



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO

**A CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS E DO COTIDIANO FAMILIAR NO ESPAÇO
NARRATIVO DE *SEGUINDO EM FRENTE (ARUITEMO ARUITEMO)***

MARI SUGAI

JOÃO PESSOA - PB

2016

MARI SUGAI

**A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de
*Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução
Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

JOÃO PESSOA - PB
2016

S947c Sugai, Mari.

A construção de memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)* / Mari Sugai. - João Pessoa, 2016.
208 f.: il. -

Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Tese (Doutorado) - UFPB/ CCHLA

1. Literatura e cinema. 2. Cultura e tradução. 3. Cinema japonês. 4. Hirokazu Koreeda, 1962 – obras. 5. Espaço narrativo. 6. Memória. I. Título.

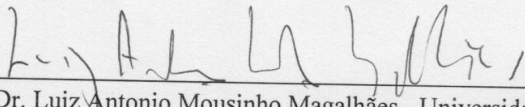
UFPB/BC

CDU: 82:791(043)

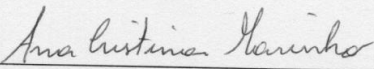
MARI SUGAI

A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de
Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - Universidade Federal da Paraíba
Orientador



Profa. Dra. Ana Marinho Lúcio - Universidade Federal da Paraíba
Examinadora

Profa. Dra. Edvânea Maria da Silva - Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia de Pernambuco
Examinadora

Profa. Dra. Alice Lumi Satomi
Universidade Federal da Paraíba
Examinadora

Profa. Dra. Maria Angela Pavan
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Examinadora

À minha mãe, pela coragem, delicadeza, dedicação e
histórias do cotidiano e lendas.
Ao meu pai, pelo conhecimento artístico, do universo dos
livros e de mundos.
A Hirokazu Koreeda e outros realizadores, que todos os
dias me servem de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, Kakuko Yokoyama Sugai e Simeão Sugai, e à minha tia Hisako Yokoyama Fukuda, a quem agradeço eternamente pelo amor, atenção, dedicação, apoio, acolhimento, esforço e paciência.

Aos meus amados e queridos amigos (irmãos) e colegas, pelo amparo, companheirismo, paciência, conselhos, e que tornaram este trabalho possível: Michelle Badiali Ferret, minha amiga, irmã, parceira de sempre. Patricia Gallo e Ana Tázia de Melo Cardoso, grata pelo companheirismo, suporte e ajuda sem fim. Ana Cecília Aragão, Ayako Akamine, Humberto Alexandre Araki (irmão, eterna gratidão por tudo!), Maria Fernanda Reis, Rogério Silva, Rubia Carolina, prima Massako Yokoyama, Etienne Yamamoto, Sueli Kawahara, Graziela Maria Lisboa, Fúlvio Flores, Edna Utima, Fábio DeSilva (*forever* amigo e *big boss*), Ricardo Yamashita, Josenildo Bezerra, Manoel Pereira Neto, Isabel Marão, Luciana Carlos Celestino, Vanessa Cristina de Oliveira Sousa, Iranilson Silva, Airtton De Grande, Marlene Bilenky, e aos alunos que sempre me deram motivação e carinho.

Ao orientador, Luiz Antonio Mousinho Magalhães, pela presença, aprendizado, força e incentivo durante toda a jornada.

Aos colegas do grupo *Ficção e produção de sentido*, pelo conhecimento compartilhado e auxílio prestado. Principalmente a Rayssa Medeiros, Suéllen Rodrigues e Allana Dilene.

Às professoras Ana Marinho Lucio e Edvânea Maria da Silva, pelo aceite, participação e colaboração no exame de qualificação e na defesa. E a Alice Lumi Satomi e Maria Angela Pavan, pelas valiosas contribuições na última etapa de avaliação do trabalho.

Ao departamento e aos funcionários da Pós-Graduação em Letras, em especial a Rosilene Marafon, por toda a assistência cedida.

Nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas, é preciso esperar, dar tempo ao tempo, o tempo é que manda, o tempo é o parceiro que está a jogar do outro lado da mesa e tem na mão todas as cartas do baralho, a nós compete-nos inventar os encartes com a vida...

José Saramago (1995)

SUGAI, Mari. **A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)***. 2016. 208 f. Tese (Doutorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o modo como os elementos da espacialidade fílmica podem auxiliar na construção de produção de sentidos de um longa-metragem ficcional. A obra japonesa *Seguindo em frente* (2008), do realizador Hirokazu Koreeda, é o filme *corpus* escolhido para o exame desta tese. Sendo as modalidades centrais de averiguação da pesquisa, a espacialidade cinematográfica, o cotidiano e a memória, em que pudemos verificar que a presença do primeiro item mostra-se obrigatória em qualquer produção audiovisual (MARTIN, 1990; GAUDREAULT; JOST, 2009), além de os seus componentes cenográficos (espaços internos da residência onde o enredo fílmico desenvolve-se, os móveis e objetos cênicos) serem imprescindíveis no auxílio para o progresso da trama narrativa da obra em questão. A relação dos integrantes da espacialidade com os sentimentos e sentidos (BACHELARD, 2008) dos personagens faz-se possível através da ligação emocional desenvolvida durante época anterior à diegese, cujo resultado é o percebido na película. Ademais, demonstra que os simples atos do dia a dia apresentam e estão repletos de significados singulares (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013; CERTEAU, 2014), captados nos pequenos detalhes e que fornecem oportunidades de resgate das antigas memórias e lembranças (HALBWACHS, 1990; CAVALCANTE, 2014). Todo esse “cenário” é mostrado em *Seguindo em frente* através de alguns enquadramentos específicos, como o plano detalhe, o plano tatami (YOSHIDA, 2003; NAGIB; PARENTE, 1990) e os *pillow-shots* (LOPES, 2011; BURCH, 1992), que foram manejados de modo a possibilitar a integração das categorias às quais prestamos destaque neste texto e o longa-metragem.

Palavras-chave: Cinema japonês. Hirokazu Koreeda. Cotidiano. Espaço narrativo. Memória.

SUGAI, Mari. **The construction of memories and family daily life in the narrative space of *Still walking (Aruitemo, aruitemo)***. 2016. 208 f. Thesis (Doctorate) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

ABSTRACT

This study aims to analyze how the elements of filmic spatiality may assist in the construction of production of senses in a fiction feature film. The Japanese movie production *Still walking* (2008) by director Hirokazu Koreeda is the movie chosen to be examined by this thesis. The central modalities of investigation in this research are film spatiality, daily life and memory. We could verify that the presence of the first item is shown as required in any audiovisual production (MARTIN, 1990; GAUDREAULT; JOST, 2009); besides, its scenographic components (residence internal spaces, where the filmic plot is developed, furniture and scenic objects) are essential to narrative plot progress of the work in question. The relation of spatiality elements with feelings and senses (BACHELARD, 2008) of the characters is possible through the emotional connection developed during the previous stage of diegese; which result is perceived in the film. In addition they demonstrate that simple acts of day-by-day are full of specific meanings (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013; CERTEAU, 2014) captured in small details that provide opportunities to access old remembrance and memories (HALBWACHS, 1990; CAVALCANTE, 2014). All this "scenario" is shown in *Still walking* through a few specific takes, such as detail shot, tatami shot (YOSHIDA, 2003; NAGIB; PARENTE, 1990) and pillow-shots (LOPES, 2011; BURCH, 1992), that were managed to enable the integration of categories which we are providing highlight in this text and the feature film.

Keywords: Japanese cinema. Hirokazu Koreeda. Everyday life. Narrative spatiality. Memory.

SUGAI, Mari. **La construcción de los recuerdos y la vida diaria de la familia en el espacio narrativo de *Caminando (Aruitemo, aruitemo)***. 2016. 208 f. Tesis (Doctorado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo examinar cómo los elementos de espacialidad de una película pueden ayudar en la construcción de producción de sentidos de un largometraje de ficción. El trabajo japonés *Caminando* (2008), del director Hirokazu Koreeda, es la película corpus elegido para el examen de esta tesis. Se trata de los métodos centrales de averiguación de la investigación, la espacialidad de películas, la vida cotidiana y la memoria. Donde podemos verificar que la presencia de la primera demuestra ser obligatoria en cualquier producción audiovisual (MARTIN, 1990; GAUDREAULT; JOST, 2009), y sus componentes escenográficos (espacios internos de la residencia donde se desarrolla la trama fílmica, el mobiliario y los accesorios) son vitales para ayudar a avanzar en la trama narrativa de la obra en cuestión. La relación de los miembros de la espacialidad con los sentimientos y sentidos (BACHELARD, 2008) de los personajes se hace posible a través del vínculo emocional desarrollado durante la era antes de la diégesis, cuyo resultado es percibido en la película. Además, muestran que los simples actos del día a día a presentan y están plenos de significados singulares (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013; CERTEAU, 2014), capturados en los pequeños detalles y que proporcionar oportunidades de rescate de las viejas memorias y recuerdos (HALBWACHS, 1990; CAVALCANTE, 2014). Todo esto "escenario" se muestra en *Caminando* través de unos marcos específicos, tales como el plan de detalle, plan de tatami (YOSHIDA, 2003; NAGIB; PARENTE, 1990) y de *pillow-shots* (LOPES, 2011; BURCH, 1992), que ellos fueron gestionados con el fin de permitir la integración de las categorías que proporcionan resaltar en este texto y en la película.

Palabras-chave: Cine japonés. Hirokazu Koreeda. Cotidiano. Espacio narrativo. Memoria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pintura rupestre na Pedra do Ingá (PB) (Vanderley de Brito, 2010)	23
Figura 2 - <i>Colhendo e espalhando sementes</i> (s/d).....	23
Figura 3 - <i>Domingo à beira do rio Marne</i> (Henri Cartier Bresson, 1938).....	24
Figura 4 - <i>Família Arce e Cosecha de Papas</i> (Martín Chambi, 1930).....	24
Figura 5 - <i>Piscina</i> (Sebastião Salgado, 1978).....	24
Figura 6 - <i>Still de filme sem título #33</i> (Cindy Sherman, s/d).....	25
Figura 7 - <i>Negra tatuada vendendo caju</i> (Jean-Baptiste Debret, 1827).....	25
Figura 8 - <i>A leiteira</i> (Johannes Vermeer, 1658).....	25
Figura 9 - <i>Nighthawks</i> (Edward Hopper, 1942).....	26
Figura 10 - <i>Cinco moças de Guaratinguetá</i> (Di Cavalcanti, 1930).....	26
Figura 11 - <i>Chuva de verão</i> (OSGÊMEOS, 2008)	26
Figura 12 - Quadro <i>A traição das imagens</i> (René Magritte, 1929).....	35
Figura 13 - Personagem Ryota.....	52
Figura 14 - . Personagem Kyohei	52
Figura 15 – Personagem Toshiko.....	52
Figura 16 – Personagem Chinami.....	52
Figura 17 – Personagem Yukari	53
Figura 18 – Personagem Atsushi.....	53
Figura 19 – Personagem Junpei (o filho morto).....	53
Figura 20 – Plano médio de <i>Depois da vida</i> (1998).....	65
Figura 21 – Plano médio de <i>As canções</i> (2011).....	65
Figura 22 – Plano.....	90
Figura 23 - Contraplano	90
Figura 24 – Plano.....	95
Figura 25 - Contraplano.....	95
Figura 26 – Toshiko.....	105
Figura 27 – Yukari.....	105
Figura 28 – Ryota.....	105
Figura 29 – Kyohei.....	105
Figura 30 - Atsushi	105
Figura 31 - Avô no banho.....	107
Figura 32 - Posição de mãos em <i>mudra</i> cósmico.....	112
Figura 33 – <i>Fuji visto de Kajikazawa</i> (Katsushika Hokusai, 1932).....	131
Figura 34 – <i>Genkan</i>	133
Figura 35 – <i>Fusuma, shoji</i> e tatami.....	134
Figura 36 – Plano geral da cidade.....	138
Figura 37 - Plano geral da cidade e do trem.....	138
Figura 38 – Avó e a jovem Yumiko caminham na passarela.....	140
Figura 39 – Avô, Ryota e enteado caminhando na passarela.....	140
Figura 40 – Início do <i>travelling</i> na primeira sequência no cemitério.....	143
Figura 41 – Final do movimento de câmera na sequência no cemitério.....	143
Figura 42 – Início do <i>tilt</i> na saída do cemitério ao final do filme.....	143

Figura 43 – Final do movimento na saída do cemitério.....	143
Figura 44 – Avô e avó retornam para casa após seu filho e família voltarem para Tóquio.....	144
Figura 45 – Família reunida antes do almoço, vista do jardim do lado interno da casa	146
Figura 46 – Varanda da residência.....	148
Figura 47 – Avô chegando de um passeio.....	149
Figura 48 – Ryota, Yukari e Atsushi chegando e retirando seus calçados.....	149
Figura 49 – Preparo de alimentos.....	152
Figura 50 – Preparo de alimentos.....	152
Figura 51 – Plano da sala de jantar.....	156
Figura 52 – Contraplano da sala de jantar.....	156
Figura 53 – Plano de <i>Contos da lua vaga</i> (1953).....	158
Figura 54 - Plano frontal	159
Figura 55 - Plano lateral.....	159
Figura 56 – Personagens fazendo reverência ao <i>butsudan</i>	160
Figura 57 – <i>Butsudan</i> ao fundo.....	160
Figura 58 – Consultório do avô.....	162
Figura 59 – Consultório do avô.....	162
Figura 60 – Consultório do avô.....	162
Figura 61 – Consultório do avô.....	162
Figura 62 – Antigo consultório do avô.....	163
Figura 63 – Antigo consultório do avô.....	163
Figura 64 – Antigo consultório do avô.....	164
Figura 65 – Antigo consultório do avô.....	164
Figura 66 – Composição de Ozu.....	168
Figura 67 – Composição de Koreeda.....	168
Figura 68 – Preparo de refeição.....	171
Figura 69 – Teclas do piano.....	171
Figura 70 – Crianças alcançando flores durante passeio pelo bairro.....	171
Figura 71 – Plano morto e detalhe do chão do banheiro.....	174
Figura 72 - Plano morto e detalhe do armário.....	174
Figura 73 – Imagem estática de não-ação.....	176
Figura 74 – Imagem estática de não-ação.....	176
Figura 75 – Imagem estática de não-ação.....	176
Figura 76 – Imagem estática de não-ação.....	176
Figura 77 - Imagem de ação.....	177
Figura 78 - Vaso de Ozu.....	178

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. O COTIDIANO	
2.1 As aparições nas artes e nas primeiras décadas do cinema	22
2.2 A relação com o cinema de fluxo	39
2.3 A estruturação do cotidiano no enredo de <i>Seguindo em frente</i>	51
2.4 Desdramatização fílmica em <i>Seguindo em frente</i>	69
3. ELEMENTOS FÍLMICOS EM SEGUINDO EM FRENTE	
3.1 O retorno ao lar: a memória, as lembranças e a morte.....	78
3.2 Os pequenos conflitos familiares no dia a dia	89
3.3 Modalidades e recursos narrativos fílmicos.....	114
4. A ESPACIALIDADE	
4.1 O espaço	128
4.2 O espaço na cultura e no lar japonês	130
4.3 A espacialidade cinematográfica	135
4.4 O espaço em <i>Seguindo em frente</i>	137
4.4.1 Além da residência	137
4.5 A residência dos Yokoyama: espaços externos e externos/internos.....	145
4.6 Os recintos internos.....	150
4.6.1 A cozinha e a sala de jantar	152
4.6.1.1 O <i>butsudan</i>	159
4.6.2 O antigo consultório médico	162
4.6.3 A gaveta de memórias.....	165
4.7. Os planos tatami, detalhe e “morto” (<i>pillow-shots</i>).....	167
4.7.1 O plano tatami	168
4.7.2 O plano detalhe e de “tempo morto” (ou <i>pillow-shots</i>).....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	187
ANEXOS	
ANEXO A - Relação completa das obras dirigidas por Hirokazu Koreeda	207

1. INTRODUÇÃO

Por mais de 200 anos, o Japão manteve seus portos fechados para a comercialização com povos estrangeiros; a exceção dava-se para a negociação com Holanda e China. Em 1868, houve a reabertura para os demais países. Nesse ano, teve início a era Meiji, que durou até 1912. Essa época foi marcada pela transferência da capital de Quioto para Edo, cujo nome foi alterado para Tóquio, que significa “capital do leste”; além da adesão ao vestuário ocidental; reformas que atingiram os setores político, econômico, militar e educacional; conversas em línguas estrangeiras; construção de casas de alvenaria e decoradas com móveis no estilo ocidental (mesas altas, cadeiras, sofás e camas com colchão); adoção de arquitetura com *design* europeu; e outras mudanças que tinham como objetivo modernizar a nação para demonstrar que poderia concorrer com os mais poderosos governos da época.

O primeiro contato da arte japonesa no Ocidente deu-se na metade do século XIX, através das estampas de *ukiyo-ê*¹ e embrulhos de presentes enviados para a Europa. A partir desse momento, a arte nipônica influenciou diversos artistas, entre eles, Vincent van Gogh, Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Claude Monet. Essa tendência ficou conhecida como japonismo². Nesse momento, foram apresentados alguns outros ícones culturais e tradicionais do Japão que se têm até hoje, como os lutadores de sumô, gueixas, teatro *kabuki*, samurais e o trabalho de artistas como Katsuhika Hokusai³.

A cinematografia japonesa chegou ao Ocidente quando os filmes de Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa começaram a participar dos festivais de cinema na França, em 1950. Um grande evento com a exibição de películas japonesas ocorreu em 1963, patrocinado pela Cinemateca Francesa, e levou para o conhecimento do público europeu filmes inéditos de outros realizadores, dessa vez, da *nouvelle vague* japonesa⁴, apresentando diretores como Nagisa Oshima, Kiju Yoshida e Shohei Imamura. As obras possuíam linguagem cinematográfica sem precedentes no Ocidente e histórias totalmente estrangeiras aos costumes e hábitos ocidentais da época.

¹ Estilo de pintura similar à xilogravura desenvolvida no Japão ao longo do período Edo (1603-1868).

² Nome dado pelo crítico de arte e colecionador francês Philippe Burty para descrever o entusiasmo dos ocidentais pelos artefatos japoneses.

³ Artista plástico japonês. Atuou como pintor do estilo *ukiyo-ê* (significa, literalmente, “retratos do mundo flutuante”, estilo de pintura similar à xilogravura desenvolvida no Japão no período Edo [1603 a 1868]) e gravurista. É conhecido como autor da série de xilogravuras *Trinta e seis vistas do monte Fuji*.

⁴ Em referência ao movimento *nouvelle vague* francês, em que diretores como François Truffaut e Jean Luc Godard deram início à realização de filmagens nas ruas e áreas externas, fazendo uso de equipamento mais leve e compacto, além da temática inspirada no neorrealismo italiano.

No final da década de 1960, as películas de Yasujirō Ozu são tardiamente “descobertas” pelo Ocidente. O estúdio responsável por seus filmes considerava seu cinema “muito japonês” e menos “exportável” do que os de Mizoguchi e Kurosawa e, por esse motivo, não houve empenho em exibí-los anteriormente nas principais capitais ocidentais. Porém, esse panorama não é o encontrado atualmente, e sim o seu oposto. Nos tempos atuais, mostras e festivais de cinema exibem os filmes do realizador, seja no Japão ou fora dele. Uma de suas obras mais conhecidas, *Era uma vez em Tóquio* (1953), frequentemente consta na lista dos dez (se não entre os cinco) melhores filmes de todos os tempos, seja pela escolha de críticos de cinema ou de revistas especializadas.

Algumas das características do discurso fílmico utilizados por Ozu estão presentes no longa-metragem *Seguindo em frente* (2008), escrito, dirigido e editado por Hirokazu Koreeda, obra que este trabalho tem como objetivo analisar.

Devido ao fato de Koreeda não ser um cineasta tão conhecido no Brasil, sentimos a necessidade de incluirmos uma breve bibliografia e a relação dos seus filmes realizados para o cinema, com o intuito de situar de maneira panorâmica sobre aspectos da diegese e da estruturação narrativa, facilitando a compreensão deles quando forem citados no trabalho.

Koreeda nasceu em 1962, na capital japonesa. Desde o colégio, realizava filmagens em Super-8 e, como não existiam universidades de Cinema na época em que cursou o ensino superior, graduou-se em Literatura, na Universidade de Waseda, em Tóquio.

Em princípio, pretendia seguir a carreira de autor de romances, entretanto, em 1987, ingressou na produtora TV Man Union, como assistente de direção de projetos documentais. Foi a maneira que Koreeda encontrou para ingressar na área do audiovisual, pois já que as maiores produtoras estavam fechando, ninguém de sua geração pensaria em trabalhar nos grandes estúdios. E, na tentativa de conseguir trabalho atrás das câmeras, a produtora de programas televisivos foi a sua escolha. A partir desse momento, conseguiu dedicar-se à produção de obras audiovisuais, o que o levou à realização de filmes ficcionais. Atualmente, em paralelo à sua carreira no cinema, desenvolve a produção de romances (como ainda não foram traduzidos para o português ou inglês, não foi possível ter acesso a eles).

Até o dado momento, pudemos contabilizar vinte e duas obras para o cinema e TV, entre obras ficcionais e documentários já realizados, e outros em fase de pré-produção⁵ ou pós-produção⁶, sendo onze exclusivamente para cinema (vide, anexa ao trabalho, relação

⁵ Filmes que estão sendo preparados e que ainda não foram filmados.

⁶ Produtos audiovisuais que se encontram na fase de edição de imagem e som e finalização.

completa de suas obras). Além de diretor, Koreeda geralmente ocupa também as funções de roteirista, produtor e editor.

A seguir, apresentaremos as películas realizadas para o cinema, acompanhadas de informações a respeito de cada uma delas.

A obra mais recente do diretor é intitulada *Depois da tempestade* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016). Hiroshi Abe (mesmo ator que protagoniza *Seguindo em frente*) interpreta um escritor que há quinze anos venceu um prêmio literário, mas, desde então, encontra-se sem conseguir produzir. Ameaçado pela ex-esposa, que o impedirá de ver o filho de onze anos caso continue a atrasar o pagamento da pensão, inicia o trabalho de detetive particular com a justificativa de colher material de pesquisa para o seu próximo romance, porém o seu vício em jogos não permite que acumule dinheiro.

A película lançada em 2015 é *Nossa irmã mais nova* (*Umimachi Diary*). Foi baseada no *mangá*⁷ de Akimi Yoshida. A obra fílmica é sobre três irmãs que, 15 anos atrás, perderam o contato com o pai e permanecem vivendo na casa que pertenceu à avó. O pai falece e, no seu enterro, há a descoberta de uma meia-irmã adolescente que vivia com ele. O trio decide convidá-la para morar com elas. Após o aceite, o início do convívio mostra-se conturbado, principalmente pelo fato de o pai ter abandonado a primeira família para ficar com a amante, mãe da mais jovem. Porém, as quatro passam a conviver de forma harmônica em meio às lembranças e histórias da figura paterna.

Em *Pais e filhos* (*Soshite chichi ni naru*, 2013), duas famílias de distintas classes sociais sofrem uma grande transformação quando descobrem que seus filhos biológicos de seis anos foram trocados por engano na maternidade. Um dos chefes de família é bem sucedido em sua carreira profissional, o que acarreta em falta de tempo para estar com os familiares e em cobranças ao filho para que, quando adulto, seja tão (ou mais) próspero quanto o pai. O segundo grupo familiar não possui tanto poder aquisitivo: o casal é dono de um pequeno comércio, mas compensa na atenção, tempo e amor com a criança. Após a decisão de trocarem os garotos, surgem os desafios que o ato acarretará.

O que eu mais desejo (*Kiseki*, 2011) trata novamente de uma dupla de garotos, dessa vez, irmãos, mas que, devido à separação dos pais, moram distantes um do outro, pois cada um deles vive com um de seus genitores. A dupla infantil (e os seus amigos) trama um plano baseado numa lenda, que diz que se fizerem um pedido no momento em que dois trens-bala se cruzam, passando um pelo outro, ele se concretizará. Para tal atividade, os dois grupos de

⁷ História em quadrinhos japoneses, datada do século XI, com caricaturas cômicas de animais. Somente em 1814, o pintor Katsuhika Hokusai lançou o primeiro volume de histórias com desenhos sequenciais.

jovens mobilizam-se para estarem presentes na ocasião, e, então, os irmãos poderão voltar a viver novamente reunidos em família.

O longa-metragem *Boneca inflável* (*Kûki ningyô*, 2009) também foi adaptado de um *mangá*, da autoria de Yoshiie Goda. Até o momento, é o único filme do diretor que não tem a família como tema central da obra, possuindo um tom de fábula ao abordar a trama de uma boneca inflável⁸ que é a “companheira” de um garçom solitário. Ao tomar consciência de sua existência, a boneca aproveita a ausência de seu dono e passa a explorar o apartamento onde “mora” e o bairro, promovendo, assim, o seu processo de descoberta do mundo, desde situações mais simples do dia a dia, o desenvolvimento e a compreensão de sensações e sentimentos, até a constituição de sua própria memória.

Sobre *Seguindo em frente* (*Aruitemo aruitemo*, 2008), objeto de nosso trabalho, daremos uma breve descrição neste trecho, pois ele será detalhado posteriormente. O filme apresenta o encontro familiar das três gerações dos Yokoyama, que dura um pouco mais de um dia, promovido em memória da morte do filho mais velho.

Até o momento, Koreeda realizou um único filme de época, chamado *Hana yori mo naho* (*Hana yori mo naho*, 2006), que se passa em 1702, durante o período Edo (1603 a 1867). Um jovem samurai abandona sua casa no campo e muda para Edo (atual Tóquio), para procurar o assassino de seu pai e vingar o crime. Ele acaba morando em uma vila pobre e estabelece-se trabalhando como professor. Somos levados a acompanhar a sua vida cotidiana, já que essa foi uma época em que não se precisava mais de samurais. O realizador retrata esse outro lado “humano” dos guerreiros, ao contrário de inúmeros outros filmes⁹, que os apresentam exercendo a sua função de servir aos senhores feudais.

A obra *Ninguém pode saber* (*Dare mo shiranai*, 2004) foi baseada em uma notícia que o realizador leu no jornal e desenvolveu num filme sobre uma mãe (a atriz You é intérprete da personagem da filha de *Seguindo em frente*) que, por vários dias, abandona seus quatro filhos, trancados em um pequeno apartamento, para viajar e encontrar-se com seu novo namorado. A ausência acarreta a degradação da situação familiar para lidar e resolver as situações cotidianas, atingindo desde as situações mais básicas, como falta de educação, alimentação e higiene, alcançando as responsabilidades de um adulto, que foram passadas para o filho mais velho, e terminando em tragédia envolvendo as crianças devido à ausência de um responsável capaz.

⁸ Em vários lugares do mundo, inclusive no Japão, homens possuem bonecas como companheiras, chegando a conversar com elas, praticar sexo, preparar refeições e etc.

⁹ Como os filmes dirigidos por Akira Kurosawa: *Os sete samurais* (1954), *Trono manchado de sangue* (1957), *Yôjinbô: o guarda-costas* (1961), entre outros do diretor e de demais realizadores.

Em 1995, os integrantes da seita religiosa *Aum Shinrikyo* lançaram gás venenoso *sarin* no metrô de Tóquio e, em seguida, cometeram suicídio em massa às margens de um lago. A partir desse acontecimento, Koreeda desenvolveu a película *Tão distante* (*Distance*, 2001), que retrata os familiares dos suicidas que se encontram no lago uma vez por ano para prestar homenagem. Ao se depararem com um ex-membro do culto, que desistiu do plano e abandonou o grupo antes do ataque, este os leva para a cabana onde passaram os últimos momentos prévios ao atentado.

A morte está presente em mais uma obra do diretor, mas, em *Depois da vida* (*Wandafuru raifu*, 1998), os personagens não se encontram mais vivos. No filme, pessoas que faleceram transitam em um local semelhante a um purgatório (devido ao fato de o filme não apontar relação com nenhuma religião, essa questão não fica clara) antes de seguirem para a vida eterna. Lá, com o acompanhamento de tutores, durante o período de uma semana, eles precisam escolher uma lembrança de suas vidas que será filmada e fará parte da única memória da qual se lembrarão desse momento em diante. Alguns a escolhem com mais facilidade, enquanto outros encontram dificuldade e há os que se recusam a cumprir a sua missão. O encontro dos recém-chegados com os que lhes acompanham resulta em lembranças e questionamentos no grupo que lá cumpre a sua função recebendo os demais.

A primeira obra ficcional de longa-metragem do diretor é *Maboroshi: a luz da ilusão* (*Maboroshi no hikari*, 1995). O enredo foi realizado com base no romance de Teru Miyamoto sobre uma jovem que se casa, constitui família, mas, por uma fatalidade (o suicídio de seu marido), torna-se viúva. Após um casamento arranjado, muda-se da metrópole para uma cidade litorânea e acompanhamos o desenvolvimento da trama nessa mudança e nova fase de sua vida, a adaptação ao novo companheiro e ao lar, a integração na sociedade e com a família do segundo esposo.

O longa-metragem *Seguindo em frente*, objeto central que compõe o *corpus* de nossa investigação, custou aproximadamente dois milhões de dólares, foi escrito, dirigido e editado por Koreeda. Trata-se do resultado da adaptação de um romance escrito pelo próprio realizador¹⁰. Segundo Donald Richie (2005, p. 94) afirma, essa é uma prática (adaptação de obras literárias) que se tornou comum no Japão no início da década de 1930, chegando até a receber uma nomenclatura: *bungei-eiga* ou “filmes literários”.

Essas apropriações podiam ser mais ou menos fiéis aos romances originais, sendo preferencialmente de obras conhecidas pelo público para servir como atrativo de divulgação

¹⁰ Infelizmente não pudemos ter acesso ao livro, pois se encontra disponível somente no idioma japonês.

para que fossem assistidos. Na década de 1950, diretores como Akira Kurosawa¹¹, Kenji Mizoguchi e Kon Ichikawa Nobi produziram obras fílmicas a partir de textos de escritores modernos japoneses, pois estavam ávidos para explorar temas como as transformações sociais e culturais decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Lembrando que, após o final do conflito, Ozu optou por trilhar o caminho oposto ao de seus colegas, preferindo romper com as “facilidades” técnicas da linguagem fílmica, escolhendo, por exemplo, o não uso do emprego de movimentos de câmera, *fade in*¹² e *fade out*¹³, e outros, impondo sua marca e caracterizando suas películas pela rigidez plástica, pela qual ficou conhecido e é lembrado.

Seguindo em frente trata da reunião familiar para recordar a morte do filho mais velho, que faleceu afogado no mar na tentativa de salvar um garoto, fato que ocorreu doze anos atrás. Os avós ainda vivem na mesma casa e, além do filho morto, possuem mais dois, que visitam os mais idosos acompanhados de suas respectivas famílias. Durante o período de um pouco mais de um dia, é narrada a relação entre as três gerações de membros da família Yokoyama, em meio às antigas lembranças, sonhos e atritos que são trazidos à tona.

O dia a dia desse grupo familiar nos tempos contemporâneos é o cenário em que o enredo desenvolve-se. A rotina abordada nessa e em outras películas de diferentes realizadores é um dos elementos presentes nas tramas das cinematografias de diversos países, podendo ter um maior ou menor enfoque, cobrindo um curto ou extenso período de tempo, utilizando uma quantidade maior ou menor de recursos técnicos e/ ou narrativos. Bem como o espaço em que as tramas tomam parte, que pode ser externo, interno, existente no mundo real e recriado em estúdio, filmado integralmente na verdadeira locação ou até mesmo criado a partir de uma ideia plenamente imaginária.

O cotidiano dos personagens de *Seguindo em frente* desenvolve-se em locais dentro e fora da residência dos avós. No que se refere à trama e à espacialidade, ambos os elementos são essenciais na grande maioria dos filmes¹⁴. Conforme apontam André Gaudreault e François Jost (2009, p. 105), “o espaço é um dado incontável que não podemos desprezar quando se trata de narrativa: a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura”.

¹¹ O realizador adaptou obras de autores literários japoneses como Ryūnosuke Akutagawa (*Rashōmon*, 1950) e Kiyoko Murata (*Rapsódia de agosto*, 1991), além de escritores estrangeiros, como William Shakespeare (*Trono manchado de sangue*, 1957) e Fiódor Dostoiévski (*O idiota*, 1951).

¹² Efeito que inicia com a tela branca e a imagem vai surgindo aos poucos.

¹³ Oposto ao *fade in*, a imagem na tela vai escurecendo até se tornar preta.

¹⁴ Uma das exceções é o longa-metragem *Branca de Neve* (2000), dirigido pelo realizador português João César Monteiro. A obra, em sua totalidade, quase não possui imagens. Na maior parte do tempo, a tela é branca, como alguns momentos em que o céu é mostrado, e conta somente com o áudio dos diálogos dos personagens.

E são particularmente essas as categorias (cotidiano e espaço) que visamos dedicar mais atenção ao realizar este trabalho. A fim de verificar como estão presentes não somente nas ações e nos diálogos dos personagens, mas também nos espaços cênicos nos quais eles transitam e interagem com os elementos (objetos) de cena. Além disso, há momentos em que a câmera enquadra recintos vazios, sem a presença de interpretes, contudo, eles estão repletos de significados, não servindo somente de ligação entre uma cena e a seguinte.

Esses espaços internos serão priorizados em nosso trabalho, já que *Seguindo em frente* passa-se, em grande parte, dentro da residência familiar. Denilson Lopes, em *A delicadeza: estética, experiências e paisagens* (2007, p. 115), argumenta que diversos estudos sobre as cidades são desenvolvidos em eventos e ações como seminários de pesquisa, instalações artísticas e intervenções, com o intuito de produzir uma reflexão sobre o papel da cidade e o espaço urbano. Contudo, o autor questiona se as mesmas iniciativas são voltadas para o lar e conclui que não ocorrem na mesma proporção, pois este aparenta ter sido relegado a segundo plano: “parece que o espaço privado, a casa, se vê como lugar de passagem para o trabalho. A casa fica cada vez mais impessoal, povoada pela televisão, solidão e violência. Nem mais como refúgio parece a casa exercer um fascínio, parece até prisão” (LOPES, 2007, p. 15-16). Entretanto, apesar das poucas atividades que dão destaque para as áreas internas da residência, esse é um dos aspectos que estaremos observando na obra estudada, e em outras, procurando rastrear como tal dado é explorado e transformado em mecanismos de produção de sentidos e enquanto olhar para o entorno familiar e social.

Apesar do uso enxuto de recursos visuais e narrativos, como pouca utilização de movimentos de câmera e ausência de *off*¹⁵ ou *flashback*¹⁶, Koreeda produz uma obra fílmica em que os acontecimentos dos passados dos personagens são frequentemente inseridos na rotina da qual tomam parte quando os personagens estão reunidos. Não se limitando somente aos momentos das conversas, podemos considerar também que a residência em si e os cômodos que circundam os personagens estejam impregnados das histórias das figuras ficcionais.

Ao longo do trabalho, serão feitas referências a outros filmes de Koreeda e também a *Era uma vez em Tóquio* (1953), de Ozu, colega de ofício sobre o qual pesquisadores e críticos cinematográficos regularmente afirmam que o mais jovem é o herdeiro de seu conterrâneo, e

¹⁵ Para esclarecermos a distinção entre *off* e voz *over*, utilizaremos Luiz Antonio Mousinho (2012, p. 36-37), que afirma que o primeiro ocorre em situações em que o personagem está ausente do campo de câmera no momento de ação do diálogo; e o segundo é caracterizado pela fala não diegética, ou seja, não é produzido pelo personagem (presente ou ausente no *take*) no momento em que a cena desenvolve-se.

¹⁶ Elemento narrativo que revela alguma informação do passado do personagem para lembrar ou situar o personagem e/ou uma ação no tempo presente diegético.

tecem paralelos e semelhanças entre os filmes de ambos, seja no que se refere ao tema em comum (a rotina familiar, a morte, a memória e a perda) ou na linguagem cinematográfica utilizada.

O filme objeto de nossa pesquisa tem por título original *Aruitemo aruitemo* que, em tradução literal, significa “Mesmo andando, mesmo andando”. Pelo fato do longa-metragem não ter sido lançado comercialmente no Brasil, adotamos o mesmo título em português utilizado quando a obra foi exibida durante o evento 33ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, de 2009, que, apesar de não permanecer literal, é próximo do original.

Antes de prosseguirmos, consideramos importante expor algumas das características do sistema familiar japonês, distintas do ocidental, ou mesmo de outros países, no sentido de pensarmos um pouco nos papéis sociais, base de reelaboração da expressão artística.

No Japão, os laços sanguíneos são tão importantes quanto a ligação que se tem pela própria casa, o *ie* (lar). *Ie* também consiste em uma ideia patriarcal da família baseada em princípios como a hierarquia dos mais velhos, a continuidade, a manutenção da propriedade e da divisão dos trabalhos domésticos em termos de gênero. O patriarca é o chefe do lar e o seu papel seria herdado pelo primogênito, que receberia a propriedade da família, bem como a responsabilidade de cuidar dos membros mais velhos e melhorar os recursos da família para as próximas gerações. No entanto, as crianças mais velhas poderiam ser substituídas por outras mais jovens, caso esses mostrem uma capacidade maior para gerir os interesses da família. (CARO-OCA; LÓPEZ-RODRÍGU, s/d).

A película não situa em qual época específica do ano o enredo toma parte, somente sinaliza que é um dia quente. Por se tratar da localização geográfica no hemisfério norte, pode ser no verão ou alguma outra estação próxima a esta, que ocorre entre os meses de junho a agosto. Quase ao final da película, quando retorna para Tóquio, Ryota menciona que ele e sua família ainda têm quase um ano para decidir se passarão o ano novo com os seus pais, o que nos leva a concluir que o evento tenha dado-se durante a primavera (março a junho) ou ao final desta.

Certamente a reunião não se deu no dia dos finados, que, no Japão, é nomeado *Obon* (equivalente ao dia de finados no Brasil, aqui comemorado no dia dois de novembro), pois, além de somente os Yokoyama a “celebrarem”, a data oficial é entre treze a quinze de agosto, dependendo da região no país (em Okinawa, ilha ao sul, acontece em julho). É um feriado informal, muitos japoneses não trabalham para poderem retornar à sua cidade natal, celebrar e encontrar suas famílias. Acredita-se que os espíritos dos entes que já se foram, retornam nessa época aos seus antigos lares. Tanto as casas quanto os túmulos são limpos, frutas e verduras

são servidas nos altares das residências com o objetivo de guiar os antepassados para que encontrem paz. Além disso, os monges budistas são chamados para fazer orações aos mortos, e, à noite, as comunidades reúnem-se para dançar o *bon-odori* (dança de finados) pelas almas daqueles que não estão mais presentes.

O capítulo a seguir será iniciado tratando da questão do cotidiano nas artes, de modo geral, e também na cinematografia.

2. O COTIDIANO

2.1 As aparições nas artes e nas primeiras décadas do cinema

Iniciamos este trecho do trabalho com a definição de cotidiano apontada por Michel de Certeau, Luce Giard, e Pierre Mayol (2013), no segundo volume dedicado ao assunto, *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*, em que muitas das situações descritas vêm a acontecer no decorrer da trama:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. [...] O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 31).

O cotidiano está presente em inúmeras outras áreas artísticas além do audiovisual. Não nos aprofundaremos, neste tópico, em informações mais detalhadas sobre as vidas dos artistas, os movimentos dos quais fizeram parte ou as épocas históricas em que tais movimentos ocorreram. Tratamos de mencioná-los a título de ilustração para demonstrarmos e afirmarmos a presença dessa modalidade em produções de distintos campos e em alguns momentos da história, lembrando que existem inúmeros outros criadores além dos mencionados a seguir, bem como momentos em que ela manifestou-se.

Podemos considerar que desde o homem pré-histórico havia a tentativa de registrar o cotidiano, como nas figuras encontradas nas pinturas rupestres de Lascaux, um complexo de cavernas ao sudoeste da França; ou as do Lajedo de Soledade, localizadas no sertão do Rio Grande do Norte, na região conhecida como Seridó, no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí; ou ainda a Pedra do Ingá, na Paraíba (figura 1). Considera-se que as imagens reproduziam aspectos do dia a dia daqueles que habitaram esses locais, além de animais e ritos, como o culto à fertilidade e à iniciação sexual, sem nos esquecermos das feitas pelos antigos egípcios (figura 2).

Figura 1 - Pintura rupestre na Pedra do Ingá (PB) (Vanderley de Brito, 2010).



Fonte: <http://pedradoinga.blogspot.com.br/>.

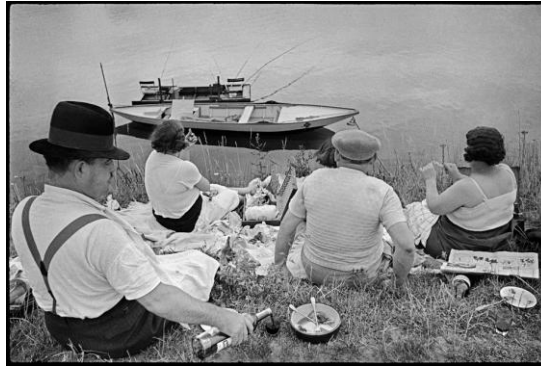
Figura 2 - Colhendo e espalhando sementes (s/d).



Fonte: <http://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/civil/egypt/egcl02e.shtml>.

No campo fotográfico, o francês Henri Cartier Bresson (figura 3), o peruano Martín Chambi (figura 4) e o brasileiro Sebastião Salgado (figura 5) também são conhecidos por suas imagens, sendo o último claramente movido por uma preocupação estética e também de denúncia social. A norte-americana Cindy Sherman (figura 6) apresenta, como proposta, imagens em situações rotineiras. Contudo, no caso específico de seu trabalho, existe uma produção para a realização delas, na qual a própria aparece como “modelo” em algumas das imagens.

Figura 3 - *Domingo à beira do rio Marne* (Henri Cartier Bresson, 1938).



Fonte:

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN#/CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN&POPUPID=2S5RYDI0Q9GT&POPUPPN=14.

Figura 4 - *Família Arce e Cosecha de Papas* (Martín Chambi, 1930).



Fonte: <http://www.albertodesampaio.com.br/fotografos-pelo-mundo-martin-chambi-e-os-registros-da-cultura-andina/>.

Figura 5 - *Piscina* (Sebastião Salgado, 1978).



Fonte: <http://lens.blogs.nytimes.com/2014/02/27/sebastiao-salgado-migrant-in-a-world-of-migrants/>.

Figura 6 - *Still de filme sem título #33* (Cindy Sherman, s/d).



Fonte: <http://www.cindysherman.com/images/photographs/UntitledFilmStill33.jpeg>.

Nas artes plásticas, também se encontra o registro da vida rotineira, de modo mais ou menos realista, capturada nas obras de Jean-Baptiste Debret (figura 7), Johannes Vermeer (figura 8) e Edward Hopper (figura 9). Os brasileiros Di Cavalcanti (figura 10) e os nossos contemporâneos OSGÊMEOS também retratam a modalidade em sua produção, trazendo personagens e elementos da cultura brasileira em seus grafites (figura 11).

Figura 7 - *Negra tatuada vendendo caju* (Jean-Baptiste Debret, 1827).



Fonte: http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2013/05/debret-e-a-negacao-do-neoclassicismo-brasileiro.html.

Figura 8 - *A leiteira* (Johannes Vermeer, 1658).



Fonte: http://obviousmag.org/archives/2010/08/vermeer_o_pintor_que_ressurgiu_na_luminosidade_de.html.

Figura 9 - *Nighthawks* (Edward Hopper, 1942).



Fonte: <http://www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp>.

Figura 10 - *Cinco moças de Guaratinguetá* (Di Cavalcanti, 1930).



Fonte: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/di_cavalcanti/as-principais-obras-de-di-cavalcanti.html

Figura 11 - *Chuva de verão* (OSGÊMEOS, 2008).



Fonte: http://www.faap.br/hotsites/osgemeos/pop_up/pop_up_05.htm.

Na área musical, a canção *Cotidiano* (1970), de Chico Buarque, é lembrada por trazer o dia a dia em sua letra:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual

E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

No cinema, o cotidiano está presente desde o seu início. Por exemplo, em *A chegada do trem na estação* (Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896), considerado o primeiro filme dos “pais” do cinema a ser exibido publicamente, este e os demais sendo registros de acontecimentos reais, sem a interferência daqueles que capturavam os eventos, no sentido de haver alguma direção para orientar as ações dos “personagens” que eram enquadrados em suas rotinas, e que tratam de uma temática (o dia a dia) ainda integrante das obras audiovisuais dos tempos atuais, sejam elas ficcionais ou documentais.

Margaret Coen (2004, p. 260), no capítulo intitulado *A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*, presente no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, aborda a questão do cotidiano, sendo o objetivo da autora focar no que poderia ser intitulado “gênero cotidiano” para representar o mesmo, que comporta as experiências rotineiras com mínimas pretensões estéticas.

A autora ainda explana sobre esse gênero e a categoria literária panorâmica, surgida nessa época, e, conforme relata no contexto histórico, “nada mais é do que um gênero de curta duração, voltado para o cotidiano e produzido no período compreendido pela Monarquia de

julho”¹⁷ (COEN, 2004, p. 263), que resultou na possibilidade de desenvolvimento de inúmeros novos gêneros de representação.

Essa modalidade, para retratar o dia a dia, teve que se “carnavalizar”, já que, tal qual os filmes, o texto panorâmico não se satisfaz somente em observar a cidade do alto, foi preciso “descer” para passar e vivenciar a experiência de vagar pelas ruas da cidade. Conforme aponta Coen (2004, p. 273), “tal passeio procura pelo que é ‘próprio’, mas, ao mesmo tempo, desloca-o justamente para uma arena em que o ‘próprio’ pareceria completamente inamovível: o espaço”. O andar é a falta de um lugar, é um estar ausente em busca de algo próprio, passear sem rumo acarreta esse ato de experiência social de perda do lugar, compensada pelas relações e cruzamentos que formam entrelaçamentos, criando o tecido urbano, a cidade (COEN, 2004, p. 273).

Apesar da autora não mencionar Mikhail Bakhtin em seu texto, é possível constatar e relacionar o que é mencionado por ela com a carnavalização, termo que o autor russo aborda em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) para se referir à comemoração carnavalesca que ocorria na Idade Média, que ocupava as praças e ruas durante vários dias, ou até mesmo meses, nas grandes cidades.

Diferente do teatro, em que a população só assiste à peça e não toma parte na ação que se desenvolve no palco, no carnaval, atores e espectadores misturam-se como iguais, sendo que os últimos vivem e presenciam o espetáculo, sendo o “palco” inexistente, pois o evento ocorria na própria rua.

O carnaval é concebido como uma forma concreta de vida, não como mera representação. Durante o carnaval, é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui, ao mesmo tempo, a vida é sua forma ideal ressuscitada (KLAFKE, 2012, p. 25).

Ainda sobre a questão da igualdade entre a população e as outras classes, além dos atores teatrais, durante as festividades, ocorria o mesmo com os membros do Estado. Jaques Rancière trata, em *A partilha do sensível: estética e política* (2005), o termo homônimo ao livro, que está relacionado a essa igualdade entre distintos níveis sociais. O autor explica a definição da nomenclatura como

¹⁷ Ocorreu de 1830 a 1848 na França, entre dois processos revolucionários (Revolução de julho, em 1830, e a Primavera dos Povos, de 1848), caracterizada pela “alta” burguesia, que viria a substituir o direito divino dos monarcas.

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Ou seja, podemos considerar que a carnavalização da Idade Média, apontada por Bakhtin, enquadra-se na descrição da citação anterior de Rancière, pois se trata de uma situação em que, a partir do poder estar centrado nos governantes e na Igreja, na festa, “abre-se” uma brecha na vida comum, rotineira das pessoas, servindo como um momento de exceção permitido dentro do seu dia a dia. A “partilha do sensível” trata exatamente dessa convivência que ocorre em ambientes públicos, permitindo-se a igualdade entre os cidadãos comuns e os membros superiores do Estado.

Como já dissemos, as festas carnavalescas pertenciam ao universo da vida habitual, “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção” (BAKHTIN, 1987, p. 5). Enquanto ocorriam, esses eventos eram relativizados de modo concreto e a liberdade oferecida nesses momentos era oposta às cerimônias oficiais oferecidas pela Igreja, bem como das imposições do Estado quando dirigidas e ordenadas à população, em que os padrões, valores e relações de poder, já estabelecidos e em vigor, eram somente reforçados (BAKHTIN, 1987, p. 08), pois era uma forma de consagrar e assegurar as desigualdades e posições hierárquicas estipuladas. Os festejos eram a oportunidade na qual se permitia ao povo divertir-se em pé de igualdade com o governo, tanto no que se refere ao compartilhamento do mesmo espaço, quanto do direito de igualdade social.

Bakhtin também trata da carnavalização em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997, p. 124) e afirma que os personagens bufão e bobo, similarmente, estavam presentes nos dois momentos, no oficial e no carnavalesco, sendo que, neste último, ao mesmo tempo em que carregavam a imagem de perenidade da festa, relembavam ao povo que ela era possível de ser vivida, mesmo que por um período de tempo.

A comemoração carnavalesca era o momento em que os dois personagens (em nível simbólico) parodiavam o poder. Esse ato ocorria através da coroação do bobo e do destronamento do rei (KLAFKE, 2012, p. 35). O primeiro ocupava o papel do monarca, enquanto que este era nomeado para tornar-se o “bobo”. Essas ações de inversão de papéis

eram permitidas devido ao fato dos participantes estarem livres das convenções oficialmente estabelecidas. Destituía-se para, em seguida, coroar.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica (BAKHTIN, 1997, p. 124).

