode sair daqui e fazer exatamente isso hoje. O Arnaldo falou sobre como o filme aborda a comida de uma forma quase que sensual.

ARNALDO LORENÇATO: Quando a gente fala de sensualidade na comida, não tem melhor exemplo que o Tampopo. Tem um casal que é o gângster e sua namorada, sua amante. E ele vai explorar, o Juzo Itami, vai explorar em potência máxima, ele não tem pudor! E tem uma cena pra mim absolutamente icônica, icônica na história do cinema, que é quando esse casal, eles vão se beijar, mas na verdade eles estão trocando de boca uma gema de ovo. Aquilo é absurdo. Uma coisa, como ele pensou aquilo? Porque é muito sexy. Aliás, como dizia uma querida amiga que nos deixou a Nina Horta, a gente conversava muito sobre isso e a Nina dizia o seguinte: "comida boa, comida bem feita, é sempre sexy. Comida ruim ela vai tirar o tesão total das pessoas". Então eu achava super linda essa definição. Porque é isso. A comida tem que ser bem feita, ela tem que dar prazer e ele consegue extrair isso do filme, né? Tem outro momento que é de uma ousadia, mas de uma ousadia extrema, que é uma daquelas meninas que está na praia e ela fere a boca com uma ostra, não sei se você se lembra e mancha a ostra com sangue. É um negócio assim. Ele realmente era um cineasta que ia aos extremos. Então, acho fenomenal.

Pedro: Concordo demais com isso que o Arnaldo falou. E, pensando no tema desse episódio, os sentidos, é inegável que a comida desperta na gente sensações intensas.

ARNALDO LORENÇATO: A comida tem um sentido. Ela tem uma organicidade e ela tem uma plasticidade. E ela atinge a gente. Ela toca a gente, ela não precisa... Olha eu for fazer um filme sobre comida, não é isso. Existem personagens, esses personagens são humanos. Eles nos fascinam. Tem um filme que eu gosto muito. É um filme de 59, do Yasujiro Ozu, que é chamado Ohayō, Bom Dia. Bom dia não tem comida em primeiro plano. Eles falam ali do Japão que está se modernizando no pós guerra e é um bairro com casinhas de madeira e todos de uma porta de frente para a outra. E aí

tem uma inveja, tem um vizinho que comprou televisão, enfim, a trama é um pouco em torno disso. Mas são tão bonitinhos os menininhos de Ohayō comendo. Tem um que é menorzinho, mas cheio, mas tem outro bem magrinho, eles vão comer e a mãe põe ali o arroz, que é fundamental, a sopa, o missoshiro e põe o peixe. Mas ele come, ele devora aquela comida com um prazer... Que eu vejo aquela cena e falo: eu preciso de um restaurante japonês, meu Deus, comer gohan. Porque ele come com prazer, com gosto, aquele gohanzinho, que você fica de boca salivando. Então, esse é um dos filmes que mais me chamou atenção quando eu vi — e eu nem escrevia sobre comida! Eu adoro Ozu, que é bem clássico e é lindo como ele trata ali a comida, como ela aparece. Ela não é protagonista, mas ela chama a atenção. Ela salta os olhos pelo prazer que os personagens têm de comer. A gente não pode esquecer nunca que comida é prazer. Então, acho que é essa imagem que tem que chegar ao espectador. Ele tem que sentir esse desejo, ainda que seja uma comida, às vezes até estranha a ele. Tem um monte de gente que não comeu comida japonesa, mas imagina saborear aquele arroz em branco com tanta voracidade, com tanto prazer? Isso é uma delícia.

Pedro: Natasha, sabe o que eu queria agora? Aquele banquete de comida japonesa que é servido pro Sem-face na Viagem de Chihiro.

Natasha: É bom que a gente já fica por dentro de cada prato que aparece nos filmes do Studio Ghibli — que é o tema do nosso próximo episódio.

Natasha: O podcast da Japan House São Paulo é uma produção da Rádio Novelo. A produtora, roteirista e editora deste projeto é a Clara Rellstab. A sonorização é da Júlia Matos, e a mixagem é da Pipoca Sound. A música original é da Mari Romano. A estratégia de promoção é da FêCris Vasconcellos. Os conteúdos para redes sociais foram feitos pelo Tércio Saccol e pela Laura Ashley. A identidade visual é de Thiago Minoru. A Coordenação da Japan House São Paulo é de Miyuki Teruya e o conteúdo digital da Japan House SP é de Thelma Nakae e Júlia Casadei.

No site da Japan House, você encontra mais conteúdo a respeito dos filmes que a gente trouxe no programa.

Eu, Natasha Barzaghi Geenen, diretora cultural da Japan House São Paulo, apresento esta temporada na companhia do Pedro Butcher. Até semana que vem, Pedro!

Pedro: Até mais, Natasha!