Os dois ritos são interdependentes e, apesar de oporem-se um ao outro, a mudança de “*status*” é um dos principais elementos da festividade. Mesmo que de modo não oficial, e por tempo determinado, essa inversão de poderes é permitida, resultando em um mundo às avessas, em que a combinação de antagônicos, como o sagrado e o profano, o superior e o inferior, o respeitável e o insignificante, o erudito e o tolo, são imprescindíveis.

Retomando a relação entre cinema e cidade, a experiência do andar pela cidade que a autora Coen (2004, p. 273) menciona, pode ser equivalente aos experimentos realizados nos primórdios do cinema, quando o futuro deste ainda era incerto e nem havia sido nomeado. Os primeiros registros cinematográficos feitos pelos irmãos Lumière já tiveram início com o transitar na esfera mais “baixa” da cidade; não houve oportunidade de um olhar “de cima” ou “externo”, como viria a ocorrer posteriormente. Eles já estavam inseridos e imersos no cenário emaranhado que serviria de registro para as produções que realizariam ao registrarem ações de pessoas que não pertenciam à realeza ou à outra esfera “superior”, mas, sim, de cidadãos comuns. Convém lembrar que, na história da arte, houve uma época em que o oposto ocorria, ou seja, os artistas eram pagos para retratar a realeza e os membros da Igreja, por exemplo, nas obras *As meninas* (Diego Velázquez, 1656), *O casal Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434), *Papa São Gregório, O grande* (Joseph Marie Vien, 1766), *Retrato do Papa Leão X com dois cardeais* (1517) e *Papa Clemente VII* (1511–1512), os dois últimos da autoria de Rafael Sânzio.

Na mesma obra (*O cinema e a invenção da vida moderna*) em que Coen publicou o seu trabalho, Miriam Bratu Hansen (2004, p. 406), no texto de sua autoria *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*, dá continuidade ao assunto, de modo semelhante à primeira autora, porém, nesse momento, tem como foco o cinema na era moderna.

Sobre o Japão, uma vez (re)aberto ao Ocidente na era Meiji, em 1868, passou-se a adotar os costumes estrangeiros, além de enviar pesquisadores ao exterior para conhecerem e aprenderem as novidades nas áreas tecnológicas. Segundo Hansen (2004, p. 406), as maiores

cidades japonesas também apresentavam o cenário urbano das ocidentais na época, em que o cinema também fazia parte da tecnologia moderna, que estava sendo trazida ao país, juntamente com os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telefone, a construção de espaços públicos com estilo arquitetônico ocidental, entre outros.

Na cidade japonesa de Kobe, no ano de 1896, o Cinescópio Edison¹⁸ foi exibido pela primeira vez no país, resultando em grande sucesso e, em seguida, outros exemplares do maquinário foram apresentados nas principais cidades da nação. Aos espectadores, era permitido olhar pelo visor através do qual passavam imagens e, pela primeira vez, o público teve a oportunidade de observar as cenas “animadas” produzidas no Ocidente.

No ano seguinte, essa primeira maravilha foi substituída por outra mais evoluída, o Cinematógrafo Lumière, que, em relação à invenção anterior, permitia o entretenimento coletivo, com imagens projetadas numa tela. O equipamento foi trazido pelo empresário japonês da indústria têxtil, Katsutaro Inabata, que, durante uma de suas viagens a Lyon (França), conheceu Auguste Lumière¹⁹ e, ao retornar ao Japão, levou consigo o equipamento exibidor e um pacote de filmes.

As primeiras projeções foram realizadas em Tóquio e Osaka, em teatros já conhecidos pelo público, fato que se estendeu até 1903, quando, em um local que a princípio seria uma clínica médica, instalou-se a primeira sala “fixa” de cinema, a *Denkikan*.

Durante as exibições, as pausas técnicas eram preenchidas pelas narrações e comentários de uma figura que se tornaria fundamental para o desenvolvimento da cinematografia japonesa: o *benshi* (ou *katsuben*), que permanecia sentado junto à tela, acompanhado por uma orquestra composta tanto de instrumentos orientais como ocidentais. O profissional não dava voz apenas aos personagens, mas também explicava ao público a trama narrativa dos filmes antes da projeção, descrevia em detalhes as particularidades dos países estrangeiros e as técnicas cinematográficas utilizadas, além do funcionamento do projetor.

Esse profissional também atuou no Ocidente, conforme afirmam Gaudreault e Jost:

A oposição entre filme mudo e filme falado, tal como frequentemente foi formulada, fez-nos esquecer, por vezes, que, no cinema, a palavra e a imagem quase sempre estiveram ligadas uma a outra. Claro, na origem, apenas a imagem era registrada num suporte e projetada na sala onde o filme passava, mas as projeções apenas excepcionalmente eram feitas em silêncio: à música do piano ou de uma orquestra, a certos ruídos produzidos “ao vivo”, acrescentava-se às vezes, entre 1900 e 1910, um comentário, feito

¹⁸ Caixa que possibilitava que imagens filmadas fossem vistas em seu interior.

¹⁹ Ele e seu irmão, Louis, desenvolveram o Cinematógrafo.

dentro da sala, por um “conferencista” ou comentador (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 85).

Sobre a produção cinematográfica no Japão, em 1897, Asano Shiro, da Konishi Camera Shop, importou a primeira câmera de filmagem no Japão. Tal qual os filmes realizados pelos irmãos Lumière, os japoneses também tratavam de fazer registros de acontecimentos do dia a dia, como filmagens em ruas famosas de Tóquio.

Tratava-se quase sempre de filmagens de algumas ruas conhecidas da capital, produzidas pela casa fotográfica Konishi [...]. Seguiram-se algumas cenas de famosas danças de gueixas, oportunidade de experimentar poucos e primitivos truques cênicos, como a preparação do prosccênio finalizado para o efeito fílmico. (NOVIELLI, 2007, p. 21).

No mesmo ano, Asano realizou o primeiro filme de ficção que se tem registro na história do cinema japonês. Esse fato permitiu que inúmeras subcategorias fossem desenvolvidas ao longo da cinematografia nipônica. Dentre elas, podemos mencionar os dramas *kabuki*²⁰, que foram originados com a produção das primeiras ficções, cujos roteiros possuem argumento, e são caracterizados como adaptações de narrativas teatrais conhecidas; os dramas *shinpa*, referentes aos melodramas, baseados em histórias contemporâneas, que quase sempre se dividiam em tragédias e comédias; *jidaigeki*, desenvolvido por Shozo Makino, considerado o pai do cinema japonês ao fazer uso da técnica de filmagem posicionando a câmera em um ponto central do cenário (esse gênero é notório pelos dramas de época que têm origem no teatro popular); *gendai geki* ou *gendaimono*, oposto de *jidaigeki*, refere-se a um termo utilizado para os filmes sobre dramas da vida contemporânea; enquanto que *shomingeki*, também conhecido como *shoshimingeki*, são os dramas realistas sobre pessoas comuns, cidadãos trabalhadores da classe média.

O cineasta Norimasa Kaeriyama acrescentou mais algumas inovações “menores” à cinematografia japonesa, como a criação do termo japonês (ainda utilizado nos dias de hoje) *eiga*, que pode significar “imagens descritivas”, “imagens reproduzidas”, até mesmo “imagens atrativas”, e que substituiu a antiga nomenclatura *katsudō shashin* (fotografias em movimento), para significar a arte do cinema nos tempos atuais no Japão.

²⁰ É uma das quatro formas tradicionais do teatro japonês, sendo os outros o *nô*, o *kyōgen* e o teatro de fantoches *bunraku*. O *kabuki* desenvolveu-se durante mais de 250 anos do período Edo (1600-1868). Em contraste às outras formas clássicas de teatro, hoje em dia, ele permanece popular.

É nesse ambiente que o cinema surge no Japão, fazendo parte de uma cultura emergente de consumo e do espetáculo, que variava de exposições mundiais²¹ a lojas de departamento, museus de cera, etc.

A respeito, especificamente, do cinema mundial dessa época, e da representação da realidade pelas películas, Hansen (2004, p. 430) também afirma que, através do cinema, foi possível realizar provas de novas formas de reconhecimento social, devido aos mecanismos de reconhecimento que passaram a ficar mais familiares ao espectador graças à identificação com as projeções que assistiam.

Embora em meados dos anos 20 essa mobilidade psicoperceptiva ainda acene para o ensaísta com os deleites do auto-abandono, inanidade e perda, por volta do fim da década ela o faz enxergar o cinema como uma transcrição da mitologia contemporânea: “As fantasias cinematográficas idiotas e irreais são os devaneios da sociedade em que a verdadeira realidade vem para o primeiro plano e os seus desejos sempre reprimidos em outras circunstâncias tomam forma²²”. (KRACAUER, s/d apud HANSEN, 2004, p. 430).

Antes de prosseguirmos, discutiremos alguns aspectos pontuais a respeito das relações entre real e *mímesis*. Para Frederico José Machado da Silva,

Na ficção [...], ao se criar uma diegese qualquer, finge-se que aquilo existe realmente, [...] há um fingimento que é realizado a partir da criação de um pacto ficcional entre os interlocutores, no qual os dois sabem da condição da ficção. (SILVA, 2013, p. 18).

Para tal, podemos considerar como, por exemplo, o público que assiste a um filme e consegue identificar alguns elementos existentes na ficção e no real, ou que se assemelham a ele, resultando no entendimento da cena/situação.

Conforme aponta Luiz Costa Lima,

A produção ativa do leitor torna o esquema da obra em representação de realidades diversas, de acordo com a ativação que dele faz. [...] Tem [...] a vantagem de permitir a representação de múltiplas e variadas realidades, que interferirão - e não serão apenas condicionadas - em sua postura perante o mundo. (LIMA, 1980, p. 77-78).

²¹ Como por exemplo, a Exposição Industrial Nacional Japonesa, em que os visitantes poderiam conhecer um pouco de cada território japonês e seus produtos de consumo.

²² KRACAUER, Siegfried. **Die kleinen Ladebnmidchen**, s/d, p. 280.

O filme pode não informar o período ou a data específica em que ocorre, entretanto, através de elementos cenográficos, figurino, caracterização e fala dos personagens, e outros componentes, podemos presumir qual a época e locais (se não exatos, aproximados).

Alguns são exceções, como *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, 1991), que deduzimos que se passe em uma época pós-apocalíptica devido ao espaço (não anunciado na trama, contudo, desenvolve-se em um local isolado, grande parte em um prédio no “meio do nada”) e à situação do enredo (alimentos escassos, o que leva alguns personagens ao canibalismo). Em contraponto, a estética da direção de arte dos móveis, objetos e figurinos dos atores é retrô, complementado pela fotografia voltada para a cor sépia, que reforça o tom envelhecido das imagens apesar de contrapor com o tempo (talvez) futurístico. Nesses quesitos, *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), dirigido por um dos realizadores da película citada anteriormente, opera de modo oposto, pois o público consegue identificar como tendo sido filmado em Paris, e nos tempos atuais.

Sobre os itens representados ficcionalmente em obras cinematográficas, tomaremos por base novamente as formulações de Luiz Costa Lima, e a sua definição para o termo *mímesis*, que apresenta de modo geral, mas que se pode considerar para a arte abordada neste trabalho, os produtos audiovisuais.

Supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável. (LIMA, 1980, p. 169).

A partir da obra de Lima, Frederico José Machado da Silva menciona outro tipo de *mímesis*, nomeado *mímesis* de produção, em que “cria para o mundo, em vez de tomá-lo como referência” (SILVA, 2013, p. 41), sendo que este exige por parte daquele que o observa, um conhecimento mais apurado para que possa compreender a inserção do determinado objeto ou obra no campo das artes. Sobre ele, Lima afirma que não se pode mais remeter a uma *mímesis* de representação, pois “o próprio da *mímesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior” (1980, p. 170). Jacques Aumont e Marie Michel (2003, p. 190) apontam para a mesma direção quando esclarecem que “*mímesis* é a imitação representativa, a analogia visual, concebida como manifestação sensível de caracteres ocultos (portanto, como expressão)”. As duas citações anteriores abordam o termo para dirigirem-se à representação realizada pelas obras criadas, independente delas serem cinematográficas, literárias ou teatrais.

Uma famosa obra das artes plásticas que pode servir como exemplo é *A traição das imagens* (1929), do artista surrealista belga René Magritte:

Figura 12 - Quadro *A traição das imagens* (René Magritte, 1929).



Fonte: http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/11/01/lettering-magritte/.

O quadro e a pintura existem, trata-se de objetos reais, palpáveis, transportáveis e comercializáveis, tal qual o objeto cachimbo pode ser encontrado na vida real. A figura mostra um cachimbo retratado e, abaixo, a frase *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo), o que, num momento inicial, mostra-se uma contradição, afinal a imagem figurativa é de um cachimbo. Com a frase, o autor nos faz refletir não sobre o objeto verdadeiro em si, mas como um símbolo, a representação de uma figura que nos remete a uma realidade que (nesse caso) foi reproduzida de forma simbólica. Um desenho, uma palavra ou a fotografia de um cachimbo não são o próprio objeto em si, pois, entre outras condições, não pode, por exemplo, ser fumado, e, nesse caso, a construção frasal aponta para o óbvio. Magritte poderia ter feito uso de qualquer outro elemento real e obteria o mesmo efeito, pois não é sobre ele em si que se incide a reflexão.

Ou seja, a produção artística, independente do estilo ou da estética utilizada (por exemplo, experimental ou realista), é manipulada pelo realizador. No cinema, dá-se através da orientação do diretor para com o roteiro, cuja função estende-se na escolha de planos, entonação de gestos e falas dos atores, preferência pela trilha sonora, cortes, efeitos e outros. E mesmo no neorrealismo italiano, que objetivava um contato maior com a realidade, existe uma “filtragem do real” (XAVIER, 2005, p. 74), pois o

Trabalho do cineasta é acompanhar a personagem e mostrar o essencial. A montagem é apenas o lugar do corte na prática necessário, que vem depois das coisas terem esgotado sua carga de significação (ou seja, depositado o essencial na imagem captada pela câmera). (XAVIER, 2005, p. 75).

Ismail Xavier (2005, p. 83) atenta ainda para outros dois termos, “à imagem do real” e “feito à imagem de”, e as diferenças entre ambos. O primeiro valida a ilusão que somente o filme proporciona, considerando que o que é mostrado é autenticado pelo simples fato de estar sendo exibido, mesmo a obra sendo ficcional. E o outro é o mundo representado/criado, em que, mesmo em uma situação “surreal ou fantástica”, os elementos diegéticos “fora do normal” precisam fazer sentido dentro desse universo para convencer aquele que assiste, ou seja, situações de verossimilhança externa e interna.

A partir deste ponto do trabalho, os termos real, realidade e realismo serão utilizados com frequência, portanto sentimos a necessidade de esclarecermos, fazendo uso das definições do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 252), a diferença entre eles. Segundo os autores, entende-se por “real”, “a um só tempo, o que existe por si mesmo e o que é relativo às coisas”, ou seja, que de fato encontra-se no mundo natural. Já a realidade “corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem”. O terceiro termo é dito como aquele que

Reinvidica a construção de um mundo imaginário que produz forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de realidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas a realidade momentânea” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 253).

Retomando o registro fílmico de obras mais próximas da realidade e que a destacam, a “insanidade” e a “loucura”, segundo afirmação de Siegfried Kracauer (na citação anterior de Hansen, localizada na página 33), poderiam estar presentes de modo velado e sem destaque, imperceptíveis. É dentro desse panorama, que o cotidiano foi utilizado como matéria-prima principal na produção de algumas obras cinematográficas da década, sendo que, ainda nos dias de hoje, algumas delas são consideradas “de vanguarda”.

Como exemplo, podemos citar *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), em que é possível verificar a sua presença nas imagens que captam a rotina de uma cidade, desde o despertar de seus habitantes até à noite, ao longo de suas atividades exercidas durante o período de um dia, que incluem momentos de trabalho e ócio. Apesar de essa obra pertencer ao gênero documental, as imagens são mostradas em meio à técnica de animação *stop motion*²³, sobreposições e outras experimentações.

²³ Técnica do gênero de animação que utiliza a fotografia sequencial de um objeto que muda de posição a cada fotograma para, quando exibido, resultar em uma simulação de movimento. Os objetos animados mais tradicionais são bonecos feitos de massinha, pintura em vidro, desenho no papel, pessoas e outros.

Em contraponto, podemos mencionar outras películas ficcionais que reproduzem a realidade, mas que apresentam elementos irrealis ou “reprimidos”, como alguns pertencentes ao movimento do expressionismo alemão: *O gabinete do doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920), *A última gargalhada* (F.W. Murnau, 1924) e *M. O vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931). Apesar de essa última ser da década posterior, apresenta elementos semelhantes aos de 1920. Elas possuem enredo realista, porém foram filmadas em ambientes disformes, com cenários “tortos” e vertiginosos, para, muitas vezes, servirem como representação do estado interior, psicológico, do personagem, conforme aponta Laura Loguercio Cánepa:

A cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada [...] que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. Tratava-se, afinal, de uma obra²⁴ que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais. (CÁNEPA, 2006, p. 67).

O cinema expressionista foi influenciado pela pintura, cujos artistas da época mostraram interesse pelas xilogravuras do período medieval, esculturas tribais e desenhos de crianças para desenvolverem um tipo de trabalho “que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador” (CÁNEPA, 2006, p. 59). Ou seja, apesar das tramas fantásticas e componentes de cenografia, figurino e maquiagens não serem realistas, essas obras têm como origem “um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é real” (CÁNEPA, 2006, p. 57).

O quadro *O grito* (Munch, 1893) é um exemplo desse movimento e característica artística, pois o pintor retrata uma figura disforme sobre uma ponte e, ao fundo, um céu que aparece em labaredas por conta da cor vermelha e amarela. No entanto, a cena foi registrada dessa maneira para retratar a impressão e o modo como o artista sentiu-se quando estava fazendo um passeio com colegas, caminhando pela mesma estrutura retratada na obra. Isso significa que, a partir de uma situação real, presenciada por ele, a sua representação artística foi produzida com base em sensações subjetivas adquiridas na situação que o artista utilizou para retratar.

²⁴ Refere-se ao longa-metragem *O gabinete do doutor Caligari* (Robert Wiene, 1920).

O mesmo deu-se com as películas pertencentes ao mesmo movimento. Os realizadores fizeram uso de uma outra “roupagem” para expressar e significar as suas emoções mais pessoais, baseadas em situações concretas. Cánepa aponta, no caso de *O gabinete do doutor Caligari*, que apesar do filme apresentar uma

História de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras [...], *Caligari* é também uma história recorrente na cultura alemã, trata de rivalidades, figuras paternas muito poderosas, mães ausentes, mulheres frágeis e objetos de desejo inalcançáveis. (CÁNEPA, 2006, p. 66-67).

Sem esquecermos que, durante esse mesmo período, filmes com conteúdo e forma realistas também foram produzidos. Entre eles, *O garoto* (Charles Chaplin, 1921) e *A paixão de Joana D'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

Como exemplo no cinema mais recente, há o neorrealismo italiano²⁵, surgido no final da Segunda Guerra Mundial. Foi outro exemplo dentro da história do cinema que teve como objetivo captar a realidade, incitado por uma motivação política e social, ao ter como protagonistas atores não profissionais para representarem pessoas da classe operária na procura por melhores condições de vida e questionar o regime fascista. Tem, dentre outros representantes, obras como *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945) e *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948).

Na tentativa de se aproximar da realidade para debater temas como a guerra (e as suas consequências), problemas sociais no campo, desemprego, condição da mulher, o neorrealismo italiano apresentou algumas recorrências em termos de escolhas estéticas, temáticas e de processos de produção. Mariarosaria Fabris (2006, p. 205) ressalta que os planos mais utilizados eram o médio e o conjunto (respectivamente, enquadramento da cintura para cima e de corpo inteiro do ator), filmagens em ambientes reais, proximidade real dos diálogos usados nas películas com os dialetos ditos nas regiões das filmagens (que podiam ser alterados de acordo com a circunstância para resultar em maior autenticidade) e, conforme a autora complementa, “já não era o fato de a pessoa interpretar bem ou mal um papel, e sim sua capacidade de identificação com o personagem” (FABRIS, 2006, p. 214).

²⁵ Para Mariarosaria Fabris (2006), o neorrealismo não foi um movimento, pois apesar de existir uma unidade entre as obras produzidas, não é tanto pelo estilo, que variava muito de cineasta para cineasta, mas, sim, pelos temas em comum abordarem assuntos da época pela qual estavam passando e “por não ter conseguido constituir plenamente sua poética nem ampliar seus conteúdos” (FABRIS, 2006, p. 217).

Ela caracteriza o trabalho de Roberto Rossellini como “invenção da verdade” e “passagem do imaginário para o real”. Ambos os termos podem ser compreendidos no sentido de que as obras ficcionais foram produzidas tendo como base a observação do cineasta frente aos acontecimentos do momento e a sua aptidão como profissional para (re)produzi-los nas películas (FABRIS, 2006, p. 212).

Antes de avançarmos, convém destacar que, anteriormente ao cinema, havia a discussão a respeito das outras artes (a plástica e a literária, por exemplo) estarem ligadas às práticas cotidianas, à própria questão da arte, de seu conteúdo e de sua separação da *práxis* vital, além de outras reflexões que são levantadas e discutidas por Peter Bürger (1993, p. 98) no livro intitulado *Teoria da vanguarda*.

Na obra, o autor menciona, em diversos trechos, a distinção entre a instituição arte e o conteúdo da mesma. Ainda anterior a isso, ele afirma que a arte alcança a sua autonomia com o surgimento da burguesia, quando os sistemas econômico e político desligam-se do cultural, e a arte passa a ter o *status* exclusivamente de arte, no final do século XIX (BÜRGER, 1993, p. 157).

Na próxima parte do trabalho, retomaremos o foco nas questões cinematográficas.

2.2 A relação com o cinema de fluxo

Neste trecho do texto, será tratado o cotidiano e a sua relação com a tendência contemporânea do cinema de fluxo. Porém, antes de darmos prosseguimento e embarcarmos no seu contexto, apresentaremos o cenário em que o mesmo surgiu, para melhor situarmos o leitor a respeito de sua origem.

A década de 1980 foi marcada pelo advento do vídeo doméstico e a abertura de diversas redes de salas de cinema nos *shopping centers*. Isso acarretou o fechamento de alguns cinemas de bairro/rua e cineclubes.

A partir do vídeo doméstico, houve um maior avanço da tecnologia digital (até então, os formatos mais populares eram o U-Matic, Betamax, VHS, Betacam e outros), que oferece menor custo, aparelhos com tamanho e peso diminutos, além do fato de as mídias de captação de imagens e som poderem ser reutilizadas, resultando na maior acessibilidade à produção audiovisual (mesmo que ocasione perda de qualidade da imagem e áudio); além da facilidade de reprodução das cópias e espaços de exibição, que, não necessariamente, requerem uma tela de cinema.

O cinema passou por um “momento de ruptura com as formas e as práticas fossilizadas pelo abuso da repetição e busca soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade” (MACHADO, 2011, p. 192). Desde o momento em que a sétima arte está estabelecida, tanto na linguagem própria quanto forma de expressão artística, existe a necessidade de ultrapassar os limites constituídos e ponderar a ligação do homem com o mundo através do meio cinematográfico (CUNHA, 2014, p. 16).

Alguns realizadores enveredaram e passaram a explorar as inúmeras possibilidades que o digital passara a oferecer, como algumas obras de David Cronenberg, *Scanners: sua mente pode destruir* (1981) e *Videodrome* (1983). Além de *Capitão Sky e o mundo de amanhã* (Kerry Conran, 2004), que conta com a interpretação de atores reais, entretanto, os cenários mostrados no filme foram totalmente construídos de modo digital e computadorizado. Ainda há casos em que os atores foram gravados em ambientes reais, para, posteriormente, ambos (personagens e cenários) serem manipulados através da adição de efeitos computadorizados, como fez o realizador Richard Linklater em *Waking life* (2002) e *O homem duplo* (2006), ao utilizar a técnica conhecida por rotoscopia²⁶.

Outros cineastas, no entanto, tomaram o caminho oposto e “se voltavam para testar os limites do cinema como dispositivo de registro do real – impregnado de subjetividade e viabilizado pela via do sensível” (CUNHA, 2014, p. 14). Dentre esses últimos, um dos exemplos mais radicais é o movimento Dogma 95, em que Lars Von Trier e Thomas Vinterberg tomaram à frente para criar um manifesto que adotava regras rígidas para a produção de películas, baseadas no princípio do cinema. Dentre os dez mandamentos²⁷ que figuravam, havia, por exemplo, utilizar negativo na filmagem (bem como a cópia final ser obrigatoriamente em 16 ou 35 mm, e não no formato digital); não utilizar de artifícios de maquinaria, tais como o *travelling* (nesse caso, deveria ser utilizado algum objeto do local da filmagem para servir de “trilho” para a movimentação horizontal da câmera); a trilha sonora teria de ser diegética (a música não poderia ser inserida posteriormente na montagem da obra, ou seja, teria de ser tocada no momento da filmagem); proibição de equipamento de iluminação artificial (somente os pontos de luz encontrados no local poderiam servir de fontes de luminosidade); o nome do diretor não podia constar nos créditos; além de outras regras.

²⁶ Técnica de animação em que um ator/modelo vivo é gravado e, em seguida, utilizado como referência para os animadores que “redesenham” ou aplicam efeitos em parte ou na totalidade do material capturado.

²⁷ Em 2005, Von Trier incluiu mais quatro regras.

Além dos cineastas que encabeçaram o projeto, inúmeros outros aderiam às regras. Segundo o site Dogme95²⁸, no total, 35 filmes foram produzidos seguindo as normas do manifesto.

O protesto, apesar de extremo, serviu de alerta para a reflexão sobre o modo como a realização dos filmes estava dando-se, bem como a sua banalização, chamando a atenção para os meios necessários e reais para que uma película fosse efetuada. Entretanto, é necessário lembrar que, após o protesto, Vinterberg e Von Trier realizaram filmes que não necessariamente seguiram à risca as regras propostas por eles mesmos; e na contramão, Linklater dirigiu obras que tentaram aproximar-se do “realismo” cotidiano, em produções como a trilogia *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr do sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013), e *Boyhood: da infância à juventude* (2014).

Esse cenário de “contradições” certamente ocorreu em outras épocas da história do cinema. Porém, pode estar mais evidenciado recentemente devido à diminuição das fronteiras geográficas e o advento das mídias digitais, que permitiram a realização e a difusão de obras que têm em comum a produção de atmosferas com o intuito mais sensorial, valorizando o tempo e as ações de pequenas percepções,

Ou seja, a intenção é se explorar o poder do gestual, do cotidiano, dos afetos e das relações entre os homens e do homem com os espaços. Adotar-se um outro tom, um tom menor, despido de excessos e embebido de sentidos originados por outra ordem. (CUNHA, 2014, p. 12).

A necessidade de captar o realismo de modo menos artificial deu-se novamente ao final da década de 1990 e início de 2000, em que as escolhas estéticas passaram a objetivar a intensificação da sensação do “real”. Trata-se de obras que oferecem uma nova forma sensorial de olhar para o dia a dia, além da simplicidade dos gestos banais, tendo como intuito a apreensão da realidade (aqui, no sentido das experiências pelas quais os personagens ficcionais passam) em seu estado “aleatório, indeciso, em movimento” (CUNHA, 2014, p. 47).

Nestes filmes, as próprias forças externas (os outros elementos diegéticos como alguém que cruza pelo personagem, um objeto ou local daquele espaço físico, um movimento, uma distração) geram as circunstâncias para se operarem elipses internas (divergentes/contraditórias ou convergentes/complementares, mas ainda assim irreversíveis) que acabam regendo o ritmo das cenas. (CUNHA, 2014, p. 23).

²⁸ Disponível em: <<http://www.dogme95.dk/dogme-films/>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

O enredo dessas películas pode ser motivado pelo que o autor chama de “forças externas”. Sendo assim, os acontecimentos aparentemente sem complexidade alguma podem, exatamente por este motivo, resultar em impactos, chegando a alterar os personagens de forma dramática, no sentido de banalidades do dia a dia, que nada possuem de extraordinário, contudo, afetam, em algum grau, as nossas vidas.

A temática do cotidiano permanece presente em diversas obras audiovisuais produzidas nos dias de hoje, independente da categoria em que são enquadradas, sejam elas ficção, documentário ou outras.

No momento em que o cinema de fluxo começa a chamar a atenção e ser consolidado como uma tendência, a filmografia do Japão produzia, da mesma forma, obras que se enquadram nesse modelo. Para melhor compreensão da participação de algumas delas na filmografia “de fluxo”, explanaremos a seguir, de modo breve, sobre o cenário do cinema japonês na época do surgimento do cinema de fluxo.

A filiação de cineastas japoneses ao cinema de fluxo pode ter se dado devido ao estado financeiro, decorrente da estagnação da economia no país no início dos anos 1990, que refletiu e atingiu o setor cinematográfico, promovendo a queda das receitas de bilheteria (o aumento só seria retomado após 1996) e, conseqüentemente, a quebra dos grandes estúdios.

Vale ressaltar um fato interessante no mercado dos *multiplex* nos cinemas japoneses. Pelo fato de vários deles pertencerem às empresas nacionais, como a Toho²⁹, de certo modo, propiciavam condições de assegurar a exibição das películas, o que fornecia condições de competição com o mercado de distribuidores hollywoodianos (HOWARD, 2007, p. 52). Diante desse cenário,

Alguns dos novos diretores mais proeminentes dos anos 90, incluindo Takeshi “Beat” Kitano, Takashi Miike, Hirokazu Koreeda e Kiyoshi Kurosawa, começaram com o apoio de grandes empresas, ao invés de distribuidores independentes. (SCHILLING, 2014, tradução nossa).

Sendo que, na verdade, essas grandes empresas, às quais Schilling refere-se, foram formadas por um conglomerado de produtoras menores que se juntaram. Como resultado, produções audiovisuais com menores recursos passaram a ser feitas, o que acarretou, segundo Novielli (2007, p. 83), no desenvolvimento de outros gêneros que se adaptaram à realidade do mercado da época, que passou a ser independente dos grandes estúdios e orçamentos.

²⁹ Produtora e distribuidora japonesa fundada em 1932.

Entre as categorias dos filmes, Novielli (2007, p. 25) e Richie (2005, p. 221) destacam o aumento da produção de audiovisuais sobre a *yakuza*, *pinku eiga* (filme “rosa”, um tipo de pornografia *soft*), animes (animações, algumas delas baseadas em mangás [história em quadrinhos japoneses]), e J-horror.

Kitano produziu filmes sobre a máfia japonesa (*Violent cop*, 1989; *Boiling point*, 1990; *Brother: a máfia japonesa yakuza em Los Angeles*, 2000; *O ultraje*, 2010); Hayao Miyazaki continuou a realizar suas animações (*Princesa Mononoke*, 1997; *A viagem de Chihiro*, 2001; *O castelo animado*, 2004); e, em 1998, Hideo Nakata estourava no Japão com a trilogia de terror *Ringu* (1998, 1999, 2000), que, na época, deu início a uma “febre” de diversas refilmagens pelo cinema *mainstream* hollywoodiano acerca desse gênero, como o seu *remake O chamado* (2002), e também outros, como *O grito* (Takashi Shimizu, 2004); sem contar os de outros países asiáticos, como a Tailândia (*Espíritos: a morte está ao seu lado* [Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, 2004]) e a Coreia do Sul (*O hospedeiro* [Bong Joon-Ho, 2006]).

Retomando a questão dos cineastas japoneses na década de 1990, talvez a tentativa de alguns deles terem como objetivo produzirem filmes utilizando enredos e estética norte-americanos (como os filmes de ação e/ou sanguinários), tenha-os levado a desenvolver películas que não são consideradas peculiarmente tão nipônicas no que diz respeito aos enredos e à estética visual, já que se distanciam do conhecido estilo de obras de diretores como Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Oshima, dentre outros.

Outra leva de realizadores despontou, não com o intuito de divergir daqueles que possuem influência cinematográfica hollywoodiana, porém apresentaram uma oposição temática e estética a estes, possivelmente pelo fato de preferirem permanecer fazendo uso do legado deixado pelo tradicional cinema japonês.

Entre os autores independentes que iniciaram suas carreiras entre os anos 1970 e 1990, muitos adquiriram fama internacional graças a algumas obras específicas que, por uma insólita causalidade, têm como protagonista uma natureza tentacular, poderosa, dotada de uma energia própria e como tal capaz de condicionar a existência dos personagens. (NOVIELLI, 2007, p. 284).

Como a natureza tem um papel destacado nesses filmes, eles são mais focados nas paisagens e ambientes externos, que, conseqüentemente, resultaram em obras diferenciadas ao do outro grupo de diretores, já que apresentavam como foco o cotidiano em seus enredos. Dentre os realizadores, podemos mencionar a cineasta Naomi Kawase, diretora de *A floresta*

*dos lamentos*³⁰ (2007), que possui passagens no local do título; a argentina Lucrecia Martel é conhecida por utilizar o elemento água em suas películas. Apesar dos filmes de Koreeda não se passarem integralmente, ou quase, em ambientes naturais, nota-se a presença deles, como em *Maboroshi: a luz da ilusão* (1995), em que há cenas na praia e nos campos; e *Depois da vida* (1998), em que alguns personagens têm uma relação mais próxima com as paisagens externas.

Dentre as obras fílmicas que possuem como “pano de fundo” o dia a dia, além de *Seguindo em frente*, podemos citar inúmeros outros, dentre japoneses e de outras nacionalidades: *A partida* (Yojiro Takita, 2008), *O sabor da vida* (Naomi Kawase, 2015), *Mais estranho que a ficção* (Marc Forster, 2006), *Ninguém escreve ao coronel* (Arturo Ripstein, 1999), *Medos privados em lugares públicos* (Alain Resnais, 2006), *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual* (Gustavo Taretto, 2011), *A menina santa* (Lucrecia Martel, 2004), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Primavera, verão, outono, inverno... e primavera* (Kim Ki-duk, 2003); e vários dirigidos por Eric Rohmer, entre eles o quarteto que homenageia cada estação do ano: *Conto de outono* (1998), *Conto de verão* (1995), *Conto de inverno* (1992) e *Conto da primavera* (1990).

Diretores como os iranianos Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, o chinês Hou Hsiao-Hsien, o malaio Tsai Ming Liang, a japonesa Kawase, a francesa Claire Denis, além dos argentinos Daniel Burman e Juan José Campanella, e os brasileiros Carlos Reichenbach, Tata Amaral, Anna Muylaert e Laís Bodansky, são alguns dos inúmeros representantes que possuem quantidade considerável de obras sobre o cotidiano em suas filmografias.

Dentre esses, alguns possuem o estilo narrativo integrante do cinema de fluxo, que, segundo definição de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior (2010, p. 1), são “filmes que se apresentam como um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*”.

À Stéphane Bouquet, crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, é fornecido o crédito pela criação do conceito “estética de fluxo” para designar a tentativa de compreender o mínimo em comum presente nos filmes que, esteticamente, intrigaram os críticos da revista no início dos anos 2000:

³⁰ Apesar de o título do filme e do enredo sobre um viúvo com demência mental que, junto com a sua cuidadora, faz um passeio em uma floresta próxima ao asilo (na província de Nara) onde ele encontra-se internado, a obra fílmica não possui relação com a floresta *Aokigahara*, localizada na base do monte Fuji, conhecida por ser o local de maior número de suicídios no Japão.

O que há em comum não é um estilo ou um “traço”, mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise-en-scène*. Segundo Stéphane Bouquet, um número cada vez maior de cineastas contemporâneos estaria inserindo seus filmes dentro desse paradigma do fluxo. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 1).

Tomaremos como conceito de *mise-en-scène*, citado acima no trecho de Oliveira Júnior, a partir do que foi elaborado por Fernão Pessoa Ramos, para melhor compreensão, devida à variação de conceitos apresentados por outros autores:

Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. (RAMOS, s/d, p. 2).

Ou seja, pode-se considerar que se trata do conjunto do trabalho realizado pela direção, direção de fotografia, direção de arte e encenação dos atores.

O cinema de fluxo possui, entre outras características em comum às obras dos cineastas do “movimento”, as apresentadas por Raiana Soraia de Carvalho e Gabriela Frota Reinaldo (2012, p. 03), como, por exemplo, aceitar, deixar-se influenciar e entregar-se aos acontecimentos naturais do mundo; bem como, acolher a sua desorganização, não pretendendo manipular de modo rígido os elementos presentes em uma filmagem. Apesar de terem a intenção de uma proposta estética diferente, eles permitem captar os pequenos fragmentos do mundo através da câmera, sem o intuito de organizá-los de modo muito racional, em que a edição é utilizada de modo “natural” e não tão aparente, na tentativa de ser mais fluida, “fugindo” do modelo tradicional ou do modo em que é destacada nas obras de certos realizadores, como Quentin Tarantino.

Entretanto, apesar de toda essa liberdade durante o ato da filmagem, certamente existe organização no desenvolvimento da realização da produção das obras, como seguir um cronograma de filmagem e plano do dia³¹, pois esses realizadores trabalham de modo independente. Isso é, são películas que não possuem o suporte financeiro de um grande estúdio ou produtora cinematográfica e são produzidos com um orçamento irrisório para os padrões hollywoodianos de cinema *mainstream*. Por esse motivo, deve-se seguir e cumprir à risca os cronogramas para evitar ultrapassar o montante previsto, estourando o orçamento.

³¹ São ferramentas de trabalho da equipe de produção. Na primeira, consta o período em que cada uma das etapas de produção (pré-produção, filmagem, edição e finalização) ocorrerá; enquanto que a segunda apresenta o que será filmado em determinada data, contendo lista de equipe, objetos de cena, atores, figurantes e as locações (sejam elas externas ou internas).

Oliveira Júnior (2010, p. 1) cita como representantes do cinema de fluxo (lembrando que nenhum deles autodenomina-se cineasta do fluxo, pois não possuem o objetivo de formarem um movimento³² como a *nouvelle vague* ou o Dogma 95), os cineastas Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Karim Aïnouz, entre outros. Cremos que Koreeda também possa fazer parte dessa relação, pois, tal quais os demais citados, seu trabalho apresenta pontos em comum com os que já foram referidos, além de seus filmes contarem com enredos “simples”, do cotidiano de seus personagens, e que, em alguns momentos, a câmera pausa em imagens que mostram uma “insignificância” das coisas, produzindo “imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 92). Como na cena de *Seguindo em frente*, em que é mostrado o chão do banheiro e o azulejo quebrado (esse ponto e essa cena serão mais desenvolvidos no último capítulo, referente à espacialidade do filme), sendo que não ocorre nenhuma ação efetiva.

Carvalho e Reinaldo indicam outras características do cinema de fluxo.

O que lhe resta é filmar os instantes que vê com a câmera, passagens transitórias, efêmeras, pequenos acasos. Ele tem a intenção, ele tem domínio do que faz, mas permite-se um quase ato de entrega, de contemplação do presente, que irá captar de forma mais livre. A consequência disso são imagens que se relacionam muito mais aos afetos, às potências de vida no mundo, aos acasos da realidade, a uma experiência de cinema mais ligada à sensibilidade. Adentrando numa realidade mais cotidiana, quase ordinária, fixando-se em pequenos gestos, pequenos “alumbramentos” da passagem dos dias, a câmera flutua, tentando captar a “realidade” tal qual ela se apresenta, não buscando tanto impregnar-lhe de um sentido, muito menos de uma cronologia. (CARVALHO; REINALDO, 2012, p. 4).

Estabelece-se, portanto, através do cinema de fluxo, outro modo de captar imagens do cotidiano, uma nova relação com o “real” ficcional, em que certamente existe um enredo nas películas, porém as imagens captadas por essa “estética do fluxo” operam no âmbito de uma investigação sutil e em versão macro do cotidiano, como um “real em tom menor” (LOPES, 2007, p. 87) de poética situada na esfera do comum e do ordinário com ênfase no habitual, em que é possível identificar a intenção de direcionar a câmera para a contemplação do espaço e tempo fílmicos, em que a percepção habitual é suspensa (VIEIRA JR., s/d, p. 27). Encontra-se, portanto, com essa outra forma de produção fílmica, um estilo mais fluido, que permite outra relação de tempo e espacialidade fílmica, lembrando que isso não significa que

³² O próprio Oliveira Junior (2010) defende o cinema de fluxo não como pertencente da gramática cinematográfica, mas, sim, como um elemento em comum encontrado em algumas películas.

ambos os elementos narrativos operem de modo independente um do outro ou não estejam presentes na obra. Apesar dos filmes abordarem a rotina dos personagens, um outro tipo de construção de tempo e espaço pode ser produzido, já que o compromisso e fidelidade com o “real” dá-se em menor escala. Lembrando que eles são construções elaboradas a partir dos olhares e escolhas de linguagem e estética fílmica de seus realizadores, que se filiam a alguma forma de expressão.

Fabio Henrique Ribeiro dos Santos (2012, p. 109) menciona no texto *Cinema de fluxo no âmbito contemporâneo*, outra característica dessa tendência. Trata-se da possibilidade da *mise-en-scène* “imperfeita”, já que o plano faz uso dela como agente de manipulação narrativa, sendo que, para o cinema de fluxo, esse compromisso não é tão necessário. Entretanto, talvez seja relevante considerar que qualquer plano, seja ele executado de maneira ideal e profissional para um longa-metragem ou no estilo “câmera na mão” de um filme caseiro, desempenha uma função narrativa, existe direcionamento e um objetivo. E mesmo podendo não possuir um enredo tão amparado em causalidades como as do cinema clássico, ainda assim, existe a necessidade de impor uma *mise-en-scène* minimamente organizada ao fluxo imagético para que o enredo possa ser compreendido. Nesse sentido, podemos fazer um breve recorte remetendo a Aristóteles, ao reconhecimento por ele fornecido, no que se refere à autonomia das artes e aos produtos produzidos em relação à “imitação” do objeto real. Possibilita-se, assim, interpretações através de apreciações.

Portanto, o conceito de fluxo não impede que se fale em *mise-en-scène* como antes, porém sugere novos desafios quando aplicado aos trabalhos de alguns cineastas contemporâneos (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 15). O cinema de fluxo oferece outra concepção, que permite ampliar o da *mise-en-scène* tradicional, abrangendo esta última como um todo, considerando o filme como um fluxo ininterrupto em sua narrativa,

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa. [...]. A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar, como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis. (SILVA, 2009, p. 1).

O cinema de fluxo dilata a linguagem do cinema tradicional, levando-se em conta não somente a *mise-en-scène*, mas apresentando outros elementos a serem considerados nesse tipo de obra, conforme assinala Camila Vieira da Silva (2009, p. 05), sobre a montagem

fílmica, que deve ser feita de modo mínimo, com a quantidade reduzida de cortes³³, para minimizar o efeito do corte da edição com o objetivo de prolongar a duração ou a impressão que o plano-sequência³⁴ fornece.

Pode-se, aqui, identificar similaridade com a teoria de André Bazin, que defendia a ideia da película filmada em um plano contínuo³⁵, para que ela fornecesse a sensação de um espaço-tempo homogêneo e também de um cinema mais próximo da realidade. Porém, o cinema de fluxo não foi conceituado tendo como base os ideais da *nouvelle vague* ou do criador desse movimento, apesar de, coincidentemente, Bouquet exercer a função de crítico da revista fundada por Bazin.

Na história do cinema, antes do advento do digital, *Festim diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948) é conhecido pela tentativa de filmar em uma só tomada. Contudo, pela impossibilidade técnica³⁶, foi feito em planos menores, com cortes quase imperceptíveis. Outros exemplos são *Timecode* (Mike Figgis, 2000), composto por quatro planos-sequência, de 97 minutos cada, que foram rodados simultaneamente, com quatro câmaras digitais. Na versão final de exibição do longa-metragem, as quatro histórias eram exibidas ao mesmo tempo, na mesma tela dividida em quatro (cada uma referente a um dos enredos). *Arca russa* (2002), de Alexander Sokurov, foi gravado em um único plano-sequência, de 96 minutos, para retratar alguns acontecimentos da história russa. O brasileiro Gustavo Spolidoro dirigiu *Ainda orangotangos* (2008), feito também em um único plano, de 81 minutos. Um filme mais recente realizado para aparentar a impressão de um plano ininterrupto é *Birdman (ou A inesperada virtude da ignorância)* (Alejandro González Iñárritu, 2015), que, apesar de pretender simular um só take, apresenta 18 cortes.

Ainda sobre outras relações possíveis do cinema de fluxo a partir do ponto sobre a questão da fluidez, pode-se considerar um diálogo com o cinema poético, intersecção na qual aprofundaremos mais adiante, todavia é importante registrar.

O realizador Luis Buñuel (1983, p. 337) compara o cinema com o sonho, em que o espectador, através das imagens “flexíveis” que são vistas na tela, bem como a ordem cronológica do enredo (que não precisa necessariamente respeitar a ordem de início, meio e final) e a fidelidade de suas durações com o “real”. Um minuto do nosso mundo real pode

³³ Um filme possui, em média, cinco mil cortes, enquanto *Seguindo em frente* tem por volta de 375.

³⁴ Plano único e longo, sem cortes.

³⁵ Este paralelo é realizado não somente em referência ao plano sequência, ideia sustentada pelo crítico, mas, sim, à fluidez contínua do espaço e do tempo.

³⁶ Com um rolo de negativo de 35 mm pode-se filmar no máximo 10 minutos.

durar, na ficção, tempo similar, trinta segundos ou até mesmo o triplo. Espaços e tempos podem ser expandidos ou comprimidos.

Essa mesma ideia é compactuada por Carlos Melo Ferreira (2004, p. 21), autor de *As poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, quando ele afirma que, no cinema, os diferentes movimentos e tempos são relacionados em uma mesma continuidade fílmica, que pode ser verificada em um plano longo, fixo ou móvel, organizada espacial e temporalmente através da montagem, formando um sentido. O autor também defende que o cinema cria diversas poéticas, que se encontram presentes no argumento, nos planos e movimentos de câmera, na profundidade de campo, no trabalho dos atores e na montagem. Ou seja, é possível ser encontrada não somente na imagem em si e no filme finalizado, bem como em outras fases da construção e da realização fílmica, desde a escrita do roteiro à produção (no caso, a filmagem em si), seguindo até a edição e a finalização da obra.

No artigo *Cinema e poesia*, Eduardo Peñuela Cañizal (1996, p. 354) aponta a participação de elementos cenográficos e suas funções dramáticas. O autor cita, por exemplo, que, a partir do momento em que um objeto cênico, como um revólver, é enquadrado com destaque pela câmera, adquire “personalidade” e transforma-se em um personagem, pois algum tipo de ligação será desenvolvido com ele, que não representa somente mais um elemento superficial de “decoração” ou objeto de *set*. Ao citar o realizador cinematográfico e teórico Jean Epstein, o autor corrobora com a sua ideia de que o cinema faz uso de imagens poéticas de componentes que estão presentes no filme.

Em alguns trechos do texto, Cañizal (1996, p. 355) contrapõe as divergências e os pontos em comum entre as teorias apresentadas pelo cineasta francês (Jean Epstein) e o italiano Pier Paolo Pasolini. Sobre a aproximação das ideias de ambos, eles concordam ao considerar o cinema poético como aquele que revela as percepções que não estão visíveis, materializadas no mundo, ou, até mesmo, as que o homem disfarça e não expressa.

Conforme mencionado, o cinema de fluxo permite a utilização de extensões e alargamentos (entre outros recursos), ou seja, de um tipo de linguagem que não necessite de um compromisso de fidelidade com o “real”, como o cinema clássico pretendia fazer. Sobre esse ponto, há semelhança com a liberdade que o produto poético possui, no sentido de não apontar para uma única realidade, pois este oferece uma gama de possibilidades de percepções e leituras devido à diversidade de inúmeras outras possíveis (LIMA, 1980, p. 77-78).

Ferreira indica o surgimento de uma nova poética, que se apresenta desvinculada de gêneros e tendências estéticas, “uma poética que seja simultaneamente da forma e do cotidiano, uma poética realista e uma poética visionária” (2004, p. 84). Talvez o seu conceito seja mais adequado para os tempos atuais, por ser mais abrangente e permitir que os filmes que possuem como assunto o comum também possam ser englobados nesse segmento.

Ainda segundo o autor, a poética no cinema teve origem com os movimentos artísticos de vanguarda dos anos 1920, como o dadaísmo, surrealismo, expressionismo, construtivismo, entre outros, pois “implicavam uma ordenação diferente da habitual de elementos retirados do mundo real para serem transpostos e redescritos de uma forma não naturalista, não figurativa, abstrata” (2004, p. 154).

Vide os trabalhos (ou talvez o termo mais adequado seja “experimentos”) cinematográficos de artistas da época, como Man Ray. Sem nos esquecermos de *O cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929), curta-metragem roteirizado por Luis Buñuel e Salvador Dalí, cuja película apresenta componentes (atores e elementos cenográficos) pertencentes ao mundo real, porém, em situações não naturais. Nele, vemos situações como o corte de um olho humano com uma navalha, formigas que surgem de um buraco na palma da mão, uma mulher que cutuca uma mão no meio da rua com uma vara, seguida da ação do guarda que pega a parte humana, coloca-a numa caixa e entrega-a à moça.

Ou seja, são obras que contêm um significado poético, pois apresentam também uma ordenação diferenciada do habitual, trazendo elementos do mundo real, transpostos e reescritos de uma maneira distinta da natural (FERREIRA, 2004, p. 154). Esse é um conceito defendido também por Bürger, quando aponta que

O novo conceito proposto pela vanguarda³⁷ rejeita a ideia da arte como representação. Enquanto produtora de uma realidade específica, a arte renuncia a traduzir em figuras realidades alheias ao seu próprio universo. O real já se encontra implicitamente contido na obra de arte vanguardista, na qualidade de opção sobre o uso dos materiais que a história oferece, e que podem ser dores, mitos, instrumentos técnicos, etc., sempre tomados como possibilidades da forma e não como referentes de alusões simbólicas. (BÜRGER, 1993, p. 08).

Podemos considerar não somente as histórias “ilógicas” como poéticas, mas também as que narram fatos triviais e cotidianos, conforme mencionado por Ferreira (2004, p. 84). O cinema de fluxo não é um movimento vanguardista no cinema, entretanto, podemos

³⁷ O autor considera a ideia de vanguarda como uma categoria da crítica, e não um movimento artístico específico.

considerar sua ligação com o cinema poético a partir do uso diferenciado que faz dos elementos visuais cotidianos e narrativos.

Pelo fato de *Seguindo em frente* acompanhar um pouco mais de um dia de seus personagens, a diegese corrobora a sensação de fluidez da história, reforçada pelo fato de a câmera estar imóvel na quase totalidade das cenas. Sendo assim, apesar do filme apresentar certa rigidez no quesito visual (como será analisado no último capítulo), o modo como a câmera está inserida nos ambientes, a sua imobilidade, os longos *takes*, a fluidez da narrativa, a história sem grandes reviravoltas, as cenas contemplativas e a presença dos “planos mortos”³⁸ tornam-se indícios de que essa é uma obra que possui elementos do cinema de fluxo.

Talvez o surgimento do cinema de fluxo tenha ocorrido como uma forma de resgatar e reeducar o olhar e os sentidos, uma vez que possam ter se perdido. Uma forma de recuperar algo que acabou por se perder depois da profusão de novas possibilidades e produções efetivas de imagens e narrativas, porém, de modo menos radical e seguindo um outro caminho do Dogma 95. Pois, como Erly Vieira Jr. (2014, p. 64-65) relembra, remetendo a Jacques Aumont (2004³⁹), o plano de longa duração pode ser identificado e notado pelo público como uma tentativa de aproximação com o “real” e, conseqüentemente, provocar uma sensação de contato menos distante com o mesmo, pelo mesmo motivo.

2.3 A estruturação do cotidiano no enredo de *Seguindo em frente*

A obra cinematográfica *Seguindo em frente* narra a reunião da família Yokoyama, durante o período de pouco mais de um dia quente, para recordar o falecimento do filho mais velho, Junpei, quando este morreu ao salvar um garoto do afogamento no mar. Sendo a localização geográfica da residência dos Yokoyama, em Yokosuka (província de Kanagawa), cidade à beira mar, próxima de Tóquio.

Sobre os espaços que a película apresenta, eles serão analisados mais detalhadamente no último capítulo, entretanto, informaremos os principais neste momento, para que as cenas comentadas nesta parte do trabalho sejam melhor compreendidas.

As sequências do filme ocorrem em ambientes externos e, principalmente, nos internos do lar dos Yokoyama. Dentre esse último mencionado, têm destaque a cozinha e a

³⁸ Enquadramento de espaço sem a presença de personagens. Esse mote será desenvolvido no último capítulo.

³⁹ AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

sala de jantar, espaços em que a maior parte das cenas toma parte. Outras que são importantes de ter-se conhecimento são os quartos, o banheiro e o jardim.

O filme passa-se em época contemporânea, quando acompanhamos, em ordem cronológica, a relação entre as três gerações da família, composta pelo patriarca (Kyohei), a matriarca (Toshiko), o filho Ryota (que pode ser considerado o protagonista da película) e a filha (Chinami), ambos na faixa dos quarenta anos, e seus respectivos companheiros e filhos.

Como alguns personagens serão mencionados diversas vezes ao longo do texto, e seus nomes podem apresentar dificuldade de memorização, incluímos abaixo as fotos dos principais atores/atrizes que os interpretam e os respectivos nomes de seus personagens.

Figura 13 - Personagem Ryota.



Figura 14 – Personagem Kyohei.



Fonte: Fotogramas do longa-metragem *Seguindo em frente*⁴⁰.

Figura 15 – Personagem Toshiko.



Figura 16 – Personagem Chinami.



⁴⁰ Devido à considerável quantidade de fotogramas retirados de *Seguindo em frente* para serem utilizados nas figuras para ilustrar este trabalho, consideramos mais adequado que as que pertencem à obra fílmica não tenham descrição de fonte abaixo das mesmas. Caso contrário, possuirão legenda e, portanto, considera-se que não pertencem ao filme.

Figura 17 – Personagem Yukari.



Figura 18 – Personagem Atsushi.



Figura 19 – Personagem Junpei (o filho morto).



Seguindo em frente pertence ao subgênero fílmico nomeado *gendaiageki*, que caracteriza filmes cujas temáticas são focadas nos dramas da vida contemporânea. Além desse, existem outros que foram previamente explanados: *jidaigeki* (filmes de época), e *shomingeki* ou *shoshimingeki* (dramas de cidadãos trabalhadores da classe média, caracterizado por histórias ocorridas em tempos contemporâneos), desenvolvidos inicialmente pela produtora Shochiku⁴¹, a partir de 1923, quando Tóquio foi atingida por um grande terremoto que destruiu e resultou em danos a vários estúdios e salas de cinema, abalando a indústria cinematográfica. Após a reconstrução da cidade, as películas com enredos contemporâneos passaram a ser produzidas exclusivamente na capital japonesa, já que era vista como um local moderno e novo, além de contar com visual ocidental⁴².

Com o intuito de que qualquer produção fílmica seja desenvolvida, alguns passos devem ser seguidos. Para haver um filme, é preciso que primeiro exista um roteiro. E para que o seu desenvolvimento ocorra, o roteirista pode recorrer a algumas fontes para desenvolver os enredos, dentre elas, livros, romances, peças teatrais, história em quadrinhos e etc.

⁴¹ Produtora de filmes e peças *kabuki*. Fundada, em 1895, pelos irmãos Takejirō Otani e Matsujirō Shirai. Continua funcionando nos dias atuais como produtora e distribuidora cinematográfica.

⁴² Resultado das transformações arquitetônicas iniciadas na Era Meiji (1868 - 1912), quando diversos costumes e arquitetura ocidental foram adotados.

Outra opção é apontada por Antonio Candido (2011) no capítulo *A personagem do romance*, pertencente à obra *A personagem de ficção*, quando o autor menciona François Mauriac na citação abaixo, e conforme se pode relacionar com o título do texto, aponta para a criação de integrantes para um romance literário, mas que pode igualmente ser aplicada aos textos audiovisuais quando convier como princípio para a produção de uma ideia fílmica:

O grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui as suas “fixações da memória”, que preponderam nos elementos transpostos da vida. Diz Mauriac que, nele, avulta a fixação do espaço; as casas dos seus livros são praticamente copiadas das que lhe são familiares. No que toca às personagens, todavia, reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.); o essencial é sempre inventado. (CANDIDO, 2011, p. 66-67).

De modo similar ao que Candido e Mauriac afirmam à respeito da literatura, Koreeda também fez uso da memória como recurso para o desenvolvimento dos enredos de suas películas audiovisuais, utilizando-a como assunto principal em vários de seus filmes. Entre outras obras, podemos mencionar *Depois da vida*, em que os recém-falecidos têm de escolher uma lembrança enquanto vivos, que será filmada, e, a partir desse momento, passará a ser a única memória que terão por toda a eternidade. A lembrança que dois irmãos têm, da época em que os pais não tinham se separado, é o mote de *O que eu mais desejo*, filme que apresenta a dupla de crianças que trama um plano para que voltem a viver novamente reunidos. Até mesmo quando trata da sua inexistência como um dos elementos presentes no enredo, como o caso de *Air doll*, que conta a história de uma boneca inflável que toma a forma humana.

Apesar de *Seguindo em frente* ser uma obra ficcional, a questão da memória está presente em dois aspectos: primeiro, no fato da ideia do filme ter sido baseado na experiência (memória) pessoal do diretor, já que o roteiro foi desenvolvido após a morte de sua mãe e a partir das lembranças familiares dos diálogos de ambos. E o segundo motivo, que está conectado com o anterior, é o fato de a memória dos personagens da película estar presente em grande parte do filme, relembrada através de diálogos, sem esquecermos das lembranças trazidas à tona através do contato com objetos e espaços cenográficos, que influenciam na dinâmica do próprio enredo.

A questão da proximidade entre fatos reais e a sua utilização para a produção de obras literárias é apontada por Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem*. O autor discute a respeito do texto, entretanto podemos considerar que o processo seja válido também

para a criação de (alguns) roteiros cinematográficos. O autor (ROSELFELD, 2011, p. 48) explana a respeito da questão da diferenciação entre fatos e personagens ficcionais (literários) quando comparados com a realidade e a coerência necessárias em suas construções, mesmo quando se mostram incoerentes, devido ao fato de não serem seres autônomos, e sim resultado da criação do autor, ou, no caso do cinema, do papel do roteirista.

Mario Vargas Llosa, autor de *A verdade das mentiras* (2004), também comenta a questão da “realidade” nos textos ficcionais (sejam de sua autoria ou dos demais colegas). Segundo o peruano (2004, p. 17), mesmo quando se baseia em situações verídicas, nunca desejou escrever fielmente utilizando as ações e as pessoas do fato ocorrido. O escritor prossegue apontando que produziu suas obras partindo das memórias que tem de suas experiências pessoais, que, de alguma forma, ajudaram na imaginação e na criação ficcional dos fatos e personagens de seus livros. Segundo ele, “não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo” (LLOSA, 2004, p. 17), e, para tanto, os autores possuem liberdade artística para desenvolverem a obra conforme a sua preferência.

A partir de um fato verídico, o escritor constrói a sua versão de acordo com os acontecimentos imaginados, do modo como, segundo Llosa, seriam reescritos conforme a sua vontade.

No entanto, Candido alerta que,

Por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. (2011, p. 69).

Devido ao fato do escritor (de modo geral, não somente Llosa) poder ou não se basear em fatos reais para a criação de suas obras, Candido informa que, talvez, não se deva confiar plenamente no artista quando este menciona em quais conjunturas as suas histórias foram fundamentadas para serem desenvolvidas.

Llosa segue ao apontar que não somente a produção literária ficcional é necessária para o homem, pois serve como contrapartida para atender às nossas necessidades, e ainda alerta que,

Quando lemos romances, não somos o que somos habitualmente, mas também os seres criados para os quais o romancista nos transporta. Esse traslado é uma metamorfose: o reduto asfixiante que é nossa vida real abre-

se e saímos para ser outros, para viver vicariamente experiências que a ficção transforma como nossas. Sonho lúcido e fantasia encarnada, a ficção nos completa — a nós, seres mutilados, a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil. Esse espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias, que exigem que seja mais rica e mais diversa, é preenchido pelos livros de ficção. (LLOSA, 2004, p. 17).

A obra produzida de modo “infel” aos fatos ocorridos serve para suprir a necessidade de fuga da vida rotineira dos leitores, atingindo e tendo como público-alvo as pessoas de diversas classes sociais, distintos níveis de erudição e popularidade, já que todos sofrem (em maior ou menor grau) de insatisfação com as suas vidas (LLOSA, 2004, p. 15).

Essa relação não se desenvolve somente entre o autor (fictício) e o texto, mas também entre o segundo citado e o leitor, pois este é o destinatário e crê nos fatos narrados pelo autor (NUNES, 1995, p. 44). Como também aponta Rosenfeld, ao afirmar que “o leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da ‘não-seriedade’ dos quase-juízos e do ‘fazer de conta’” (2011, p. 21).

Martine Joly, na introdução do texto *A imagem e a sua interpretação*, trata da intenção do autor e a compreensão pelo leitor, e aquilo que ambos “encontram nesses mesmos sistemas de significação relativamente aos seus desejos, pulsões e, ou vontades (JOLY, 2003, p. 11); e que a mensagem não possui uma só forma de ser interpretada, ao mesmo tempo em que, apesar do leitor ser único, a compreensão da obra “pode ela própria variar de acordo com as circunstâncias, a interpretação de uma obra nem por isso é ilimitada, pois tem limites e regras de funcionamento” (JOLY, 2003, p. 12).

Essa imersão por parte daquele que aprecia o produto artístico dá-se independente da localização do tempo da obra (que pode ocorrer no presente e/ou passado, e/ou futuro). No caso do teatro, existem três tempos paralelos: os acontecimentos dramáticos desenvolvem-se numa ordem temporal no palco, a duração da peça, sendo esta a mesma das anteriores experimentada pelo espectador no qual ele fica “isolado” no tempo (NUNES, 1995, p. 44). Tecendo uma comparação com a arte cinematográfica, Nunes (1995, p. 44) aponta que o tempo nas imagens em movimento é semelhante em termos da duração da obra, contudo, mostra-se mais complexo, pois o cinema possui na sua linguagem as possibilidades de “resumir, alargar, repetir, interromper, fazer retroceder ou adiantar a ação (*flashback* e *flashforward*)” (NUNES, 1995, p. 46).

Llosa prossegue e aponta que quando o romancista escolhe seguir por um determinado caminho e rejeita as outras trilhas e desvios que lhe são oferecidos e permitidos

para percorrer na sua obra de ficção, “assassina outras mil possibilidades ou versões daquilo que descreve: então, isso muda a natureza, o que descreve se converte no descrito” (LLOSA, 2004, p. 18), já que está em suas mãos o poder de decidir onde, quando, e qual será o destino (no caso de final fechado) dos personagens e do enredo de sua obra, além do modo como ele será concretizado.

Em *Seguindo em frente*, a ideia para o filme foi baseada em uma situação real, conforme informado anteriormente, a morte da mãe de Koreeda, que acabou por determinar a escrita do roteiro que foi feito após o seu falecimento. Esse foi desenvolvido baseado nas notas que o realizador tomou das conversas que os dois tinham, e, conforme o diretor afirma em entrevista a Sam Adams (2009), metade das falas da personagem da avó foi dita por sua mãe.

Retomando Llosa no tocante à memória, o autor afirma que,

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que impulsiona a imaginação em seu voo imprevisível até a ficção. Recordações e invenções se misturam na literatura de criação, de maneira frequentemente inextrincável para o próprio autor, que sabe, mesmo que pretenda o contrário, que a recuperação do tempo perdido que a literatura pode realizar é sempre um simulacro, uma ficção em que o recordado se dissolve no sonhado, e vice-versa. (LLOSA, 2004, p.19).

Apesar de o peruano referir-se à produção de romances literários, podemos considerar que, de modo semelhante, o processo pode ser aplicado para o desenvolvimento de roteiros cinematográficos. Nesses, a memória também pode servir como uma das fontes de pesquisa para alguns filmes, e, por vezes, perde-se o limite entre verdade e ficção. Por mais que, por exemplo, o elemento tempo tente ser reproduzido de modo mais próximo do real, não passará de um simulacro, ou seja, uma “cópia” do real. Até mesmo pelo fato de, na literatura, o leitor possuir o seu tempo individual de apreciação da obra (mais lento ou ligeiro), de interromper e retomá-la a qualquer momento, reler a mesma página ou frase quantas vezes desejar. No cinema, ao contrário, a ordenação e a velocidade das imagens são impostas pelo diretor (a não ser que assista ao filme na televisão ou computador, pois, nesses casos, é possível controlar a velocidade de passagem das imagens, pausar e rever as cenas quantas vezes desejar).

Ainda que tenha alguns momentos baseados na vida do diretor, *Seguindo em frente* não pode ser considerado autobiográfico, pois não apresenta nenhum dos elementos que o qualificariam como um, como, por exemplo, os que Mariana Luz Pessoa de Barros apresenta

em sua tese *O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível* (2011, p. 24) para tratar de obras literárias, mas que novamente faremos proveito para o meio cinematográfico: o uso do pronome “eu”, nos momentos em que o narrador identifica-se com um dos personagens; mesmo nome do autor (na capa do livro) e o de um dos intérpretes; o título ou subtítulo do livro trazer uma explicitação que remeta a uma obra autobiográfica (memórias, história da minha vida, lembranças, etc.); entre outros. Portanto, o cineasta, tal qual Llosa, a partir de situações verdadeiras ocorridas com ele, transformou-as para criar suas obras.

Mesmo que baseado em algumas passagens da vida pessoal de Koreeda, o filme objeto de nossa pesquisa, sua história (no sentido do enredo), personagens e acontecimentos são ficcionais. Existe uma aproximação e coerência com fatos e elementos do mundo real, além de tratar de um tema cotidiano, o que torna a película mais próxima da vivência, identificação e compreensão do público.

Walter Benjamin também escreveu acerca da questão da utilização de elementos vividos pelo escritor para a produção de textos:

Podemos [...] perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Conforme Benjamin e Llosa afirmam a respeito da elaboração de obras literárias ficcionais, concordamos que seja preciso haver coerência em suas criações, mesmo quando parece não ter. Ou seja, precisam estar fundamentadas na criação e podem ter como fonte diversas origens, entre elas, acontecimentos reais transformados em ficção. É a questão que Benjamin traz sobre o criador. É possível pensar que o mesmo dá-se no caso do roteirista/diretor audiovisual, e o uso que faz da sua vida e experiência (e, por que não, também de outros?) em um produto. Ou seja, é válido como ponto inicial para a criação de tramas, sejam elas, literárias, teatrais ou audiovisuais.

Seguindo em frente é semelhante aos filmes de outros realizadores, e de películas como *Horas de verão* (Olivier Assayas, 2008), *O segredo do grão* (Abdel Kechiche, 2007), *Amor* (Michael Haneke, 2012) ou mesmo *Uma família em Tóquio* (Yôji Yamada, 2013), considerada a refilmagem de *Era uma vez em Tóquio* (Yasujirô Ozu, 1953). Obras que aparentam ser “banais” no relacionamento dos membros do grupo familiar, uma característica comum entre as películas citadas e outras que lidam com retratos de famílias, já que têm como assunto principal o dia a dia inserido na realidade. Essa temática é frequentemente abordada

por Koreeda em seus projetos cinematográficos. Além de *Seguindo em frente*, pode ser verificada em *Ninguém pode saber* (2003), *Maboroshi: a luz da ilusão* (1995), *O que eu mais desejo* (2011), *Pais e filhos* (2013), *Nossa irmã mais nova* (2015) e *Depois da tempestade* (2016), último filme do realizador exibido comercialmente.

Apesar de *Seguindo em frente* apresentar costumes da cultura japonesa, por tratar do cotidiano de uma família, permite que os espectadores de diferentes nacionalidades identifiquem-se em alguns aspectos. Abaixo, citamos Renato Ortiz, docente da UNICAMP, um dos mais importantes estudiosos a respeito da tradição e papel do Japão no mundo, a partir da ótica das ciências sociais, defensor de que o país não deve ser visto como exótico ou excêntrico, mas, sim, como uma nação com distintas práticas culturais:

Como o observador é um estrangeiro, se encontra “fora” do ambiente que lhe interessa captar, ele deve dele se aproximar, “fazer-se nativo” para apreendê-lo de maneira convincente [...]. Cada “povo” é uma entidade, um “mundo” diverso dos outros. (ORTIZ, 1994, p. 21).

Independente do público nem sempre possuir conhecimento sobre o ambiente cultural e social no qual o filme está inserido, o tema central (drama familiar) da obra de Koreeda é comum às pessoas. Em entrevista a Jason Jude Chan (2009), o próprio cineasta não julgava que o filme conseguisse ser acessado por parte do público ocidental. Ele considerava que, por se tratar de um longa-metragem que aborda a típica vida doméstica e familiar japonesa, seria recebido como inacessível e criticado pelos não japoneses. Porém, em cidades como Paris, Nova Iorque e Toronto, o público que assistiu relata que o filme lembra suas próprias famílias, o que deixou o diretor surpreso pelos espectadores de fora do Japão terem identificado semelhanças nas situações abordadas pelo filme.

Sobre a rotina do japonês, utilizaremos uma citação que Ozu afirma a Kiju Yoshida, que produziu um livro sobre o falecido (*O antcinema de Yasujiro Ozu*), permitindo outro olhar, já que ambos ocuparam o mesmo ofício:

A vida dos japoneses é absolutamente não cinematográfica. Por exemplo, ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corrediça, sentar-se no vestíbulo, desamarrar os sapatos⁴³, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa à estagnação por meio de mudanças

⁴³ Tradição japonesa em que os sapatos devem ser descalçados e trocados por chinelos oferecidos antes de adentrar numa residência, local de trabalho, clínica médica e outros, para não transportar a sujeira da rua para o interior limpo do local.

que a adaptem à linguagem cinematográfica. A vida no Japão precisa tornar-se muitíssimo mais cinematográfica. (YOSHIDA, 2003, p. 45).

Para uma parcela do público ocidental, talvez os atos mencionados acima possam parecer maçantes pelo desconhecimento de tais atividades e não as praticarem em suas rotinas; entretanto, fazem parte da tradição japonesa e permanecem sendo exercidas ainda nos dias atuais. Ozu aponta que, mesmo assim, as películas produzidas em seu país contêm esses traços culturais, e, portanto, não há outra saída a não ser mostrá-los, já que estão inseridos no exercício diário. O fato de certos hábitos estarem tão impregnados na rotina do povo japonês, eventualmente tenha relação com a questão do gosto pelos rituais praticados, não somente os religiosos, mas também outros antigos, que são passados de geração em geração, como a cerimônia do chá e o *ikebana*.

A primeira trata-se de uma tradição influenciada pelo zen budismo, que possui como objetivo purificar a alma do homem, integrando-o à natureza, bem como mostrar o esforço do japonês em busca da beleza e simplicidade. A seguinte é conhecida como a arte de montar arranjos florais, folhas e galhos naturais em harmonia com os vasos. A estética do arranjo é linear na composição, a disposição por uma linha é preferencial a um grupo de flores, independente da beleza que a sua coloração e forma possam ter.

Sobre o cotidiano, mencionamos novamente Rosenfeld (2011, p. 46) quando cita que “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (apesar de ele estar se referindo a outro contexto, consideramos válida a sua observação sobre o assunto). Carlos Augusto Calil (2010) acrescenta ao afirmar que, em suas películas, Ozu só se interessava por pessoas normais, imperfeitas, gente comum do dia a dia, em meio às quais não há lugar para heróis, e que a vida ordinária dessas pessoas desenrola-se em sucessivos “desacontecimentos”, num cotidiano levemente dramatizado. Segundo Geist (1997, p. 109), os trens e pontes nas obras de Ozu igualmente fornecem significância de transição e passagem de um ciclo a outro.

As imagens produzidas por Koreeda e Ozu ilustram aspectos característicos do zen: “A beleza pode se encontrar em qualquer lugar - numa simples flor, numa nuvem solitária ou num breve poema. Revelar a beleza constitui a meta da arte” (ZEMAN, 1990, p. 112). Koreeda também sinaliza a predileção por narrativas e personagens com esse perfil. Em seus filmes, podemos perceber os protagonistas, todavia não há antagonistas claramente definidos, sendo estes os fatos corriqueiros da própria vida.

A respeito da narrativa central de *Seguindo em frente* ser o núcleo familiar japonês e a sua decomposição, o tema é tratado de modo singelo e conta com certos elementos

documentais. Conforme menciona Richie (2005, p. 246), “o documentarista Koreeda aprendeu que a verdade está nos detalhes, [...] tal como acontece com Ozu, de quem Koreeda aprendeu muito”. Ou seja, a influência desse gênero não é necessariamente explícita, podendo ser percebida em registros únicos.

A utilização de recursos do gênero não ficcional dá-se pelo fato do cineasta ter iniciado sua carreira no audiovisual quando ele foi contratado pela produtora TV Man Union para trabalhar como assistente de direção em obras documentais. Além de Richie, considerado um dos mais reconhecidos pesquisadores estrangeiros da cultura japonesa, o próprio Koreeda confirma que traços do estilo documentário e da tematização das relações familiares estão presentes nas suas obras.

O cineasta informa, em entrevista a Adams (2009), que ocorreu imprevisto na cena de *Seguindo em frente* em que as crianças, após o almoço, saem para o jardim da residência de seus avôs para realizar a brincadeira de acertar, de olhos vendados, uma melancia pendurada. O diálogo dos personagens adultos que se encontravam na cena da área interna da sala de jantar estava pronto, mas para o das crianças não houve preparo prévio. Esse trata-se de um recurso utilizado por alguns realizadores em películas ficcionais, e em alguns formatos de documentário, já que o entrevistado não recebe o texto com a fala que deve ser dita durante a conversa enquanto a gravação acontece.

Outra cena que pode ter sido improvisada é a que mostra quando os três primos saem da casa para caminhar pela vizinhança, brincam de pisar nos quadrados de cimento do chão, pulando de um para outro, e, em seguida, param embaixo de uma árvore para tocar suas flores. São planos diferentes focados nos dedos das mãos dos garotos pegando nos ramos e pétalas.

Não podemos deixar de remeter, nesses momentos, ao cinema de fluxo e poético, pois são imagens fluidas, leves e lúdicas, passando a impressão de certa expansão ou até mesmo de pausa temporal, um rompimento que não possui comprometimento com o tempo real, pois eclodem e fornecem (mesmo que de modo breve) um momento de fôlego na narrativa após os atritos que se deram anteriormente entre os adultos, e que funcionam tal qual a descrição fornecida por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes para instantes como este, em que “a pausa representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso; interrompendo momentaneamente o desenrolar da história” (1988, p. 273). Nesse instante, a pausa não compromete e nem prejudica a narrativa e o desenvolvimento do roteiro. Pelo contrário, é um rompimento na linearidade da trama que fornece sensações lúdicas do universo infantil.

A proximidade da ficção com a realidade demanda de certa naturalidade com o “real” ficcional que “deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile da imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da ‘espontaneidade’ do real” (AUMONT, 2006, p. 150), ou seja, não é suficiente que a trama contenha elementos reais, mas também o modo como a linguagem fílmica é ministrada interfere diretamente na mesma para a produção de sentidos, permitindo maior identificação do público com os personagens, situações e espaços fílmicos.

A respeito desse assunto e do estilo documental que Koreeda emprega na ficção, Richie afirma que

Ele é como outros diretores de sua geração: as técnicas do documentário permanecem em seus filmes comerciais⁴⁴. Esses jovens cineastas têm dado ao estilo documental um realismo mais aparente, um lugar definido nos filmes da virada do milênio. (RICHE, 2005, p. 247, tradução nossa).

Koreeda faz uso de sua experiência com o documentário, gênero em que “fez escola” e aplica alguns dos conhecimentos adquiridos sobre o modo como orchestra a matéria humana nas obras ficcionais a partir de suas percepções pessoais; e do modo como ele deseja que elas aproximem-se da realidade, não somente pela temática cotidiana abordada, assim como pela linguagem fílmica adotada, como o uso frequente de câmera estática e fixa em seus filmes. Lembrando que nem todos os projetos não ficcionais utilizam esse tipo de narrativa.

Apesar do uso de alguns elementos documentais nas produções ficcionais, manuseia e produz os longas-metragens de acordo com a sua interpretação e ordenação desejada, além de escolher e fazer uso da estética mais adequada para que se concretizem nos enquadramentos de câmera, conceitos visuais cênicos, *mise-en-scène*, edição e outros.

Em *A partilha do sensível* (2005), Jacques Rancière debate a respeito da dissociação entre ficção e realidade e o caráter representativo das artes, em que o artista fará uso da “materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). O autor (seja ele do campo audiovisual, literário, teatral, musical, ou das artes visuais) produzirá, a partir do repertório que o constitui, suas experiências pessoais e profissionais, além das referências de outras áreas e artistas, até mesmo de acontecimentos banais. Ou seja, é a partir deles, dos elementos concretos, que se

⁴⁴ Por filmes comerciais, Richie não faz referência ao que pode ser compreendido como os publicitários exibidos na televisão ou nas mídias sociais, mas, sim, aos projetos de longa-metragem.

dará a leitura de mundo, que será representado, de modo mais ou menos fiel ao que serviu inicialmente como referência, no resultado final da criação.

Peter Szondi em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, partilha da mesma opinião que Rancière ao afirmar que

O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões (*Ent-schlüsse*); são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p. 30).

A partir das citações anteriores, Rancière e Szondi apontam que a obra, seja ela plástica ou literária, existe enquanto criação, produto, e “encerra-se” em si mesma. O mesmo pode ser levado em conta para os produtos cinematográficos. Apesar de fazer uso de situações reais e possuir a trama que comporta o cotidiano, *Seguindo em frente* deve ser considerado como uma obra audiovisual ficcional e os elementos mostrados na *mise-en-scène* (personagens, direção, direção de fotografia, direção de arte e edição) devem trabalhar para alcançar esse objetivo, sem necessitar de apoios externos para que possa ser compreendido pelo público.

Até mesmo em casos como *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), em que o realizador opta por utilizar, para os seus personagens, os verdadeiros nomes dos atores que os interpretam, um dos motivos pode ser pelo fato de haver alguma equivalência entre as vidas reais e ficcionais, mas isso não pode e nem deve ser ponderado quando se considera o filme, pois ele precisa ser autossuficiente.

Entretanto, alguns cineastas possuem e fazem uso de um DNA visual tão marcante que, ao assistir uma obra, mesmo sem saber quem é o diretor, somente pela direção de arte presente nas imagens, é possível supor quem é o responsável. Entre eles, podemos citar Pedro Almodóvar, Wes Anderson, Peter Greenaway, Jean Pierre Jeunet, François Ozon, Júlio Bressane, entre outros. Uma das “regras” do cinema aponta que, se a edição e a direção de arte passam despercebidas pelo público, o filme cumpriu parte do seu papel. Porém, os realizadores citados são reconhecidos exatamente pelo destaque visual que usam na cenografia, figurinos e objetos. Trata-se de suas marcas registradas em relação principalmente à paleta de cores (Almodóvar, Anderson, Ozon e Bressane), da modalidade anterior acrescido

do *look* retrô (Jeunet) e referências teatrais e da pintura (Greenaway), pois, invariavelmente, não passam sem chamar a atenção do público.

A paleta de cores utilizada no filme para a iluminação das cenas não pertence à classe das que se destaca, pois é utilizada de forma próxima à luz natural, seja no que concerne às sequências internas/externas e/ou diurnas/noturnas. O volume de sombra é percebido em cenas pontuais, não sendo apresentado de modo dramático, e sim como um complemento na composição visual do quadro, como quando o avô retorna à casa após a caminhada matinal e vemo-lo de costas, em contraluz (ou seja, percebemos o contorno escuro de sua figura); algumas cenas nos corredores da residência; nos minutos iniciais do momento em que o neto Atsushi (enteado de Ryota) adentra no consultório do mais idoso; e quando o patriarca encontra-se em seu dormitório preparando-se para dormir.

Sobre os tons para as vestimentas dos personagens, Yukari (esposa de Ryota) usa uma em tom claro; enquanto que a parte superior dos figurinos de Ryota, Atsushi e do avô, é branca e a peça inferior, escura, o que permite certa unidade visual no trio; a irmã de Ryota e a avó vestem roupas com tonalidades mais escuras (respectivamente, marrom com poás e rosa apagado com estampa florida), o que resulta no mesmo efeito dos personagens masculinos.

A paleta de cores dos espaços internos e dos móveis e objetos do lar dos Yokoyama também não destoam. As paredes e os corredores possuem gradações claras e o mobiliário em tonalidade mais escura. Não há discrepância nas cores dos utensílios cenográficos, a atenção do público não é desviada devido às suas cores ou aos formatos. Percebe-se a integração e a harmonia entre os elementos que compõem a direção de arte (no que diz respeito aos figurinos e cenários internos) de *Seguindo em frente*. A coloração é formada por tonalidades harmônicas que não permitem a desarmonia entre si, mesmo quando os personagens encontram-se nos recintos dentro da residência, ou seja, o espectador fica concentrado nas ações desenvolvidas pelos atores.

A influência documental que se dá nos filmes de Koreeda pode ser pensada no sentido de ele fazer menos uso de traços biográficos e mais do diálogo com o cinema não ficcional ao utilizar câmera “neutra”, e, apesar de emoldurar enredos intimistas, a maquinaria permanece mais distante do que próxima, portanto, o seu enquadramento não é invasivo, o que chega a oferecer o efeito oposto, de certo modo invisível, sem interferir “nestas ações que parecem ser naturais, o cineasta traz as suas observações para [...] cada movimento e cada palavra, ao mesmo tempo, afia a visão do olho para as configurações do filme” (SIEFEN, 2014).

Portanto, nas obras de Koreeda, mesmo nas cenas mais dramáticas, o enquadramento não é fechado na face do ator para que o público melhor visualize suas feições. Ele faz o oposto, parece dar espaço para o personagem ao não se aproximar e nem invadir sua intimidade em um momento penoso e, desse modo, percebemos não somente as feições, mas também parte de sua reação corporal.

Percebemos poucos movimentos de câmera, o *take* é estático, e enquadramentos como os dos depoimentos dos mortos em *Depois da vida*, que são semelhantes ao gênero documental, conforme apresentamos em dois exemplos a seguir:

Figura 20 – Plano médio de *Depois da vida* (1998).



Fonte: Fotograma de *Depois da vida*.

Figura 21 – Plano médio de *As canções* (2011).



Fonte: Fotograma de *As canções*.

A imagem acima, à esquerda, mostra um fotograma do ficcional *Depois da vida* (1998). No encontro com seu tutor, em vez da personagem enquadrada escolher uma lembrança de sua vida para ser filmada (e que servirá como a única que se recordará para a eternidade), ela prefere tirar folhas e flores de um saquinho, coloca-os organizadamente em cima de mesa e interage com eles. Simula-se como se o seu interlocutor estivesse do outro lado da mesa, ou seja, como se a tomada fosse um plano subjetivo, em que a câmera toma o lugar do intérprete, permitindo ao público ocupar e colocar-se no seu ponto de vista.

A outra imagem é da obra documental *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011), em que diversas pessoas foram selecionadas para cantar músicas que tivessem marcado as suas vidas, e, conseqüentemente, explanar suas relações com elas. Apesar de elas serem enquadradas de modo um pouco lateral, as personagens conversam frontalmente com o cineasta.

Ambas as figuras servem para ilustrar um plano típico e característico em que depoimentos são tomados⁴⁵. Percebemos a semelhança entre ambas: a câmera mantém-se

⁴⁵ Lembramos que nem todas as películas documentais fazem uso dessa prática. Uma das exceções é, por exemplo, o do norte-americano Michael Moore, conhecido pelos filmes com temas polêmicos, em que a câmera frequentemente é utilizada na mão, cuja linguagem remete a algumas matérias telejornalísticas.

estática durante as cenas, enquadra em plano médio, um pouco acima da cintura até a parte superior dos corpos das mulheres, mostrando os personagens no que concerne ao posicionamento do equipamento, de modo quase frontal, remetendo, portanto, à captação de declarações de estilo documental.

Mesmo a cena que apresenta o campo de visão da câmera semelhante ao gênero não ficcional, o enquadramento foi utilizado por ser considerado o mais apropriado para as sequências da filmagem. Porém, é necessário lembrar que existe a necessidade de, previamente às filmagens, buscar por referências visuais (podendo ser outras obras audiovisuais como filmes e vídeo clipes, pinturas, fotografias, romances e etc.), para que um conceito seja desenvolvido a fim de dar unidade visual ao longa-metragem.

Segundo Rancière (2005, p. 58) aponta sobre o universo ficcional, quando se refere à literatura, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas”. Ou seja, mesmo que um livro ou filme sejam mais próximos ou distantes da realidade, é preciso organizar esteticamente os materiais para aquele que o lê ou assiste.

Essa preferência pela proximidade da linguagem documental e histórias focadas nos pequenos gestos e acontecimentos do “dia a dia” talvez seja uma tendência do cinema contemporâneo de alguns países asiáticos e iranianos, e, conforme afirmam Mauro Baptista e Fernando Mascarello:

Os roteiros são tirados da vida, da deles ou de amigos. As histórias são principalmente urbanas. A câmera é móvel, muitas vezes no ombro. A impressão é de que as imagens são feitas ao vivo, que são roubadas. Esses filmes se tornam a concretização de uma urgência: a de filmar esses destinos, a de tomar a palavra em nome dos contemporâneos. Essa nova corrente não se inscreve no esteticismo [...], e sim em um cinema humanista e documental. (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p. 280).

O realizador escreveu o roteiro de *Seguindo em frente* após a morte de sua mãe, que por cerca de dois anos fora hospitalizada por causa de um aneurisma cerebral. Apesar dos pontos em comum, ou muito próximos, pelos quais Koreeda passou, houve adição e utilização de componentes ficcionalmente criados, já que o longa-metragem não se trata de uma obra documental, mas possui alguns aspectos próximos e baseados no real.

O fato de acompanharmos de modo tão próximo a família Yokoyama por um curto período de tempo, permitindo-nos compartilhar intimamente suas histórias (no sentido de acontecimentos familiares), parece aproximar-se do que Baptista e Mascarello (2008, p. 280)

mencionam sobre as imagens “roubadas”, apesar de afirmarem que os filmes contemporâneos (que se encaixam na descrição) não se inscrevem em um esteticismo. Pode-se considerar o oposto, o que não necessariamente significa que pertençam a algum movimento, pois a partir do momento em que são caracterizados por uma linguagem específica, há referência também à estética, que pode ser menos notada por ser mais “neutra”, em especial, pela forma que esses filmes são idealizados e realizados, conforme explanado anteriormente.

Fazendo uso do que os autores apontam, podemos considerar que *Seguindo em frente* possui semelhanças, entre outros, com o cinema contemporâneo chinês e iraniano, e os dilemas que cada um dos personagens vive. Existem também momentos “menores”, que provocam riso, bem como os dramáticos.

O gosto da cereja (Abbas Kiarostami, 1997) e *O balão branco* (Jafar Panahi, 1995) são dois exemplos da segunda cinematografia mencionada acima (dramática). Esses são filmes que, como *Seguindo em frente*, tratam de recortes de acontecimentos “banais”, cotidianos. Enquanto que, na película dirigida por Abbas Kiarostami, o protagonista planeja seu suicídio e procura alguém para ajudá-lo, encontra alguns “candidatos”, mas eles acabam por se recusar por algum motivo, na longa-metragem de Jafar Panahi, uma garotinha deseja comprar um peixe dourado e, após convencer sua mãe a dar-lhe o dinheiro, perde-o no caminho até o local de venda e tenta recuperá-lo com a ajuda de seu irmão. Além deles, os citados como representantes do cinema de fluxo também podem ser enquadrados por terem produzido obras cujas histórias e linguagens encaixam-se nos descritos.

Dentre eles, Hsiao-Hsien e seu modo de filmar e registrar imagens possui concepções próximas às de Koreeda, conforme citação a seguir:

Fui influenciado por um velho provérbio chinês atribuído a Confúcio: “Olhar e não intervir”, “Observar e não julgar”. O importante não é intervir sobre as coisas, modificá-las ou criticá-las. Cada coisa, cada pessoa é diferente. Cada pessoa tem seu próprio meio, seu próprio ambiente. Então, julgar é vão e inútil. O que eu quero é estar no meio, e simplesmente ver o que acontece no interior de cada ambiente, sem procurar criar julgamentos. Eu sei que não passo de uma subjetividade, mas posso apesar de tudo tentar me situar no meio das coisas sem imprimir a marca de minha subjetividade sobre a dos outros. Até agora, foi sempre nesse sentido que trabalhei. (HSIAO-HSIEN apud GARDNIER, 1999, p. 312).

O modo de trabalho de Hsiao-Hsien, em películas como *A cidade das tristezas* (1989), *O mestre das marionetes* (1993) e *Flores de Xangai* (1998), mostra proximidade com o de alguns documentaristas, de pretender perceber “de longe” o seu objeto de observação e intervir o mínimo possível. Tratando-se de uma ficção, o roteiro é providenciado antes das

filmagens, no período conhecido por preparação, e, sem dúvida, é utilizado como guia nas fases seguintes, durante a pré-produção, produção e edição do filme. Portanto, por mais que o cineasta tenha como filosofia manter-se “neutro”, isso não acontece integralmente. Pode-se dar, por exemplo, no sentido de não julgar uma atitude errônea que algum personagem venha a praticar.

Esse olhar para sentenciar, bem como pelo que passa despercebido, é lembrado por Denilson Lopes (2007), em seu texto *A salvação pelas imagens*, que faz parte da obra *A delicadeza: estética, experiências e paisagens*, quando ele se refere ao trabalho do polonês Krzysztof Kieślowski:

Extrair o fascínio do menor, do insignificante, do detalhe, do gesto imperceptível é nesse veio que Kieslowski se situa, numa busca de uma leveza difícil de ser mantida hoje em dia. Essa busca faz dialogar ética e estética, faz da busca da beleza uma decisão de vida, não uma mera estetização, nem equivalência do belo com o bem, mas um entranhamento na existência pela experiência estética, traduzida na possibilidade de encontro com o mundo e com o outro. Cinema do sim, apesar de tudo, sem temor de ser grandiloquente. Talvez haja um momento que não se possa recluir sequer isso. A questão para Kieslowski é: como se utilizar da imagem sem impor ao espectador o lugar de um juiz, o lugar de um voyeur como se utilizar da imagem sem que ela imponha uma verdade? (LOPES, 2007, p. 58-59).

Koreeda promove, sim, um “juízo”, o contido no seu olhar, na definição dos enquadramentos, na indicação dada aos atores e na carga dramática com que cada cena e ação deve dar-se em cada uma das sequências. Esses podem ser considerados como meios de fazer escolha por alguma direção.

Em suas realizações cinematográficas, parece seguir a mesma “cartilha” que Hsiao-Hsien, pois intervém o mínimo possível na vida “própria” das histórias de seus personagens, no sentido de que não há lição de moral, certo e errado, como se não houvesse interferência e a câmera fosse deixada nos ambientes somente para captar as situações.

Essa forte influência pela linguagem documental no realizador de *Seguindo em frente* resulta em uma posição próxima a de um “voyeur”, no sentido de observar de modo próximo os personagens e acontecimentos que se desenrolam, sem interferência direta. Seu olhar acompanha o desenvolvimento das tramas, sua câmera encontra-se presente no centro das ações. É perceptível a opção pela neutralidade, de somente levar o público a permanecer pouco mais de um dia junto dos Yokoyama, motivo pelo qual o público estrangeiro também tenha se identificado com os personagens e o enredo da obra.

A seguir, comentaremos sobre a “ausência” da dramatização, um dos elementos que pode ser notado e compõe a narrativa do filme *corpus* da tese.

2.4 Desdramatização fílmica em *Seguindo em frente*

Algumas películas, como *Seguindo em frente*, possuem em seu enredo, e como linguagem cinematográfica utilizada, o que David Bordwell (2008a, p. 202), importante estudioso do cinema mundial e japonês, intitula de desdramatização (ou desacontecimentos, nas palavras de Calil [2010]).

Trata-se de obras nas quais alguns realizadores europeus fizeram uso do plano-sequência (longo plano único sem corte de edição) com o intuito de “desdramatizar”, em que o drama elimina o “melodrama”, aproximando-se do romance moderno:

As emoções eram sufocadas, e mesmo suprimidas. A vida real, argumentavam os críticos, não se formata em roteiros bem articulados e numa tensão ascendente e gradual. O cinema já podia romper com os artifícios de Hollywood e apresentar claramente o anticlímax da vida cotidiana e seus acontecimentos imprevistos. Acrescida de uma abordagem da narrativa fundada na incerteza das motivações do personagem e das conexões causais, a desdramatização tornou-se uma referência do cinema ambicioso. [...] Em vez de jogar com a carga emocional da situação para o máximo de expressividade, o diretor poderia tratá-la de maneira contida ou oblíquo. (BORDWELL, 2008a, p. 202).

O autor afirma que a desdramatização admitiu uma outra alternativa narrativa ao tradicional modelo de cinema *mainstream*, pois permitiu uma linguagem mais próxima da “realidade”, sem clímax e pontos de virada tão explícitos e, portanto, “artificiais” ou forçados.

Szondi (2001, p. 156- 158) trata de uma situação semelhante quando aborda o gênero drama em peças para serem encenadas. O autor analisa a obra teatral *Nossa cidade* (1938), do dramaturgo Thornton Wilder, que recebeu o Prêmio Pulitzer pelo texto. O enredo passa-se no início do século XX, em uma pequena cidade norte-americana, tendo como personagens duas famílias e seus cotidianos. Semelhante a *Seguindo em frente*, em *Nossa cidade* também

Não é confiada a essas cenas nenhuma função dramática, elas não devem agravar a vida a ponto de chegar a situações conflituosas [...] as duas famílias vizinhas são configuradas segundo o princípio da representatividade [...] com problemas que qualquer família conhece, e suas conversas apresentam particularidades que podem ser substituídas por milhares de outras. (SZONDI, 2001, p. 157).

No texto para o teatro, apesar do cenário apresentado ser o do dia a dia, nota-se um “antinaturalismo cênico” devido ao fato de que, além dos personagens fictícios, o “diretor de cena” está presente no palco. Ele narra e oferece explicações dos atos para o público. É a ele quem a filha morta de um dos casais de vizinhos recorre e pede para reviver o dia em que fez doze anos. Esse recurso reforça ainda mais a queda da “quarta parede”, pois apresenta elementos (nesse caso específico, a presença do “diretor de cena”) que reforçam a sensação da falsidade teatral e de ruptura por parte daqueles que assistem à encenação com a sensação da artificialidade do ambiente fechado, impedindo uma maior imersão na encenação, pois todo o tempo são lembrados de que se trata de uma dramaturgia.

Voltando às artes audiovisuais, Erly Vieira Jr. considera os filmes de Ozu como “um dos antecedentes (diretos ou indiretos) dessa predileção do cinema do realismo sensório pelo espaço-tempo cotidiano e pela relação que se dá entre os corpos, os objetos e a banalidade dos microacontecimentos corriqueiros” (VIEIRA JR., 2014, p. 122), corroborando com a citação anterior de Bordwell.

Fazendo um comparativo com *Seguindo em frente*, a partir do momento em que Koreeda opta por não realizar um melodrama familiar, resulta, no caso específico desse longa-metragem, de uma desdramatização, em que o enredo pode apresentar momentos que levam o público à “desesperança”, com a ausência de final feliz, com uma trama sobre o “nada” rotineiro.

Sobre esse ponto, Koreeda parece compartilhar da opinião de Ozu a respeito do uso (moderado) de *plot*⁴⁶ nos roteiros, quando o segundo menciona que

“Películas com *plots* óbvios me chateiam. Certamente um filme deve ter algum tipo de estrutura, ou então ele não é um filme, mas sinto que um longa metragem não é bom se ele tem muito drama”. Mais tarde, Ozu ficaria famoso por dizer que a trama faz uso das pessoas, e usar as pessoas é abusar delas. (OZU apud RICHIE, 2005, p. 120, tradução nossa).

Para Vieira Jr. (2014, p. 27), nessa apresentação do cotidiano sem espetacularização e sem adornos, nota-se o uso dos “vazios” e o emprego de *take* estático que levam inevitavelmente a reparar no constante movimento dos corpos dos personagens com aparente ausência de *plot*.

Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004, p. 125-126), em *Manual de roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema*, também citam Ozu, além de Robert Bresson e

⁴⁶Termo designado para uma sequência de acontecimentos organizada segundo a preferência do autor/roteirista. Sinônimo de enredo ou trama.

Michelangelo Antonioni, como cineastas “minimalistas”, cujos filmes são caracterizados por não possuírem clímax e os *plots* não serem acentuados ou até mesmo notados, resultando em películas em que as curvas dramáticas parecem planas, sem grandes acontecimentos que movam o enredo.

Portanto, não há, por exemplo, cenas dramáticas envolvendo momentos de redenção ou arrependimentos por parte dos personagens. Ao contrário, *Seguindo em frente* é marcado pela sutileza, pois o objetivo do enredo não foi que o personagem deslocasse-se de um ponto a outro, e nem proporcionar situações para que os personagens “evoluíssem”. A preocupação central foi preservar o foco no encontro familiar, de maneira natural, não que isso impedisse que o roteiro apresentasse as relações entre os personagens e suas premissas (GUERRASIO, 2009).

Pela película tratar de um assunto cotidiano, sem grandes curvas dramáticas acentuadas, nota-se a quase ausência de recursos como movimentos de câmera (*travelling*, panorâmica, grua e demais), além de fazer uso de linguagem cinematográfica sem maiores interferências na montagem; não que inexistam, mas pelo ritmo narrativo não ser tão frenético como acontece nos filmes dos gêneros de ação ou aventura, talvez o público não os perceba tão explicitamente.

Essa economia de “malabarismos” parece ter influência do budismo da versão japonesa, pois é possível depararmo-nos com pontos em comum com os sete princípios do zen, encontrados na arte japonesa, em que, segundo o monge Shinichi Hisamatsu (LOPES, 2007, p. 88):

Assimetria ou o sagrado profano; simplicidade, para eliminar o que não for essencial; naturalidade, que se traduz em certa inocência, ausência de compulsão e em acontecimentos isentos de tensão; latência, como se o paraíso infinito estivesse numa poça de água; informalidade, que leva à ausência de um grande tema e à descoberta dos aspectos do absoluto na vida cotidiana; quietude; e maturidade como perspectiva serena de vida.

A trama de *Seguindo em frente* não apresenta “barriga” (trechos narrativos que não acrescentam informação válida ao enredo). O suficiente para a compreensão é mostrado nas imagens, ações e diálogos dos personagens. Apesar de atritos entre o avô e o filho, não há discussão, embates maiores, dramas, e sim silêncio.

E para encerrar e complementar esse tópico, apresentamos uma citação de David Desser que menciona o trabalho de Ozu, e que igualmente pode ser considerada para o de Koreeda:

Agora, se os tipos de coisas que Ozu elimina são muitas vezes o tipo de coisas em que a maioria dos filmes norte-americanos são construídos, como reuniões, casamentos, doenças, etc., que geram momentos de intensas emoções, então talvez seja necessário explicar essa diferença. As estratégias de Ozu estão enraizadas nos elementos da tradição estética japonesa da ênfase de drama e das elipses de elementos do enredo em suas obras teatrais, a ênfase no humor e o tom em vez de linha da história em sua literatura. (DESSER, 2010, tradução nossa).

As situações mencionadas por Desser estão presentes nas películas dos dois, entretanto, não se tornam e nem são mostrados na forma de grandes eventos, como nos produzidos por grandes estúdios norte-americanos, por exemplo, em *Feriado em família* (Jodie Foster, 1995) e *O casamento de Rachel* (Jonathan Demme, 2009), além dos independentes *Festa de família* (Thomas Vinterberg, 1998), *Parente é serpente* (Mario Monicelli, 1992), *Short cuts: cenas da vida* (Robert Altman, 1993), *Comer, beber, viver* (Ang Lee, 1994), ou ainda a trilogia das cores da bandeira francesa por Krzysztof Kieślowski: *A liberdade é azul* (1993), *A igualdade é branca* (1994) e *A fraternidade é vermelha* (1994). Pelo contrário, tais eventos estão inseridos em situações habituais, da rotina dos personagens, e que, segundo o autor, no caso de Ozu, têm forte influência de outras artes japonesas.

Koreeda e Ozu possuem em comum com os diretores iranianos Kiarostami e Panahi o fato de escolherem filmar momentos “desdramatizados”, histórias que não apresentam grandes “viradas”, mas que não são necessariamente levadas exclusivamente pelos diálogos dos personagens. Essa situação é encontrada diversas vezes em *Seguindo em frente*, mas de modo a fornecer informações sobre os personagens, suas psicologias, seus passados, e não necessariamente somente para servir como agente de ações/reações.

Outro ponto partilhado entre ambos é quanto à questão do ciclo da vida como compreendendo nascimento, desenvolvimento e morte. *Era uma vez em Tóquio* e *Seguindo em frente* tratam deles. No filme de Ozu, os idosos viajam à Tóquio para visitar os filhos e netos, encontram-se com eles e a ex-nora, viúva de um de seus filhos. Quase ao final da história, a matriarca falece, como se a viagem fosse, de certo modo, a despedida deles. A segunda película também encerra uma etapa, pois narra o retorno dos ao lar com seus cônjuges e a terceira geração dos Yokoyama (a participação da nova família de Ryota nesse encontro é significativa), a visita do jovem que fora salvo do afogamento e que ocasionou a morte de Junpei, e o final da película, com o início de um novo período.

Sobre a “falta” de *plots*, Clarice Lispector, no conto *Os laços de família* (1998, p. 63-70), apresenta um cenário similar aos dois filmes. No início do texto, mãe (Severina) e filha

(Catarina) dirigem-se à estação de trem. A primeira acabara de fazer uma visita à sua filha, genro (Antônio) e neto. O enredo traz o cotidiano no encontro familiar ao final e após a partida da mais velha. Essa, dentro do automóvel no caminho para o seu destino final, questiona se não esqueceu nada. Essa situação remete à uma das primeiras cenas de *Era uma vez em Tóquio*, quando o avô pergunta à sua esposa onde está o travesseiro, enquanto procura pelo objeto na mala, até que finalmente o encontra.

No conto, a filha vai relembando a relação entre a sua mãe e o seu esposo, que não fora fácil durante o período da visita, mas que, na despedida de ambos, “se transformara em sogra exemplar e o marido se tornara o bom genro” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Independente do local geográfico, tradições e cultura, os laços familiares podem mostrar-se conturbados, como mostrado também no longa-metragem de Koreeda, entre a sogra e a nora, o embate não é direto, mas a primeira provoca situações percebidas pela outra personagem, como não ter providenciado um pijama para o garoto Atsushi.

Catarina permanece com os seus pensamentos e sensações enquanto observa a mãe partindo no vagão do trem. Como anteriormente informado, em *Era uma vez em Tóquio* e *Seguindo em frente*, os personagens também utilizam o mesmo tipo de maquinário como meio de transporte para se locomoverem. É após se despedir de seus pais, que a voz *over* de Ryota informa os seus destinos (essa cena será analisada no último subcapítulo desta seção).

Ao retornar ao seu lar, a protagonista de *Os laços de família* retoma as ações rotineiras, que podem, num primeiro momento, parecer simples, mas estão repletas de significados, como, por exemplo, observar o seu filho e decidir levá-lo para passear, deixando o marido em casa, já que era “o seu sábado”, embora ele demonstre ter desejado, pelo menos naquele sábado, as suas companhias.

As obras fílmicas e o conto de Lispector apresentam histórias sem grandes acontecimentos. Entretanto, um “desacontecimento” vai provocando outro, que leva a outro, e que fazem com que os personagens reflitam os seus próprios relacionamentos. Outro ponto em comum é o “afeto calado”, entre as gerações de avós e filhos, e que esses últimos parecem tentar reverter esse cenário com os da geração seguinte; na presença dos mais idosos, os filhos portam-se em primeiro lugar, como filhos, é possível identificar certa alteração em suas posturas. Na obra literária, diferente das películas, há uma tentativa de, após perceber certa mudança (Catarina retorna à residência e leva o filho para passear), Antônio nota que algo aconteceu e fica preocupado pela atitude inesperada e repentina de sua esposa agir desse modo, o que resulta na sua decisão de que, após o jantar, irá ao cinema com ela.

Essa falta de atos não impede que, na duração do filme, ocorra, para falar nos termos de Mikhail Bakhtin (1998, p. 223), o cronotopo da estrada ou “a grande estrada”. De modo simplificado, por cronotopo, o autor define como sendo a relação de espaço-tempo em textos literários, em que o privilegiado é o tempo (AMORIM, 2006, p. 102),

O cronotopo da estrada (“a grande estrada”) é a nomenclatura dada aos diversos encontros que se dão ao longo das obras, sejam elas literárias, científicas, religiosas ou até mesmo nas filosóficas. Tomaremos, para o desenvolvimento deste trabalho, a liberdade de considerá-la também para as artes audiovisuais.

Na película *Náufrago* (Robert Zemeckis, 2000), o personagem Chuck Noland, empregado da transportadora FedEx, sofre um acidente aéreo e vai parar em uma ilha deserta, no Pacífico Sul. *Gravidade* (Alfonso Cuarón, 2013) mostra a doutora Ryan Stone em uma missão para consertar o telescópio Hubble, até que, por uma série de desastres, ela precisa encontrar meios incomuns para sobreviver no espaço e retornar à Terra. Nesses dois casos, apesar de grande parte da duração dos filmes estarem concentrados em um único personagem, durante a “grande estrada” que eles percorrem, há encontros, mesmo que de modo inusitado.

No filme de Robert Zemeckis, enquanto está ilhado, o personagem de Tom Hanks encontra uma bola de vôlei, apelida-o de Sr. Wilson, e este serve de companhia durante os anos em que Noland permanece no local remoto, sem contato com nenhum outro ser humano. O outro longa-metragem não se passa em ambiente terrestre. Quando a Dra. Stone consegue contato via rádio com um esquimó alojado na Groenlândia, a compreensão das falas, tanto de um como de outro, não é possibilitada devido à barreira linguística, o que, consequentemente, inviabiliza a comunicação e frustra uma das tentativas de salvamento da personagem⁴⁷.

Ainda sobre o cronotopo da estrada, Bakhtin afirma que “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho”. O próprio (1998, p. 223) complementa ao mencionar que

O motivo do encontro é um dos mais universais não só na literatura (é difícil deparar com uma obra onde esse motivo absolutamente não exista), mas em outros campos da cultura, e também em diferentes esferas da vida e dos costumes da sociedade.

⁴⁷ Para essa cena, há um complemento lançado posteriormente, o curta-metragem intitulado *Aningaaq* (Jonas Cuarón, 2013), que apresenta o “outro lado” de sequência citada no longa-metragem. Dessa vez o foco é em Aningaaq, dono da voz do personagem que conversa com a de Sandra Bullock, em *Gravidade*.

Portanto, mesmo em situações de filmes em que um personagem praticamente protagoniza sozinho a película, é possível, e até mesmo inevitável, que o cronotopo da estrada venha a acontecer em algum momento da trama, seja com um ser inanimado ou com outro a quilômetros de distância, e conta com ajuda para alcançarem os seus objetivos.

Em *Seguindo em frente*, além do encontro entre os membros dos Yokoyama, há também com os personagens “externos” ao círculo familiar. Para exemplificar, podemos citar a vizinha, com quem o avô conversa na rua do bairro no início da película, quando ele sai para passear. Em outro momento, também se dá a relação com essa mesma personagem secundária, porém de modo indireto, mostrado quando ela tem um mal súbito de saúde e alguém de sua residência telefona para o avô solicitando a sua prestação de serviços médicos. Outro encontro é com o entregador de *sushis*, antigo conhecido da família desde a época em que seu pai era o responsável pelo fornecimento das refeições, significando que ele herdara o negócio.

Além do cronotopo da estrada, Bakhtin teoriza também sobre o cronotopo da soleira, que pode ter ligação com o do encontro, entretanto, é mais completo, pois se trata do

Cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). (BAKHTIN, 1998, p. 354).

Ao pensarmos a afirmação acima para *Seguindo em frente*, podemos considerar as áreas comuns da residência, como a sala de jantar, a cozinha e as mais reservadas (os quartos e a antiga sala da clínica do avô), como “os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida” (BAKHTIN, 1998, p. 354).

Nesses espaços do filme é que ocorrem os atritos, principalmente entre Ryota e seu pai, promovidos por diálogos, ou até mesmo pela ausência deles. Ainda fazendo uso de Bakhtin (1998, p. 359), o tempo nesse cronotopo é independente do “real”. Fica evidente, portanto, a impressão de que Koreeda aproveita-se dessa característica e, diante da possibilidade técnica do audiovisual, não encerra a cena nesses momentos. Prolonga um pouco mais o tempo da câmera na face do ator para capturar não somente a sua expressão em reação imediata ao confronto, bem como mantém o enquadramento por mais alguns instantes, com o intuito de registrá-la também após o impacto da oposição, ou seja, o corte não é logo

após a reação. Com esses momentos seguintes, não abandonamos a cena, permanecemos e compartilhamos mais intimamente a (re) ação.

Prosseguindo, como mencionado anteriormente, apesar dos cineastas japoneses estarem inseridos em outro contexto cultural, há realizadores ocidentais que também produzem abordagem semelhante, e que, dependendo da leitura que se faça, essas sutilezas podem passar despercebidas. Podemos apontar relação com o que Roland Barthes (1987, p. 28) menciona ao citar o envolvimento e a atenção que o leitor dedica ao texto literário, podendo ele ser superficial, para ater-se somente ao mínimo e básico da trama em si, ou, em outros casos, poder concentrar mais atenção aos elementos narrativos e da linguagem que foram utilizados no romance.

Sobre o estilo realista e a falta da tradição de sua utilização, Richie menciona a questão abordada por Barthes:

Apesar dos pardais de Hokusai⁴⁸ serem considerados realistas no Japão, este tipo de realismo é visto como parcial quando contrastado com as reivindicações do “realismo cinematográfico” no ocidente. Assim, o que passa por realista no Japão, em outros lugares é considerado altamente estilizado. Estas diferenças inerentes também podem explicar porque os japoneses estavam intrigados com o que Degas e Monet poderiam ter encontrado de tão especial nas gravuras japonesas comuns. (RICHIE, 2005, p. 26, tradução nossa).

Richie refere-se aos diferentes tipos de representação, percepção da realidade e interpretação artística entre a cultura japonesa e a ocidental em relação às pinturas e ao cinema. Para os nipônicos, até mesmo os elementos de uma obra plástica podem ser considerados como verdadeiros, pois os pardais e a paisagem são recortes da realidade, tendo sido baseados em componentes reais existentes no mundo natural.

Na parte final da citação acima, Richie faz referência ao japonismo. Conforme colocamos no início deste trabalho, trata-se da tendência conhecida pelo contato com as artes originárias do Japão e a sua influência nos trabalhos de artistas europeus.

Entretanto, o que os japoneses não compreendiam, num primeiro momento, era como as “simples” figuras que compunham os seus embrulhos poderiam fascinar tanto os artistas europeus. Somente em um segundo momento é que os ocidentais tiveram contato com as

⁴⁸ Katsushika Hokusai (1760 – 1849), pintor e gravurista japonês, conhecido pelo estilo *ukiyo-ê*.

gravuras artísticas japonesas, cujo uso diferenciado de perspectiva⁴⁹ na composição das imagens fascinou e inspirou os pintores do antigo continente.

Avançando em nosso trabalho, no capítulo seguinte, abordaremos os aspectos fílmicos relacionados ao enredo e ao pouco uso de recursos narrativos “artificiais” em *Seguindo em frente* (como a voz *over* no final da película).

⁴⁹ Na arte plástica tradicional japonesa, os objetos não eram pintados em perspectiva, como no Ocidente, o conceito de linha de fuga não existia. O tamanho dos objetos ou figuras humanas não dependia de sua proximidade ou distância do artista, mas, sim, da importância deste no contexto da obra.

3. ELEMENTOS FÍLMICOS EM *SEGUINDO EM FRENTE*

3.1 O retorno ao lar: a memória, as lembranças e a morte

Os irmãos Ryota, Chinami e suas famílias reúnem-se para lembrar a morte de Junpei, primogênito dos Yokoyama, cujo local de destino é o antigo lar, onde ainda vivem os seus pais.

A definição desse retorno é próxima ao apontado por Michel de Certeau, Luce Giard, e Pierre Mayol (2013) sobre o cotidiano, no segundo volume dedicado ao assunto, *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*, sendo que muitas das situações descritas vêm a acontecer no decorrer da trama:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. [...] O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 31).

A volta e o reencontro das três gerações na antiga residência, o contato com as memórias e o passado. Essas são algumas das situações pelas quais os personagens passam, envolvidos pelo cenário e práticas diárias, às quais estão tão imersos que passam despercebidos, são inerentes. É a rotina que coíbe e, por vezes, remete às memórias citadas acima pelas quais a família passa, demonstrando ou não, rendendo-se ou não aos sentimentos mais diversos (alegria, tristeza, nostalgia), e seguem sem muitas pretensões para o futuro, como se a conexão estabelecida com o passado fosse muito mais forte, talvez por esse ser o vínculo mais forte estabelecido entre eles.

Seguindo em frente segue ordem cronológica e o formato tradicional para contar a trama do primeiro até o segundo ato, sendo que, no último, apesar de apresentar um final para concluir o enredo, faz-o de modo um tanto distinto do proposto por Linda Seger (2007), conforme mencionaremos ao final deste capítulo.

Nesse retorno dos irmãos à antiga morada, pode-se traçar um paralelo com o que Gastón Bachelard aponta sobre o retorno ao ninho por parte dos filhos, em que são

multiplicadas as imagens que ilustram as formas elementares e a função de habitar (BACHELARD, 2008, p. 141). Sendo que o ninho e a habitação remetem diretamente ao lar que os filhos (da película e dos espectadores), em algum momento da vida poderão praticar, tanto a saída do lar quanto o retorno:

A casa-ninho nunca é nova. [...] Ela é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho [...]. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. (BACHELARD, 2008, p. 111).

O regresso ocorre após a partida. Nesse momento, vários componentes que foram deixados para trás permanecem os mesmos, como se aguardassem o retorno para serem novamente aflorados, como observa Ecléa Bosi.

Tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos, que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver [...]. A mudança pode ter um caráter de ruptura e abandono. Tudo o que ela investiu dos primeiros afetos vai ser deixado para trás, vai ser disperso e dividido [...]. Há sempre uma casa privilegiada que podemos descrever bem, em geral a casa da infância. (BOSI, 1994, p. 452).

Mesmo a visita tendo ocorrido após um período de tempo, o espaço não deixa de ser notado pelas lembranças por aqueles que voltam. Algumas se concretizam antes da chegada ao local, por estarem profundamente marcadas, e outras são decorrentes de desencadeamentos promovidos por outros indivíduos, bem como pelo recinto em si.

Sobre o ato da volta, Lopes afirma que

A volta pra casa não é o fracasso da viagem, das metáforas da deriva, como o filho pródigo que retorna a sua família arrependido, nem prisão no cotidiano [...]. Retornar à casa também não é fuga do presente, nem nostalgia de uma infância e passado idealizados, perdidos depois de muito se ter vivido, mas um gesto de construção de um lugar, uma possibilidade de encontro. (LOPES, 2007, p. 126).

No caso de Ryota, essa viagem não ocorre somente no momento presente, mas significa também reviver algumas lembranças de infância e adolescência, que ainda permanecem mal resolvidas, e às quais ele quer evitar para não ser atingido e fragilizado.

Não é anunciado quanto tempo Chinami (a filha) não retorna ao lar. Todavia, a ausência de Ryota parece ter sido maior que a da irmã, dado o fato de, em um dos diálogos

entre os personagens, ele desconhecer que, há mais de um ano, o patriarca acidentou-se ao escorregar e cair no banheiro. Ou seja, sua última visita fora anterior a esse período de tempo.

O motivo da reunião não serve para celebrar um fato próspero, e não representa, principalmente para Ryota, momentos de agradáveis devaneios, ou o desejo e local em que ele gostaria de estar; pelo contrário. Permanecendo com as palavras de Bachelard, que complementa ao mencionar que “Se voltarmos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas” (BACHELARD, 2008, p. 112). Esse, sim, parece representar o sentimento mais adequado para o personagem, não porque para Ryota as lembranças representem somente os bons momentos, pois alguns podem mostrar-se sofridos e ainda atormentá-lo, e as “intimidades perdidas” tenham em parte ficado no passado. Enquanto que sua irmã parece ser a única integrante do grupo que superou a trágica morte do parente e cujo retorno ao lar parece não incomodar ou ser penoso.

Em *Seguindo em frente*, as memórias e fatos passados pelos personagens não são contados através de cenas em *flashback*, e sim por meio das falas deles próprios, em que cada um pode fornecer a sua versão sobre os fatos, como na cena em que a avó conta em *off* para a sua nora que, quando garoto, numa excursão com o colégio, Ryota fez tanto barulho, rangendo os dentes à noite no quarto do dormitório, que tiveram de colocá-lo em um outro separado.

Durante o diálogo delas, a câmera mostra o local onde Ryota adentra, e em cima de uma superfície do que parece ser uma máquina de lavar roupas, reparamos duas toalhas brancas dobradas e três escovas de dente, duas de adulto e uma infantil, que ali foram colocadas pela avó para que eles utilizem-nas. Ele, então, dirige-se ao espaço ao lado, em que está localizado o *ofurô* (banheira típica japonesa), coloca em um balde a melancia que trouxera e enche-o de água para gelar. Após ter sido denunciado pela mãe como o agente do acontecido no evento escolar, diz para elas (e para si mesmo) que o fato relatado não foi com ele, e sim com seu irmão enquanto vivo. Entretanto, elas parecem não ter escutado o seu pronunciamento, e mesmo que a sua mãe tivesse, a versão dela está tão enraizada em sua memória que a contaria da mesma forma.

Antes de prosseguirmos, consideramos fundamental, a partir deste momento, refletirmos sobre o modo como a memória dá-se, para que o restante deste subcapítulo possa ser melhor compreendido.

Para tal finalidade, utilizaremos os conceitos de Henri Bergson, que afirma que quando o corpo está posicionado entre agentes que atuam sobre ele, e que, de certo modo, o

influenciam, serve como um condutor, reagindo em maior ou menor grau, conforme a experiência pelo qual passou anteriormente, pois recebe os movimentos para, em seguida, transmiti-los quando não são retidos (BERGSON, 1999, p. 83).

É como se, de modo independente, a memória agrupasse imagens na medida em que elas fossem produzidas, inclusive as do corpo, que ocupa o centro, pois, “é, portanto na forma de dispositivos motores, e de dispositivos motores somente, que ele pode armazenar a ação do passado. Donde resultaria que as imagens passadas propriamente ditas conservam-se de maneira diferente” (BERGSON, 1999, p. 83-84).

A partir da citação anterior, o autor (1999, p. 84) prossegue, e desenvolve a seguinte suposição sobre o funcionamento do corpo: I. O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) mecanismos motores; e 2) lembranças independentes. O primeiro significa a ação em si, o exercício automático que reage de acordo com a conjuntura apresentada, manifesta-se de modo espontâneo. Enquanto que, por lembranças independentes, compreende-se como o mecanismo que buscará a referência no passado para trazê-lo ao presente, de forma que seja mais adequada à situação à qual foi solicitada, ou seja, trata-se de um *modus operandi* menos automatizado.

Bergson (1999, p. 84), então, introduz a questão de descobrir como as representações conservam-se, e as relações que mantêm com os mecanismos motores. Mais dois tipos de memórias independentes são mencionados (BERGSON, 1999, p. 88): o primeiro arquiva os acontecimentos da vida rotineira, na medida em que ocorrem, sob a forma de imagens-lembranças, concedendo informações como os gestos realizados, o local e quando se deu, não possuindo como intenção o uso prático, mas, sim, como um mecanismo natural, em que

Nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. (BERGSON, 1999, p. 88).

Dessa forma, trata-se de uma experiência distinta e que se deposita no corpo, pois é decorrente dos estímulos provocados por fatores externos, voltados para a ação, sendo possível considerá-la como imaginada. A segunda “reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam” (BERGSON, 1999, p. 89).

O passado fica armazenado sob essas duas formas, “de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro, as imagens-lembranças pessoais que desenhavam todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo” (BERGSON, 1999, p. 97). A primeira memória é orientada no sentido da natureza, adquirida pelo esforço, ficando à mercê de nosso desejo; a outra é entregue a si mesma, funciona de maneira espontânea, é volúvel tanto em reproduzir, quanto fiel em conservar. O que a segunda pode oferecer à primeira é apresentar as imagens anteriores ou seguir as situações análogas à situação presente para esclarecer a sua escolha; é nisso que consiste a associação de ideias. Bergson ainda alerta que,

Não há nenhum outro caso em que a memória que revê obedeça regularmente à memória que repete. Em qualquer outra situação, preferimos construir um mecanismo que nos permita, em caso de necessidade, desenhar novamente a imagem, porque sabemos bem que não podemos contar com sua reaparição. (BERGSON, 1999, p. 98).

Em *Seguindo em frente*, as duas situações em que a memória é convocada estão presentes. Ryota, a caminho da casa de seus pais, já se mostra receoso, não pretende passar a noite lá, pois prevê os futuros acontecimentos baseados nas lembranças que a memória lhe traz, em especial, os atritos com seu pai. Ao longo da narrativa, situações provocadas por outros personagens fazem-no recorrer às antigas recordações, como na cena em que, quando as mulheres estão a vasculhar a gaveta de memórias, encontram o seu trabalho escolar.

Segundo Barros, “a memória é veículo de sensações antigas que ganham materialidade ao tornarem-se imagem e, assim, lembrança” (BARROS, 2011, p. 79). Esse é, portanto, segundo a autora, o modo como as memórias são formadas e possuem a capacidade de retomar e estabelecer relações entre acontecimentos ocorridos e o presente, já que o seu gatilho deu-se no tempo em que foi convocado. É distinto da trama, pois pode ser reformulado e revivido no momento presente, mesmo que as imagens sejam reconstruídas, não podem se tornar lembranças, pois se trata de um conteúdo abstrato (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 143).

Quando as memórias são revividas, mesmo as que não possuem tanta relevância, ganham importância devido ao fato de descontinuar-se o fluxo do tempo presente e trazer a sensação de plenitude ao reviver o passado, pois é representante da luta contra o seu oposto, o esquecimento.

Barros ainda menciona a perpetuação das histórias, quando cita que

A memória dos que envelhecem (e que transmitem aos filhos, aos sobrinhos, aos netos, a lembrança dos pequenos fatos que tecem a vida de cada indivíduo e do grupo com que ele estabelece contatos, correlações, aproximações, antagonismos, afeições, repulsas e ódios) é o elemento básico na construção da tradição familiar. (BARROS, 2011, p. 78).

Em *Seguindo em frente*, a matriarca é mostrada como aquela que convive e possui vínculos com os demais familiares. Ao contrário de seu esposo, que, devido a nenhum dos seus filhos ter seguido o seu ofício (o que parece ser uma de suas maiores amarguras), não desenvolve laços nem sequer sociais com os demais. Ele não demonstra afeto nem mesmo pelos dois netos consanguíneos. A chegada de Atsushi surge como uma possibilidade de aposta, com quem ele parece desenvolver uma relação mais próxima e de afinidade ao longo do filme. Conforme observa Bosi sobre a velhice:

Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. (BOSI, 1994, p. 60).

Em uma cena que se passa em seu consultório (que será detalhada no próximo capítulo), onde os dois conversam, o patriarca começa a questionar qual a profissão o mais novo deseja ter no futuro. Continua o diálogo ao informar que seu pai ficou doente quando ele era jovem e, por esse motivo decidiu tornar-se médico, e assim tenta convencer Atsushi de que se trata de uma boa escolha dedicar-se à área médica, apresentando o argumento de que: “Ser médico é bom. É um trabalho que vale a pena”. Até que Ryota chega, interrompe o diálogo entre os dois, resultando em mais um momento de conflito silencioso entre pai e filho.

Para Marisete Teresinha Hoffmann-Horochovski, em *Memórias de morte e outras memórias: lembranças de velhos*, é desse modo que, apesar do “conflito de gerações”, os mais idosos deixam seus rastros nos filhos e netos, sendo possível verificar, entre os mais novos, a repetição dessa herança deixada, seja no modo de agir ou sentir, na socialização primária, ao interiorizar costumes, tradições e histórias contadas pelos mais velhos, que passaram a integrar suas lembranças mais íntimas e pessoais (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 143).

Em *Pais e filhos*, o diretor Koreeda mostra a gradual mudança que vem ocorrendo na sociedade japonesa. Ela permanece, nos tempos atuais, caracterizada pela sociedade patriarcal. Cabe aos homens, além de sustentarem financeiramente a sua família, evitar desonrar o sobrenome que carregam, precisando esforçarem-se sempre ao máximo. Um

exemplo é um dos pais que teve o filho trocado na maternidade, ele é um renomado executivo que se dedica quase que exclusivamente ao trabalho, desenvolvendo uma ligação pouco afetiva com o seu filho, a quem impõe regras rígidas desde pequeno. O outro genitor administra o seu negócio e leva uma vida mais simples, o que permite dedicar mais tempo à família. Embora a posição social e profissional ainda seja um importante item na comunidade nipônica, alguns integrantes mostram-se mais interessados em cultivar outros valores. Como os descendentes podem vir a seguir a carreira de seus pais, talvez os meninos deem continuidade ao caminho trilhado por seus genitores.

Contudo, esse legado (independente da nacionalidade) deixado às novas gerações, pode ser, conforme a autora acima adverte, a lembrança de um acontecimento ou uma imagem não seja suficiente para produzir uma lembrança, é imprescindível que o fato em si tenha deixado um resquício na memória, e que o sujeito “a conserve no seu âmago, caso contrário ele será incapaz de revivê-la, de refazê-la”, conforme Hoffmann-Horochovski adverte após a citação (2008, p. 139).

A saudade decorre das lembranças, já que tem origem da nostalgia, de um comparativo entre o passado e o presente, que é percebido pelo indivíduo como uma perda.

O sentimento de falta é instaurado, modalizando o sujeito com um *querer*. Embora não possamos tratar nostalgia como sinônimo de saudade, esse ponto as duas paixões possuem em comum. Uma das especificidades da saudade com relação a outras paixões da falta é que, quando o sujeito é tomado por tal estado passional, seu *querer* volta-se para valores inseridos em objetos com os quais acredita que já esteve conjunto, mas que perdeu. (BARROS, 2011, p. 77, grifos da autora).

No filme, pela vivência no mesmo local desde que os filhos eram pequenos, os mais idosos estão rodeados pelas memórias materializadas nos espaços e objetos, bem como as provocadas por eles. Entre os avós, a matriarca é a personagem mais tomada pelo sentimento de saudade. A presença dos dois filhos parece fazê-la sentir ainda mais falta de Junpei, como se estivessem sempre a lhe avisar que o filho mais velho não está mais entre eles.

Outra temática regularmente encontrada em algumas obras do realizador é a morte. Além de *Depois da vida*, filme anteriormente mencionado, ela está também presente em *Ninguém pode saber*, em que a mãe deixa seus filhos trancados no apartamento para encontrar seu novo namorado. *Maboroshi: a luz da ilusão* apresenta o tema em dois momentos distintos, em que a personagem percorre o filme sob a sombra da morte de sua avó e o suicídio de seu primeiro esposo. Está também em *Tão distante*, que narra o encontro de

amigos que perderam familiares em um ato terrorista; e em seu penúltimo filme exibido comercialmente, *Nossa irmã mais nova*, em que a morte do pai das quatro garotas (três do primeiro casamento e a caçula do segundo) é o motivo para a reunião e a mudança de vida.

Os avós de *Seguindo em frente* certamente são afetados pelo acidente com o primogênito, pois “é a morte cotidiana, pouco a pouco, dia após dia” (LOPES, 1999, p. 16), a mais sentida por eles, principalmente pelo fato de terem permanecido na mesma casa quando o filho ainda era vivo, e, portanto, as lembranças encontrarem-se mais presentes em suas vidas rotineiras.

Além do fato de, conforme afirma Bergson (1999, p. 158), “quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente. Mas isso se compreende sem dificuldade, já que o progresso da lembrança consiste justamente, como dizíamos, em se materializar”. Talvez por esse motivo, a matriarca seja a mais atingida e vítima do padecimento, ao contrário de seu marido. Parece ser um esforço diário não deixar de esquecer o primogênito, e, para tanto, ela cuida do *butsudan* (altar budista - o objeto será mais detalhado a seguir), visita seu túmulo no cemitério, lembra as antigas histórias orais sobre ele, ou seja, realiza ações de forma a verbalizar ou materializar as lembranças de afetividade sobre Junpei.

A “permanência” do passado no presente é tratada pelo mesmo autor (BERGSON, 2006, p. 47), pois

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente.

Pelo fato das memórias serem frequentemente trazidas para o tempo do filme, acabam por fazer com que permaneçam “vivas”. Bergson também afirma que não é possível classificá-las em um registro ou uma gaveta e que “o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente” (BERGSON, 2006, p. 47, 48).

Apesar de o autor afirmar que o cérebro introduz na consciência somente informações para esclarecer situações presentes, mantendo as demais “presas” no inconsciente, as memórias felizes relembradas no filme, conseqüentemente, são fruto da

recordação de Junpei, pois as mesmas estão atreladas ao núcleo familiar e, recorrentemente, resultam em situações levadas à melancolia por estarem conectadas ao falecimento do parente.

Pelo fato de terem vivenciado essas experiências, são as suas “histórias vividas” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 142). Como resultado, o passado deixa marcas visíveis nos rostos, locais e nos modos de pensar, agir e sentir. São rastros que, por terem sido experiências pessoais e não lidos em livros ou ouvidos de outras pessoas, não são abstrações, “ela tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Por a memória ser um volume abstrato, pode ser retomada no tempo presente. O tempo permite o acesso às antigas lembranças, deslocando o “ontem” para o “hoje”, o que não possui e nem pode ser tomado como um tempo físico ou matemático, pois não há possibilidade de uma lógica exata por se tratar de uma abstração com uma duração “vazia” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 136).

A avó mostra-se preocupada em manter intacto o quarto do falecido, como tentativa de preservar a sua presença e memória na família, apesar da ausência física. As lembranças dos filhos quando jovens, e que envolvem algum momento heroico, são sempre creditadas a Junpei, enquanto que, em situação oposta, segundo ela, são protagonizadas por Ryota.

O patriarca não verbaliza a dor pelo filho morto. Por outro lado, frequentemente menciona que, caso ele estivesse vivo, teria dado continuidade ao seu legado e prestígio profissional, o que afeta especificamente Ryota, cuja escolha pela mudança para estudar Artes, em Tóquio, é regularmente recordada e reprovada. Ambos os irmãos sentem pesar pelo mais velho, mas se mostram mais apreensivos com o futuro e com os vivos. Como quando a própria Chinami verbaliza em diálogo com seu esposo, quando estão no carro retornando para casa ao final do primeiro dia de visita: “Ela já o teve [remetendo respectivamente a mais idosa e Junpei]. Nós é que estamos ocupados cuidando dos vivos. [...] O fantasma do meu irmão não vai cuidar deles na velhice”.

As lembranças, rememoradas principalmente pela avó, são práticas discursivas em que os mais idosos,

Atuam como narradores privilegiados e não só ajudam a manter a história, como conferem a ela significações. Seus relatos que resgatam o passado no presente, como um elemento imprescindível para entender suas identidades e a memória da coletividade; como possibilidade de entender uma época ou

uma determinada temática. É na interação que esses agentes estabelecem com o ouvinte que a ação adquire sentido e que o simbólico e o social assumem significados. (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 152).

A morte está presente na vida de todos os personagens do filme em algum momento de suas trajetórias. As três gerações dos Yokoyama sofreram, direta ou indiretamente, com perdas dos entes queridos. No filme, o fato mais dramático para os personagens ocorreu previamente ao momento diegético fílmico, sendo um dos fatores que permite o desenvolvimento da obra. Aos mais idosos e seus filhos, devido ao acidente que atingiu o familiar, e à esposa e ao enteado de Ryota, com o primeiro marido e pai de Atsushi. Apesar do sofrimento pelo falecimento, cada um lida de maneira distinta do outro.

Ryota perdeu seu irmão quando jovem, tal qual seu enteado Atsushi, quando seu pai biológico faleceu. Maurice Halbwachs (1990, p. 27) dedica algumas páginas de seu livro *Memória coletiva* para escrever sobre as lembranças do adulto e também da criança. Podemos pensar como ambos (Ryota e Atsushi) foram obrigados a terem contato precoce com a morte devido ao falecimento, respectivamente, de seu irmão e genitor, e conheceram o sofrimento que deveria ser, segundo o autor, reservado exclusivamente aos adultos. Pois, apesar de penoso para qualquer um, Halbwachs (1990, p. 42) afirma que os mais jovens não deveriam ter de passar por essa experiência. No caso de Ryota, além da perda do irmão, há o agravante pelo fato disso acarretar em responsabilidades que ele supostamente deveria assumir.

Halbwachs (1990, p. 133-134) cita que um fato grave altera uma mudança do grupo com o lugar, resultando no fato de que o chefe da família venha a ocupar outro posto. Entretanto essa “dinâmica” atinge não somente o patriarca, mas também seu filho, que deveria ser seu sucessor, seguir sua carreira e herdar seu consultório, porém Ryota decide não seguir os planos, e, mesmo muitos anos depois, isso continua resultando em cobranças e atritos com o seu pai, e “a partir desse momento, não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva; mas, ao mesmo tempo, o ambiente material não mais será o mesmo” (HALBWACHS, 1990, p. 134).

Após o óbito, o local da residência permanece o mesmo e os costumes rotineiros seguidos também, porém, as relações foram atingidas, marcando todos, e cada um terá a sua própria rememoração do passado e do ente que se foi.

Halbwachs também debate sob a ótica do dado social, em que os pais caminham à nossa frente, orientando-nos para o futuro, porém, aproxima-se um momento da vida em que eles estagnam e são ultrapassados pelos filhos, e “devemos nos voltar para eles e parece que

no presente foram envolvidos pelo passado e que são confundidos agora por entre as sombras de outrora” (HALBWACHS, 1990, p. 69).

A ordem natural de nossa sociedade associa a morte à velhice, em consequência ao processo da vida, das dificuldades físicas e biológicas que surgem com o passar dos anos. A interrupção da vida é certa, uma questão de tempo após ter cumprido o ciclo da vida: nascimento, desenvolvimento, velhice e falecimento; “a morte do velho, mesmo que contra ela se lute com esforço, é a única morte ‘normal’, a única morte ‘lógica’, porque situada no ‘fim’ da vida – a única morte aceitável” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 63).

Entretanto, quando o falecimento é de alguém mais jovem,

O resultado é desolador: “a morte de um filho, de um neto, é a ruína súbita de todo um projeto; ela torna absurdamente vãos os esforços, os sacrifícios feitos por ele, as esperanças que nele se haviam depositado”. Fere a ordem natural das coisas, a imagem construída que associa velhice e morte. (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 63).

Além de ir contra o processo da vida, há o peso de se sobreviver a essa perda antinatural, que não é esperada. A ruptura da vida de um jovem, o fato de ser o filho favorito, parece ser uma lição do destino para aqueles que estão vivos, a de terem de “aprender” a conviver e lidar uns com os outros.

Após o acidente fatal, Ryota e Chinami saíram de casa, tomaram outros rumos fora do ninho, constituíram suas próprias famílias, e, como menciona Mikhail Bakhtin (1998, p. 242), “a saída da casa paterna para a estrada e o retomo à pátria são frequentemente as etapas etárias de vida (parte moço, volta homem)”, enquanto que os seus pais não mais avançaram, com exceção da velhice.

Segundo Shuichi Kato (2012, p. 247), “dentro da cultura japonesa, como princípio, as pessoas conseguem enterrar o passado (‘deixar a água levar’) — especialmente de um passado inconveniente. Ao mesmo tempo, não há porque se inquietar com o futuro”. Entretanto, a película apresenta o cenário oposto, o patriarca e a matriarca não conseguem desvencilhar-se dos acontecimentos ocorridos no passado, seja das lembranças felizes ou pela ausência do filho falecido. São fatos presentes no dia a dia apresentados pelo filme, talvez porque, segundo Koreeda, a morte está muito presente nas vidas cotidianas dos japoneses (REICHERT, s/d).

A opinião de Kato (2012), caso seja considerada em relação ao óbito, deve-se pelo fato dos nipônicos lidarem de modo mais natural com a morte do que uma parcela dos ocidentais, como se ela fosse, de certo modo, mais aceita. Essa posição deve-se às crenças

religiosas, principalmente à budista, que prega o desapego aos bens materiais e às pessoas, e pelo fato do falecimento ser mais uma fase a que todos os seres vivos estão subordinados. Por sua vez, o cineasta refere-se aos rituais incorporados na rotina dos japoneses, como oferecer regularmente água e alimentos que são dispostos no altar, nas inúmeras cerimônias feitas em homenagem aos falecidos após a sua morte⁵⁰, às visitas ao cemitério, à presença do *butsudan* (altar budista) na sala de estar e a outras práticas habituais.

A morte do filho mais velho causou mudanças nas relações familiares, que continuam ecoando no tempo diegético fílmico, sendo retomada através dos diálogos, principalmente entre o avô e seu filho. Situação oposta ao que indicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 731), quando afirmam que as iniciações ocorrem posteriormente à fase da morte, antes de permitir que uma nova vida (sem o morto) tenha começo. E possa ser libertadora de tristeza e preocupação.

Apesar da tentativa de todos de seguir com as suas vidas, não é desse modo que a morte reverbera na família Yokoyama. Não se trata de uma parte do passado que esteja “enterrado”. Ele permanece presente, apesar de viverem sem o ente familiar e, principalmente, pelo fato de o encontro familiar dar-se em função da data da morte do primogênito que, mesmo mais de uma década após o acontecido, ainda resulta em dor para aqueles que ficaram.

3.2 Os pequenos conflitos familiares no dia a dia

Uma das primeiras imagens do filme mostra Chinami e sua mãe conversando na cozinha enquanto preparam alimentos. É um diálogo trivial que, em inúmeros momentos, irá repetir-se ao longo de *Seguindo em frente*. Em paralelo, é mostrado Ryota, que junto de sua esposa e enteado estão no trem, em direção à casa dos pais. Nesse momento, é apresentada ao público a relação disfuncional dele com os mais idosos, quando menciona que não gostaria de pernoitar em seu antigo lar, porém sua esposa Yukari insiste, pois precisa agradecer aos sogros.

Apesar de esse encontro familiar apresentado na diegese não trazer grandes acontecimentos e nem reviravoltas, remete-nos a Anatol Rosenfeld, quando o autor trata do componente obstáculo em obras literárias. Elemento recorrente em quase todos os enredos

⁵⁰ Ao contrário das tradições brasileiras, no Japão há o costume de fazer cerimônias a cada sete dias após a morte, até o 49º dia. Em seguida, no 100º dia do falecimento e a cada ano do falecimento até o terceiro ano. A partir desse, aos sete, 13, 17, 23, 27, 33 e 50 anos.

cinematográficos, o protagonista precisa ultrapassá-lo em algum momento de sua jornada na obra, independente de alcançar ou não o seu objetivo no final:

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento. (ROSENFELD, 2011, p. 45).

Os personagens de *Seguindo em frente* passam, mesmo que de modo de anticlímax, por algumas das fases citadas acima, que estão sutilmente inseridos em suas rotinas, e podem não se mostrar com tanto destaque por nela estarem “diluídos”, e contarmos regularmente com a sua presença nas tarefas rotineiras (NUNES, 1995, p. 17).

Esses acontecimentos e pequenas desavenças continuam interferindo no momento presente da relação familiar. Em proporção micro, reflete-se, em especial, na ligação entre o avô e Ryota. Uma cena que pode servir de exemplo é quando o último e sua família acabam de chegar e são recepcionados animadamente pela avó e irmã. Em seguida, todos, menos o avô, estão reunidos na sala de jantar conversando (figura 22). O patriarca aparece (figura 23), e, ao avistar o filho, somente pronuncia, de modo surpreso, a frase “Oh, você está aqui”, como se não esperasse ou ansiasse pela sua presença, além do fato de não dirigir nenhuma palavra à sua nora ou ao seu filho, enquanto Ryota singelamente responde “Olá”, seguido de silêncio de ambos, até que, segundos depois, o mais velho retira-se do local.

Figura 22 – Plano.



Figura 23 - Contraplano.



Nesse cenário, após a recepção fria do avô, ao contrário do que se poderia esperar, há indicação clara e subentendida de que a comunicação e, conseqüentemente, a relação entre o patriarca e seu filho é conflituosa. Porquanto indica que existem velhos ressentimentos, pois, muitas vezes, o que não é dito, o interdito, as (re)ações corporais, ou seja, o silêncio é mais importante do que aquilo que é verbalizado.

Durante a troca de palavras entre ambos, percebemos o afastamento do primeiro não somente com o outro, mas também com o restante dos familiares. Mesmo com a presença de outros membros da família, o patriarca isola-se ao retirar-se para o seu antigo consultório, evitando, da mesma forma, contato com os demais membros.

A seguir, faremos uma análise de composição visual, e, em seguida, o foco será sobre o silêncio.

Além da própria ação que demonstra falta de vínculo entre os personagens, a distância é notada na própria construção visual pelos *takes* (figuras 22 e 23), que reforça essa lonjura e falta de conexão entre os dois “grupos” mostrados nas tomadas, e, principalmente com Ryota, pelo fato deles serem mostrados em enquadramentos distintos e abertos, ao invés de algum mais fechado, o que forneceria a sensação de proximidade e conexão, ou até mesmo em um mesmo quadro, que não os mostrasse em amplitude tão distante uns dos outros.

Ainda na mesma cena, quando Kyohei surge na sala de jantar, o plano mais aberto permite visualizarmos toda a família (figura 22). Esse é quase como se fosse o seu ponto de vista, e só não é caracterizado como tal, pois não é em *plongée* (plano em que vemos os personagens em posição inferior, de cima para baixo), e sim quase na altura deles sentados no tatami (esteira utilizada para sentar, dormir ou caminhar descalço). Podemos considerar esse como o típico uso de plano (próximo ao ponto de vista do avô - figura 22) e contraplano (ângulo de alguém sentado entre os familiares - figura 23), pois a imagem seguinte mostra o mais idoso em contraplano, em um *take* intermediário entre o americano (na altura do calcanhar até o topo da cabeça) e o médio (parte superior do corpo, acima da cintura).

Quando o avô deixa o recinto, a atenção cênica é voltada para Ryota, mostrado em plano próximo, dos ombros até o topo da cabeça. Por estar próximo de sua face, é inevitável percebermos o seu desapontamento e decepção pela falta de acolhimento, ao passo que a avó e sua nora continuam o diálogo que fora interrompido pela aparição do patriarca, não deixando abalarem-se pelo ocorrido, oposto ao que acontece com o filho vivo. O contraste das duas situações antagônicas reforça o visível constrangimento de Ryota refletido em sua face.

A câmera fixa de Koreeda, sem movimentos, força o olhar do espectador para esses dois blocos de ações: a família reunida em posição “estática”, em plano inferior, ilustrando

uma cena do encontro dos parentes em um tranquilo e confortável típico lar japonês; e o patriarca isolado, superior e deslocando-se em movimento ao sair do quadro.

Nesses dez segundos de ação, percebe-se o inverso da outra recepção, indicado, aqui, pelo modo frio por parte do avô, que aparentemente não esperava a presença de Ryota. Eles mal trocam olhares, e quase não há reação por parte do filho, como se ele já esperasse por essa recepção (ou a falta dela) do mais idoso. O mal estar entre eles obviamente não teve início a partir desse momento, afinal acabaram de reencontrarem-se, o que fornece indícios do mau *status* de seu relacionamento devido a fatos anteriores ocorridos e que são apresentados ao longo da narrativa.

Esse é mais um momento no enredo em que o patriarca e seu filho não conseguem desenvolver um diálogo para resolver o atrito. A situação é similar à irritabilidade de Ryota quando, na cena anteriormente mencionada, percebe que seu pai tenta fazer com seu enteado o mesmo feito a ele anos atrás, quando quis convencê-lo a seguir a sua profissão, para que assim pudesse transferir a sua herança, a profissão que tem continuidade na família, que prossegue com o nome do patriarca. Mesmo quando se trata de Ryota deixar o consultório, isso ocorre de maneira simbólica. Amedrontado ele pode não estar, mas a cena reforça o sentimento interiorizado de não aceitação da exigência paterna e até de fracasso por não se sentir reconhecido pelo patriarca por não ter seguido a sua profissão.

Saraiva e Cannito indicam a importância do silêncio, seja nos diálogos ou na trilha sonora, e que, por vezes, pode revelar mais do que as palavras de um diálogo, pois o “silêncio pode conotar tristeza, alegria, surpresa, decepção” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 190), ou seja, está repleto de sentimentos e significados, além dessa quietação ter como objetivo ser direcionada para algum outro personagem.

Eni Puccinelli Orlandi (2007) dedica *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* exclusivamente para debater sobre o assunto abordado neste trecho do trabalho.

Dentre as suas teorias, ela aponta o silenciamento, que não se trata do silêncio em si, mas “pôr em silêncio”, que “nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito” (ORLANDI, 2007, p. 12). Ou seja, significa, em primeiro lugar, que o silêncio pode ser utilizado e funcionar como um tipo de censura. Em segundo, não é porque não há verbalização que inexistente uma mensagem a ser passada. Apesar da ausência de palavras, há um tipo de “comunicação”, a intenção na “mensagem” enviada e, conseqüentemente, recebida e compreendida. Pode-se, portanto, considerar o silêncio como uma linguagem. Ele não é insignificante, desprovido de conteúdo, e nem um complemento da linguagem.

Gilles Deleuze reforça ao comentar que a audição juntamente com a imagem

Formam um único componente, um contínuo. É a maneira em que “rivalizam”, se recobrem, se atravessam, e cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos como numa partitura. (DELEUZE, 2007, p. 278).

Orlandi (2007, p. 24) diferencia o silêncio em algumas categorias: o silêncio fundador, presente nas palavras, mas que se compreende como o não-dito, em que se deve ler nas entrelinhas o verdadeiro significado que se deseja transmitir; e a política do silêncio, separada em duas subcategorias: silêncio constitutivo, em que, para dizer, é necessário não-dizer e uma palavra cessa as demais; e o silêncio total, que significa a censura, situação na qual não se deve dizer nada.

Uma mensagem política pode ser agregada ao silêncio quando este rompe com o dizer, pois “essa dimensão política do silêncio está, no entanto, assentada sobre o fato de que o silêncio faz parte de todo processo de significação (dimensão fundante do silêncio)” (ORLANDI, 2007, p. 53-54).

A cena do primeiro encontro do avô e seu filho já se mostra incômoda, para os personagens e para o público, pela pouca troca de palavras ditas por ambos. Nota-se, nesse momento, um tipo de censura pelas palavras e atos secos provenientes das “boas vindas” do mais velho. No conteúdo das suas palavras, já é possível perceber, pelo não-dito, que ele não deseja prosseguir com o diálogo, o que imediatamente é percebido por Ryota, que responde brevemente e, em seguida, cala-se, enquanto o patriarca encerra o curto diálogo abandonando o recinto, numa ação não-verbal.

Outra cena que permite notarmos a falta de comunicação entre ambos é o final do almoço. Vemos em plano geral, que enquadra todos os personagens na sala de jantar e a cozinha ao fundo, enquanto a família comenta o fato da viúva de Junpei ter levado sua vida avante e casado novamente.

Antes de prosseguirmos com os comentários sobre os *takes*, Leonardo Boff aponta sobre a situação da refeição em família, e que pode ser considerada também para a mostrada no filme:

Comensalidade significa comer e beber juntos ao redor da mesma mesa. Esta é uma das referências mais ancestrais da familiaridade humana, pois aí se fazem e se refazem continuamente as relações que sustentam a família. A

mesa antes que um móvel remete a uma experiência existencial e a um rito. Ela representa o lugar privilegiado da família, da comunhão e da irmandade. Partilha-se o alimento e junto com ele, comunica-se a alegria de encontrar-se, o bem-estar sem disfarces, a comunhão direta que se traduz pela sem cerimônia dos comentários dos fatos cotidianos, das opiniões sem censura sobre os acontecimentos da crônica local, nacional e internacional. Mas importa reconhecer que a mesa é também lugar de tensões e de conflitos familiares, onde as coisas são discutidas abertamente, diferenças são explicitadas e acertos podem ser estabelecidos. Onde há também silêncios perturbadores que revelam todo um mal-estar coletivo. (BOFF, s/d).

Retomando o longa-metragem, a imagem prioriza o patriarca, que se pronuncia sobre a situação, enquanto lê o jornal: “De certo modo, foi bom não terem tido filhos. Uma mãe viúva é difícil de casar”. Silêncio no local devido ao constrangimento provocado, já que sua nova nora também perdeu o marido. Koreeda promove mudança de *take*, que continua geral, porém, nesse momento, a câmera está posicionada no outro extremo da mesa, permitindo visualizar a movimentação corporal de Yukari, que se dirige a Ryota e faz um comentário como que para “quebrar o gelo”, já que nem o seu sogro ou outro familiar manifesta-se, modificando o clima de mal estar instaurado: “Afortunadamente, um homem maravilhoso me quis”. Ryota mantém-se calado, para evitar mais uma afronta diante da provocação do mais velho.

Em seguida, as mulheres levantam-se para ver antigas fotografias na sala de estar, deixando o avô e o filho, que permanecem em seus lugares à mesa. Nesse momento, desenvolve-se um novo diálogo iniciado pelo patriarca, a respeito da restauração dos murais das tumbas de *Takamatsuzuka*⁵¹. Enquanto Ryota esclarece o ocorrido, subitamente seu pai levanta-se e dá uma bronca nos netos que estão no jardim, para que eles tenham cuidado com uma valiosa planta. Quando esse retorna, muda de assunto, como se o anterior já tivesse sido encerrado ou esquecido, fosse irrelevante, e questiona o que realmente lhe interessa, se o filho está conseguindo sustentar-se financeiramente, já que a sua profissão, segundo a impressão demonstrada, não seria capaz de cobrir as despesas de sua família.

Ryota nota a intenção do outro personagem, mostra-se desconfortável e ofendido, primeiro por ter sido deixado “falando com as paredes”; em segundo lugar, pelo menosprezo de seu pai pela sua profissão, considerada inferior à dele, fato percebido intrinsecamente pela falta de interesse na continuidade da conversa prévia relacionada à sua carreira, mas que não se resume somente ao fato dele ser restaurador de arte, e sim por não ter seguido a medicina.

⁵¹ Trata-se de uma descoberta arqueológica localizada na Prefeitura de Nara, encontrada por acaso por um fazendeiro na década de 1960. Presume-se que a obra histórica tenha sido construída no final do século VII ou início do VIII. Houve controvérsia promovida pelo tipo de restauração que deveria ser realizada. Uma das mais famosas imagens lá encontradas é *Asuka*, citada por Ryota do diálogo.

Perante esse cenário, a única reação do filho é abaixar a cabeça e responder de modo importunado: “O suficiente para manter uma viúva e mãe”. Após a sua fala, abaixa a cabeça e termina de alimentar-se. Temos novamente o fim do diálogo, dessa vez estabelecido por Ryota.

Para melhor compreendermos a cena acima, apresentamos, a seguir, os principais planos após o patriarca retornar à mesa:

Figura 24 – Plano.



Figura 25 - Contraplano.



A figura 24 é o plano do avô, e a 25, o contraplano de seu filho. O primeiro poderia retomar o assunto da restauração, mas este se deu somente com o objetivo de saber da condição financeira de Ryota. O plano médio de ambos permite visualizar suas reações mais de perto, mas sem invadir demasiadamente esse instante constrangedor de pai e filho, quando, após permanecer calado na situação anterior ao comentário em que seu pai opinou a respeito da dificuldade da mulher viúva adquirir novo matrimônio, aqui está decidido a dar uma resposta à altura e demonstrar a sua irritação, não diretamente sobre a conduta indelicada do pai, e sim de modo indireto, através de sua resposta (“O suficiente para manter uma viúva e mãe”).

David Bordwell (2008b) afirma que o uso de plano e contraplano, do modo como foi feito por Koreeda, é semelhante ao de Ozu, no sentido de que ele não posicionava as figuras humanas de frente uma para a outra, mas com um espaço distanciando-as.

A câmera nos coloca de frente para um e o outro. Como resultado, eles podem ser colocados frontalmente, ao passo que agora podemos observar para onde os seus olhares se dirigem - sendo na maioria das vezes, para baixo. Estas novas configurações nos permitem ver que o pai e filho não se olham muito. (2008b, tradução nossa).

Desse modo, com a câmera simulando um ponto intermediário entre o patriarca e seu filho, Koreeda permite que o público observe a ambos em suas individualidades, fazendo, ao

mesmo tempo, uso menos invasivo para mostrar e aumentar a tensão da cena, que se dá não através de ações dramáticas, mas exatamente pela falta delas. A esse modo de fazer cinema, não seguindo os moldes tradicionais, Bordwell (2008b) considera o trabalho de Koreeda como “artesanal”.

A ação pela descontinuidade de diálogo é a que Barros menciona:

A impossibilidade de agir (não-poder-fazer), ou a paralisia, é figurativizada pelo fechamento dentro de si [...], pela ausência de comunicação verbal (—suprimia a fala). [...] O corpo se torna uma prisão [...] sem qualquer possibilidade de troca com o mundo exterior. (BARROS, 2011, p. 80).

A reação de Ryota não permite que ele prossiga com o diálogo com seu pai. Ao perceber que não é possível manter a comunicação, ele responde à sua pergunta e, em seguida, cala-se. Não há mais o que ser dito após essa ação incoerente do patriarca. Como forma de protesto, para deixar clara a sua indignação, o filho prefere silenciar-se, pois não há possibilidade de atender às expectativas do pai, fato que ocorre desde que ele era criança. Sobre o medo infantil levado para a vida adulta, Barros aponta que

Se no menino a lembrança provocava principalmente o medo, no caso do narrador adulto, ela desperta outra paixão: o rancor – cólera durativa e contida, causada pela sensação de injustiça vinda das muitas quebras de contrato vividas pelo menino na relação com seus familiares, especialmente com o pai. (BARROS, 2011, p. 80-81).

A partir deste ponto, retomaremos Orlandi (2007, p. 14) para tratar da questão do silêncio, permanecendo na cena entre o avô e o seu filho. Comparando essa com a anterior (encontro de ambos quando o mais novo acaba de chegar em seu antigo lar), em que o silêncio também é instaurado, nesse momento do filme, o diálogo mostrava-se em desenvolvimento, entretanto, é interrompido pelo patriarca quando este levanta-se. Não foi necessário que ele tecesse nenhuma palavra para Ryota; o ato em si, de levantar-se bruscamente, já contém nas entrelinhas a mensagem captada por Ryota, pois, na volta de seu pai à mesa, e com a mudança de assunto, o filho responde secamente à pergunta do outro personagem, para, em seguida, calar-se.

Orlandi (2007, p. 14) caracteriza como silêncio “fundante” aquele que “atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz”, ou seja, são os encontrados nessa sequência do longa-metragem. O ato do avô de interromper a conversa e não se justificar antes ou depois

da ação, vem a indicar que o assunto não era assim tão relevante, e sim como outro qualquer, servindo como introdutório ao que ele direciona de modo direto quando regressa à mesa.

Em resposta, não somente através de palavras, mas também da escolha pelo silêncio após responder ao seu pai, Ryota opta por se calar e, nessa atitude, demonstra a sua dupla frustração e irritação. A primeira, pelo patriarca, na cena anterior, ter feito comentário sobre as mulheres viúvas; em seguida, pelo seu interesse na vida financeira, não tendo como principal preocupação as despesas e contas em si, mas de modo como se Ryota não tivesse condições ou não fosse capaz de sustentar a ele e à sua família. Como afirma Orlandi (2007, p. 14):

Quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio "fala" por elas; elas silenciam. As palavras são cheias de sentidos a não dizer e, além disso, colocamos no silêncio muitas delas.

Esse silêncio ao final da cena é compreendido e o sentido produzido, exatamente pela falta de palavras. O mais velho poderia ter retomado o teor do diálogo, entretanto não o faz. Ao mudar de assunto, traz à tona o seu verdadeiro objetivo, sendo esse um dos que realmente incomoda seu filho. Após a fala final de Ryota, o patriarca poderia tentar “consertar” a saia justa promovida por ele; contudo, capta a mensagem, afinal, “o silêncio não é diretamente observável e, no entanto ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está lá” (ORLANDI, 2007, p. 45), mas prefere não dar continuidade após o mal estar instalado e a postura, tanto do discurso (a não-fala) quanto a sua posição física, adotada por Ryota, voltado à introspecção, representando também uma forma de resposta e complemento ao silêncio imposto.

Sobre o gesto e o silêncio,

Também a gestualidade, a relação com o corpo, está orientada pela fala. Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a “expressão”, os gestos. Procura ter uma expressão que “fala”. É a visibilidade (legibilidade) que se configura e nos configura. A linguagem se constitui para asseverar, gregarizar, unificar o sentido (e os sujeitos). (ORLANDI, 2007, p. 34).

A reação gestual de Ryota, responder ao pai, calar-se, e, em seguida comer, contém um significado de retração do discurso e corporal, é o silêncio da opressão (ORLANDI, 2007, p. 101). Segundo Orlandi, não é possível descrever o silêncio através de palavras, já que “o

silêncio não fala, ele significa” (ORLANDI, 2007, p. 102). Cala-se para evitar que o outro exponha efetivamente o seu discurso.

Embora possa parecer que há uma tentativa de comunicação entre ambos, torna-se uma tarefa árdua. Durante toda a sua estada, Ryota abriga o ressentimento por não ser o filho preferido, posto ainda ocupado pelo irmão, mesmo depois de morto. Enquanto que o patriarca guarda rancores pelo filho vivo ter “abandonado” a família, e não ter se sacrificado em prol dela. Esse, por ter ciência da resistência de seu pai perante a sua profissão escolhida, omite que está desempregado. Para ele, bastam as demonstrações de afeto, menções e glórias a seu irmão que, mesmo morto, continua recebendo-as, o que serve de grande carga, que ele silenciosamente suporta.

Conforme afirma Kato, no cenário social do Japão há dois mundos: o do dever e o dos sentimentos, mundo exterior (sociedade) *versus* mundo interior (desejo íntimo e pessoal):

O modelo da sociedade citadina de distinção entre o *giri*, “dever”, e o *ninjō*, “sentimento humano”. O *giri* é um sistema de valores imposto pela classe dominante, é a ordem do mundo público exterior. O *ninjō* é um valor que a cultura citadina concilia na esfera totalmente privada do mundo interno. E o *giri/ninjō*, o público/privado e os mundos interno/externo são paralelos e se sobrepõem enquanto domínios de fronteiras claras. Se alguém ultrapassar as fronteiras e quiser impor seus anseios do *ninjō* (o amor, a paixão) no domínio público (por exemplo, no casamento), a sociedade punirá essa pessoa com a morte. (KATO, 2012, p. 273).

Certamente a atual sociedade japonesa não comete diretamente (mas talvez de outras maneiras) o último ato mencionado (como se sabe, o compromisso de honrar o sobrenome da família ainda é muito forte no país, costume herdado da época dos samurais, visto que existem, nos dias de hoje, muitos casos de suicídios de crianças diante do *ijimê* [*bullying*] nas escolas, adolescentes que não passam no vestibular, e adultos que não alcançam o sucesso profissional esperado), mas o filme não permite saber se Ryota sofreu alguma retaliação social fora do círculo familiar ao fazer a sua escolha profissional.

Ainda sobre *giri versus ninjō*, na cena já mencionada no início deste subcapítulo, em que avó e filha estão sentadas na mesa da cozinha, tirando ervilhas de suas cascas, a mais velha tece as suas observações a respeito do recente casamento de seu filho, antes da chegada desse. Ela comenta em tom de menosprezo o fato de ele ter casado com uma viúva, indicando sua desaprovação: “Ele não era obrigado a ter um ‘modelo usado’. [...] É melhor casar com uma divorciada do que com uma viúva. Pelo menos a divorciada escolheu deixar o marido”.

O *take* que enquadra as duas personagens é o plano médio da mais idosa, que está sentada em um banquinho mais alto, e plano próximo da filha. Ambas estão perto uma da outra, pois a ação que executam assim solicita, nesse momento em que colocam ervilhas sem casca na mesma vasilha, e também para que a dupla esteja simultaneamente no mesmo campo de visão da câmera, o que permite visualizá-las de modo quase frontal para o público.

Desse modo, percebemos seus movimentos corporais enquanto fazem o serviço, além de suas expressões faciais, principalmente as que Chinami faz ao reagir sobre a opinião de sua mãe a respeito do segundo matrimônio de Ryota. Enquanto a matriarca tece os comentários, permanece descascando o alimento sem interromper o que vinha fazendo. Não há reação corporal ou em sua feição, suas palavras não a abalam, afinal, como ela mesma afirma: “Estou apenas dizendo o óbvio”. Nesse meio tempo, a filha tem reação oposta; por diversas vezes, interrompe a ação que vinha fazendo e observa a sua mãe, como se não acreditasse no que está ouvindo. Como ela está sentada em nível inferior, o movimento de ter de olhar para a avó é enfatizado, pois não é suficiente que vire para dirigir-se a outra personagem, mas que, além desse gesto, é necessário que também incline a sua cabeça para o alto.

No entanto, sua opinião é repreendida pela filha, que diz que às vezes ela pode parecer assustadora, como se as palavras ditas não combinassem com seu papel de mãe, e avó de seus filhos, como se as senhoras tivessem de ser sempre bondosas. Porém, no decorrer do filme, vão surgindo situações que demonstram suas qualidades e defeitos, vícios secretos/escapismos, dentre eles, a compra de objetos por catálogos enviados pelo correio (prática de venda ainda comum no Japão) e o hábito de jogar *pachinko*. Trata-se de jogo de máquina japonesa que possui um painel com vários pinos. O jogador compra uma quantidade de pequenas esferas de metal (*pachinko dama*) e usa-as para jogar; caso ganhe, pode continuar a jogar ou trocá-las por prêmios. É uma dessas bolinhas que a filha encontra no chão da cozinha e questiona se a mãe está frequentando o *pachinko*, demonstrando preocupação, pois vários japoneses tornam-se viciados nesse passatempo, chegando a gastar todo o salário.

Enquanto Toshiko mistura arroz com ervilha e demais ingredientes na cozinha, a conversa continua desenrolando-se sobre Ryota: que ele deveria ter esperado mais tempo para se casar, o fato de Yukari (nora) ter tido que trabalhar para sustentar seu filho antes de casar novamente, sobrando até para a filha, por ela ter trabalhado “somente” três anos após ter terminado a faculdade⁵². Aqui, é possível perceber essa dualidade, em que, segundo Toshiko,

⁵² No Japão, o usual é que, após a mulher ter se graduado, trabalhe até casar, e depois do matrimônio ela passe a cumprir o papel social como dona de casa e mãe de família. Durante o meu período de estágio no Japão, em

o dever (*giri*) do filho teria sido não se casar tão rápido após a morte da primeira esposa, porém, o *ninjō* (sentimento, amor) fez com que ele “infrigisse” as leis e se unisse conjugalmente. E o resultado do seu desagrado é o rude trato com que a avó faz o comentário sobre a nora, comparando-a a um “modelo usado”, como se Yukari fosse um objeto descartável, automóvel, eletrônico ou eletrodoméstico, e que, se o matrimônio tivesse sido realizado com uma mulher divorciada, segundo a avó, ainda assim teria sido melhor. De qualquer forma, esse tipo de acontecimento familiar pode não ser normalmente bem-vindo, pois, conforme aponta Bosi, “quem penetra um grupo familiar, através do matrimônio, por exemplo, encontrará uma atmosfera à qual deve adaptar-se; uma unidade e coesão que se defende o quanto pode da mudança” (BOSI, 1994, p. 423).

Apesar da forma polida e gentil no tratamento com a sua nova nora quando se encontram, essa atitude não reflete o verdadeiro sentimento de Toshiko. Sobre os personagens e suas feições faciais, Veltruski afirma que

São o mais das vezes interpretadas como signos da mentalidade da pessoa, de sua personalidade, inteligência, temperamento e mesmo de modo de vida, proveniência etc. [...] O que um locutor faz com seus músculos faciais complementa significativamente sua fala. (VELTRUSKI, 1988, p. 178).

Segundo o que o autor atesta, as expressões do ator representam os sentimentos do personagem; entretanto, Kirin Kiki, que interpreta a matriarca dos Yokoyama, em certas situações, não o faz, devido às circunstâncias culturais e tradicionais japonesas, em que não se devem manifestar as reais emoções negativas, em especial a mulher e sua postura submissa. Mas esse trecho da obra deixa claro que o comportamento demonstrado não corresponde ao que a personagem sente.

Todavia, ela não pode ser denominada a antagonista da obra, como ocorre em alguns filmes em que a mãe ou a sogra claramente desempenham esse papel, por exemplo, em *Como água para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *A sogra* (Robert Luketic, 2005) e *Terapia do amor* (Curtis Hanson, 2006).

O Ocidente também conta com pessoas e/ou situações em que se devem esconder os sentimentos. Porém, devido à alta cobrança do bom comportamento e conduta social e cultural, talvez a rigidez no Japão seja, de certa forma, maior, como o fato de algumas mulheres da geração da personagem mais idosa, em certas ocasiões, terem de andar alguns passos atrás do marido, na sua “sombra”; ou ainda, quando sentadas no chão, segundo a

2005, as mulheres com quem tive contato, e que optaram por ter independência financeira, não contraíram matrimônio.

etiqueta, deverem apoiar o corpo sob as pernas dobradas ou colocadas de lado, pois cruzá-las é uma atitude permitida apenas ao sexo masculino.

Entretanto, esses momentos não comprometem a compreensão do espectador (inclusive do ocidental), que, eventualmente, pode desconhecer ou estranhar alguma tradição apresentada no filme, como o costume de sentar no chão e não em cadeiras para se alimentar à mesa, deixar o calçado usado na rua do lado de fora da casa (ou da sala no ambiente de trabalho) e utilizar outro exclusivo para os espaços internos, o porquê da preferência pelo banho no *ofurô*, típica banheira japonesa de madeira, cuja temperatura varia entre 36 e 40°C, em vez do chuveiro e dormir no chão⁵³.

No filme, a família da filha Chinami é a mais espontânea, descontraída, e mostra-se “livre” de algumas amarras sociais: são barulhentos, falam alto, as crianças fazem bagunça. Situação oposta à de Yukari e seu filho, pois são novos na família, ambos os lados precisam ser comportados como o esperado e seguir a etiqueta social, portar-se, dizer palavras agradáveis e etc.

Entretanto, na cena em que o *tempurá* de milho é servido a todos, a avó pergunta a Atsushi se ele gosta do cereal e, sem titubear, ele responde de modo espontâneo que mais ou menos; botando a perder uma das chances que Yukari teria de agradar sua sogra num dos primeiros momentos de convivência em família. Ela faz uma expressão de desconsolo e derrota pela espontaneidade do garoto e, para tentar consertar o seu “furo”, diz que ele comerá bastante.

Na refeição noturna, outra situação semelhante. Os mais velhos, Ryota e sua família estão em volta da mesa e o neto pergunta se precisa comer algo que está em seu *chawan* (utensílio em formato de tigela utilizado nas refeições). Sua mãe prontamente responde, quase de modo autoritário, que sim, mas o avô intervém e diz que não, que ele comerá pelo garoto, nisso a avó aproveita e oferece-lhe um pedaço de enguia. Certamente, Yukari aceita a interferência dos sogros.

Nesse momento, a superioridade deles sob a sua é bem recebida e essa ação a satisfaz, pois é um momento de mimo para com o seu filho, indicando o seu aceite no seio familiar. O local que o menino ocupa na mesa é interessante; ele está posicionado entre os seus avós, o que pode indicar uma maior integração entre eles, dando a entender que a barreira e tensão do início do encontro e toda a formalidade parecem ter diminuído, permitindo certa descontração.

⁵³ Na verdade, não se deita diretamente no tatami, sobre ele é estendido uma espécie de acolchoado baixo, chamado *futon*.

Contudo, esse gesto não é suficiente para satisfazer Yukari. Em cena posterior, ela se encontra organizando seus pertences no quarto e reclama com seu marido que sua sogra comprou um pijama somente para ele, sendo que poderia ter feito esse agrado também para o seu filho Atsushi, além de mostrar-se descontente pelo fato dela tê-lo tratado o dia todo, em grande parte do tempo, como visita, e não como membro da família. Nota-se mais um pequeno gesto “maldoso” da matriarca, dessa vez para com sua nora e seu filho. Como Yukari não pode afrontar diretamente a mais idosa, “desconta” em Ryota, neste momento em que somente os dois estão no cômodo e podem ser mais abertos e sinceros. A maior parte do tempo ela fica de costas para ele durante o diálogo que travam e recusa-se a entregar-lhe o pijama que havia levado para ele vestir, mesmo seu marido dizendo preferir o que ela havia levado ao invés daquele que sua mãe deixara para ele. Porém, a matriarca compra um novo pijama, e para não afrontá-la, ela não entrega a roupa para o seu marido. Caracterizando o “estar esgotada” por parte da personagem, que se isola para se recompor do desgaste de ter estado “pisando em ovos”, representando o seu próprio papel e sendo observada pela família, que tem um olhar reticente sobre a relação com uma viúva que tem um filho.

Possivelmente, o momento em que (quase) todos parecem esconder seus reais sentimentos seja no encontro com o garoto (Yoshio) que foi salvo por Junpei. Todos os anos, na data de sua morte, ele visita os Yokoyama como forma de agradecimento pelo fato de estar vivo e, de certa forma, apesar dele não ser um membro da família, é um tipo de retorno para ele também, certamente em circunstância diferente. Nessa cena, que se desenvolve na sala de jantar, os personagens têm que cumprir o papel social e recepcionarem bem o jovem enquanto ele conta as novidades e seus planos profissionais (atuar na área de Comunicação), e a conversa dá-se em meio ao oferecimento de petiscos e chá por parte da filha. Os filhos tentam ser gentis e mostram-se interessados na conversa, entretanto sentem-se incomodados com a dívida e obrigação (*giri*⁵⁴) anual dele.

Yoshio cresceu, é praticamente um adulto, contudo, aparenta ser imaturo e desleixado. Atsushi leva-nos a reparar na sola da meia encardida do jovem quando esse faz reverência ao altar de Junpei, quando o mais novo olha por baixo da mesa e visualiza a parte suja. O avô mantém-se o tempo todo calado e de costas e, quando o sobrevivente vai embora, os demais fazem comentários sobre como ele está gordo, ter comido parte dos doces que trouxe para os Yokoyama, até o ponto em que o patriarca, num momento explosivo, chama-o de imprestável e lixo, e que, segundo aponta Bosi sobre o não esquecimento, “a família [...]

⁵⁴ Dever.

sempre espera a volta do filho pródigo, mesmo comportando-se como quem o esqueceu” (1994, p. 424). Porém, a perversidade e insensibilidade de suas palavras são justificadas perante a situação, conforme aponta Luiz Carlos Merten:

Se existe um cinema da crueldade, está contido nesta cena. O filho que morreu era belo, ele é desagradável, obeso e sua demais. O espectador não pode deixar de pensar, e é o efeito pretendido - é o que pensam a mãe, o pai - , que o sacrifício do filho foi injusto e talvez inútil, que ele não deveria ter trocado sua vida pela desse traste. Mas a beleza do filme vem daí. O próprio cara quase se desculpa por estar vivo. (MERTEN, 2009).

Ryota pede à sua mãe que não o receba mais, pois é uma circunstância penosa para o jovem, mas ela recusa, não pode e não quer dizer a ele que não os visite mais. Ela responde de modo frio ao filho, mas mantendo o semblante sereno: “Não ter alguém para odiar, torna tudo pior para mim. Então, uma vez por ano, eu faço ele se sentir horrível, também”. Existe certo prazer mórbido quando, ano após ano, ela nota o “fracasso” em que Yoshio tornou-se, e Toshiko parece torcer para que assim permaneça, que a vida dele não seja promissora como a de seu filho teria sido. Esse é o seu melhor consolo e modo de sentir certa justiça do que lhe foi tirado.

Outro ponto que permite demonstrar que Ryota e seus pais possuem diversas camadas é o fato de não somente ele possuir um segredo (estar desempregado, e isso ser tomado como um sinal de fracasso) que não quer que seus pais descubram, mas os próprios possuem os seus.

Na cena do jantar, anteriormente citada, os ânimos parecem estar mais amenos e tranquilos. Há serenidade no ar e todos (Ryota, sua família e seus pais) dialogam sem desavenças. Em meio a singelas brincadeiras provocativas entre os mais idosos, a avó quebra a harmonia quando menciona que Kyohei não estava em casa no momento da morte de seu filho. Ele defende-se, dizendo que estava cuidando de enfermos: “Eu não poderia ajudar. Eu tinha um monte de pacientes intoxicados por alimento. Você não tem ideia de como o trabalho é importante para um homem”. Como Ryota não intervém por estar ocupado teclando em seu celular, sua esposa tira-o de suas mãos, escondendo o aparelho para que seu marido preste atenção no que está acontecendo à mesa e tome alguma providência.

Como isso não ocorre, Yukari, mais uma vez, para amenizar a situação, intervém e inicia uma conversa sobre gêneros musicais com seu sogro. Novamente, a avó o “acusa”,

dessa vez, de, escondido, frequentar karaokês e cantar *enka*⁵⁵ com seus colegas. A nora permanece controlando os ânimos e, ao perguntar sobre qual seria a trilha sonora romântica do casal, fornece a deixa para que a avó vá pegar um disco e quase chega a obrigar Ryota a colocá-lo para tocar. Trata-se da canção *Blue light Yokohama*⁵⁶. Ela possui na sua letra o refrão que compõe o título do filme: *Aruitemo aruitemo*.

Vale destacar que até esse momento da narrativa, além da balada diegética da cena em questão, somente a trilha sonora instrumental havia sido utilizada em alguns trechos do longa-metragem. Por exemplo, na sequência inicial do filme, de modo sutil, para promover uma atmosfera propícia durante a apresentação de alguns personagens e espaços; e quando as crianças saem para passear pelo bairro.

Em ambas as cenas, elas não servem somente como forma de apoio às imagens ou para preencher momentos silenciosos, e sim para contribuir com a narrativa, oferecendo ritmo e trazendo leveza às sequências, pois sem o fundo musical, certamente seriam momentos “secos”, perdendo a sutileza visual. Com o áudio musical, o provimento de sentidos nesses momentos que a película não apresenta diálogos potencializa os sentidos e as sensações expressos pelas imagens. As sensações produzidas pelo áudio são nomeadas, por Ángel Rodríguez, de “paisagens sonoras”, definidas como “qualquer mistura de sons que chega até o ouvido” (2006, p. 286).

Noutros momentos de *Seguindo em frente*, podemos escutar apenas o som ambiente provocado pelos próprios personagens ou ruídos de insetos. Não é o caso dessas cenas, mas, Michael Rabiger afirma que, quando o som possui o objetivo de fornecer compasso, através de sons como passos, tic-tac do ponteiro de um relógio, respiração, e outros efeitos sonoros, recebe a nomenclatura de “desenho de ritmo” (2008, p. 204).

Porém, nessa cena do jantar em questão, a música é elemento integrante ativo da diegese, no momento da conversa em família. A avó aproveita esse “gancho” para afirmar que ela e seu esposo têm, sim, uma música, apesar dele seguir negando por toda a sequência.

Logo após o término de sua refeição, a personagem mais idosa parece estar divertindo-se e satisfeita por estar escutando a música. Ryota e Yukari olham um para o outro sem compreender o que está ocorrendo e o significado dessa provocação. Kyohei mostra-se tenso e incomodado enquanto utiliza freneticamente o *hashi*⁵⁷ para comer (figuras abaixo),

⁵⁵ Música tipicamente urbana, com temas românticos, que mistura sons tradicionais japoneses com melodias ocidentais.

⁵⁶ A escolha dessa canção foi uma homenagem à mãe de Koreeda, já que era sua música preferida, sucesso na década de 1960.

⁵⁷ Par de varetas de madeira utilizada como talher em alguns países asiáticos.

resultando em certa comicidade através da aparente inquietude do patriarca, fato reparado pelo neto, que expressa um sorriso ao percebê-la.

Figura 26- Toshiko.



Figura 27 – Yukari.



Figura 28 – Ryota.



Figura 29 – Kyohei.



Figura 30 – Atsushi.



Comparando essa sequência com a passada durante o almoço, notamos uma discrepância de tomadas entre ambas as refeições. Aqui, apesar dos enquadramentos manterem-se fixos e sem movimentação de câmera, há mais dinâmica, que não se deve pelo fato de uma edição ágil, com mais “cortes”, mas, sim, por uma quantidade maior de planos

utilizados. Além da diversidade de *takes*, eles não são só abertos e gerais como os planos e contraplanos⁵⁸ encontrados no banquete diurno.

As imagens são mostradas sequencialmente; em que cada plano próximo⁵⁹ foca individualmente cada um dos personagens por vez. Elas possibilitam visualizar as ações e reações mais detalhadamente, bem como uma maior aproximação com aqueles que estão em cena. O plano geral⁶⁰ não permitiria reparar, por exemplo, no patriarca com feição preocupada e alimentando-se sem parar; ele seria mais um personagem “perdido” no meio aglomerado dos demais. Enquanto que, nesse plano, ao mostrá-lo unicamente no quadro, não há outro elemento que desvie nossa atenção, que é intensificada pelo modo como está a utilizar o utensílio para pegar o alimento.

Caso se fizesse uso da mesma tomada com movimento de câmera, possivelmente seria feito em panorâmica de quase 360°, isso é, a câmera giraria em torno do seu próprio eixo, como se tivesse sido disposto no meio da mesa, tendo início na matriarca, passando pelo filho, nora, patriarca e finalizando no neto. No entanto, do modo como foi editado, há certo rompimento no fluxo, pois a sequência natural seria mostrar Ryota antes de sua esposa, e não o oposto, como consta no filme.

Essa cena oferece continuação para a próxima, em que outros segredos serão revelados. O momento parece adequado para a “revanche” da matriarca. Sim, ela é mãe e avó, porta-se de maneira adequada, e, em certas situações, quando convém, evita ser inconveniente, não verbalizando o que realmente pensa. Mas mesmo no seu “pequeno” universo doméstico, com sua função “inferior” de dona de casa, perante a profissão valorizada de seu marido, ela vai aos poucos revelando-se, “comendo pelas beiradas”, como se nessa noite ela resolvesse soltar as amarras, chocando até mesmo seu esposo.

Além de ter usado do sarcasmo para provocar seu cônjuge na cena do jantar, colocando a canção *Blue light Yokohama* para ser entoada na sequência anterior, ela deixa-o abalado novamente, e de modo mais impactante, quando, na próxima cena, entre avisar que está deixando roupas limpas para ele vestir após o seu banho no *ofurô*, informa-o, de modo bem natural e tranquilo, que carregava Ryota amarrado em suas costas (levando a concluir que ele era bebê), até a casa de uma mulher (supostamente a amante de seu marido), e que podia ouvir a voz dela cantando a letra da música anteriormente tocada em cena, e, portanto,

⁵⁸ Tem-se um enquadramento (plano) e o contraplano é uma tomada com a câmera na direção oposta da anterior.

⁵⁹ Mostra o personagem da altura dos ombros para cima, permitindo reparar nos movimentos corporais, gestos e expressões faciais.

⁶⁰ Tomada aberta que enquadra grande dimensão espacial com ou sem personagens.

não quis interrompê-los, e voltou para casa. Ou seja, ela sempre soube de seu caso de infidelidade, mas, até então, nunca havia revelado isso, guardando segredo.

Nesse momento, a cena inteira é mostrada por um mesmo plano (figura 31), novamente sem movimento de câmera ou alteração de foco, mostrando somente o avô dentro do *ofurô*, em um plano próximo, priorizando o lado esquerdo de sua face.

Figura 31 - Avô no banho.



Mesmo com o “box” fechado, é possível ver quando a avó adentra no local (figura disforme no centro do quadro); percebemos seu vulto ao deixar as roupas e toalha, e escutamos o diálogo. Por esse motivo, caso houvesse um corte para mostrar um *take* da matriarca, resultaria na quebra do foco da cena em seu marido, e a sequência, conseqüentemente, perderia a força. Porém, como a ação está totalmente centrada nele, as atenções não deixam de estar voltadas para o personagem masculino.

O modo como a câmera está posicionada permite mostrá-lo sendo “desmascarado” no momento em que ela revela o conhecimento de sua infidelidade, pois somente ele está visível e presente na imagem. Há um duplo desnudamento, que é visto na imagem (mostrando parcialmente o seu dorso descoberto), além do moral e social. Esses que compõem a sua sensação interior são explicitados e reforçados nas expressões do ator.

O lado esquerdo de seu corpo é mais visível, ressaltado e destacado pela imagem, contudo, apesar de estar mais aparente e tomar mais espaço no quadro, sua face encontra-se um tanto escondida na penumbra produzida pela iluminação da cena, o que fornece mais dramaticidade às suas expressões.

Barros (2011, p. 71), toma por base as formulações de Marc Augé (2001⁶¹) para afirmar que “o perdão, indiferença ou a negligência estariam ligados ao esquecimento; já o remorso, a obsessão e o rancor, à lembrança. São todas doenças da memória, às quais vêm

⁶¹ AUGÉ, Marc. **Les formes de l’oubli**. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2001, p. 19.

somar-se a saudade e o ressentimento”. No caso da cena em questão, a avó claramente guarda desapontamento em relação ao ato da traição de seu esposo; é uma lembrança guardada na memória, marcada no corpo, não esquecida, e, somente décadas depois, verbalizada para relatar ao marido o seu conhecimento sobre o acontecido. Há uma tentativa de fazer o outro martirizar a dor que a agente sofreu, procurando, desse modo, algum tipo de satisfação em provocar a mesma sensação, ainda que este se mantenha calado.

Apesar da situação tensa e de seu comportamento, que pode ser considerado sarcástico, a avô tenta tratá-lo com naturalidade e leveza. Pensando a questão da leveza, Denilson Lopes (2007, p. 78) não se refere especificamente ao filme, mas podemos considerar o que ele assinala: que essa

É o antídoto para a melancolia. Frente à dor suave, do passado que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento onde antes era toda a vida, o que importava. A leveza da deriva, a liberdade frente ao peso da orfandade. Vestígios de desejos tardiamente percebidos. Encanto ao conseguir lembrar feliz as perdas. Suave delicadeza de um acaso [...]. A felicidade fácil nada prova a não ser a generosidade da vida para quem a recebe. Ser feliz em meio a tormentas é o desafio e o aprendizado. Quando nada ou pouco satisfaz, retirar a força da dor. Sorrir diante da luz que cega. Cantar quando o tapa humilha. Caminhar delicadamente diante das vaías. Diante do abismo resistir ao mergulho na loucura, no suicídio no útero da morte. Caminhar diante do peso das coisas, com a leveza na alma.

Esse foi o modo que a personagem encontrou para lidar com a situação, calar-se sem demonstrar o conhecimento da traição.

Após a “confissão” da denúncia, não há discussão. A avó não pede ou cobra satisfações, não grita ou xinga, não há drama verbal. O simples fato de ela ter conhecimento do adultério e ter guardado esse segredo consigo é suficiente para deixá-lo atordoado. Da outra parte não há qualquer tentativa de desculpa, justificativa ou explicação, ele não diz que fora um mal-entendido, não verbaliza uma única palavra, nada. Fazendo uso do dito popular “quem cala, consente”, é o que acontece.

Kyohei acaba por “entregar-se” para a sua esposa, não pronuncia uma só palavra em sua defesa. “Uma imagem vale mais que mil palavras” também pode ser válido, pois, apesar de manter-se calado o tempo todo, o enquadramento permite que vejamos as suas reações faciais e corporais quando ele recebe a informação do conhecimento de sua esposa pelo ocorrido, e isso basta para assumir o *mea culpa*, enquanto a matriarca finaliza sua fala, pedindo para que ele deixe sua toalha pendurada do lado de fora da casa, como se o diálogo

não tivesse sido nada demais para ela (contudo, sem dúvida foi), ele quase se retorce enquanto escuta a revelação, mostra-se em um estado lastimável por ter sido pego. Mais uma vez, ela mostra-se impassível diante de uma situação que poderia ter se dado de outra maneira, mas prefere fazê-lo de modo frio.

Segundo Orlandi (2007, p. 29), “o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. Esse último é o que podemos considerar para a cena em questão. O patriarca não diz uma só palavra enquanto a sua esposa “despeja” nele a acusação, sendo ele o receptor silencioso. Isso se deve à opressão, como se lhe fosse negado o direito à réplica, pois, nesse momento, não há argumentos, é ele quem é dominado, ao contrário das demais cenas.

O modo como a autora trata as palavras e o silêncio, prioriza o segundo, como se as palavras estivessem invadindo o seu espaço. Conforme ela aponta: “A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação calculável” (ORLANDI, 2007, p. 32). O silêncio atravessa as palavras, “ele escorre por entre a trama das falas” (ORLANDI, 2007, p. 32), e não é “observável”. Sobre esse último aspecto, Orlandi compara-o metaforicamente a dois elementos naturais: o mar e o eco, pois, além da extensa dimensão, ambos são caracterizados por um movimento de retorno, promovendo paralelamente um movimento. Sendo por definição,

O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. O eco: repetição não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som. (ORLANDI, 2007, p. 32-33).

Apesar de o mar estar remetido à imagem, nesse caso, o silêncio pode ser considerado por possuir uma anulação visual; entretanto, como mencionado anteriormente, podemos contar que contenha uma agitação. O mar possui massa constante e homogênea, todavia, tais quais as ondas, é no intervalo e, ao final das palavras, que o silêncio está presente. Enquanto as palavras não são ditas, é o silêncio quem impera, sua amplitude reverbera como um eco, mas é o som na ausência de falas, é o eco do “nada”, permitindo, por esse mesmo motivo, inúmeras viabilidades de sentidos,

Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as “fissuras” que nos mostram efeitos de silêncio. O Outro está presente, mas no discurso, de modo ambíguo (presente

e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativos. (ORLANDI, 2007, p. 48).

Na cena fílmica acima descrita, apesar da companhia de sua esposa, Kyohei encontra-se isolado na imagem e em contato íntimo com as suas emoções. Seu silêncio é reflexo da mensagem captada vindo da matriarca, esse é o seu discurso, “vazio” nas palavras, contudo repleto de significados pela não fala. Apesar de sua opção por não responder uma única palavra à idosa, isso não se faz necessário, e sua mensagem foi transmitida através de seu silêncio.

Nesse momento, em que ele reage de modo não verbal e somente gestual, o impacto mostra-se maior, como se o seu silêncio o sentenciasse em sua culpa, pois ele tem ciência que não há palavras para justificar-se ou até mesmo se defender. Conforme aponta Orlandi (2007, p. 49), “a intervenção do silêncio faz aparecer a falta de simetria entre os interlocutores”. Certamente é o que ocorre nesse momento do filme: somente uma das personagens verbaliza, aquela que mal enxergamos, e talvez isso signifique o modo como o outro personagem a veja, com uma barreira entre ambos. Sendo ele aquele que nada diz, mas está a escutar, plenamente ciente do ocorrido, e o único visível no enquadramento.

O silêncio possui significado e sentido, indicando algo a significar, não a falta de algo, mas, sim, o significado dessa “ausência”, o que deve ser compreendido “não é do silêncio em sua qualidade física que falamos aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido” (ORLANDI, 2007, p. 68). A citação vale tanto para as palavras que não foram expressas e a sua produção de sentido, quanto da presença do sujeito em silêncio.

A respeito dos personagens masculinos e femininos, Ferreira dedica alguns parágrafos para discorrer sobre os papéis interpretados por mulheres nos filmes de outro realizador japonês, Kenji Mizoguchi, mas que apresenta pontos que podem ser pensados para o nosso filme objeto. Ele considera que:

A mulher é o elemento da interioridade, como a água o é, também, relativamente à terra. Isto não impede, porém, que ela seja o elemento que desperta a quimera masculina, como a água, o mar. Também é ela que mata a sede do fogo masculino, embora seja ela também quem primeiramente o ateia. E é na água que desaparecem as personagens femininas [...] como se assim se separassem do mundo e do masculino para regressarem ao seu elemento primitivo. E quantas vezes as mulheres morrem nos filmes do autor. (FERREIRA, 2004, p. 273).

Certamente, *Seguindo em frente* não pertence ao gênero melodramático, como alguns dos filmes de Mizoguchi, porém é possível encontrar similaridades entre os comportamentos das personagens femininas de ambos os realizadores. É o caso dos segredos mais íntimos que Toshiko (avó) e Yukari (nora) guardam para si e não verbalizam publicamente, e as máscaras que precisam manter perante o convívio social e familiar.

Elas podem mostrar-se submissas em alguns momentos diante de situações do sexo oposto, porém intimamente revelam-se o contrário, pois “manipulam” e domam o poder de outra maneira, tal qual o elemento água faz com os demais, conforme afirma Ferreira em outra citação sobre Mizoguchi: “nos seus filmes o homem bate-se num mundo de aparências tidas como realidades, até se encontrar perante a verdade em que ela o faz tropeçar” (FERREIRA, 2004, p. 273). Tal como ocorre na cena mencionada, em que a avó revela ao marido que tem conhecimento de sua relação extraconjugal, e quando Yukari e seu filho conversam no quarto e Ryota quer participar.

Sobre essa cena, ela tem início quando, em um diálogo entre os dois (mãe e filho), ela diz que ele é feito metade do pai biológico e a outra, dela. O garoto questiona sobre a parte de Ryota, como seria a sua participação, a mãe então responde que o padrasto transformar-se-á em uma parte dele também, “devagar e sempre”. Eis que ele adentra no quarto, escuta as três últimas palavras, fica curioso com o teor do diálogo e começam a brincar com a situação:

Yukari: O que você disse? Quer deixar o Ryo entrar?

Ryota: Ei, me deixem entrar.

Atsushi: Como você vai entrar?

Yukari: Pela sua boca?

Ryota: O quê pela boca?

Yukari: Pelo seu umbigo?

Atsushi: Umbigo?

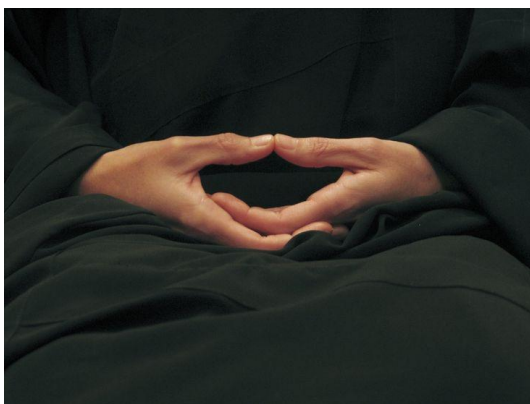
Ryota: Meu umbigo, devagar e sempre?

Esse é o segundo momento em que a ação é focada exclusivamente nos três personagens (o primeiro é quando eles estão no caminho da casa dos avós), e que pela primeira vez mostra a dinâmica mais próxima da relação entre mãe e filho. Aqui, a tensão da apresentação e formalismo perante a nova família parece ter passado ou sido deixado do lado externo do quarto. A câmera enquadra, novamente de modo fixo e sem movimento, os três em um momento descontraído, íntimo, cotidiano e familiar, em que não há mais máscaras e nem preocupações para impressionar a família de Ryota. Como se ao casal de “errantes” também fosse permitido um momento de leveza, livre de tensão, até mesmo lúdico e infantil.

A última opção mencionada por onde Ryota “pode entrar” em Atsushi ser o umbigo, é interessante. Sem dúvida remete ao cordão umbilical, que biologicamente serve da ligação maternal com o feto, mas, nesse caso, podemos considerar como se, a partir desse momento, Ryota seja oficialmente e simbolicamente aceito pelo enteado a fazer parte não somente dele, mas também do seu papel paterno, bem como da possibilidade da formação concreta de uma nova família.

E como mencionam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986, p. 777), o umbigo é a origem do mundo não somente de modo físico, mas também espiritual. Sem esquecer que na meditação do zen budismo (vertente japonesa da “religião” que teve origem na Índia), nomeada *Zazen*, a posição das mãos deve ser colocada na altura do umbigo e na postura de *mudra* cósmico, conforme ilustra a imagem a seguir.

Figura 32 - Posição de mãos em *mudra* cósmico (s/d).



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/523121312941929853/>.

As mãos fechadas formam uma elipse, fazendo relação com os planetas em volta do Sol, ou como se o cosmos estivesse nas mãos daquele que o pratica. Mircea Eliade (1992, p. 84) explana sobre a relação entre casa, cosmos e corpo humano, em que este último, tal qual o cosmos, é um sistema de condicionamentos. Ainda segundo o autor, no pensamento religioso indiano, o corpo humano é assimilado ao cosmos, sendo que, por exemplo, a coluna vertebral é relacionada ao pilar cósmico e o umbigo ao “centro do mundo”.

Isso vem a reforçar a simbologia do umbigo na cena em questão. Certamente, existiu e existe a ligação entre os personagens da esposa e do enteado de Ryota. E a partir do momento em que ela sugere que seu marido entre pelo umbigo de Atsushi, cria-se, então, simbolicamente, o estreitamento dos laços e vínculo do novo seio familiar. Por mais que se trate de uma situação em tom de brincadeira, é como se o “luto” dos três tivesse chegado ao

fim (ambos os adultos pelos seus respectivos falecidos cônjuges e o menino pela perda do pai), e pudessem começar um núcleo familiar.

Em *Seguindo em frente*, o segundo dia, dos dois que integram a maior parte da diegese, é iniciado com imagens de alguns ambientes internos vazios da casa (eles serão abordados adiante). Nesse momento, há inserção de trilha sonora pela última vez, numa versão instrumental mais animada de *Blue light Yokohama*. É chegada a hora dos personagens seguirem em frente com as suas vidas e a canção aponta para essa renovação, uma nova configuração de um novo cenário para aqueles que permaneceram na casa.

Essa cena é seguida de outra em que Ryota junta os pedaços dilacerados e cola o papel que rasgara no dia anterior; quando sua esposa, mãe e irmã visitam antigas fotos e outras lembranças do passado, e ele, embaraçado pela situação, pega o documento das mãos da irmã que o lê em voz alta e diz para ela não fazê-lo, impedindo-as (e também o público) de visualizarem nitidamente o conteúdo do papel, já que, quando esse é mostrado nas mãos de Chinami, encontra-se fora de foco. A sua imagem, de modo visível, somente será acessada quando aquele que o produziu prega os fragmentos, como se nesse momento solitário ele permitisse aproximação com sua infância, sem se sentir envergonhado pela admiração que tinha perante a figura paterna, e, portanto, a imagem feita no passado está, agora, legível e não mais desfocada, podendo significar uma conexão e clareza com esse episódio do passado.

Daniel Fernandes Vilela discute as relações entre a fotografia e o acesso às antigas memórias, mas podemos considerar o mesmo sentimento para outros documentos:

Talvez, as fotografias encarcerem e demonstrem melhor essa dupla função de entre lugares e fósseis: da mesma forma que as imagens recortadas em papel servem aos fatos, como espaços de verificação dentro de uma sociedade cada vez mais voltada para os estímulos audiovisuais, elas também se apresentam como fluxos de afetos, de sentimentos que se expandem. (VILELA, 2012, p. 7).

O que Ryota toma de sua irmã era um trabalho escolar em que ele havia escrito que, quando adulto, desejava ser médico como o pai; porém, já crescido, em um ato incômodo por conta desse sonho de criança, ele pratica o feito do qual se arrepende na manhã seguinte. Sua reação mostra-se um tanto infantil, pois ele sente vergonha do desenho, mas o principal motivo de sua reação é o fato de ter registrado no papel a “confissão” de seu antigo sonho de seguir a profissão do pai, mas devido a todos os acontecimentos que se sucederam, ele evita essa identificação, luta a todo custo, pois não deseja refletir-se nele, de modo a vetar qualquer ato de carinho com seu pai. O gesto irritado talvez se justifique pela lembrança do

personagem de que, em algum momento da vida, ter tido desejo de capitulação ante as exigências de escolha profissional apresentadas pelo pai.

A reflexão de Vilela descreve exatamente a sensação pela qual o personagem passa nesse instante, e que, apesar de o filme, em momento algum, apresentar *flashback*, o passado encontra-se nesse entre-lugar, mostra-se presente o tempo todo, não permite que acontecimentos do passado sejam esquecidos, e sim o traz existente e refletido nos personagens, influenciando inclusive nos seus *backstory*'s⁶².

3.3 Modalidades e recursos narrativos fílmicos

No artigo intitulado *A arte como procedimento*, Viktor Chklovski (1973) trata da diferença entre a linguagem literária (ou arte poética) e a cotidiana, e, respectivamente, a questão da singularização e automatização. Enquanto no discurso cotidiano procura-se uma comunicação mais rápida com o objetivo do tempo de percepção ser o menor possível, por outro lado, a arte aumenta a “dificuldade” de entendimento para que a captação estenda-se, pois “a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

Entende-se, desse modo, o que ele refere à singularização. O autor também assinala que “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão, a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1973, p. 50).

A partir das suas afirmações, o que interessa no cinema é o filme, independente do modo como foi concebido, realizado/produzido, sendo esse o seu “passado”. É possível considerar o mesmo para a intenção do realizador, e cabe ao público poder interpretar a imagem (ou a película como um todo) de acordo com a sua compreensão e leitura a partir de seu repertório cultural, social e pessoal.

Robert Stam (2000), em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, dialoga com algumas das obras e teorias de Bakhtin. Em um dos trechos, afirma que o russo considerava a noção de arte como procedimento, pois discorria que “a arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico” (STAM, 2000, p. 24), ou seja, cada expressão artística

⁶² Termo utilizado para se referir ao passado dos personagens. É um documento desenvolvido pelo roteirista em que constam informações como, por exemplo, como foi o passado do personagem, quem são seus pais, seu grau de instrução, e outros relevantes para que se possa traçar o perfil psicológico dos principais personagens, para “justificar” seus comportamentos, ações e reações.

possui sua “independência” e linguagem própria, que é produzida de acordo com o meio/plataforma em que é manifestado/exibido.

O autor (2000, p. 25-26) também aponta quatro pontos discordantes entre Bakhtin e os formalistas russos. Tem início com a não aceitação de Bakhtin da hierarquização e separação entre linguagem prática e poética; em seguida, o conceito formalista da linguagem como disputa entre dois tipos de discurso contraria a ideia de heteroglossia de Bakhtin, que alegava que cada língua comporta várias sublinguagens; o terceiro ponto diz respeito à linguagem prática e poética não serem separáveis, pois estão em troca frequente, Bakhtin considera que a linguagem prática é criativa e alguns recursos, que, para os formalistas, pertencem à linguagem poética, podem ser igualmente utilizados na prática; e, por último, o fato de o grupo formalista considerar a linguagem poética negativa, devido ao seu distanciamento da linguagem comum e cotidiana, sendo que, para Bakhtin, o diálogo entre os discursos poético e prosaico e a “contaminação” de um pelo outro são considerados saudáveis,

Para Bakhtin, cada enunciado concreto, seja ele prático ou poético, é um ato social, no fundo um evento histórico, mesmo que infinitesimal. O formalismo, ao contrário, não deixa lugar para o histórico, apenas para uma mítica “contemporaneidade permanente”. (STAM, 2000, p. 26).

Stam também faz uso dos trabalhos de Bakhtin para uma área que o russo não desenvolveu trabalhos: o cinema. A relação anteriormente mencionada na sétima arte, promovida entre o diretor e a audiência, é, segundo o autor, nomeada de dialogismo, e definida segundo um conceito que

Permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao "diálogo" de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (STAM, 2000, p. 34).

Stam prossegue e aponta que esse diálogo ocorre também no próprio processo da produção fílmica, nas relações entre os profissionais que compõem a equipe e o modo como a obra é recebida pelo espectador.

Para o desenvolvimento deste capítulo, conforme demonstrado até este ponto, nos filiaremos nos recursos narrativos de outras ordens para a averiguação apresentada a seguir.

O filme não deixa claro, mas a película abrange aproximadamente o tempo diegético de 24 horas de convívio dos personagens. Nesse período, eles frequentemente retomam assuntos ocorridos no passado, que, por vezes, justificam as decisões que foram tomadas posteriormente e resultam no modo como se apresentam no tempo presente do longa-metragem. Para fazer menção aos fatos transcorridos, Koreeda não faz uso frequente de certos recursos “artificiais”, o que poderia ser o mais usual para retomar algum tipo de lembrança ou memória, como o emprego do *flashback*, por exemplo. Em vez disso, nesse caso específico, apresenta-os através de diálogos que ocorrem no tempo diegético da obra, além de contato com antigos espaços, móveis e objetos cenográficos, o que os leva a reviverem certas lembranças. Quanto ao pouco uso de artifícios “falsos”, tal aspecto será analisado de maneira mais detida neste capítulo, a partir de uma das cenas do filme.

Antes da averiguação, consideramos relevante explanarmos outros pontos, que serão primordiais para o entendimento da investigação realizada a seguir. Um deles é apontar como a arte cinematográfica, dado seu interesse estético, pode ser comparada, por analogia, ao discurso literário, um dos três tipos básicos de discurso⁶³ contrastados por Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1977) em *Técnica de redação: os textos nos meios de informação*. Os outros dois são o discurso informativo e o comunicativo comum. Os três “são as diferentes ‘enunciações’ que tornam característicos certos discursos e estabelecem diversos modos de comunicação” (SODRÉ; FERRARI, 1977, p. 5).

O discurso informativo apresenta como característica um emissor que comunica a mensagem através de um meio para chegar a um receptor que pertence a uma comunidade. O discurso comunicativo comum pode ser encontrado no diálogo. Há um equilíbrio entre aquele que envia e o que recebe a mensagem, ambos podem alterar suas posições, pois o objetivo principal é focado na comunicação. Neles, faz-se necessário algum tipo de comunicação imediata entre o emissor e o receptor, sendo que essa não é primordial no discurso literário, já que é permitido expressar somente uma determinada posição do autor (no caso do cinema, a cargo do realizador) em relação ao que ele pretende expor ou expressar, o que já garante uma

⁶³ Certamente estamos cientes de que, além dos discursos que os autores utilizam em seu livro, direcionados para a redação, existem outros voltados para as áreas artísticas, religiosas, verbal, não verbal, e etc.

especificidade, pois ele adapta a linguagem de acordo com o meio em que é veiculado, bem como a sua intenção.

Devido ao fato de, no discurso literário, o processo comunicativo estar centrado no emissor (criador da obra), essa não é a finalidade, pois “determinado discurso literário pode não querer informar nada, apenas assinalar a posição expressiva de seu autor com relação ao mundo. Esse modo próprio de ver as coisas assegura a especificidade do discurso” (SODRÉ; FERRARI, 1977, p. 7), pode-se, portanto, enquadrar o cinema como integrante dessa categoria.

O enredo fílmico de *Seguindo em frente* acontece de modo cronológico, a trama é mostrada sequencialmente e segue desta maneira, sem grandes hiatos temporais, até à penúltima cena. Ao final dessa, em plano geral e fixo, os avós são vistos de costas, retornando para casa subindo uma escada em área externa, após Ryota e sua família terem pegado o ônibus para retornarem à Tóquio. Nesse momento, Koreeda faz uso do recurso narrativo de voz *over*, sendo a voz narradora a do filho vivo. Lembrando que esse recurso narrativo refere-se a uma fala ou diálogo em que o agente não está visível no campo de visão da câmera (MOUSINHO, 2012, p. 36-37).

Há diversos pontos a serem analisados nesse trecho do filme. Chama a atenção o destaque para o surgimento, nesse momento, da voz *over* e o “rompimento” da narrativa. Em um primeiro momento, essa quebra pode causar estranheza, pois (inter)rompe com a estrutura narrativa que vinha sendo conduzida de modo sequencial e linear, sem a interferência de recursos narrativos antinaturais e explícitos. O que leva a uma atenção maior ao texto dito através do elemento narrativo voz *over*, que desempenha um importante papel narrativo nesse momento do longa-metragem, funcionando como um contraponto ao restante do filme, já que as memórias passadas eram trazidas, até então, para o presente diegético através de diálogos entre os personagens, além da interação desses com certos objetos cênicos. Contudo, aqui, quase no final da película, percebe-se essa ruptura e alteração no modo como a narrativa era desenvolvida.

A ferramenta *off* é pouco utilizada na película. Em algumas cenas, ela está presente no tempo diegético da ação mostrada, apresentando-se no diálogo entre dois personagens, sendo que um deles não é mostrado, mas se pode ouvir a sua voz vinda de outro ambiente “fora” do *take*. Exemplificando: na cena noturna quando a nora Yukari está no quarto e é chamada pela sogra, escutamos a voz da matriarca que não está visível no quadro, sendo que somente a esposa de seu filho está no campo de visão da câmera e, por ela estar dentro do recinto, a ação dá-se de modo a não causar estranhamento, pois está inserida no contexto.

Nessa penúltima sequência do filme, a voz *over* de Ryota pode ser identificada como a do agente da fala, porém ele não está presente na ação exibida, e o conteúdo de seu texto trata de um tempo distinto ao da imagem, já que o mesmo relata informações que se sucederam não no passado ou presente fílmico, mas que se dariam dali a alguns anos, anunciando fatos que aconteceram após o encontro familiar assistido no filme.

Na literatura, esses saltos temporais são nomeados, por Gérard Genette (s/d, p. 34), como anacronias narrativas, e definidos como “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa”, ou seja, são identificados nos casos, por exemplo, em que o personagem lembra-se de algum fato passado em relação ao tempo diegético retratado no romance (ou no nosso caso, do filme), ou anuncia acontecimentos que ainda irão se suceder (dentre os termos utilizados no audiovisual, podemos considerar, respectivamente, como *flashback* e *flashforward*).

Essa segunda possibilidade é a encontrada nessa sequência de *Seguindo em frente*, denominada por Genette como prolepse, cuja definição é a “manobra narrativa em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, s/d, p. 38), e, como complementa João Batista de Brito no terceiro capítulo (*Questões de teoria e recepção*) de seu livro *Imagens amadas*, “este curioso fato estilístico nos informa sobre o futuro do enredo do filme, num momento que ainda não temos condição semiótica de conhecer o seu desenvolvimento ou desenlace” (BRITO, 1995, p. 189). Ou seja, a partir do relato de Ryota, recebemos dados relevantes sobre o futuro de seus pais, e sem os quais não seria possível saber o que viria a suceder com os mais idosos, a não ser que fôssemos notificados de outro modo.

Brito (1995, p. 187) também cita a prolepse, que, segundo ele, o público compreende “prospectivamente (ou seja, tentando adivinhar o que vem a seguir na estória)”. Contudo, isso não é esperado no caso de *Seguindo em frente* porque, pelo desenvolvimento da trama, não se espera que dados de um futuro distante pudessem vir a ser relatados por Ryota nos instantes finais da película. É uma circunstância inesperada, que não se aguardava pela voz *over*, ademais o enredo também não fornecia indícios de qual seria o futuro dos avôs. Certamente, eles viriam a falecer, mas não eram oferecidas expectativas de que os seus destinos seriam revelados em algum momento.

Retomando o conceito de cronotopo adotado por Bakhtin para definir a relação espaço-tempo, esse “salto” temporal na narrativa indica também mudanças na vida de Ryota, conforme é mostrado na sequência final e será comentado a seguir; e, segundo Marília Amorim (2006, p. 103), sintetizando o pensamento de Bakhtin, assinala, a “concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade,

corresponde um novo homem”. Passados alguns anos entre a sua última imagem mostrada e a fala de Ryota sobre os seus pais, ele não é mais o mesmo da visita que o filme mostrou.

Para Barros (2011, p. 267), “no nível da narração, as lembranças, em alguns momentos, parecem invadir de forma abrupta o campo de presença do narrador”. Sobre essa afirmação e a respectiva cena do filme, a fala de Ryota não é uma lembrança no sentido de um *flashback*, já que as suas palavras remetem à visita feita aos pais, ao mesmo tempo em que faz referência ao tempo em que a sua fala é dita (anos depois do encontro da película). Ademais, a imagem mostrada é a de outros personagens (seus pais), do tempo que se sucedeu cronologicamente no enredo do filme, sem grandes “saltos” temporais. O hiato dá-se somente no nível textual de sua fala. Entretanto, pode ser considerada tal qual uma lembrança no que se refere à visita ocorrida anos atrás, e que, de modo inesperado, surge para o público a voz de Ryota.

Marília Amorim (2006, p. 107), no texto *Cronotopo e Exotopia*, explana sobre os conceitos de Bakhtin e as possibilidades da categoria tempo, que, segundo definição do próprio autor sobre o primeiro termo (cronotopo), aponta que “condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Com o objetivo de aplicar os termos do autor russo ao cinema, a autora dedica alguns parágrafos para analisar o já citado filme *O gosto da cereja*, de Kiarostami. Em certo momento, comenta que “Os diálogos são a ação, os diálogos são o que transforma. Pode-se mesmo dizer que, nos filmes de Kiarostami não acontece nada, nada além de diálogos” (AMORIM, 2006 p. 107). Nesse ponto, podem-se identificar algumas semelhanças com *Seguindo em frente*. Apesar de a autora mencionar a inexistência de ações, e a ocorrência somente de diálogos, ela deve referir-se aos atos que podem ser resultado de diálogos, por exemplo, as falas ditas pelo protagonista que deseja cometer suicídio fazem com que a trama avance, provocando outros acontecimentos ou reações em personagens distintos com quem ele interage, pois, apesar do personagem principal permanecer grande parte da película dentro do automóvel, esse se encontra frequentemente em movimento, promovendo o encontro e a interação com outros.

Em *Seguindo em frente*, os diálogos ditos em meio às ações rotineiras é que fornecem dados e vão revelando, nas suas entrelinhas, informações ao público sobre as relações e os personagens do filme, além de movimentarem a trama, apesar da desdramatização. Caso a voz *over*, recurso narrativo em questão escolhido pelo diretor,

tivesse sido utilizada nas cenas envolvendo outra temporalidade diegética, ou promovendo o diálogo entre os dois irmãos, romperia o andamento cronológico da película.

Nessa penúltima cena do filme, pela primeira vez algum personagem refere-se explicitamente ao tempo futuro, apresentando-se como um dado distinto, devido ao fato de os diálogos, ao longo do filme, remeterem frequentemente a acontecimentos passados. Assim, anuncia-se também, de certo modo, a aproximação do final do longa-metragem.

Na voz *over* dita pelo personagem enquanto vemos seus pais subindo os degraus, e que tem duração total de 35 segundos, Ryota menciona, entre outras frases: “Três anos depois, papai morreu. Nunca fui a um jogo de baseball com ele. Mamãe brigou com papai até o dia em que ele morreu, mas ela morreu logo depois dele. Eu nunca a levei para passear de carro”. A ferramenta narrativa em questão fornece informações das promessas que ele havia se comprometido, mas que não foram efetivados pelo personagem.

Esses acordos foram selados com os mais idosos em cenas distintas. Com a avó, foi após o almoço familiar, quando o cunhado de Ryota entrega-lhe um catálogo de carros e ela menciona que esperava que seus filhos transportassem-na para fazer compras de automóvel, Ryota, então, diz que a levará para comprar tudo o que ela quiser, e, apontando para o folheto, pergunta em qual carro ela gostaria de ir. O arranjo com o patriarca foi feito durante o passeio à praia, que os dois fazem com o integrante mais novo da família, e, durante um diálogo sobre times japoneses de beisebol, concordam em um dia levar Atsushi para assistir um jogo. Como o filho vivo mesmo afirma, ele “sempre chega atrasado”, e novamente não concretiza efetivamente nenhuma das promessas firmadas.

Outro ponto relevante é que, até esse momento, não havia identificação e nem o foco (não no sentido de foco narrativo) em um protagonista específico, que poderia ser qualquer um deles (Ryota, sua irmã ou um de seus pais). Entretanto, a voz *over* pode ser um indicativo de que Ryota é o personagem principal. O tempo de tela ajuda a indicar que os eventos narrativos são filtrados por sua percepção em alguns momentos da narrativa, instantes em que ele detém a focalização.

Em *Seguindo em frente*, esse papel não é cumprido claramente por nenhum personagem; porém, a voz *over*, ao ser dita por Ryota, leva-nos a considerá-lo para essa função, já que a sua irmã (junto com família dela) partiu antes, sem pernoitar na residência, e o enredo avança sem a sua presença, não participando, portanto, das cenas do segundo dia da visita familiar. Cabe, assim, a Ryota cumprir esse papel, mesmo que ao final da trama, para encerrá-la. Ademais, é o seu personagem quem retorna para o antigo lar no início da trama,

volta para Tóquio quase ao fim da película, para, na última sequência, regressar e finalmente partir.

A ausência de um deles para “levar” o enredo desde o seu início não compromete o andamento da obra ou a sua compreensão, o que acaba por permitir que as cenas e ações desenvolvam-se através de um ponto de vista onisciente. Até o momento do surgimento da voz *over*, o filme segue o modelo do cinema convencional, em que o narrador e o foco narrativo não são explícitos e o público tem a impressão de sua inexistência. Entretanto, conforme aponta Brito (1995, p. 185), ela existe por parte daquele que o dirige, conhecida por narração autoral, ou como o autor a nomeia, narração abstrata, já que o seu papel não é delimitado e nem claramente identificado.

Para analisarmos as outras categorias pertencentes à narrativa literária, novamente faremos uso das três apontadas por Genette (s/d) para as adaptarmos para o cinema. São elas, o modo, o tempo e a voz. A sequência do filme a ser averiguada a partir dessas modalidades permanece sendo a penúltima cena de *Seguindo em frente*. A respeito dessa, podemos observar três pontos relevantes, conforme explanaremos abaixo.

Sobre a primeira categoria mencionada, ao aplicá-la ao longa-metragem, podemos considerar uma transição de focalização, ou, como nomeia Genette (s/d, p. 193), “alterações”, termo definido pelo autor como as variações dos “pontos de vista”.

Num primeiro momento, apesar de a narrativa sobressair um pouco mais Ryota em relação aos demais personagens, esse destaque, feito de forma sutil, não é percebido de modo tão evidente. Em grande parte da duração do filme, a narrativa permanece como “não focalizada”, isso é, focalização zero (onisciente) (GENETTE, s/d, p. 187), caracterizada por eventos narrativos que não são filtrados por este ou aquele personagem.

Tem-se, a partir do instante em que escutamos a voz *over* de Ryota (ausente na imagem), a mudança para a focalização interna (GENETTE, s/d, p. 191), já que o ponto de vista dos fatos é dado segundo o do personagem. Assim sendo, as suas palavras relatam os acontecimentos que se sucederam anos após o momento da despedida do encontro familiar. Nessa ocasião, o tempo de tela dele indica que há traços de seleção dos dados narrativos pela sua percepção, e o seu campo de consciência é cristalino. Ao ocorrer nesse ponto dos instantes finais da película, a alternância faz-se ainda mais notória em oposição ao que vinha sendo desenvolvido ao longo do filme.

Ainda sobre a focalização, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes afirmam que

Pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS; LOPES, 1988, p. 246-247).

Ryota está enquadrado na primeira modalidade citada pelos autores (personagem da trama), pois é ele quem esclarece os eventos futuros. Suas palavras vêm como se fossem o pensamento em voz alta, vêm à maneira do monólogo interior, e, nesse caso, traduzem-se pela voz *over*, estando o personagem ausente da imagem.

Considerando as outras produções de Koreeda, algumas delas apresentam foco definido em um dos personagens. Por exemplo, em *Maboroshi: a luz da ilusão*, o filme é movido em torno da protagonista Yumiko, desde a sua adolescência até ela casar novamente, após o suicídio de seu esposo. Em *Ninguém pode saber*, o destaque é dado para Akira, o filho mais velho, responsável por cuidar dos irmãos mais novos enquanto sua mãe viaja para outra cidade para encontrar o seu novo relacionamento. Quem tem destaque em *Air doll* é a boneca inflável que se torna humana, na trama desenvolvida em torno do seu processo de descoberta do mundo. Na película *O que eu mais desejo*, apesar de as ações serem desenvolvidas de modo paralelo entre os dois irmãos que vivem em cidades diferentes após a separação de seus pais, o mais velho, Koichi, possui mais destaque do que o outro garoto. O filme *corpus* de nossa investigação apresenta situação semelhante à de *Depois da vida*, pois essa película não é desenvolvida especificamente em torno de um dos recém-mortos e nenhum dos funcionários; somente no final da obra é que um dos guias passa a ter um pouco mais de evidência quando decide escolher uma lembrança e parte.

Lembramos que estamos cientes de que para a narrativa ser focalizada não é preciso um *off* ou voz *over*; ou ainda que uma narrativa não identifique o protagonista, necessariamente, enquanto narrador. Existem inúmeras narrativas onde o protagonismo de algum personagem é claro e o narrador é heterodiegético (não participante) da história (como em *Mais estranho que a ficção* [Marc Forster, 2006]); a ausência de um protagonista explícito não tem relação mecânica com a questão da focalização, pois um personagem secundário, de passagem pela narrativa, pode deter o foco (no caso de *Corra, Lola, corra* [Tom Tykwer, 1998], o namorado da protagonista); e por fim, o protagonista também pode ser super-explícito e a narrativa não ser focalizada.

A respeito da voz, essa categoria remete a quem é o narrador, quem fala. Sobre a sua presença em *Seguindo em frente*, até o momento anterior à voz *over* de Ryota, podemos considerar que, pela ausência de um protagonista explícito, no sentido dos fatos não serem relatados a partir de um personagem específico; não há um ponto de vista notório entre os personagens pelo qual o filme é narrado e conduzido, seja por parte de um dos personagens quanto de um narrador externo propriamente dito.

Essa situação é oposta ao que ocorre em películas como *Beleza americana* (Sam Mendes, 1999), *A era do rádio* (Woody Allen, 1987), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (André Klotzel, 2001), e outras produções em que não há dúvidas sobre o narrador diegético ser o próprio protagonista da obra. Esses se apresentam ao espectador nos primeiros momentos do filme e funcionam como guias para indicarem os fatos que se desenrolarão.

A partir do momento da voz *over* de Ryota, a sua fala aponta para a narrativa em primeira pessoa, que, de acordo com Genette,

Presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (GENETTE, s/d, p. 66).

O uso desse recurso pode ter causado surpresa no espectador, que não esperava pela “fala direta” de Ryota nesse ponto do longa-metragem. Erly Vieira Jr. (2014, p. 121), em seu artigo *Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo*, menciona David Desser (1997⁶⁴) quando esse aponta que manter o público na expectativa para uma sequência que não acontecerá é uma tática provocativa. Em *Seguindo em frente*, ocorre o oposto: não o desapontamento por uma situação que estava sendo aguardada e foi frustrada, mas, sim, um ato que surpreende aquele que assiste, pois a ansiedade pela fala de Ryota não é gerada. Esse acréscimo inesperado, que resulta na alteração espaço-temporal, auxilia na geração de um alargamento do tempo e espaço que vinham sendo mostrados, ocasionando, desse modo, a surpresa do público, que precisa redimensionar e relocalar essa nova informação narrativa.

Para Genette (1972⁶⁵, p. 123 apud REIS; LOPES, 1988, p. 297), “velocidade” trata-se da relação “entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas”. Certamente, o autor refere-se aos textos literários. Para *Seguindo em frente*, podemos considerar a duração

⁶⁴ DESSER, David. Introduction: A filmmaker for all seasons. In: DESSER, David. **Ozu's Tokyo Story**. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

⁶⁵ GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

da diegese (ou seja, o tempo da história) ser de aproximadamente 24 horas e a do filme (ou seja, o tempo do discurso) estender-se por 115 minutos. As sequências ocorrem uma após a outra, de modo linear, acrescidas do ritmo mais lento da narrativa e dos planos.

Essa constante narrativa é interrompida por uma pausa, que

Representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso. Interrompendo momentaneamente o desenrolar da história, o narrador alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das ações narradas. (REIS; LOPES, 1988, p. 273).

Essa “pausa” narrativa contrasta com a aceleração da narrativa e pode causar um “choque” no espectador. A escolha do salto temporal aprofunda o efeito em muito e o artefato escolhido é o da brusca elipse e da coexistência de dois tempos: o da imagem, que continua sem ruptura do momento que vínhamos acompanhando, e a elipse, o salto temporal.

O fato de Ryota ser um dos personagens e integrante dos acontecimentos que acompanhamos na trama permite uma maior veracidade dos fatos, pois foram mencionados a partir de alguém pertencente ao enredo, diretamente envolvido, ao invés de ter sido verbalizado por um elemento externo ou até mesmo outro membro da família. Mesmo ele não fazendo parte da imagem enquanto menciona o seu texto, provoca no espectador uma maior aproximação, empatia, e, de certo modo, sentimento de pesar, com o compartilhamento dos fatos, como se travasse um diálogo com os que estão do outro lado da tela.

Na categoria tempo, existem dois que são distintos e apresentados nessa cena: o da imagem (Kyohei e Toshiko subindo as escadas) e o do áudio (voz *over* de Ryota). O primeiro ilustra o tempo fílmico da trama e a sequência cronológica dos acontecimentos que vinham se desenvolvendo, enquanto que o segundo “denuncia” a prolepse (GENETTE, s/d, p.65), que não se dá através das imagens, mas, sim, da fala em voz *over* do filho vivo.

Além disso, o tempo da voz de Ryota, em período posterior ao da imagem, dado identificado pelo tempo verbal e palavras pronunciadas, denuncia que há hiato temporal superior a três anos entre as ações realizadas pelos mais idosos vistas na imagem, em contraponto ao texto dito em primeira pessoa. Portanto, a fala em voz *over* ser verbalizada pelo próprio personagem e não por um narrador extradiegético, leva-nos a concluir que a voz e o modo são os mesmos, ou seja, referentes à Ryota, já que a primeira categoria (voz) mescla-se com a segunda (modo) no que diz respeito à focalização, devido ao ponto de vista ser o do mesmo personagem.

Esse “diálogo” é direto e feito exclusivamente com o espectador, como se Ryota olhasse de frente para a lente da câmera e proferisse as palavras, como no discurso direto (BAKHTIN, 1997, p. 12), em que os personagens falam diretamente para o espectador/leitor, e aquele que o faz trava essa conversa com os que assistem a película.

Podemos considerar a penúltima sequência do encontro familiar como uma espécie de epílogo do que se sucedeu no restante do filme, pois eles (epílogos) “servem para conduzir até ao seu termo lógico tal ou tal linha da ação, ainda que esse termo seja posterior ao dia em que o herói decide deixar o mundo e retirar-se para a sua obra” (GENETTE, s/d, p. 67). O que nos leva a concluir que o texto em voz *over* de Ryota serviu para apresentar os dados finais de seus pais, como que para encerrar o ciclo familiar dessa geração mais idosa.

A fala final e grande parte do filme apresentam certa nostalgia por parte dos personagens, ampliam o sentimento de perda, dos momentos que passaram e não retornarão, de coisas que não foram ditas e feitas e não o serão mais, além da lembrança, ausência, perda e morte. Sentimento das experiências vividas, de episódios que ficaram em algum momento de suas vidas, de uma efemeridade, que se constrói na obra através dos diálogos e memórias dos personagens, do preparo da comida, do *tempurá* de milho, da conversa lúdica no quarto e de outras situações.

Ao contrário de Hsiao-Hsien, o realizador japonês não ergue, pelo menos em *Seguindo em frente*, o universo fílmico formado de componentes do mundo externo. Ao contrário, ele os traz para dentro do universo particular dos Yokoyama, e, como será desenvolvido no próximo capítulo, resguarda junto aos integrantes cênicos (cômodos, móveis e objetos cenográficos) a essência para contar a história de seus personagens.

A exemplo do cineasta chinês, Koreeda elabora seu universo fílmico através dos movimentos de seus personagens e ações pertencentes a elementos do mundo real. São as ações rotineiras que, apesar de “banais”, contêm toda a dinâmica que leva adiante o enredo “desdramatizado” do longa-metragem, além da carga simbólica, pois mesmo as imagens mais singelas possuem forte significado, não atuando somente como, por exemplo, na transição de uma cena a outra.

Após a cena de narração em voz *over* de Ryota, surge o recurso *fade out*⁶⁶, que geralmente é utilizado nas obras fílmicas para marcar a última imagem do filme antes do início dos créditos finais. Contudo, posteriormente à tela preta em *Seguindo em frente*, Koreeda surpreende novamente. O recurso visual fora utilizado para servir somente de

⁶⁶ Recurso visual em que a imagem vai escurecendo aos poucos até a tela tornar-se preta.

transição para a efetiva última sequência do filme. Somente no final, no momento do desenlace, após o público ser informado sobre o destino dos personagens mais idosos, é que há utilização de um longo hiato temporal.

Na imagem seguinte, vemos Ryota, sua esposa e um garoto colocando flores e jogando água em um túmulo (essa é a segunda vez que o cemitério é visitado, o acontecimento anterior teve parte durante o encontro de anos atrás, após o almoço, por alguns membros da família). Até que surge no quadro uma menina, e, nesse momento, compreendemos que houve um “salto”, que o enteado Atsushi agora é um adolescente e a garotinha é a filha do casal, ou seja, trata-se de um acontecimento ocorrido posteriormente à visita que fora, até então, assistida pelo público, e talvez na mesma época do ano.

Ryota assume a “função” da mãe de lavar a lápide e repete a frase dita pela mesma nesse local: “Está tão quente. A água faz ficar melhor”. E, posteriormente, em direção ao carro, ele relata para a filha a mesma história oral que a matriarca narrara sobre a borboleta amarela, que elas eram brancas e, ao sobreviverem ao inverno, no ano seguinte, retornam amarelas. Porém, quando a garota questiona quem lhe contou a fábula, diz que gostaria de lembrar, tal qual sua mãe fizera quando eles retornavam da primeira visita ao cemitério, mostrado no filme.

Nessa sequência final de *Seguindo em frente*, ao notar a semelhança dos dois eventos no mesmo local, podemos remeter ao “paralelismo”, por tratar-se de um conceito e uma forma construtiva que faz com que um aspecto parecido sob algum dado volte à narrativa depois de decorrido algum período, ressaltando as mudanças de estado e a sensação de tempo decorrido na obra.

Ainda utilizando a mesma cena, é possível encontrar mais uma situação em que a memória é convocada, quando Ryota lembra-se da borboleta e da história que a envolve, entretanto há o esquecimento a respeito da pessoa de quem a ouvira.

A respeito do estilo formal do diretor, Ommen aponta que:

Neste contexto, é interessante direcionar a atenção para as características formais da obra de Koreeda que - de acordo com o importante papel que este tema tem tomado parte na cultura e arte japonesa (Burch) - busca a passagem do tempo. Todos os oito filmes em ordem cronológica tratam, de uma forma ou outra, do tempo e suas consequências: memória, recordação, mudança, modernidade ou tentativas de reverter o tempo sem o uso de *flashbacks* formais. (OMMEN, s/d, p. 18- 19, tradução nossa).

É interessante mencionar que, a respeito da utilização de recursos narrativos, Koreeda poderia ter feito uso, nos momentos de lembranças dos personagens, do *flashback*; entretanto, preferiu que o passado não fosse mostrado e as memórias e recordações fossem mencionadas somente através das falas dos personagens, além de objetos como álbuns de fotos, trabalhos escolares dos filhos e outros, mas que somos propositalmente impossibilitados de acessar, já que o *take* não os enquadra ou mostra-os de modo nítido.

Refletindo sobre o cinema de fluxo, Linda Seger afirma que o “retorno à *backstory* pode interromper o fluxo da história, pois os filmes se desenrolam no presente” (SEGER, 2007, p. 41). *Seguindo em frente*, até o momento final, aproxima-se do que a autora aponta como característica necessária ao cinema de fluxo, porém, nessa passagem final, opta por outro procedimento, não se configurando em termos de filiação férrea ou dogmática à tendência. O que não impede que se expresse em termos de narrativa de fluxo.

4. A ESPACIALIDADE

4.1 O espaço

Antes de realizarmos efetivamente a análise espacial fílmica de *Seguindo em frente*, consideramos relevante apresentar alguns conceitos a respeito do espaço de modo geral e, em seguida, partiremos para a abordagem da residência japonesa (não pretendemos esgotar o assunto, mas, posteriormente, ele auxiliará na compreensão de nossa averiguação do objeto da tese). Adiante, a atenção será sobre o espaço nos filmes. Devido à escassa produção bibliográfica no que concerne ao espaço fílmico, eles serão abordados fazendo uso de teorias literárias para complementar as específicas para o cinema, e, por último, temos a análise do longa-metragem *corpus* de nosso trabalho.

A questão do espaço na literatura, na perspectiva de Oziris Borges Filho (2007), em *Espaço e literatura: introdução à toponálise*, é abordada sob a óptica da filosofia, em que a definição clássica aristotélica aponta que “o lugar é dado pelo objeto em si, não importando os outros objetos que estão ao redor” (2007, p. 18); contudo, o autor observa que uma proposta mais atual sugere o oposto, ou seja, que “o lugar é a relação de um corpo com os outros” (2007, p. 18).

Borges Filho (2007) dá prosseguimento e aborda o tema sob a perspectiva de outros estudiosos pertencentes a áreas distintas. Ele apresenta a definição a partir da geografia e aponta que o geógrafo sino-americano Yi-fu Tuan diferencia espaço de lugar. O primeiro é um conceito mais vago enquanto que o outro é mais palpável (BORGES FILHO, 2007, p. 18). Essas elucidações são opostas às de Certeau, conforme o próprio autor brasileiro observa ao afirmar que o francês “coloca o espaço como uma relação de intimidade, já o segundo (Tuan) o define como uma relação impessoal” (BORGES FILHO, 2007, p. 18-19). Certamente, que o laço afetivo depende da relação do indivíduo com o espaço, o pessoal é distinto de outro pelo qual só se transita uma vez. Borges Filho complementa com a definição do geógrafo Milton Santos, que inclui a questão do cotidiano em sua definição e informa que lugar é onde a vivência torna-se notória por meio de uma rotina dividida entre pessoas, empresas e instituições (BORGES FILHO, 2007, p. 20-21).

Apesar desses esclarecimentos de diferentes áreas do saber, concordamos com Borges Filho no que concerne à preferência pela não distinção entre as duas terminologias, e sim “conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está

inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações” (BORGES FILHO, 2007, p. 22).

Igualmente adotaremos o conceito de topoanálise, que se refere à teoria do espaço, sendo definido como o “estudo do espaço na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 11). Temos consciência de que o termo é aplicado à literatura, entretanto, devido ao motivo exposto no início do capítulo, adotá-lo-emos para a análise fílmica. Sobre a influência do espaço na vida íntima, utilizaremos a definição dada por Bachelard (2008, p. 28), que, do mesmo modo, faz uso do termo e caracteriza-o como “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. Contudo, Borges Filho (2007, p. 25) expande esse conceito para os setores sociológicos, filosóficos, estruturais e outros, bem como amplifica o espaço para a vida social, cultural e natural. Compreendemos, no entanto, que a exposição do pensador francês seja dessa maneira devido ao espaço no seu foco de pesquisa ser restringido a pensamentos e trabalhos literários voltados para o lúdico e que se referem a sensações íntimas, subjetivas e pessoais.

A partir do conceito de Bachelard, Maria Imaculada Cavalcante (2014, p. 20), em seu texto intitulado *Espaço, literatura e cinema*, que faz parte da obra organizada por Borges Filho e Sidney Barbosa (2014), faz uso do termo topofilia para se referir ao espaço amado e de proteção. Já Tuan (1983, p. 107) entende a nomenclatura como sendo “todos os laços efetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”.

Borges Filho (2007, p. 61) cita o conhecido trabalho de Osman Lins sobre o espaço na literatura e informa que ele faz uso da terminologia “ambientação”, compreendida como

O conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77).

Em contrapartida, Borges Filho apresenta espacialização como outra opção de nomenclatura à de Lins, cujo significado, segundo o autor, é “a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa” (2007, p. 61). E explica que prefere essa à de Lins, pois pode levar a confundir com “ambiente”. Para este trabalho, preferimos adotar espacialização, pela mesma razão pela qual o seu autor defende o seu uso e por proporcionar um entendimento menos restrito à ideia que pode ser gerada.

4.2 O espaço na cultura e lar japonês

Iniciaremos este subcapítulo com o conceito que Kato apresenta de *tatemashi*, que define como “construção ampliada” (2012, p. 192), no sentido de unir um cômodo a outro de acordo com a necessidade; além da característica de que se vai das partes para o todo, e não o oposto.

Essa tendência, naturalmente, pode gerar uma propensão psicológica de concentrar a atenção nos detalhes, ou seja, em “espaços pequenos”. Assim, se os “espaços pequenos” se tornam independentes, a “paisagem” de uma tigela *raku*⁶⁷, por exemplo, pode ser refinada e o entalhe de um adorno *netsuke*⁶⁸ receberá uma elaboração surpreendente. (KATO, 2012, p. 195).

Essa designação apresenta características da cultura japonesa, de deter-se atenção no conjunto, mas também aos detalhes, que possuem tanta importância quanto (ou até mais). *Seguindo em frente* apresenta diversos momentos em que esses “detalhes” (móveis e objetos) estão presentes no filme. Eles serão analisados adiante.

Dando continuidade às definições do autor acima mencionado, ele apresenta mais duas sobre a percepção tradicional do espaço japonês: “A primeira, a preferência por ‘espaços pequenos’, e a recusa da ‘simetria’ esquerda/direita e em cima/embaixo. Pode-se dizer, em outras palavras, que a segunda é o gosto pela ‘assimetria’” (OKANO, 2007, p. 56), preferência oposta ao de alguns ocidentais, conforme Okano (2007, p. 56) complementa: “Se o ocidente privilegia a geometria e a estabilidade, além da ausência dos corpos humanos na sua compreensão do espaço, no caso japonês, este se caracteriza pela dinâmica que nele se faz presente”.

Apesar de ser de nacionalidade japonesa, o que confere um tipo característico de olhar, Kato explana, de modo bem generalizado, uma comparação entre o Japão, a China e o Ocidente:

Se observarmos atentamente a simetria dos modelos arquitetônicos, poderemos dizer que as culturas chinesa, ocidental e japonesa representam três modelos distintos. A China é um país de cultura simétrica radical, e a cultura japonesa é exata e radicalmente ao contrário. O ocidente posiciona-se entre os dois. Ou seja, na tradição ocidental, quase todas as construções de monumentos destacam a simetria bilateral das fachadas. Isso não muda nas construções religiosas (igrejas e cemitérios) nem nas construções seculares

⁶⁷ Tipo de cerâmica utilizada como utensílio na cerimônia do chá.

⁶⁸ Pequeno objeto esculpido em materiais variados (osso, chifre, casco de tartaruga, madeira, metal ou marfim) que prende o *obi* (faixa usada ao redor da cintura do quimono).

(palácio real e edifícios governamentais). Todavia, encontrar construções simétricas nos lares individuais privados, exceto nas grandes mansões de pessoas excepcionalmente influentes, é muito raro. (KATO, 2012, p. 208).

Sobre os espaços reduzidos, é fato conhecido que no Japão as dimensões são pequenas, sejam locais residenciais, de trabalho ou de comércio; enquanto que a assimetria é justificada pelo próprio conceito de *tatemashi*, pois como ele vai das partes menores para o todo, a harmonia precisa se fazer presente principalmente nos pequenos componentes.

Essa concepção está presente nas artes visuais japonesas, que, quando remetidas ao século XVIII e XIX, podem ser visualizadas nas obras do artista Hokusai (citado no capítulo anterior). Um dos atributos que tanto despertou interesse dos pintores ocidentais pelos japoneses, ao terem o primeiro contato com as obras asiáticas, foi a “falta” de perspectiva e do ponto de fuga que resulta em profundidade imagética das produções artísticas. Além da composição “cortada” devido às figuras chapadas, é possível observar a descentralização na representação do personagem principal e do fundo, que não oferecem destaque para a figura humana, sendo ela mais um dos elementos que podem ser percebidos. Essas características estéticas foram adotadas pelo artista japonês e seus colegas⁶⁹, como podem ser verificadas na imagem abaixo:

Figura 33 – *Fuji visto de Kajikazawa* (Katsushika Hokusai, 1930).



Fonte: <http://uploads7.wikiart.org/images/katsushika-hokusai/kajikazawa-in-kai-province.jpg!Large.jpg>.

A imagem ilustra uma das célebres obras de Hokusai, integrante da série *Trinta e seis vistas do monte Fuji*, em que o criador produziu diferentes pontos de vista da montanha. A arte acima foi feita da cidade de Kajikazawa, pertencente à prefeitura de Yamanashi. Nela, o

⁶⁹ No século XVIII, os japoneses viriam a ter contato com a técnica da perspectiva através das gravuras ocidentais trazidas pelos comerciantes holandeses que desembarcavam em Nagasaki durante a Era Edo (1603 - 1868), período em que o Japão estava fechado para contato com o Ocidente, sendo permitido somente aos holandeses e chineses.

pescador, posicionado no topo de um “braço” de uma área natural, lança sua rede nas águas turbulentas. O monte Fuji é mostrado “ao fundo” e, formado somente por um traço e sombreamento, o seu cume pode ser visualizado a uma distância próxima, encoberto por um nevoeiro que se mistura no nível inferior com o elemento aquático. As figuras do lugar onde o pescador encontra-se, o mar e a montanha, não possuem profundidade, ou tampouco perspectiva, aparentando serem camadas chapadas sobrepostas, o que resulta na sensação de ausência à distância entre os três ambientes, como se encontrassem grudadas umas nas outras.

Retomando o nosso objeto de análise, os locais internos percorridos pelos personagens de *Seguindo em frente* são, em sua quase totalidade, os localizados no andar térreo da casa dos patriarcas, cujo *design* não destoa dos lares tradicionais japoneses que usam o conceito da horizontalidade, com o objetivo de aproximar as pessoas do elemento terra.

A horizontalidade pode ser uma forma de harmonizar-se com a própria geografia do arquipélago, em que se podem encontrar diferenças entre as montanhas do leste e oeste de Quioto; da planície aberta em Okinawa (no sul do arquipélago); e as montanhas do norte, na ilha de Hokkaido.

Talvez, até a “natureza” desse país montanhoso tenha um papel indireto. No Japão, não há as savanas e os desertos imensos do continente asiático. As pessoas vivem em terrenos planos e estreitos dos vales e das faixas litorâneas, e as grandes cidades desenvolvem-se em depressões rodeadas por cordilheiras nas três ou quatro direções [...]. Aqui, absolutamente, não há uma simetria da natureza. O ambiente natural parece estimular o desenvolvimento da estética da assimetria mais do que a da simetria bilateral. (KATO, 2012, p. 214).

Ainda sobre a horizontalidade, “geralmente, o espaço na cultura japonesa apresenta a forte tendência em se desenvolver tomando como central o eixo horizontal mais do que o vertical” (KATO, 2012, p. 192). Entretanto, todos os ambientes residenciais são importantes para o japonês e a sintonia com a natureza. O exterior (jardim), além de envolver a edificação, é o elemento de percurso que contribui nos rituais para a estabilização das emoções, pois acolhe parte de elementos naturais e permite interação com elas (apesar de a casa possuir dois andares).

Por a casa japonesa possuir estilo aberto (sem muros altos protegendo-a), é cercada por uma cerca baixa de madeira, para manter a privacidade da família. Contudo, essa não impede a visualização da residência, que pode ser avistada da rua pela parte que surge acima do cercado (MORSE, 1886, p. 72).

O espaço intermediário *engawa* (um corredor externo que conecta a parte interna à externa, e possui referência próxima com a varanda ocidental) é o elemento que suaviza a chuva e o calor através das venezianas, proporciona a criação de cenários e grafismos com a iluminação. Ao gerar desenhos, garante a transição do exterior com o interior e propõe a dualidade conceitual desse espaço: tanto é a extensão do espaço interno quanto à do externo, sendo um elemento que cria uma espacialidade ambígua. Pode ser considerado interno, pois dispõe de uma cobertura, mas também externo, já que, além de possuir a vedação separadora, distingue-se do piso interno de tatami⁷⁰ (OKANO, 2007, p. 68).

Outro espaço que serve de ligação entre o exterior e interior é o *genkan* ou *hall* de entrada das residências, alguns escritórios e locais comerciais. Nesse espaço, ocorre o costume de tirar-se o sapato usado na rua e ficar de meias ou colocar outro calçado (normalmente o chinelo de pantufa), sendo que esse é destinado exclusivamente para o interior do recinto. Os limpos geralmente ficam dispostos em uma sapateira, posicionada no chão. A função desse ato é impedir que a sujeira da rua seja trazida para o interior.

Figura 34 – *Genkan* (s/d).



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/312718767851205562/?from_navigate=true.

Apesar de separado do ambiente externo por uma porta, situa-se ainda no nível do exterior, já que o recinto considerado propriamente como interior é normalmente elevado a aproximadamente 50 cm do solo, conforme vemos na figura acima.

E o espaço interno, além de cobrir e proteger os indivíduos, é o que garante o abrigo impermanente, através da sua transformação pelos painéis móveis (KARPOUZAS, 2003, p.

⁷⁰ Apesar da tradução para o português, conforme o dicionário Houaiss, indicar como correto tanto “tatami” quanto “tatame”, na língua original, só existe a versão “tatami” (畳). Devido a esse motivo, adotaremos a escrita conforme a língua japonesa.

64). No interior das casas ocidentais, as divisórias e paredes são sólidas e permanentes; enquanto que, nas japonesas, algumas delas não são fixas. Em seu lugar, portas de correr ou painéis (*fusuma*) podem desempenhar essa funcionalidade, e, caso haja necessidade, permitem que os espaços modifiquem-se, podem ser removidos, aumentando ou diminuindo apenas com as suas movimentações, em que são acrescentados, tirados ou simplesmente redistribuídos transformando as dimensões. Por esse mesmo motivo, não há muitas portas no estilo de padrão ocidental (MORSE, 1886, p. 126).

Figura 35 – *Fusuma*, *shoji* e tatami (s/d).



Fonte: <http://www.travel-around-japan.com/j04-living-place.html>.

O *shoji* (porta corredeira) separa o ambiente interno do externo, fica junto da varanda e protege do sol e da chuva. A parte de dentro da casa é dividida pelo *fusuma*, composto de uma armação de madeira, revestido com pano ou papel que cobre ambos os lados. Já as divisões horizontais no chão são feitas pelo tatami, esteira utilizada para sentar, dormir ou caminhar (descalço). Ele é produzido de casca de arroz, coberto por palha macia e arrematado com panos nas laterais. Cada uma mede aproximadamente 0,90 x 1,80m. Possuem o tamanho de uma pessoa deitada ou duas sentadas (KARPOUZAS, 2003, p. 90). Okano aponta o seguinte sobre esses componentes mobiliários, decorativos e residenciais, típicos dos lares japoneses:

Um mesmo recinto [...] pode transformar-se num dormitório quando se estende o *futon* (acolchoado para dormir); numa sala de estar ou de jantar se um *ozen* (mesa baixa e dobrável) e almofadas *zabuton*⁷¹ forem arranjados. (OKANO, 2007, p. 67).

A característica dos elementos arquitetônicos das partes internas das residências japonesas são constituídas e construídas levando-se em consideração a possibilidade funcional

⁷¹ Tradicional almofada japonesa utilizada como assento para alimentar-se, assistir televisão, leitura e etc.

da transformação desses ambientes, permitida pela movimentação das divisórias que separam os espaços.

4.3 A espacialidade cinematográfica

Marcel Martin dedica um capítulo de *A linguagem cinematográfica* para tratar do espaço, no qual relata o seu valor numa obra fílmica, bem como o separa em “espaço dramático (representado onde se desenrola a ação fílmica)” (MARTIN, 1990, p. 241), e que ele compara à retratação da pintura renascentista com os filmes de Meliès, devido ao ponto de vista estático ser o de alguém sentado na plateia, além de não poder ser separado dos personagens, não funcionar somente como suporte, ou local onde a ação é encenada; e “espaço plástico (o fragmento de espaço construído na imagem e submetido a leis puramente estéticas), no qual a montagem acentua mais a expressão do que a descrição” (MARTIN, 1990, p. 241-242). A partir deste trecho do texto, focaremos o nosso trabalho especificamente no espaço dos filmes.

Segundo Gaudreault e Jost (2009, p. 105), a espacialidade “é um dado incontrollável que não podemos desprezar quando se trata de narrativa: a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura”. Com efeito, longe de ser o mero local onde se desenrola a ação, o espaço é parceiro ativo da narração, pois intervém como uma das forças ativas da história (GARDIES, 2011, p. 104).

Guiliana Bruno (1997, p. 11) aponta que, na véspera da invenção do cinema, uma rede de formas arquitetônicas acabou produzindo um novo espaço-visualidade, onde ferrovias, lojas de departamentos, salas de exposições e outros, encarnaram a recente geografia representante da modernidade. Todos eles eram locais de trânsito, e a mobilidade (uma forma cinemática) foi a essência dessas novas construções.

Ela complementa ao mencionar que,

Situado na cidade, “o início do século XX [...] a tela [...]... se tornou a praça da cidade”⁷². O filme era um produto da era da metrópole, expressando um ponto de vista urbano, desde a origem de sua história. A cidade está presente como *mise en abîme*⁷³. Dirigida inicialmente a um público urbano, os primeiros filmes alimentaram a consciência e inconsciência metropolitana. (BRUNO, 1997, p. 11, tradução nossa).

⁷² VIRILIO, Paul. **Lost Dimension**. Nova York: Semiotext, 1991, p. 25.

⁷³ O termo francês pode ser traduzido como “narrativa em abismo” e refere-se às narrativas que possuem outras dentro de si.

Uma vez que os filmes começaram a ser exibidos nas capitais das províncias, e depois em pequenas cidades e vilas, a cidade passa a ser elemento e participante visual da narrativa cinematográfica e, devido ao ambiente natural dominar o campo visual e, por vezes, “esmagar” os atores e suas ações, a paisagem poderia ser interpretada como o assunto principal (LEFEBVRE, 2011, p. 64).

Atualmente, grande parte das películas (sejam curtas ou longas-metragens) conta com eventos que ocorrem em mais de um ambiente. No entanto, existem exceções que concentram as ações quase que integralmente em um determinado espaço (seja ele interno ou externo).

Como exemplos, podemos citar filmes que se passam em uma área remota, como em *O iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), em que um escritor que desempenha o papel de caseiro, sua esposa e filho vivem em um hotel fechado para o público durante o inverno rigoroso, quando ocorre uma tempestade de neve e os três ficam isolados por um período de tempo. Em *8 mulheres* (François Ozon, 2002), as mulheres do título permanecem dentro de uma casa em que ocorre um assassinato, apresentando somente uma sequência filmada no exterior da residência. A simulação de um plano-sequência em *Festim diabólico* (citada na página 48) acontece em um apartamento, onde dois personagens reúnem amigos e familiares para um jantar; iguarias são servidas em cima de um baú que contém o corpo escondido de um colega que a dupla assassinara.

Portanto, a paisagem da cidade é referência quase sempre obrigatória em toda narrativa, sendo poucos os filmes nos quais os personagens vivem fechados em espaços isolados. Sendo o cinema uma arte frequentemente urbana, também seus personagens parecem preferir viver em cidades, sejam elas reais, construídas, falsas ou imaginárias. E mesmo que eles encontrem-se em alguma comunidade fechada, mais cedo ou mais tarde acabam dirigindo-se à cidade em algum momento da trama, como em *A vila* (M. Night Shyamalan, 2004) ou *The lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015). No primeiro longa-metragem, os personagens moram em uma vila isolada, até que o protagonista decide ultrapassar o bosque, considerado o *habitat* de criaturas misteriosas, para adquirir medicamentos para a sua amada. Na película dirigida por Yorgos Lanthimos, em um futuro próximo, uma lei proíbe que as pessoas vivam sozinhas. Quem estiver nessa condição é preso e encaminhado a um hotel, onde terá 45 dias para encontrar uma companheira. Caso não consiga, é transformado em um animal de sua preferência e, a partir de então, solto na natureza. Lá, um grupo de rebeldes “disfarça-se” de casal para comprar suplementos na cidade.

4.4. O espaço em *Seguindo em frente*

Os espaços fílmicos, sejam eles abertos ou fechados, são preenchidos pelos corpos do(s) personagem(ns) (que pode[m] ou não estar[em] presente[s]) durante o desenvolvimento da narrativa.

No caso de películas japonesas ou de produções estrangeiras realizadas no país, além das residências, escritórios, estabelecimentos comerciais e outros, os recintos internos são conhecidos por suas dimensões compactas e estreitas⁷⁴.

O ambiente onde se desenvolve o encontro dos Yokoyama é na residência do patriarca Kyohei e da matriarca Toshiko, e as ações dos personagens ocorrem, ao longo da película, em grande parte, nos cômodos internos desse local. Por esse mesmo motivo, iniciaremos nossa análise espacial a partir de alguns dos espaços externos à residência, e, posteriormente, partiremos para os do lar.

4.4.1 Além da residência

Escadaria, passarelas, cemitério, paisagens naturais, beira mar. Esses são alguns dos ambientes “de rua” que perpassam *Seguindo em frente* e fornecem oportunidades para que certas situações permitam aos personagens fazerem jus ao título da obra, no sentido de remeter ao movimento de ir adiante, apesar do fardo que carregam no tempo atual em que o filme se passa, devido aos acontecimentos que ecoam do passado.

Apesar de serem espaços fora do âmbito da vida doméstica, e que, em certos momentos, os Yokoyama chegam até a interagir com outros personagens (principalmente o avô), ainda assim, o foco principal mantém-se na interação entre os membros da família.

O primeiro enquadramento aberto que vemos no longa-metragem é a amplitude de uma paisagem. Ao fundo, o céu e o mar, à frente, copas de árvores e telhados de casas (figuras 36 e 37). Nesse mesmo grande plano geral, um trem vermelho adentra ao fundo cortando o campo visual da esquerda para a direita (figura 37).

⁷⁴ Apesar de poder parecer diminuto para os padrões ocidentais, a casa dos Yokohama pertence a uma família de classe média.

Figura 36 – Plano geral da cidade.



Figura 37 - Plano geral da cidade e do trem.



Corte para dentro da locomotiva em plano próximo e, em seguida, enquadramento conjunto, em que avistamos melhor três personagens: Ryota e sua família, que utilizam a condução para chegar à casa dos avós. Supõe-se que o trio esteja dentro do trem vermelho, visto na cena externa anterior.

Personagens em movimento e meios de transporte parecem pertencer a uma categoria especial para Koreeda. Eles estão presentes não somente em *Seguindo em frente*, mas também em outros filmes do diretor.

Sobre viagens, Linda C. Ehrlich (1997, p. 55, tradução nossa) explana que “nos Estados Unidos, viajar tende a ser associada com uma ‘nova fronteira’ e com uma sensação de esperança, enquanto que no Japão, a associação é feita com a separação do grupo”. No caso de *Seguindo em frente*, o filho retorna temporariamente para reencontrar a sua família, em um evento posterior à separação que foi crucial, quando ele mudou para Tóquio para estudar.

A autora também informa a respeito das obras de Ozu, o que serve igualmente para Koreeda:

Como o *waki*⁷⁵ no teatro *Nô*⁷⁶, viajar para Ozu é o início da transformação. As pessoas em seus filmes não viajam para ver, mas para serem vistos, eternamente vistos por forças maiores que eles mesmos. Quanto mais mundana a situação, mais profunda será a sua complicação - que outro diretor capturou esta realização com tanta “acidez” e tanto refinamento. (EHRlich, 1997, p. 69, tradução nossa).

⁷⁵ Ator coadjuvante no teatro *nô*.

⁷⁶ Tradicional gênero teatral que se desenvolveu durante o século XIV, no período *Muromachi* (1337-1573). É estruturado com a presença de três ou quatro músicos, além de figurinos extravagantes e do uso de máscaras pelos atores principais.

No começo de *Era uma vez em Tóquio*, o casal de idosos cuida dos preparativos de viagem para visitarem os seus familiares. No trajeto entre as cidades, não há cenas deles nos trens, nem na ida e nem na volta. Os momentos em que vemos os personagens em trânsito em algum meio de transporte ocorrem quando a dupla e a esposa do filho falecido passeiam por Tóquio, e os vemos dentro de um ônibus. A recepção pelos herdeiros pode não ser a esperada, contudo, os genitores parecem compreender a falta de tempo de seus filhos, ocupados em suas profissões. O final da película fecha o ciclo ao tratar do retorno dos idosos ao lar em Onomichi, pequena cidade ao sul do Japão (localizada na província de Hiroshima), onde vivem com uma das filhas.

A viagem caracteriza não uma mudança nos personagens, e, quando o faz, é algo temporário. Por exemplo, após o falecimento da idosa na volta da viagem, seus filhos lamentam-se pelo ocorrido, porém, posteriormente, uma das filhas mostra-se interessada em adquirir alguns pertences da falecida. A transformação à qual Ehrlich refere-se pode ser na dinâmica das relações familiares, já que a figura da mãe/avó não mais existe.

Especificamente em *Seguindo em frente*, o trem serve de meio para que Ryota e sua família cheguem ao destino desejado (embora, na volta, eles utilizem o ônibus para chegar até a estação de trem, pois consideraram a distância da ida longa para ir caminhando). O comboio também é mostrado em *Maboroshi: a luz da ilusão*, desempenhando papel crucial, pois é nos trilhos da estação de trem que o primeiro marido da protagonista Yumiko comete suicídio, tornando-se esse fato um dos *plots* do enredo do filme. Enquanto que, em *O que eu mais desejo*, é no momento em que dois trens-bala cruzam-se que os irmãos protagonistas acreditam poderem fazer um desejo que será realizado (nesse caso, que seus pais retomem o casamento e eles possam voltar a viverem todos juntos).

Retomando *Seguindo em frente*, o filme mostra locais de movimentação de pessoas, e meios de locomoção. Espaços em que os personagens transitam no momento presente da história e que talvez o tenha feito no passado. O avô parece ser o personagem a caminhar regularmente por eles, como mostrado no início da película.

Novamente mencionando *Maboroshi: a luz da ilusão*, a passarela aparece também em uma das primeiras sequências da obra, quando a avó da protagonista, quando adolescente, anda por ela, dando as costas para o público, para regressar para sua cidade natal e lá morrer⁷⁷. O fato de a atriz caminhar afastando-se da neta e do espectador, reforça a sua despedida, tanto no nível do enredo, quanto imagético.

⁷⁷ Talvez a viagem da personagem seja para cometer o ato de *kodokushi*, termo surgido em 1980, e que significa morte solitária. Apesar de não existirem estatísticas exatas, uma reportagem da TV japonesa divulgou que em

Figura 38 – Avô e a jovem Yumiko caminham na passarela.



Figura 39 – Avô, Ryota e enteado caminhando na passarela.



Fonte: Fotograma de *Maboroshi: a luz da ilusão* (1995).

Ao compararmos o enquadramento da figura 38 com o de *Seguindo em frente*, quando o avô, Ryota e Atsushi atravessam a construção para se dirigirem à praia, percebemos a semelhança na composição visual. Na imagem acima à esquerda, o campo visual é maior do que a outra, em que os atores caminham no sentido oposto aos da outra película, ou seja, em direção à câmera. O que se nota em comum são os personagens dos dois fotogramas em movimento e posicionamento frontal para a maquinaria imóvel. Sobre eles, Merel van Ommen aponta que,

Nos quadros estáticos dos filmes de Koreeda, os homens se movem ao longo do horizonte para sugerir movimento no tempo. Por exemplo, ao fazer o protagonista caminhar ao longo de estradas sinuosas, pontes ou colinas - sobre a qual, as diferentes indicações de tempo (passado, presente e futuro) são colocadas como posições fixas. (OMMEN, s/d, p. 22, tradução nossa).

As superfícies por onde eles transitam estão lá, “guardam” a memória da ação e da passagem do tempo, ao mesmo tempo em que escoltam suas diversas idas e vindas. Esses locais externos de trânsito de pessoas e os meios de locomoção não servem como singelas áreas transitórias e temporárias, mas também de lembranças e construção de desejos dos participantes dos filmes.

Segundo Hoffmann-Horochovski (2008, p. 145),

O espaço, tal como o tempo, é fundamental para o desenvolvimento da memória. O recuo ao passado sempre ocorre dentro de um quadro tempo-espacial determinado. É para o espaço – só em aparência mudo e sem

2009, 32 mil idosos padeceram dessa iniciativa. A situação pode ser decorrente do *meiwaku*, que quer dizer “incômodo”, pois boa parte da sociedade japonesa não deseja praticar qualquer situação que venha a importunar outras pessoas, mesmo sendo os familiares.

mobilidade – que o indivíduo se volta para lembrar os eventos significativos; para compor as imagens do passado através do presente. Revelador de identidades coletivas, o espaço traduz um quadro vivo, imprescindível para entender o indivíduo, suas relações familiares e afetivas e os seus diferentes tempos.

Sob a perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 853), a ponte serve para conectar a terra ao céu, o estado humano ou sobrenatural, o da contingência à imortalidade. Esse último serve perfeitamente para a cena de *Maboroshi: a luz da ilusão*, já que se trata da despedida das personagens, e da qual presumimos que a idosa tenha chegado ao seu destino e lá falecido. Sem se esquecer de mencionar a referência da passagem, nesse caso, pode ser compreendida, para ambas as cenas, não somente da passagem física de um ponto a outro, mas da significativa mudança que marcou a trajetória nesse espaço, tornando essa travessia diferente de uma casual.

Esses locais onde as cenas tomam parte servem como marcos, no sentido de, lá, ações significativas terem ocorrido, sendo, respectivamente, a despedida da avó e o passeio em área externa das três gerações dos Yokoyama, ainda que o mais novo não possua relação direta consanguínea com os demais. Esse não parece ser um empecilho para o avô como é para a sua esposa, já que somente para Atsushi é mostrado o patriarca dando dinheiro (costume frequente), e também é com ele que o mesmo personagem parece iniciar uma aproximação, diferente do tratamento mostrado com os demais netos.

Os espaços são cúmplices dos acontecimentos que se desenrolaram e os personagens também são afetados pelas construções, pois proporcionaram oportunidades para que as situações fossem desenvolvidas.

O local dessa cena de *Seguindo em frente* pode ser considerado como homólogo, fazendo uso do termo que Barbosa e Borges Filho utilizam para tratar do espaço na literatura, e que consideraremos também para a análise fílmica, pois

Estes não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. [...] Há uma relação de homologia entre personagem e espaço. (BARBOSA; BORGES FILHO, 2014, p. 40).

A passarela pode representar não somente o espaço físico de transição de um ponto para outro, como também em *Seguindo em frente*, na cena como um todo. Levando em consideração a harmonia composta pela construção arquitetônica, o tempo ensolarado, o cenário litorâneo e a boa relação (pelo menos nesse ponto do filme) entre os personagens,

todos esses elementos encontram-se em consonância e integrados uns aos outros. É possível fazer referência à citação de Bosi, quando ela menciona que em situações dessa natureza, a memória “ganha a sanção de uma testemunha: passa a ser uma lembrança coletiva, portanto uma realidade social. O mapa de nossa infância sofre contínuos retoques à medida que nos abrimos para outros depoimentos” (BOSI, 1994, p. 60). Esse passeio pode ter significado para o trio, composto pelas figuras masculinas dos Yokoyama, um momento único de unidade entre as três gerações, acrescido da integração do mais novo filiado, além do fato desse evento ficar registrado em suas memórias.

Outro recinto de passagem de pessoas em local público do filme é o cemitério em que Junpei está enterrado. Como citado anteriormente, o espaço aparece em duas sequências: no meio da trama, quando a avó, Ryota e sua família vão visitar o túmulo do familiar morto; e na última cena do filme (citada no final do capítulo anterior), após o hiato temporal de alguns anos, em que Ryota, esposa e filhos visitam o local, dessa vez, em memória não só de seu irmão, mas também de seus pais.

Nesses momentos, também são relembradas recordações antigas e novas são criadas. Na primeira situação, a matriarca e seu filho rememoram situações passadas com o ente familiar, da época em que ainda conviviam no mesmo núcleo, e mesmo após a morte de Junpei, certamente fizeram outras visitas. Na outra cena, não fica claro, mas pode ser que a situação mostrada no longa-metragem tenha sido a primeira visita que Ryota faz com os outros três membros de sua família e esse momento em que lá estiveram juntos permanecerá gravado. Conforme afirma Hoffmann-Horochovski (2008), dialogando com o pensamento de Halbwachs,

Quando entra numa igreja, num cemitério, num lugar sagrado, o cristão sabe que vai encontrar lá um estado de espírito do qual já teve experiência, e com outros fiéis, vai reconstruir, ao mesmo tempo, além de uma comunidade visível, um pensamento e lembranças comuns, aquelas mesmas que foram formadas e mantidas em épocas anteriores, nesse mesmo lugar. (HALBWACHS, 1990, p. 155).

Lembrando que esse ato não se dá somente para os fiéis da igreja católica, mas se estende para os das demais correntes religiosas.

O enquadramento final no cemitério é exibido através do movimento ascendente da grua⁷⁸. Além desse, somente na visita anterior ao cemitério, houve utilização de outro recurso em que a câmera desloca-se, sendo nesse caso, o *travelling*⁷⁹.

As duas sequências que se desenvolvem nesse espaço são as únicas em que movimentos de câmera fazem-se presentes. Na primeira, antes de mostrar o local em si, para indicar ao público que as próximas ações dar-se-iam em área externa, vemos imagens de copas de árvores e do céu com nuvens. Em seguida, o *travelling*, com duração de doze segundos, inicia à direita do quadro (figura 40), em um plano geral, desvendando, em primeiro plano, o surgimento das lápides do cemitério, e, no fundo, a paisagem do mar e as casas; em seguida, o final do movimento leva-nos ao túmulo de Junpei e ao encontro dos personagens que foram visitá-lo (figura 41).

Figura 40 – Início do *travelling* na primeira sequência no cemitério.



Figura 41 – Final do movimento de câmera na sequência no cemitério.



Figura 42 – Início do *tilt* na saída do cemitério ao final do filme.



Figura 43 – Final do movimento a saída do cemitério.



⁷⁸ Equipamento em que a câmera é instalada em uma extremidade e na outra são utilizados pesos para contrabalançar a câmera, criando-se um sistema de gangorra. Seu controle é feito pelo operador de câmera junto à câmera ou através de controle remoto. Com o recente uso do equipamento *drone*, atualmente algumas dessas imagens têm sido feitas com o aparelho robótico.

⁷⁹ Movimento em que a câmera move-se por cima de um trilho, fazendo ação da esquerda para a direita ou vice-versa.

A segunda cena em que o mesmo movimento de câmera é executado ocorre quando, anos depois, Ryota e sua família saem do cemitério e descem a rua, dirigindo-se ao carro. Vemos o começo do movimento de *tilt*, de baixo para cima (resultado do equipamento grua) praticamente quando os quatro atores estão “cobertos” pela cerca à esquerda e na parte inferior do *take* (figura 42). Em seguida, a câmera sobe e finaliza em grande plano geral em *plongée* (imagem vista de cima para baixo, caso contrário não seria possível visualizar todo o ambiente) após trinta e dois segundos, enquadrando toda a paisagem urbana e natural do mar e árvores (figura 43).

É na próxima imagem que reproduzimos, da cena analisada ao fim do capítulo dois, em que os avós voltam para casa após Ryota, sua esposa e enteado retornarem para Tóquio, que Toshiko e Kyohei sobem uma escadaria e têm uma conversa trivial. É nesse momento que o filho vivo narra os acontecimentos posteriores a esse encontro familiar. Aqui se dá a transição do tempo diegético, que ocupa quase integralmente a duração da película, para o salto temporal que ele revela na sua fala final, desvendando o destino de seus pais e o seu momento presente.

Figura 44 – Avô e avó retornam para casa após seu filho e família voltarem para Tóquio.



Não podemos deixar de remeter a figura acima ao fotograma 38 (página 140), de *Maboroshi: a luz da ilusão*, que também mostra a personagem idosa em posição corporal semelhante. Sendo que, em *Seguindo em frente*, apesar de o casal estar voltando para casa e terem mais alguns anos de vida, esse é o último momento do filme em que os vemos. Em ambos os filmes, os atores, além de estarem de costas para a câmera/público, realizam o movimento de subida nas construções arquitetônicas de modo efetivo a uma ação de despedida, como se tivessem cumprido as suas funções/atuações e estivessem deixando o palco.

Ao longo de *Seguindo em frente*, percebemos diferentes personagens que, em cenas distintas, percorrem outros ambientes externos, subindo ou descendo escadas e estradas. Ommen, mais uma vez, propõe uma ligação, novamente temporal, entre as figuras humanas e os locais aos quais elas percorrem, quando menciona que

Degraus ou colinas, por exemplo, em *Seguindo em frente*, *Ninguém pode saber* e *Hana*, tornaram-se locais reconhecíveis no tempo. Independentemente das circunstâncias temporais, os degraus ou colinas são transitados pelos protagonistas: tornam-se pontos ancorados no tempo. (OMMEN, s/d, p. 26, tradução nossa).

O autor afirma que esses locais de trânsito são marcados não somente pela passagem física dos personagens, mas por servirem também como registros de suas próprias histórias de vida e situações enquanto caminham por eles.

As sequências externas, ao contrário das internas, não possuem tantos enquadramentos fechados, os campos de visão são amplos, não são vistos através de closes, planos fechados ou detalhe. Os ambientes parecem ter tido o objetivo de serem mostrados com os personagens integrados e “perdidos” nas suas vastidões e nos espaços pelos quais perpassam, pois os indivíduos não se sobressaem perante a paisagem. É também nesses espaços e situações que a tensão familiar parece ser deixada de lado. Mesmo quando Ryota passeia na presença do pai ou da mãe, há confraternização, diálogo sem conflito. Quando Ryota, junto com seu pai e enteado, na sequência da figura 39 (fotograma na página 140), dirigem-se à praia, provável local da morte de Junpei (situação que não é informada no filme, somente é mencionado que fora no mar), eles desenvolvem um diálogo amigável, fazendo planos para o futuro, que envolvem os três.

4.5 A residência dos Yokoyama: espaços externos, e externos/internos

A partir deste trecho do texto, adentraremos os muros do lar da família, pois, como afirma Bachelard no primeiro capítulo de *A poética do espaço*,

Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção — ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD, 2008, p. 25).

O retorno ao lar, principalmente por Ryota, significa retomar certos hábitos do passado, promovidos pela sua figura materna, como o pijama que ela disponibiliza a ele, bem como as escovas de dente para o filho e a sua família; sem nos esquecermos da toalha e roupas que ela entrega ao seu marido.

A respeito desses ambientes do filme, o jardim é visto, na maior parte dos enquadramentos, a partir do interior da casa, principalmente na sequência em que a família encontra-se reunida para almoçar na sala de jantar em volta da *chabudai*⁸⁰. Sobre essa área, Kato afirma que:

O caráter aberto da casa em relação ao jardim não significa uma vida aberta em relação à parte externa do espaço, pois o jardim não é mais do que o prolongamento da parte interna da casa. Em outras palavras, o jardim invade a parte interna da casa porque nela não havia uma parte interna no sentido exato. O espaço onde grande parte da população rural do Japão vive é um espaço fechado de duas camadas, ou seja, o território da comunidade *mura*⁸¹ não é outra coisa senão o complexo casa - jardim = pequeno espaço particular dentro dele. A distinção dentro dos pequenos espaços internos privados não é precisa, a parte interna da casa e o jardim ligam-se intermediados pela varanda. (KATO, 2012, p. 198).

Figura 45 – Família reunida antes do almoço, vista do jardim do lado interno da casa.



O ambiente interno da residência ocupa parte do enquadramento da figura 45, em que o jardim aparece ao fundo, emoldurado pelo *shoji* (porta corredeira que serve de espaço de transição entre o interno e o jardim). Com o avanço da película, tal qual nessa imagem, o recinto exterior não é totalmente mostrado, somente partes fragmentadas dele, o que nos impede de ter uma noção geral (embora isso não comprometa o entendimento de nenhuma das sequências).

⁸⁰ Mesa com perna curta usada para as pessoas sentarem no chão. São tipicamente usadas em pisos de tatami. É comum que as famílias japonesas façam refeição ou reunião em volta dela, sentadas no *zabuton*.

⁸¹ O termo pode ser traduzido por “vila”.

Edward Morse, em *Lares japoneses: seus jardins e arredores*, obra de 1886, descreve vários elementos da arquitetura (interna e externa) de uma típica residência nipônica, arquitetura esta que sofreu poucas modificações desde a publicação do livro, pois, certamente, esse modo de edificação é mais antigo. Algumas construções recentes ainda seguem as antigas “fórmulas”, ou quando uma reforma precisa ser feita em uma antiga casa, permanece-se respeitando a edificação original.

Sobre a importância da varanda, o autor afirma que “é algo mais do que um luxo, é uma necessidade resultante da construção peculiar da casa” (1886, p. 219). Ele pode estar referindo-se à importância desse espaço que serve de ligação entre as áreas de dentro e de fora da residência e da necessidade de se ter elementos naturais presentes na vida cotidiana do japonês. Ainda utilizando Morse, sobre o jardim, ele afirma que “os japoneses admiram tanto os jardins e os efeitos da jardinagem, que seus menores pedaços de terra são utilizados para este fim” (MORSE, 1886, p. 244). A citação menciona a ligação próxima com a natureza, de modo que esse espaço não é considerado como uma área separada da residência, e nem mesmo “inferior” em relação à importância dos cômodos interiores, mas, sim, como uma extensão desta, e tão relevante quanto.

A localização do jardim, mesmo sendo próximo da entrada, protege-o de olhares de um transeunte, bem como dos vizinhos.

Mesmo nos dias de hoje, se compararmos aos hábitos da atual classe média americana, veremos que nos lares japoneses não existe o hábito de mostrar às pessoas o espaço de vida privado da família. *Oku* é deixar em segredo. Por quê? Provavelmente, a natureza secreta do espaço de vida privado não é outra coisa senão o caráter fechado das fronteiras desse espaço [...]. Ela separou a vida cotidiana das famílias do mundo exterior, desejando destacar a distinção entre as partes externa e interna, e isso não significa que, dentro da família, se respeita a vontade privada e a ação dos indivíduos. (KATO, 2012, p. 188).

Certeau, Giard, e Mayol (2013, p. 203-204) concordam com Kato, pois afirmam que é necessário manter a residência longe de olhares curiosos, já que moradia, independente de seu tamanho, reflete a personalidade de seus moradores e trata-se de um espaço reservado para os que obtêm autorização para adentrá-lo.

O espaço que serve de recinto comum entre as áreas interna e externa da casa japonesa é conhecida como *engawa*. Lembrando que se trata da plataforma localizada na saída da casa, que permite acesso ao jardim, e é protegida pelo teto e pela cortina tradicional

conhecida por *sudare*⁸². Essa área também é vista no filme, como podemos verificar na imagem a seguir, desta vez, vista pelo lado exterior da casa:

Figura 46 – Varanda da residência.



Na figura, a família está reunida para o registro fotográfico. Alguns se sentam no *engawa*, enquanto os demais permanecem de pé. Quem faz o registro fotográfico é o marido da filha Chinami. Ela, seus filhos, a matriarca e Atsushi pertencem ao primeiro grupo, ao seu lado esquerdo, vemos Ryota e sua esposa, e o patriarca do lado oposto ao do filho. Essa posição reforça a distância não só física, mas também relacional entre o mais velho e seu descendente. A situação remete ao primeiro encontro com toda a família reunida, ocorrida na sala de jantar (citada no capítulo anterior, 3.2 *Os pequenos conflitos familiares no dia a dia*), quando, após as poucas trocas de palavras com Ryota, Kyohei deixa o recinto. Aqui, ele está a contragosto, fica impaciente com a demora no registro da fotografia e abandona o local.

Alguns trechos da película ocorrem no *genkan*, outra localidade interna que possui conexão com o exterior, entretanto, encontra-se totalmente edificado dentro do ambiente da casa.

Morse (1886, p. 215-216) explica ao observar um *genkan* em um lar japonês:

O mais breve exame dos vários tamancos que ela contém, revelam as mesmas idiossincrasias no andar como entre nós. Alguns estavam gastos nos saltos, outros, nos lados. Havia tamancos de vários tipos e tamanhos. Tamancos comuns de escolares, ainda sujos de lama seca da rua, e os melhores tamancos com lados polidos e solados.

O autor refere-se aos tamancos *geta* como sendo os antigos calçados utilizados na rua. Hoje em dia, são usados na zona rural, por mulheres que, eventualmente, vestem

⁸² Cortina feita com cordas horizontais de madeira, bambu, junco, palha ou outro material.

quimono em cerimônias tradicionais, ou por lutadores de sumô e gueixas quando estão no exercício da profissão (certamente existe um modelo diferente para cada finalidade).

Seguindo em frente apresenta três cenas que se passam nesse espaço. Na primeira (figura 47), o avô está chegando de um passeio, a imagem mostra-o de costas, sentado no degrau que limita o espaço do *genkan*, retirando os seus sapatos. Na outra, é o momento de chegada de Ryota e sua família na casa dos pais. Enquanto tiram os calçados, são recepcionados por Toshiko e Chinami, enquadrados lateralmente. Na terceira, os irmãos conversam com o dono do restaurante que fora entregar *sushi* para o almoço.

Figura 47 – Avô chegando de um passeio.

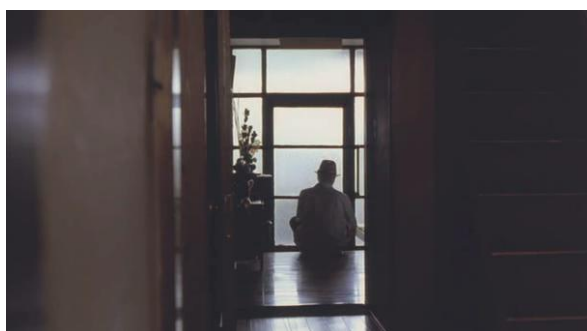


Figura 48 – Ryota, Yukari e Atsushi chegando e retirando seus calçados.



Por se tratar de um espaço de chegada ou saída, as sequências de *Seguindo em frente* ilustram essas situações visualizadas em momentos e *takes* distintos. Aproveitando o comentário sobre essa área, mencionaremos Bachelard, quando se refere ao elemento arquitetônico “porta”, que serve de ligação, como o que permite acesso ao *genkan* e pode conter simbologia.

Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narraríamos toda nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir. Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser? (BACHELARD, 2008, p. 226).

Quando Ryota adentra pela porta ao chegar, todos os sentimentos da citação acima são revividos e/ou desejados por ele. Estão presentes as sensações de hesitação, a rejeição, o desejo e a segurança do retorno ao lar como o “ninho”. Ao mesmo tempo em que existe a insegurança, cobrança e opinião dos pais, além da necessidade e desejo de aceitação, respeito

e perdão. Há muito da sua história de vida naquele lar. E, certamente, pelo menos nessa visita, ele não permanece o mesmo daquele que abriu e, posteriormente, fechou a porta da casa.

4.6 Os recintos internos

O texto *A viagem do balão vermelho*⁸³, de Eduardo Nunes, sobre as obras de Hsiao-Hsien, afirma que

A paciente câmera de Hou, pousada num canto do cômodo, acompanha com suaves movimentos de pan, o deslocamento dos personagens, e reforça um olhar que parece aguardar as coisas acontecerem. O apartamento de Suzanne⁸⁴ é quase sempre mostrado de um mesmo ângulo. E assim criamos uma intimidade com a cozinha, com a mesa no meio da sala, com a porta de entrada... O mesmo ponto de vista. Funciona assim: como a janela de um vizinho que cansamos de ver, porém sempre do mesmo jeito e nunca, além disso. Uma forma aparentemente simples de filmar, mas que esconde uma complexa encenação. (NUNES, 2010, s/d, p. 145-146).

A partir da citação acima, identificamos outras similaridades no modo de produção fílmica entre o profissional citado e Koreeda. De modo semelhante, o japonês posiciona a sua câmera e resulta na produção de sentidos de pequenas ações cotidianas que sucedem em inúmeros significados. Como nos momentos em que os cômodos internos são apresentados em *Seguindo em frente*, em que, na companhia dos atores, percorremos a cozinha, sala de jantar, alguns quartos, corredores, banheiro e consultório do avô.

Michel de Certeau, Luce Giard e Pierre Mayol (2013, p. 203) consideram o lar como o espaço onde os gestos das artes de fazer do dia a dia desenvolvem-se e repetem-se, e em que todo visitante é um intruso, a não ser que tenha sido convidado a adentrar, e, mesmo assim, deve permanecer na sua posição. No filme, os filhos e netos, mesmo podendo circular pela casa, são visitas, já que os primeiros não pertencem mais àquele espaço, devendo “permanecer em seus devidos lugares”, sendo aconselhável não ficarem por muito tempo.

Apesar de os mesmos autores acima (2013, p. 204) afirmarem que é nesse espaço privado que, por tratar-se de um cenário em que o corpo dispõe de abrigo e onde se pode

⁸³ Escrito para o catálogo da mostra *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*, que ocorreu entre 2010 e 2011, nas unidades do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Brasília (DF). Disponível em: <http://www.mostrahhh.com.br/catalogo_hhh_virtual.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

⁸⁴ Protagonista da película (Hsiao-Hsien Hou, 2007) cujo título é homônimo ao texto de Nunes. A trama é sobre uma mãe solteira que contrata uma babá para cuidar de seus dois filhos, e cuja capacidade imaginativa transforma a vida deles.

dormir, bem como refugiar-se dos olhares indiscretos e presenças das demais pessoas, estirar o corpo e produzir momentos mais íntimos em que a pressão e cobrança social são descartadas. Em *Seguindo em frente*, o último ponto mencionado está presente nos diálogos/embates ocorridos no interior da residência entre o mais idoso e o seu filho, e que retratam o que Certeau, Giard e Mayol afirmam que não seriam esperados que ocorressem.

Esses recintos construídos pelo homem, e que também abrigam fatores sociais, econômicos e, por vezes, históricos, estão ao redor dos personagens, além de serem construções no ambiente onde o ator movimenta-se ou mora, são elementos acerca do personagem e que, de alguma forma, influenciam-no. O conjunto desses fatores pode ser considerado como espaço social; termo que Osman Lins (1976, p. 74) faz uso para obras literárias e que podemos adotar para as películas. Entretanto, o autor (1976, p. 75) alerta que espaço social é distinto de atmosfera, sendo este segundo definido como o ar que respiramos, ademais, como

Designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76).

Do mesmo modo, o autor faz uso da terminologia “espaço caracterizador” que é

Em geral restrito um quarto, uma casa —, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta, entretanto, pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica. (LINS, 1976, p. 98).

Em *Seguindo em frente*, esse integrante é muito mais significativo nos ambientes internos do lar, e possui pouca referência com os externos. Lins (1976, p. 98) afirma que “quando contribui para delinear uma personagem, o espaço em geral revela-se pouco útil para o evoluir da ação”, e, mais adiante no texto, aponta que existe a possibilidade dessa influência. No caso de nosso objeto de análise, podemos verificar que os espaços não somente informam sobre a personalidade e a psicologia dos sujeitos ficcionais, como o efeito produzido pelos recintos da residência são consideráveis no que se refere à influência nos personagens. Em diversas ocasiões, a espacialidade é a responsável pela retomada de lembranças e memórias que acarretam em certas ações dos personagens.

Entretanto, Lins frisa que existem casos em que o ambiente proporciona condições para que uma ação seja realizada; em outros, é o agente que a promove. O primeiro caso está ligado ao imprevisto ou surpresa (LINS, 1976, p. 101). Para exemplificar, consideremos a cena em que a avó e filha estão na cozinha preparando alimentos e conversam sobre o segundo matrimônio de Ryota. A filha é surpreendida com o comentário desfavorável de sua mãe sobre a nova nora, quando a compara com um “modelo usado”, devido ao fato de ela já ter sido casada. O espaço e a situação propiciam a oportunidade para dialogarem sobre. No segundo caso, quando a vida do personagem não está sob o seu controle, ou ainda quando algum fato está no aguardo de outros agentes para ocorrer (LINS, 1976, p. 83). A sequência após o almoço, quando o avô, após dar a bronca em seus netos para tomarem cuidado com as plantas de seu jardim, retorna à mesa e pergunta a Ryota sobre a sua situação financeira, pode ser considerada para ilustrar a situação. Antes, a conversa era sobre a restauração de murais das tumbas arqueológicas que foram encontradas e a interrupção mostra-se como a oportunidade para a mudança do conteúdo do diálogo com o seu filho.

4.6.1 A cozinha e a sala de jantar

O filme tem início com atores não identificados na cozinha preparando alimentos para uma refeição. Ouvem-se o diálogo de vozes femininas enquanto a câmera concentra-se em enquadramentos fechados nas mãos das atrizes fazendo os movimentos, conforme vemos nas imagens abaixo:

Figuras 49 e 50 – Preparo de alimentos.



Essa película não é uma obra que possui a gastronomia como elemento central, como fazem algumas outras, como, por exemplo, o já citado *Como água para chocolate*, podemos mencionar também *A festa de Babette* (Gabriel Axel, 1987), *Comer, beber, viver* (Ang Lee, 1994), *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), *Julie e Julia* (Nora Ephron, 2009), entre inúmeros

outros em que a culinária é amplamente desenvolvida no enredo e age como modificador da vida dos personagens. Koreeda, em entrevista a R. Kurt Osenlund (2014), justifica as cenas com alimentos e a sua ligação pessoal com os mesmos, quando menciona que as suas experiências foram mais próximas na realização do nosso objeto de análise, pois as refeições são as mesmas que ele regularmente degusta.

A respeito da área da cozinha, Certeau, Giard e Mayol mencionam que se trata de

O abençoado lugar de uma doce intimidade, conversas sem nexos travadas a meias-palavras com a mãe que vai e volta da mesa para a pia e da pia para o fogão, com as mãos ocupadas, mas o espírito disponível e a palavra atenta a explicar, discutir, reconfortar. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 259).

É exatamente esse o cenário fílmico visualizado na cozinha em *Seguindo em frente*. Trata-se do recinto onde são travados diálogos que possuem como conteúdo as situações do dia a dia, enquanto as comidas antes do almoço são preparadas (as demais são adquiridas prontas). É a avó que recebe e mimar os netos, são os alimentos e receitas por ela preparadas que trazem antigas lembranças e situações à tona e segredos culinários que talvez sejam passadas de geração em geração.

Apesar de os autores de *A invenção do cotidiano - vol. 2: morar, cozinhar* (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 218) citarem que o ato de se alimentar tem como função fornecer combustível para o nosso corpo e permitir o desenvolvimento das relações entre os indivíduos, eles também apontam que “as práticas culinárias se situam no mais elementar da vida cotidiana, no nível mais necessário e mais desprezado” (2013, p. 218). Embora desvalorizado, esse ato cotidiano e repetitivo, empregado no filme pela personagem feminina mais velha, é essencial para permitir que diversas cenas servissem de “apoio” ou momentos propícios para que algumas situações ocorressem, seja durante o cozimento de alimentos, as refeições ou até mesmo nas conversas na cozinha em instantes de ócio.

Após informar que o ato de cozinhar no ambiente doméstico (por alguém não profissional) é considerado um ato relevado como “inferior”, os autores informam os seus atributos:

Entrar na cozinha, manejar coisas comuns é por a inteligência a funcionar, uma inteligência sutil, cheia de nuances, de descobertas iminentes, uma inteligência leve e viva que se revela sem se dar a ver, em suma, uma inteligência bem comum. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 220).

Ou seja, também existem pontos positivos no simples ato da tarefa doméstica, há o desafio diário de se produzir refeições e criatividade na invenção de novas receitas, como mencionaremos a seguir.

Na cultura japonesa (e em outras), é comum que esse papel social seja desempenhado pela figura feminina, que, após o matrimônio, passa a dedicar-se integralmente e é a responsável pelos afazeres domésticos e familiares. Certamente essas funções praticadas pelas mulheres variam de sociedade, geração e, até mesmo de uma classe social para outra. Mas isso não impede que, dentro do que é estabelecido de modo mais rígido ou “liberal”, cada mulher possa desenvolver um estilo característico, um toque especial, praticando um modo particular a partir do que fora determinado. De acordo com Certeau, Giard e Mayol (2013, p. 218), “cada ‘fada do lar’ adquire finalmente um modo próprio de fazer intervir, umas sobre as outras, as sequências cronológicas e de compor, sobre temas obrigatórios, *ne uarietur*⁸⁵, uma música de variações jamais fixas numa forma estável”, já que cada cozinheira possui seu próprio repertório, técnicas e cardápio para cada tipo de situação (cotidiana ou festiva) (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 271).

Um exemplo desse “toque especial” promovido pela avó é o seu famoso *tempurá* de milho (em cena mencionada no terceiro capítulo do trabalho). O prato é típico da culinária japonesa, porém, o que utiliza o milho como integrante principal é invenção sua, não sendo uma iguaria recorrente. Sobre o ato de renovações, Certeau, Giard e Mayol informam que

Cada cozinheira tem seu repertório, suas grandes árias de ópera para as circunstâncias extraordinárias e suas canções simples para o público familiar, seus preconceitos e seus limites, suas preferências e sua rotina, seus sonhos e suas fobias. À medida que se adquire experiência, o estilo se afirma, o gosto se apura, a imaginação se liberta e a receita perde sua importância para tornar-se apenas ocasião de uma invenção livre por analogia ou associação de ideias, através de um jogo sutil de substituições, de abandonos, de acréscimos ou de empréstimos. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 271).

Esse ato “comum” da iguaria contém como representatividade não somente o ato de degustá-la, mas promove na sua produção o envolvimento dos personagens no ritual de sua feitura que tem início com a retirada dos grãos de milho da espiga. Nessa cena, Ryota passa ao seu enteado a técnica com a forma mais prática de realizar a sua função. Consequentemente, recordações começam a ser trazidas à tona, como quando ele verbaliza:

⁸⁵ Da tradução do latim significa “que não seja alterado”.

“Essa sempre foi a minha tarefa” e sua irmã complementa: “Isso traz tantas lembranças”, demonstrando que essas práticas somente eram comumente realizadas na “casa da avó”.

Esse ato corresponde com a reflexão de Ecléa Bosi,

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias. Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente. (BOSI, 1994, p. 70).

Sobre a forte conexão entre as pessoas com o lar, Cavalcante aponta que

Não há dúvida de que o ser humano estabeleça uma convivência íntima com o espaço em que vive, pois a sua relação com o lugar de moradia é uma das mais fortes experiências humanas, determinando sua maneira de ser, refletindo em suas atitudes e condutas, emoções e sensações. Dessa forma, laços afetivos com o espaço são uma das experiências mais intensas que o homem pode experimentar. (CAVALCANTE, 2014, p. 49).

No momento promovido pelo preparo do *tempurá*, até mesmo para o avô, há ligação, decorrente da ativação sensorial. Explicamos: no ato do cozimento, ele encontra-se escrevendo em seu consultório e, ao sentir o aroma da fritura, interrompe a sua ação e eleva a cabeça, como se algo tivesse chamado a sua atenção. Kyohei retoma o que estava realizando, porém o cheiro vindo da cozinha é tão significativo e forte que ele repete o movimento de levantar novamente a face. Ao saber da sua predileção pelo prato, sua filha comenta com a cunhada: “Logo ele estará aqui. Seus olhos estão piores, mas o nariz...”. Até que, finalmente, o idoso surge na cozinha e a matriarca complementa sobre o velho hábito: “Ele não conseguia esperar o jantar. Ouvia o milho estourando e os comia enquanto eu cozinhava”. A comida desencadeia outra lembrança em Ryota, a de que o falecido irmão também gostava de degustar o prato.

Seguimos com outra cena em que a cozinha é avistada ao fundo, sendo que a ação desenvolve-se na sala de jantar. Nessa sequência do almoço em família, a câmera permanece imóvel enquanto as prosas desenvolvem-se, focalizados pelos enquadramentos que podemos considerar como “plano” e “contraplano”⁸⁶ mostrados abaixo:

⁸⁶ A cena do almoço é finalizada com uma conversa entre pai e filho, em cena mencionada e analisada anteriormente. Nessa situação, é possível encontrar o exemplo tradicional de plano e contraplano

Figuras 51 e 52 – Respectivamente “plano” (vista para a cozinha ao fundo, imagem à esquerda) e “contraplano” da sala de jantar (vista para o jardim ao fundo, à direita).



O campo visual do plano da figura 51 é proveniente da câmera posicionada quase do lado externo da sala de jantar. Os membros da família estão sentados em volta da mesa baixa, *chabudai*, típica dos lares japoneses (inclusive nos novos). Para permitir que todos os atores sejam visualizados, a câmera não está totalmente frontal, encontra-se levemente colocada mais à esquerda do cenário. No primeiro plano, estão os atores e os elementos cênicos (mesa e utensílios para consumo de alimentos, *zabuton* - almofada baixa), e, ao fundo, os objetos de cena típicos da cozinha.

O contraplano (figura 52) apresenta o plano geral com a câmera posicionada em sentido oposto, ou seja, dentro da residência com a lente voltada um pouco mais para a direita do espaço para enquadrar as três figuras presentes e parte da sala de jantar; e, em segundo plano, o jardim ao fundo. Essa cena mostra grande parte da extensão da mesa e os objetos acima dela.

Ambos os *takes* têm posição baixa da câmera (conhecido por plano tatami - abordá-lo-emos a seguir). A composição visual é formada pelos atores e as formações geométricas construídas pelas linhas dos móveis e objetos que estão dispostos no cenário. As verticais são constituídas pelas pernas da mesa, tatami (esteira feita de tecido de palha), grade da janela da cozinha ao fundo, *shoji* (porta corredeira que separa o espaço interno do externo) e *fusuma* (portas de correr que dividem as partes internas da residência), e as linhas horizontais, pelo *zabuton* (almofada), *shoji*, base da mesa, janela da cozinha e teto.

Esses elementos “gráficos” recebem, por Aumont (2006, p. 126), o nome de “sobre-enquadramento”, que é definido por “um quadro dentro do quadro, seria a definição mínima: uma janela, uma porta, em geral uma arquitetura ‘quadrada’”. Em outras palavras, no caso

(respectivamente na página 95). Ou seja, o *take* tem como foco as expressões faciais dos atores que são mostrados um de cada vez, ao invés do que é possível de se verificar a seguir nas figuras 52 e 53.

dessa cena, os traços horizontais e verticais das partes dos elementos cênicos e arquitetônicos do espaço acabam por constituir “desenhos” na espacialidade. Sendo que, a princípio, eles não foram pensados para essa funcionalidade, mas, sim, para compor a cenografia das películas; porém, a partir do momento em que houve a decisão por esses enquadramentos, esse conjunto de resultados foram os obtidos.

Podemos considerar a composição fornecida por Koreeda para esse tipo de arranjo visual, semelhante ao empregado pelo cineasta conterrâneo Mizoguchi. Bordwell nomeia-a e indica as características visuais dessa, que se mostra como sendo

A predileção de diretores japoneses pela composição com molduras. As vistas parciais insinuantes, uma convenção das artes gráficas, tinham afinidades gritantes com a arquitetura nativa, tais como as características divisórias quadriculadas de papel-arroz e os vários tamanhos de telas. Os contemporâneos de Mizoguchi resgataram essa tradição. (BORDWELL, 2008a, p. 145).

Como mostrado na produção da arte plástica (figura 33, página 131) no presente trabalho, a pintura japonesa tradicional era desenvolvida de maneira a não fazer uso da perspectiva e das distinções visuais entre figura e fundo, como, por exemplo, o uso do ponto de fuga no Ocidente, o que, como já informado, proporcionava o “achatamento” dos elementos visuais das obras. Essa tradição, junto com os componentes da arquitetura nipônica, teria resultado nesse tipo de enquadramento utilizado por Mizoguchi (figura 54) e Koreeda (figura 55). Tatami, *shoji* e *fusuma*, por estarem presentes nos lares no Japão, são integrantes dos recintos internos e, portanto, visíveis nessas áreas.

Ainda sobre a citação anterior, podemos considerar que os dois cineastas encontram-se entre os que (pelo menos nessas sequências dos longas-metragens) fazem uso do enquadramento mencionado (“composição com moldura”), possivelmente porque para eles,

A tática da janela lhe permitisse realizar a ampliação da percepção à qual tanto aspirava. Com essa estratégia, o diretor potencializava qualquer brecha do quadro e recompensava o espectador por sua observação minuciosa do campo complexo, sem esquecer-se de incluir outros aspectos expressivos da ação principal. (BORDWELL, 2008a, p. 145-147).

O artifício para a dilatação do espaço interno pode ser pensado quando os realizadores enquadram os personagens e as diversas linhas advindas dos componentes arquitetônicos, que acabam por produzir uma longa profundidade de campo. Esse resultado também poderia ser alcançado se, por exemplo, fosse feito uso de uma lente grande angular,

que permite um campo de visão mais amplo do que o de uma 50mm (cuja imagem é próxima à do olhar humano).

Independente de um filme contemporâneo como *Seguindo em frente*, ou de época, como *Contos da lua vaga* (Kenji Mizoguchi, 1953), imagem abaixo, esse efeito pode ser obtido.

Figura 53 - Plano de *Contos da lua vaga* (1953).



Fonte: <http://i2.wp.com/www.aviewtoaqueue.com/wp-content/uploads/2014/12/Ugetsu-3.jpg>.

Além das diferenças referentes ao gênero, época de produção, de estilo e outros, o filme mais recente, apesar de possuir maior número de objetos cênicos no quadro da cena analisada, ao contrário do fotograma acima, podemos verificar que ambos contam com camadas que são resultado e constituídas pelas formas geométricas em decorrência dos “recortes” cenográficos dentro do enquadramento, e que, conseqüentemente, também geram profundidade de campo, fornecendo a impressão de ampliação da dimensão do espaço ao fundo do que é visto em primeiro plano. A cena do filme de Mizoguchi apresenta menos “poluição” cenográfica, remetendo até o cenário de uma peça teatral (reforçado pelo plano geral frontal do cenário, como se fosse visto da plateia). Há uma perceptível perfeição geométrica e simétrica na imagem. Apesar das atrizes e da entrada do local estar à esquerda do *take*, há o contraponto da árvore e de sua sombra projetada no chão, que ocupam grande parte do primeiro plano, promovendo um equilíbrio visual.

Ambas as cenas são formadas por elementos arquitetônicos e de objetos retos que recortam o plano, não havendo nenhum circular com grande volume que se destaque. Devido à frontalidade da câmera na película mais antiga, consideramos, a partir das linhas do plano que se encontram mais à frente da imagem, que o ponto de fuga está localizado no interior do espaço, enquanto que, na de Koreeda, devido ao posicionamento perpendicular da câmera em relação aos elementos cênicos, está situado fora do campo de visão.

Figura 54 - Plano frontal.

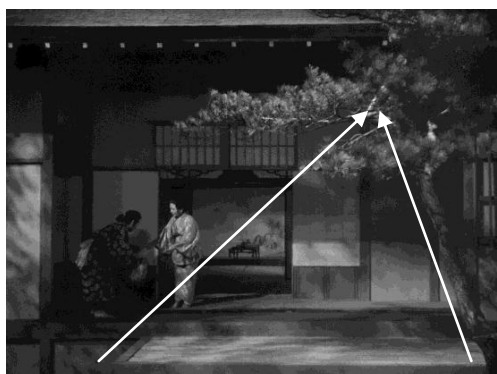
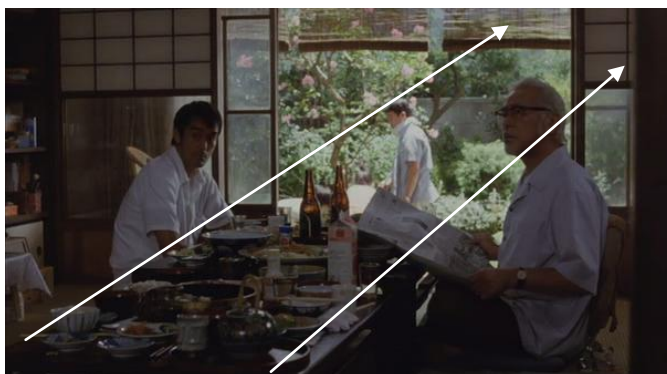


Figura 55 - Plano lateral.



As duas imagens acima indicam que, mesmo que os cenários tenham sido registrados de posicionamentos distintos (frontal - figura 54 e lateral - figura 55), apresentam campo visual que resultam na ampliação do espaço e da encenação. Conforme Bordwell aponta, essa é (também) uma característica dos realizadores nipônicos:

O jogo dos diretores japoneses com a visibilidade incluía não só a composição com molduras e a revelação intermitente; mais comum do que grandes primeiros planos era a inclinação para deixá-los vazios. Muitas tomadas japonesas com planos significativos em profundidade começam com planos médios e se afundam lá atrás. [...] Tais tomadas forçam o espectador não só a examinar a tela, mas também a esquadriñar espaços restritos dentro dela. (BORDWELL, 2008a, p. 154).

Esses planos permitem, além da possibilidade de reparar na ação e movimentos ministrados pelos atores, igualmente notar os elementos cênicos presentes no mesmo ambiente e plano que as figuras humanas, além dos que estão posicionados mais ao fundo, ao qual somos guiados pela “marcação” das linhas fornecidas pelos elementos cenográficos.

4.6.1.1 O *butsudan*

Outro importante elemento cenográfico presente na sala dos Yokoyama é o *butsudan*, que significa literalmente “altar de Buda”. Antes de apresentarmos alguns dos fotogramas onde o objeto religioso aparece, consideramos relevante informar que, apesar de o altar ser colocado na sala dos lares japoneses, recordo-me que quando visitava a casa de meus avós no Brasil, o objeto encontrava-se nos quartos de suas respectivas casas. O costume de

fazer uma reverência assim que se chegava aos locais era o mesmo, tal qual os personagens do filme realizam.

Figura 56 – Personagens fazendo reverência ao *butsudan*.



Figura 57 – *Butsudan* ao fundo.



Fotografias de familiares mortos, sino, velas, incensos e plataformas para as oferendas, como frutas, chá ou arroz são encontrados no altar budista, que deve ser colocado no chão. Realizar uma reverência deve ser a primeira coisa a ser feita quando um convidado chega a uma casa japonesa. Assim é com Ryota, Yukari e Atsushi, que se dirigem e realizam um movimento de respeito à memória de Junpei logo que adentram na residência.

Na figura 58, pode-se ver, mesmo que de modo não minucioso, do lado esquerdo, na parte inferior, uma fotografia de Junpei. Não é possível visualizá-lo com frequência e detalhe, sendo mais comum ele estar “presente” quando escutamos seu nome nos diálogos e lembranças rememoradas pelos personagens.

No Japão, o *butsudan* geralmente fica localizado na sala, pois se acredita que ele protege o lar e não permite que energias ruins adentrem no local, além de ficar acessível a toda a família e visitas.

Apesar de esse ser um objeto e não um local reservado exclusivamente para ele, podemos considerar o que Hoffmann-Horochovski (2008, p. 145) relata sobre os tempos coletivos e os espaços que cada um deles ocupa, podendo ser eles, econômico, familiar, entretenimento, religioso e etc., e que cada um dos mencionados serve como oportunidade para se compreender as “construções identitárias e as representações coletivas” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 145). Como exemplo, a autora cita o espaço religioso, que “marcado pelo pensamento sagrado, não só renova a fé, como propicia a manutenção da memória de determinado grupo” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 145).

A autora segue apontando que quando ocorre o falecimento de um membro da família, esse incidente interfere na relação das pessoas com o espaço, “promovendo uma tripla modificação: no próprio grupo, no espaço e, por extensão, na memória coletiva” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 146). No filme, o acidente desencadeou não somente as transformações citadas, mas levou, principalmente a matriarca, a ter afeto por pertences que retêm e relembram as suas memórias, embora possa ser um traço de sua personalidade. Esse gesto, segundo a autora, “reavivado pela sua constante presença, suas disposições e formas de uso é, desta maneira, indicador de identidades” (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 146). Contudo, no caso da personagem, pode ter sido acentuado após a morte do filho, para com os objetos que tenham ligação com o falecido.

De acordo com Eliade (1992, p. 35), “o interior da igreja é o Universo. O altar é o paraíso, que foi transferido para o oriente”. Independente da religião, dentro de um lar, o local de reverência para entes falecidos ou entidades religiosas são símbolos que os representam de alguma forma. Desse modo, os rituais são transferidos para dentro das habitações. Eles podem ser em modo de reverências, toques com a mão, e outros, enquanto que os “guardiões” (sejam deuses ou espíritos) não permitem a entrada, tanto de adversários humanos quanto de entidades demoníacas. A fronteira (porta) apresenta importância religiosa, já que se trata, ao mesmo tempo, de um símbolo e um veículo de passagem (ELIADE, 1992).

De modo geral, para Hoffmann-Horochovski (2008, p. 208), os rituais são “elementos constitutivos da vida social”, desde os mais simples como fazer as refeições, a postura no ambiente profissional; quanto os da vida pessoal, por exemplo, os eventos de nascimentos, casamentos, e outros, possuindo como função de modo simbólico, oferecer segurança para o indivíduo e o coletivo.

A autora (2008, p. 208) comenta que para a realização das práticas religiosas, alguns elementos são necessários: um cenário formado por objetos e decoração com mobiliário de natureza simbólica, além de possuir uma sequência temporal, constituída por fases separadas em atos e palavras, e dos atores (os que representam as entidades religiosas, monge, pastor, padre e outros, e os fiéis). Os ritos invocam forças por meio de oferendas ou pedidos, estando sempre relacionados com o sagrado (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 234). A prece trata-se de uma crença, bem como de um rito religioso, sendo realizada com o objetivo de solicitar uma interferência divina, tendo como entidade as forças religiosas (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 234), sendo composta por ação e pensamento,

A prece é uma palavra. Ora, a linguagem é um movimento que tem um objeto e um efeito, é sempre no fundo um instrumento de ação, mas, age exprimindo ideias, sentimentos que as palavras traduzem para o exterior e substantificam. (HOFFMANN-HOROCHOVSKI, 2008, p. 234).

Segundo Eliade (1992, p. 19), dentro do local sagrado, o universo profano é transcendido, permitindo a comunicação com os deuses. Pode existir uma “porta” para o alto, em que os deuses podem descer à terra, e ao homem é permitido fazer o trajeto oposto. Podemos considerar que, no interior da residência, a função do local sagrado possa ser “transferida” para o altar budista, já que “o espaço do altar torna-se um espaço sagrado” (ELIADE, 1992, p. 21), e esse mesmo objeto pode servir como a “abertura” superior, permitindo, através da transcendência, a comunicação com outro nível e a liberdade.

4.6.2 O antigo consultório médico

Outro cômodo dentro da residência que conserva diversas memórias é o antigo consultório do avô (e seu atual local de refúgio). Uma das mais relevantes para o nosso trabalho é a sequência quando Atsushi adentra no local (figuras abaixo), levando o espectador consigo a explorar o recinto, a ser “voyeur” junto com ele a aventurar-se no lugar recluso e repleto de novidades.

Figuras 58, 59, 60, e 61 – Consultório do avô.



O garoto percebe que a porta do espaço encontra-se entreaberta, nota que está vazio e entra. Imediatamente, vê o armário com inúmeros remédios obsoletos, vai lendo alguns nomes não usuais. Esse *take* permite visualizarmos o seu ponto de vista em uma câmera subjetiva (figura 61), em que o maquinário simula o olhar do ator. O móvel contém parte da história da gloriosa vida de Kyohei, como se fosse a sua coleção de prêmios. Sob a perspectiva de Bachelard sobre o móvel,

Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. Guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda nele a história da família. (BACHELARD, 2008, p. 91-92).

Sobre a toponímia desse espaço, trata-se do local sagrado do avô, pelo qual ele possui maior laço afetivo. É exclusivo seu, já que todo o restante da casa parece pertencer à sua esposa⁸⁷. Ali, os móveis e objetos, além de possuírem uma história e terem ajudado a construir a sua própria, estão dispostos de acordo com o que ele considera indicado, segundo sua ordenação, conveniência e preferência. Lá, vale a regra citada por Certeau, Giard, e Mayol (2013, p. 203-204), em que somente as pessoas autorizadas podem entrar, não podem circular por onde bem entendem, e estão igualmente vetadas de mexer nas propriedades alheias, nesse caso, os objetos do avô.

Figuras 62 e 63 – Antigo consultório do avô.



⁸⁷ Durante o diálogo com a sua filha, apontado anteriormente, o avô reclama que ela (e, conseqüentemente, os demais familiares) sempre se referem à casa como sendo da avó, o que reflete um descontentamento: “Meu maior trabalho foi construir esta casa. Por que você a chama ‘casa da vovó?’”.

Figuras 64 e 65 – Antigo consultório do avô.



Halbwachs (1990, p. 131) menciona o apego aos objetos, o porquê de não quisermos que mudem, sim, e permaneçam fazendo-nos companhia. Os móveis e objetos estão dispostos conforme a nossa escolha, independente da comodidade, no sentido de conforto ou da beleza estética, com o objetivo de lembrar-se da família e amigos que faziam parte desse espaço. No caso do antigo ambiente de trabalho de Kyohei, a sua ligação afetiva é desencadeada pelo passado, quando se encontrava ativo e possuía uma função e *status* social.

Certeau, Giard, e Mayol complementam quando afirmam que,

O jogo das exclusões e das preferências, a disposição do mobiliário, a escolha dos materiais, a gama de formas e de cores, as fontes de luz, o reflexo de um espelho, um livro aberto, um jornal pelo chão, uma raquete, cinzeiros, a ordem e a desordem, o visível e o invisível, a harmonia e as discordâncias, a austeridade ou a elegância, o cuidado ou a negligência, o reino da convenção, toques de exotismo e mais ainda a maneira de organizar a espaço disponível, por exíguo que seja, e de distribuir nele as diferentes funções diárias (refeições, toalete, recepção, conversa, estudo, lazer, repouso), tudo já compõe um “relato de vida”, mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 204).

Nesse recinto, por se tratar de uma locação disponível para servir a um enredo fílmico cotidiano, a “ordem e desordem” da cenografia estão de acordo com o modo pelo qual o personagem faria uso, já que o local é reflexo de sua personalidade, psicologia, profissão e do tempo que fora utilizado enquanto consultório. Apesar de ser um espaço que “flutua como que um perfume secreto, que fala do tempo perdido, do tempo que jamais voltará, que falta também de um outro tempo que ainda virá, um dia, quem sabe” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 204), no caso desse filme, não mais acontecerá.

Essa sequência permite, além de percorrer mais o aposento de fuga do patriarca, ilustrar também o momento de aproximação deste com o mais novo integrante da família, o enteado de Ryota. O que no início mostra-se como um instante de repreensão quando o garoto

é pego bisbilhotando, evolui para uma oportunidade que o mais velho toma proveito para convencer o jovem a seguir a sua antiga profissão. Porém (pelo menos, nesse momento), o avô é duplamente frustrado. Primeiro, porque Atsushi menciona que pretende ser afinador de piano quando crescer; e, logo em seguida, quando o seu filho o pega “no flagra” dizendo para o garoto como é grata a profissão de médico, e o manda sair de lá e brincar com os seus primos, não permitindo que o avô tenha tempo de convencê-lo a repensar a sua escolha.

O que nas cenas anteriores era mostrado em planos fechados, impedindo que se tivesse uma noção panorâmica do recinto, nessa cena é revertido, dando-nos a oportunidade de ingressar e conhecer um pouco mais do espaço que Kyohei tanto venera. Avistamos o armário de remédios em uma das paredes (figura 60), outro que fica próximo de sua mesa de trabalho com livros, fichários (de prontuários dos pacientes, talvez) e a mesa de luz para analisar o raio-x (figura 62), balança para medir o peso e a maca onde o enfermo deitava para ser examinado (figura 63), que se encontra, mesmo não sendo mais utilizada, impecavelmente limpa e arrumada, como se estivesse em funcionamento e aguardando os pacientes.

Certeau (2014, p. 175) defende que a memória é o “antimuseu”, pois não é localizável, encontra-se perdido dentre outras recordações, sendo algo presente em algum lugar do passado, mas que não está exposto ou tangível, e, em algum momento, pode ser despertado. O autor também afirma que o “fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências” (CERTEAU, 2014, p. 175), ou seja, há a presença de acontecimentos ocorridos, mas de um tempo que já não mais existe.

Bosi menciona o termo “objetos biográficos”, que recebe esse nome, pois “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida” (BOSI, 1994, p. 441), e que “só o objeto biográfico permanece com o usuário e é insubstituível. O que se poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade” (BOSI, 1994, p. 441).

4.6.3 A gaveta de memórias

Além do consultório, alguns outros locais internos são mostrados em sequências mais curtas, como a sala de visitas, quando as mulheres reúnem-se após o almoço para ver fotos antigas e lembranças que a avó guarda (cena explanada anteriormente). A topoanálise pode ser caracterizada pelo apreço da personagem não por um espaço, mas pelo conteúdo do

que traz do seu “baú” de memórias, uma gaveta retirada de um armário. Nela, estão contidas as lembranças do passado da família, como o álbum de fotos e trabalhos escolares feitos pelos filhos.

Além do enredo não apresentar nenhuma cena com recurso de *flashback*; nesta, os objetos da caixa assemelham-se a um arquivo de memórias, retirado de um móvel presente em outro ambiente semelhante ao de um escritório, remetem ao passado da família, que também não é exibido ao espectador, sendo somente comentado. Fornecendo impressão de que, Koreeda, apesar de trazer frequentemente o passado dos personagens para o tempo atual do enredo, não deseja e impede que o público seja transferido para outra temporalidade e visualize uma época que não o diegético.

Podemos considerar os objetos que as mulheres manejam e outros, como a casa em si, o altar, e demais peças pessoais, como os “testemunhos não escritos”, termo utilizado por Ricouer (2007, p. 180) para designar os que “não são documentos oficiais, mas são os que podem ser considerados como os ‘documentos’ que validam a história da família”. Portanto, não se trata de papéis que contenham valor formal perante alguma instituição e/ou histórico para os profissionais da área, mas, sim, para a família e sociedade, pois validam toda a sua existência e permanência na casa e nas atividades por eles desenvolvidas.

Esses objetos do cotidiano são distintos de outros considerados como de valor legítimo para os arqueólogos, por exemplo. Mesmo podendo ser semelhantes, como os “cacos, ferramentas, moedas, imagens pintadas ou esculpidas, mobiliário, objetos funerários, restos de moradias, etc.”, que Ricouer (2007, p. 180) também lista.

Nesse momento do filme, a avó menciona o fato de Ryota, quando criança, ter sido separado do grupo da excursão escolar por ranger os dentes à noite. Após ele escutar a fala de sua mãe, sente-se incomodado e verbaliza consigo mesmo (e para o público) que, na verdade, seu irmão mais velho fora o protagonista do constrangedor acontecido. Para momentos como esse, Halbwachs (1990, p. 27) menciona que, nas situações em que as pessoas estão reunidas contando suas memórias, podem descrever os acontecimentos ou objetos que foram vistos no mesmo momento que elas. E, partir de então, reconstroem a sequência de atos e palavras ditas, além de algumas provas que podem comprovar a realização de determinado acontecimento e suas participações ativas nos mesmos. Entretanto, não podemos confiar em nossa mente, ela nos prega peças, como o ocorrido na cena descrita entre a avó e seu filho.

Em um grupo grande de pessoas, possuem destaque as lembranças que envolveram o maior número de seus membros; entretanto, em um menor, somente um membro pode

relembrar o ocorrido, enquanto que, no caso de uma dupla, podem vir a se sentirem conectados um ao outro e terem lembranças em comum.

Halbwachs (1990, p. 46) ressalta que, quando um dos integrantes da família muda para outra cidade, supõe-se que tenha menor facilidade para lembrar-se de algum fato, pois não está mais submerso no universo original; todavia (1990, p. 48) mesmo observando o passado, é possível evocar o que queremos, e também o contrário, não sendo possível ter nossa requisição de procura atendida. Segundo ele, as lembranças mais difíceis de evocar são as que não concernem a não ser a nós próprios, pois “constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros senão na condição de escapar também a nós próprios” (HALBWACHS, 1990, p. 49).

O autor (1990, p. 51) segue mencionando que a memória individual é o ponto de vista pessoal frente à memória coletiva, e que esse pode mudar de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa, estando ele à mercê das relações que possuem. Uma ou mais pessoas podem relatar fatos ou objetos vistos ao mesmo momento, e até mesmo reviver toda a sequência de acontecimentos, e que são considerados como verdadeiros, conforme as suas versões e lembranças.

Quando crianças, os pais caminham à nossa frente, orientando-nos. Mas surge um momento em que eles estagnam e são ultrapassados pelos filhos. Nesse caso, Halbwachs (1990, p. 69) defende que devemos nos voltar para eles, pois parece que no tempo atual são envolvidos pelo passado, sendo confundidos pelos tempos passados. Trata-se da situação retratada em *Seguindo em frente*; os avós estão “presos” um ao outro, e também à casa, memórias e lembranças, não possuem intenção e incentivo para mudar a atual situação estacionária pela qual passam.

4.7. Os planos tatami, detalhe e “morto” (*pillow-shots*)

A quantidade de produções literárias acerca da vida e filmes de Koreeda é escassa, se comparada à de Ozu. Devido a esse fato, acrescido aos pontos em comum encontrados nas obras dos dois realizadores (trama familiar e estética visual), principalmente entre *Seguindo em frente* e *Era uma vez em Tóquio*, rastreamos textos analíticos em torno da obra de Ozu, no sentido de cotejarmos as obras e pensarmos aspectos apresentados em cenas de *Seguindo em frente*, procurando potencializar o processo de análise e interpretação do filme de Koreeda.

4.7.1 O plano tatami

Em concordância com o que foi previamente mencionado, o enredo de *Seguindo em frente* possui algumas similaridades com *Era uma vez em Tóquio*, de Ozu, e, conforme apontaremos neste trecho da tese, além da temática narrativa (cotidiano da família e a sua dissolução), é possível perceber outra semelhança entre as obras: a presença do plano-tatami, cujo exemplo pode ser visualizado a seguir:

Figura 66 – Composição de Ozu (1953).



Fonte: Fotograma de
Era uma vez em Tóquio (1953).

Figura 67 – Composição de Koreeda



A figura 66, do filme sobre a viagem que os pais idosos (personagens em primeiro plano) fazem à cidade homônima do título da obra para visitar os filhos, netos e ex-nora, que aparece no segundo plano, ilustra o *take* mencionado. Todos os atores estão sentados no *zabuton*, sobre o tatami. É dito que o acessório decorativo era colocado em cena para cobrir as bordas do tatami, para evitar o efeito de profundidade (presente em *Seguindo em frente*), cujo campo de visão da câmera é um pouco mais abaixo do que a estatura dos presentes na cena.

É clara a semelhança com a imagem posta a seu lado (figura). Em ambas, há a reunião familiar em um recinto interior, o plano é geral, permite visualizar todos os atores, e novamente, os elementos arquitetônicos estão presentes na cena, além do tatami, o *shoji* e *fusuma* formam “desenhos” de linhas horizontais e verticais, proporcionando volume, “textura” e profundidade de campo, mostrados pela frontalidade do *take*. Apesar de Ozu preferir evitar esse efeito, cobrindo as divisões do tatami com o *zabuton*, ele é adquirido pelos elementos verticais, como a porta e a parede nas laterais e ao fundo da imagem.

Ainda sobre o plano tatami, apesar de o *take* ser recorrentemente referido à Ozu, o primeiro realizador a fazer seu uso foi Tasaka Tomotaka na película *Cidade do amor* (1928) (BURCH, 1992, p. 36). Segundo Sato menciona a respeito da utilização desse recurso do

posicionamento angular, “o recurso [...] de fixar a câmera em posição baixa, a alguns centímetros do solo, surge por volta de 1935. Pode-se dizer que essa altura está no nível dos olhos de um japonês quando se senta sobre o tatami” (SATO, 1990, p. 64), e devido a esse motivo recebeu a respectiva nomenclatura.

Com referência a outros atributos desse plano utilizado pelo realizador de *Era uma vez em Tóquio*, Lúcia Nagib afirma:

Para realizar essas combinações, Ozu se utiliza de dois recursos básicos já célebres, que fazem o deleite dos críticos [...]: a câmera baixa, praticamente imóvel, dotada de uma invariável objetiva de 50mm; e os planos intermediários, sem personagens e mais ou menos autônomos dentro da narrativa. (NAGIB, 1993, p. 10).

Os cinquenta e quatro filmes (entre curtas e longas-metragens) que Ozu dirigiu são conhecidos pela temática em torno do núcleo familiar, longos planos estáticos (caracterizados por enquadramentos de câmera sem movimento ou corte), sem excesso de ação ou emoção, pausas e silêncios de personagens comuns, com falas convencionais sobre assuntos do dia a dia. Além do fato de ter feito o uso do plano tatami em diversas películas, identificado pela posição do enquadramento a 40 ou 50 centímetros do chão.

Entretanto, apesar de os primeiros de seus filmes terem sido influenciados pelos melodramas de Hollywood, após a Segunda Guerra Mundial, esse panorama é alterado, e a sua admiração pelos grandes estúdios, e diretores como Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch e Orson Welles, bem como a temática de suas produções, que passa a ser voltada para o cotidiano, sofre modificação. Esse “rompimento com o Ocidente” tem reflexo também na utilização da parte técnica. Houve redução do uso de recursos técnicos na produção das futuras obras cinematográficas, resultando em um estilo contemplativo e simplista, do qual o cineasta viria a ser conhecido e lembrado.

Sobre a parte técnica, Nick Wrigley (2003) afirma que Ozu aboliu o uso de dois recursos narrativos: os movimentos de câmera (como a panorâmica⁸⁸ e *dolly*⁸⁹) e os efeitos de transição de uma cena a outra, tendo em vista que o *fade in*⁹⁰ e *fade out*⁹¹ foram substituídos pelo corte seco; ele rompeu e criou a sua própria versão da regra tradicional de 180 graus, em que a câmera permanece de um lado de um eixo imaginário entre dois atores dialogando, e a

⁸⁸ Movimento em que a câmera fica presa em uma base, podendo circular em torno de si própria.

⁸⁹ Movimento em que a câmera está sobre um “carrinho” por cima de um trilho, que permite sua mobilidade para acompanhar o objeto central do enquadramento.

⁹⁰ Recurso visual em que a imagem vai clareando aos poucos até visualizarmos a imagem fílmica na tela.

⁹¹ Oposto ao *fade in*, a imagem escurece gradualmente até a tela tornar-se preta.

converteu para a “regra de 360 graus” já que o diretor ultrapassa essa marca imaginária. Além do último citado, no lugar do plano/contraplano, em que o *take* fechado mostra por vez quem está falando, Ozu, ao invés disso, fazia com que o personagem olhasse para a câmera enquanto dialogava com a outra figura, dando a impressão de que o público estivesse inserido e participante na conversa e ação.

Isso, além do pouco uso de outro tipo de plano, o *close-up*. Lembrando que, certamente, diretores de outras nacionalidades também fazem uso desse tipo de enquadramento tatami, embora seja mais usual em películas nipônicas,

Tentaram-se muitas explicações “expressivas” para o procedimento, [...] talvez [...] essa angulação confere à atividade fílmica uma “qualidade cerimonial”. Para nós, é difícil apreciar inteiramente essa reação tipicamente japonesa, a não ser quanto ao fato de que, no Japão, as cerimônias, religiosas ou não, acontecem perto do chão, exigindo reverências profundas e prostração. (NAGIB; PARENTE, 1990, p. 49).

Vieira Jr. (2014, p. 29) comenta que, nos filmes de Ozu, é devido ao trabalho dos atores que se obtêm as emoções e expressões coibidas, não sendo a câmera a responsável por tal resultado. Esse tipo típico de *take* resulta numa valoração da relação entre os corpos das figuras humanas com os elementos cênicos, em que esses últimos acabam por ter outro significado além de mera decoração, pois, pelo enquadramento estático, são invariavelmente notados pelo público e passam a portar relevância narrativa.

Sobre as inúmeras leituras feitas por estudiosos a respeito da posição desse enquadramento “plano tatami”, seu conterrâneo e colega de ofício, Kiju Yoshida, afirma que

Deve ter provocado boas gargalhadas no diretor a interpretação que muitos vinham fazendo de que a composição da câmera em posição baixa era derivada de um sentido estético peculiar aos japoneses e expressava uma perfeita harmonia com um espaço arquitetônico – o olhar que parte de uma pessoa sentada num tatami. Para ele, não passava de uma explicação óbvia que essas cenas se mostrassem como uma expressão tipicamente japonesa, e isso nada significava. Esse tipo de truísmo era veementemente refutado por ele. (YOSHIDA, 2003, p. 140).

Esse plano tornou-se díspar, pois os outros povos não têm como tradição frequente sentar no chão, seja para dialogar ou consumir algum alimento, sendo um tanto incomum diretores não asiáticos optarem por esse campo de visão baixo para captar as atividades cotidianas dos atores, geralmente usado para sequências em que realizam alguma refeição ou em que se sentam para consumir chá, por exemplo.

4.7.2 O plano detalhe e de “tempo morto” (ou *pillow-shots*)

A proximidade visual enquadrada em *Seguindo em frente*, que não é ofertada em planos fechados dos rostos dos atores, é feita de outro modo, através dos planos detalhe, que focalizam mãos, parte dos móveis e objetos, como nas figuras abaixo.

Figura 68 – Preparo de refeição.



Figura 69 – Teclas do piano.

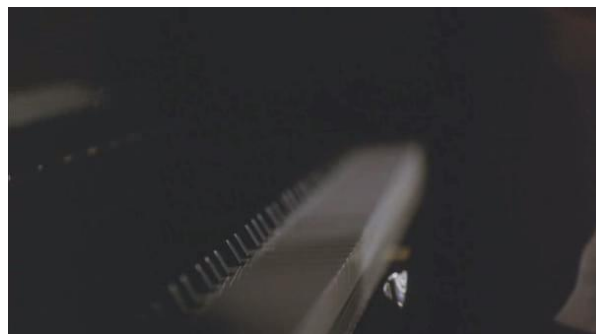


Figura 70 – Crianças alcançando flores durante passeio pelo bairro.



Como o próprio nome informa, trata-se de *take* que permite ao público uma visão próxima do objeto, como os do *tempurá* de milho fritando na panela (figura 68); da visão em perspectiva perpendicular das teclas do piano cujas partes brancas contrastam com as pretas que estão bem próximas de se misturarem e emergirem na escuridão do ambiente ao redor (figura 69); ou ainda as mãos das três crianças tocando flores quando saem para passear pelo bairro (figura 70).

Esses singelos momentos de imagens “simples” levam o espectador a quase uma imersão no que está assistindo, potencializando os sentidos. É quase possível estar presente nas cenas e sentir o aroma da comida, tocar nas teclas do instrumento musical e, até mesmo, perceber o cheiro e tatear nas flores junto com os garotos. Esse resultado é obtido pelo fato dos planos serem fechados em determinados objetos e figuras, onde não há opção de se

distrair com elementos, a não ser os que o diretor pretenda que sejam vistos quando assistimos ao filme.

Trata-se também de instantes em que podemos, além de ser permitida maior inserção no enredo, ter momentos para refletir sobre os acontecimentos passados e os que estão sendo exibidos nos respectivos momentos. No caso da cena das crianças, essa “parada” no tempo pode ser uma concessão para que o público identifique a mesma sensação dos mais jovens, pois, sob a perspectiva de Tuan (1983, p. 205), “para a criança, o tempo não ‘flui’; ela fica no tempo como se estivesse fora dele, permanecendo como criança aparentemente para sempre”. Mesmo que o espectador não se identifique com ação similar do filme, é provável que recorde de outro ato semelhante praticado em sua juventude.

Em outras duas cenas, é possível verificar a relação entre os personagens e seus estados emocionais refletidos nos recintos internos da casa, igualmente enquadrados no plano detalhe e que “forçam” a audiência a dedicar mais atenção a eles, por ocuparem a quase totalidade do quadro ao serem mostrados pelo enquadramento de “tempos mortos”, cujo foco será dado a partir deste trecho.

Denilson Lopes apresenta outro tipo de plano, que, inicialmente, fora mencionado por Burch, e utilizado por Koreeda e Ozu para ilustrar o cotidiano das famílias retratadas em seus respectivos filmes. Trata-se dos

Chamados *pillow-shots* (BURCH, 1979⁹²) ou planos de tempos mortos em que os objetos e espaços não ocupam um sentido muito explícito no desenrolar da ação não funcionam tanto como contextualização da cena, nem são apenas momentos de suspensão, paisagens ou naturezas-mortas a serem contempladas, eles apontam para um olhar que não é nem dos personagens mergulhados em sua interioridade nem do narrador onisciente, mas de “um olhar objetual ausente, invisível e caótico” (YOSHIDA, 2003⁹³), de um olhar qualquer sem que os objetos e espaços adquiram demasiada autonomia nem a câmera se coloque em cena criando algum tipo de metalinguagem. (LOPES, 2011, p. 6).

Burch (1992, p. 35) denominou esse enquadramento como *pillow-shots* ou planos-travesseiro ao desenvolver uma analogia com *pillow word* ou ainda com as palavras japonesas *makura kotoba*⁹⁴, que significam palavra-travesseiro. O crítico nipônico Nanbu Keinotsuke referiu a *kâten shotto* (planos cortina) ao comparar com a pausa que a cortina no teatro ocidental faz (OKANO, 2007, p. 35). Deleuze apresenta outras nomenclaturas, tais como

⁹² BURCH, Noël. **To the distant observer**. Forms and meanings in Japanese Cinema. Berkeley: University of California Press, 1979, p. 160.

⁹³ YOSHIDA, Kiju. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 196.

⁹⁴ Técnica que visa à estética e é utilizada principalmente nos poemas japoneses como figura de linguagem.

“estase” (Paul Schrader) e “naturezas mortas” (Richie). Existem ainda outras versões: “espaços intermediários” por Thompson e Bordwell (NAGIB; PARENTE, 1990, p. 132); e *nobody's shot*, nomeada por outros norte-americanos. Dentre as inúmeras possibilidades, adotaremos para este trabalho plano morto ou *pillow-shots*.

Os momentos de trechos “vazios” dos filmes de Koreeda (e Ozu) não são utilizados somente com a intenção de exibir os espaços cenográficos para localizar a audiência sobre onde a ação está ou se dará; ou até mesmo para servir de ligação entre a cena anterior e a próxima, como normalmente aconteceria e o público assim compreenderia; e, igualmente, esses planos “neutros” não representam o ponto de vista de um dos personagens, conforme afirma Lopes (2011, p. 6).

Essas imagens de “transição” auxiliam não somente a narrativa (de forma indireta e não óbvia), como também representam outra realidade nesses instantes de expansão dessas ocasiões. Para Desser, eles “destacam o paradoxo da presença da humanidade por sua ausência. [...] Espaços de transição também não ajudam os espectadores a entender o quanto o tempo passou no mesmo período” (DESSER, 2010).

Esse fato ocorre conforme Okano complementa:

Suspendem o fluxo diegético produzindo uma variedade de relações complexas e essa ausência humana da tela tem um efeito de descentramento, conforme Burch (BURCH apud NAGIB; PARENTE, 1990⁹⁵), ou ainda, a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual (DELEUZE, 2005⁹⁶) [...]. Quando há essa suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, provocando descontinuidades. Nesse hiato produzido, os objetos são oferecidos como centro de atenção, acompanhados de um conseqüente descentramento do sujeito. (OKANO, 2007, p. 114).

As cenas de ação e não-ação tornam-se mais intensas quanto maior for o tempo destinado a este último, resultando no prolongamento da imagem puramente visual (OKANO, 2007, p. 114), bem como na tensão produzida entre o espaço representado e o imaginado pelo público.

Para exemplificar, faremos uso das imagens de *Seguindo em frente*, do azulejo quebrado no chão do banheiro e a do armário com uma das gavetas faltando. Esses são os “cantos” despedaçados, desajustados e desarmonizados do lar natal.

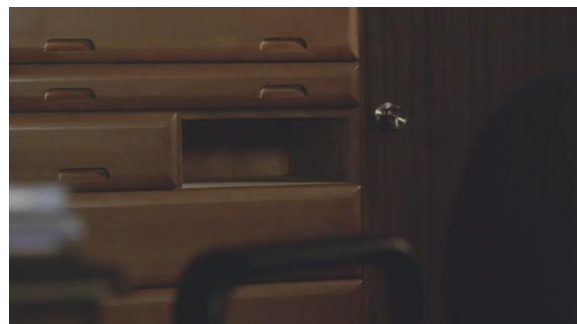
⁹⁵ NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

⁹⁶ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Figura 71 – “Plano morto” e detalhe do chão do banheiro.



Figura 72 - “Plano morto” e detalhe do armário.



Como podemos perceber acima, ambos são enquadrados pelos “planos mortos” (e detalhe). O primeiro é apresentado quando Ryota coloca a fruta que trouxera em uma bacia, para resfriá-la. Apesar de a melancia ocupar a metade do quadro, é improvável que o piso desmantelado não seja notado, pois se encontra fragmentado quase ao centro do enquadramento, e, devido ao *take* fechado, o nosso olhar é voltado a ele. Um armário de madeira é visível na imagem à direita, e o elemento cênico corrompido, ou nesse caso, faltante, é uma das gavetas, igualmente enquadrado de modo a ser o centro da imagem e das atenções.

Durante a trama, a família apresenta momentos de atrito e desgaste nas suas relações. O azulejo quebrado, que, pelo diálogo entre os familiares, encontra-se nesse estado há algum tempo, não é consertado pelo avô, e nem pelo genro que promete fazê-lo a cada visita, mas sempre acaba esquecendo, talvez por se tratar de um detalhe doméstico. O armário fica com uma das gavetas vagas após a avó retirá-la para mostrar fotos e outros objetos da infância de seus filhos. Apesar da aparente harmonia, há uma engrenagem faltante para os personagens. Podemos considerar que, nessas cenas, existe topofilia como apontado anteriormente por Tuan (1983, p. 107), pois, mesmo que de modo desequilibrado, há relação afetiva dos personagens e o meio retratado nessas sequências. São situações da casa que precisa de manutenção, mas tal como as resoluções das relações intrapessoais, vão sendo postergadas. Conforme afirma Ommen, “os filmes de Koreeda encarnam o tempo que passa no esquecimento e como os protagonistas tentam parar ou alterar esse processo por meio de lembranças e desejos” (OMMEN, s/d, p. 26).

O próprio diretor reforça esse aspecto ao mencionar que

Durante todo o dia de *Seguindo em frente* existem esses pequenos sinais: o azulejo que está quebrado, a dobradiça no banheiro. Você vê sinais do que vai acontecer no futuro. Você vê sinais de morte, do processo de

envelhecimento. Eu sabia desde o começo que queria retratar uma situação cotidiana. Não há eventos, nada muda, nenhum personagens cresce ou sofre alterações. Não é chato de assistir porque, naquele dia comum você pode ver os resultados de coisas que aconteceram no passado, e também pode as “premonições” que acontecerão no futuro. E acho que isso é o que a vida cotidiana é. (REICHERT, s/d).

O filme apresenta as “imperfeições” encontradas no cotidiano dos alicerces da residência familiar da película, cujos desgastes são resultado do uso e passagem do tempo. Ambos necessitam de conservação para permanecerem em funcionamento, mesmo que, em alguns casos, o padecimento seja inevitável. Essa renovação não é exclusiva para os objetos, mas também para os frágeis vínculos familiares entre alguns membros.

Sobre o móvel da figura à direita, Bachelard tece alguns comentários:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. [...] O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um. [...] No cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial (BACHELARD, 2008, p. 91-97).

Como cita o pensador, esses “objetos-sujeitos” trazem o passado desgastado e a temporalidade retida e impregnada. Preservam e asseguram que os valiosos bens pessoais ali depositados estejam protegidos, tanto de olhares curiosos de “estranhos” que não possuem permissão para tocá-los ou lê-los como para resguardá-los de fatores naturais como poeira, umidade e outros que possam danificá-los.

Podemos retomar, nesse momento, o conceito do *tatemashi* e referenciá-lo às cenas em que Koreeda dedica atenção aos planos detalhe, recordando que,

O sistema *tatemashi*, que vai das partes para o todo, [...] não tem relação com o tamanho do espaço a ser organizado. A maçaneta é parte do *fusuma*; o *fusuma* e a estante são partes do gabinete de estudo, *shoin*; o gabinete de estudo é parte do edifício; e o edifício é parte do jardim. A relação entre as partes e o todo é onipresente, e as partes são prioritárias ao todo — os detalhes independem do todo e mostram as suas próprias formas e funções. (KATO, 2012, p. 214).

As sequências de *Seguindo em frente* com plano detalhe apresentam recortes de momentos que permitem visualizar as partes, exibidos através das imagens que tomam o

espaço registrado pela câmera, mas que, inevitavelmente, não deixam de possuir ligação com o todo.

Nesse ponto, no que diz respeito ao conflito entre ação e não-ação, mencionado anteriormente por Okano (2007, p. 114) que, no texto de sua tese, a pesquisadora relaciona-os com a teoria fílmica de Sergei Eisenstein, quando o cineasta argumenta sobre a montagem. Segundo a concepção do realizador, a estética-política produz conflito em relação aos planos de ação, pois “a arte é sempre conflito”, e a edição, um choque, sendo que dessa “colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito”.

Não temos pretensão e nem nos estenderemos na teoria do realizador russo, contudo podemos verificá-la nas figuras abaixo, pertencentes à sequência final do primeiro dia do encontro familiar (figura 74) e à inicial do segundo dia de *Seguindo em frente* (demais fotogramas abaixo):

Figuras 73 e 74 – Imagens estáticas de não-ação.



Figuras 75 e 76 – Imagens estáticas de não-ação.



Figura 77 - Imagem de ação.



A primeira imagem da sequência acima mostra em primeiro plano, em plano geral e com câmera fixa, um ramo de flores (talvez colhido pelas crianças?) em um vaso de vidro posicionado em uma mesa. O objeto não está no centro do campo de visão da câmera, encontra-se mais próximo do lado direito, fazendo “contrapeso” com o lado oposto que, apesar de não possuir nenhum componente que desperte a atenção em primeiro plano, é possível reparar no contorno da parte superior da cadeira; e, ao fundo, à esquerda, um espaço iluminado por uma luz alaranjada, distinta do fundo do vaso com a flor, que se encontra imerso na escuridão; a peça tem uma iluminação exclusiva nela (caso contrário, não estaria visível), a fonte parece vir de cima e de cor esbranquiçada, mais natural do que a visível do lado esquerdo.

O dia seguinte inicia com a imagem ensolarada em *plongée* do *engawa* (corredor que liga a área interna e externa) ao fundo, e um ramo de flor desfocado em primeiro plano (figura 74). A figura 75 mostra o assoalho do banheiro que continua quebrado, seu estado permanece inalterado, todavia, o enquadramento é mais aberto em comparação à imagem anterior (figura 71, localizada na página 175). A principal diferença é que o foco não se encontra mais no seu “defeito”. O mesmo é válido para o armário, na figura 76, agora ele está completo, ordenado e preenchido com todas as suas gavetas, a que fora retirada pela avó, foi posicionada de volta; a primeira imagem com um dos atores presentes é a última da sequência acima, trata-se da avó exercendo a sua função na pia da cozinha.

Sobre os objetos, Bosi assinala que,

Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal. [...] A ordem desse espaço povoado nos une e nos separa da sociedade: é um elo familiar com sociedades do passado, pode nos defender da atual revivendo-nos outra. Quanto mais votados ao uso cotidiano, mais expressivos são os

objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam. (BOSI, 1994, p. 441).

Essa sequência de “planos mortos”, com exceção do último fotograma com a presença de Toshiko, ilustra esse reinício, após o encerramento do primeiro dia.

A partir da citação de Eisenstein, o conceito dos fotogramas das imagens acima, apesar da aparente falta de ligação óbvia, revela-se como esses planos de não-ação significam, conforme acreditamos, estando carregados de significado, resultado das suas combinações. Ou seja, mesmo não oferecendo uma compreensão, as cenas, que a princípio são independentes, conseguem, em conjunto, adquirir significado narrativo, e que cabe ao público desenvolvê-lo.

Esse prolongamento que costura a passagem de um novo tempo (no caso, o segundo dia da trama) com esses espaços imgeticamente “soltos” pode significar, conforme as cenas mostram, emitir e expressar esperança, calma, serenidade e tranquilidade, a volta da velha rotina e das relações interpessoais, que, apesar dos atritos, continuam prevalecendo. É como se as desavenças e atribulações tivessem terminado, ficado para trás, e um novo dia tivesse prelúdio, trazendo uma nova oportunidade para recomeçar.

Mais uma semelhança pode ser encontrada com outra obra de Ozu. Yoshida escreveu *O antcinema de Yasujiro Ozu* (2003) para explicar sobre as obras fílmicas de seu colega de ofício. Ao abordar o longa-metragem *O pai e filha* (1949), ele analisa uma cena em que um vaso é visualizado. O filme tem como enredo a trajetória da personagem da filha, que atinge a idade do casamento, porém não pretende fazê-lo para permanecer cuidando de seu pai, viúvo. Esse finge adquirir matrimônio para que ela faça o mesmo. Ela concorda em casar. Para comemorar, viajam até Quioto e repousam no mesmo quarto da hospedaria. Na cena do fotograma, eles estão deitados, ela tenta falar com ele, mas o pai dorme. Ela sorri e, em seguida, surge a imagem do vaso.

Figura 78 - Vaso de Ozu.



Fonte: Fotograma do longa-metragem *O pai e a filha* (1949).

A figura acima apresenta uma situação semelhante à da película de Koreeda. Segundo Yoshida aponta sobre a obra de Ozu, e que podemos considerar para *Seguindo em frente*,

Notamos o vaso como belo objeto, digno de apreciação. [...] O vaso que enfeita o *tokonoma*⁹⁷ é um objeto inútil, mas a partir do momento em que é visto pelos olhos de um apreciador, assume significado de objeto útil ou artístico. [...] Tanto os objetos como as paisagens são retratados de modo a converter o útil em inútil, e com isso percebemos melhor a natureza solitária do olhar objetual. No caso do vaso retratado inesperadamente em *close up*, entre a luz do luar e a sombra do quarto, [...] nós é que passamos a olhá-lo. Em outras palavras, é o próprio vaso que nos convida a decifrá-lo, desejando que cada espectador encontre nele o seu próprio significado. (YOSHIDA, 2003, p. 154-155).

Os objetos em si trazem pouco significado, porém, a partir do momento em que são inseridos nas obras fílmicas, em *pillow-shots*, sem a presença de demais elementos cênicos ou atores que desviem a nossa atenção, não se pode considerá-los meros objetos cenográficos. Essas pausas levam-nos a refletir sobre as cenas anteriores, sejam elas imediatamente anteriores ou não. No filme de Ozu, pode-se considerar esse como o último momento do pai e filha, pois, ao casar, o papel social dela passa a ser o de esposa, ficando o de filha em segundo plano.

Ainda sobre as imagens dos *pillow-shots* e a sua função, podemos adotar a citação de Lopes, que menciona o trabalho de Ozu, mas que, novamente, pode ser aplicado ao filme *corpus* de nossa tese,

O vazio em Ozu não fala da ausência da presença humana, de uma falta angustiante, mas o espaço e objetos quase se tornam protagonistas como os personagens que passam pela tela. É apenas um momento de escape ou de descentramento de uma lógica que se cristalizou desde a perspectiva renascentista, centrada no olhar humano, mas sem se perder no informe, no inumano que tanto interessa às experiências das vanguardas. Dizendo de outra forma, a maior intimidade pode estar numa vivência de exterioridades, não num mergulho no inconsciente, nas confissões, como vemos em tantos planos em que os personagens de Ozu estão lado a lado, ao invés da postura de campo e contracampo, de confronto direto. Os personagens são mais pontos no quadro do que o seu centro. (LOPES, 2011, p. 05).

⁹⁷ Costume que remonta há mais de 500 anos. Parte de destaque, ponto focal no quarto de um lar japonês. Apresenta uma elevação em um plano de madeira, decorado com *ikebana*, bonsai ou objeto de cerâmica.

Esse uso característico do enquadramento em questão possui similaridades no trabalho dos dois cineastas. Apesar dos recintos estarem vazios de atores em primeiro plano, o destaque é transferido para os elementos cenográficos compostos pelas figuras arquitetônicas, cuja evidência, normalmente, fica secundária quando algum dos atores está em cena. Mesmo os espaços internos de *Seguindo em frente* e *Era uma vez em Tóquio* estando “vagos”, encontram-se “contaminados” pelas histórias dos personagens. Servem como entre-lugar, não somente para conectar uma cena a outra, mas também trazem informações do enredo e seus personagens. Ehrlich tece observação de que os “espaços vazios não estão realmente vazios - eles estão plenos da presença de pessoas que estiveram lá antes, e das suas memórias. Ozu mantém o *take* alguns segundos a mais do que podemos esperar para nos lembrar disto” (EHRlich, 1997, p. 55, tradução nossa). Na película de Koreeda, o realizador também mantém a imagem de algumas cenas por uma duração acima do padrão para surtir o mesmo efeito que Ozu.

Os “vazios” em algumas das imagens de Ozu são recorrentemente relacionados com a filosofia zen,

Que depura o existencialismo oriental, o “estar-aí” das coisas, do decorrer do tempo. Entre as categorias zen, destacam-se o culto à simplicidade, o elogio da maturidade (serenidade), a percepção do estado de latência (o paraíso numa poça d’água), a valorização da informalidade (cotidiano) e a aspiração à quietude (busca da harmonia das harmonias). (CALIL, 2010).

Essa procura pela simplicidade, dia a dia e interior, aspecto da filosofia da religião budista na vertente nipônica, parece estar presente entre as características de Ozu e Koreeda, mesmo que de modo inconsciente.

O cineasta mais novo, devido principalmente a ser de outra geração, embora possua pontos em comum com a linguagem fílmica do outro realizador, em suas obras, usa esses elementos com parcimônia, seja na utilização de silêncios ou atrito entre os personagens, desdramatização e *pillow-shots*.

Além do zen, outro conceito representativo e pertencente à religião é o ideograma *mu*. Ele significa nada, vazio. E sua presença é tão significativa para o Ozu, que, em seu túmulo, localizado no templo zen budista Engaku-ji, província de Kita-Kamamura (ao sul de Tóquio), não há qualquer outra informação ou inscrição na sua lápide, exceto a do caractere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, que teve como finalidade verificar algumas modalidades fílmicas do longa-metragem *Seguindo em frente*, sendo elas, a espacialidade, a memória e o cotidiano, pode-se constatar que, mesmo sem todas elas sendo imageticamente mostradas de modo explícito e detalhado no filme, notamos que as suas presenças colaboraram de modo ativo na construção da narrativa e produção de sentido.

Comprovamos que a primeira modalidade é item obrigatório em qualquer obra audiovisual, enquanto que as duas últimas (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013; CERTEAU, 2014; BERGSON, 2006), apesar de não serem as principais do enredo (que trata do drama familiar), o são para o nosso trabalho. Através da pesquisa para o desenvolvimento da tese, pudemos conferir que as reflexões sobre ambas foram vitais para compreendermos o “pano de fundo” do enredo fílmico, ao fornecerem ferramentas teóricas para que pudéssemos realizar a conexão entre esses tópicos e a questão da espacialidade fílmica. E, pelos recursos imagéticos por eles possibilitados, igualmente, apresentam-se como indispensáveis para o desenvolvimento da trama central de nosso *corpus* fílmico.

Além das categorias principais centrais, foi necessário examinar elementos secundários para que uma verificação mais aprofundada pudesse ser realizada, já que esses interferem na narrativa de *Seguindo em frente*. Itens como o silêncio (ORLANDI, 2007) foram fundamentais para fornecer conhecimento para que a discussão de algumas cenas fosse promovida. Bem como a necessidade de aprofundar o conhecimento a respeito dos aspectos da cultura (KATO, 2012) e arquitetura (MORSE, 1886) japonesas foi vital para que conseguíssemos compreender a relação do lar japonês e a sua proximidade com os elementos da natureza, bem como a valorização do espaço e dos detalhes como um todo. Apreender o funcionamento de alguns elementos arquitetônicos que compõem os recintos internos e externos de uma típica residência nipônica, local onde se desenvolve a maior parte das sequências de *Seguindo em frente*, foi necessário para compreendermos os seus usos e verificar como eles e os seus integrantes cênicos foram dispostos para o filme, a fim de alcançar o resultado desejado.

Seguindo em frente conta com algumas características na sua trama que, conseqüentemente, reverberam na estética narrativa. A desdramatização (BORDWELL, 2008a; CALIL, 2010; SZONDI, 2001) é uma delas; seguida por personagens sem (grandes) arcos dramáticos, ou pela falta de objetivos que motivem as ações em busca de seus desejos. O terceiro item é típico de um enredo tradicional de qualquer filmografia. Certamente,

Seguindo em frente possui estrutura com início, meio e fim, e, de modo algum, Koreeda parece procurar romper as “regras” narrativas e/ou estéticas; pelo contrário, a linguagem cinematográfica desse filme é “conservadora” se comparada com algumas outras películas, no sentido de que há quase ausência de movimentos de câmera, planos fechados ou ainda cortes abruptos durante toda a duração da obra.

Ainda sobre a estrutura, a falta de elementos narrativos convencionais como, por exemplo, trama marcada por “pontos de virada”, clímax e outros, indicam aproximação de Koreeda com o cinema de fluxo (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010; CUNHA, 2014). Mesmo que as narrativas de seus longas-metragens possam ser consideradas muito tradicionais quando comparadas com a dos demais realizadores participantes da tendência, Koreeda apresenta alguns aspectos que se mostram tipicamente característicos, como cenas mais longas e estáticas e uso dos *pillow-shots*. Ademais, outras influências, como acontecimentos baseados em fatos pessoais e linguagem documental, são percebidas em seus filmes.

Ryota mantém-se sem grandes transformações durante a duração do filme, ou seja, o seu “arco dramático” permanece praticamente inalterado. Esse fato pode ser concluído por ele ser o personagem que mais se expõe na película e pelo qual temos mais informações quanto à personalidade e ao passado. Além dele (e sua família) ser o único ao qual podemos ter acesso nas duas épocas do enredo; nos momentos finais da película (sequência em que, anos depois do encontro que toma parte do filme, vemos Ryota, sua esposa e filhos, no cemitério) nos é dada a oportunidade de repararmos em algumas mudanças ocorridas.

É interessante perceber que ele não seguiu a carreira do pai, mas adquiriu alguns hábitos “banais” da matriarca, como, por exemplo, a função de lavar a lápide e realizar o mesmo comentário que ela: “Está tão quente. A água faz ficar melhor”; e o costume dela de contar sobre a história da borboleta (que as de coloração branca que resistem ao inverno, regressam amarelas no próximo ano), só que desta vez para a sua filha, caracterizando a perpetuação dessas tradições e práticas. E, ao contrário de todas as “apostas”, ele surpreende no final perante as revelações de que teve uma filha (ao invés de satisfazer o pedido da avó de que ele não tivesse herdeiros) e adquiriu um automóvel (ele havia feito a promessa para a sua mãe de que, quando obtivesse um, a levaria para fazer compras de carro), podendo significar que prosperou na vida, oposto da sua situação no encontro familiar quando se encontrava desempregado.

A trilha sonora não consta em inúmeras cenas na película *corpus* de nosso trabalho. A instrumental é notada no início do filme, quando os créditos aparecem; nas duas visitas que os personagens fazem ao cemitério; e quando Ryota retorna com a sua família para Tóquio. A

utilização da canção *Blue light Yokohama* é peculiar devido ao fato de ser diegética, e aproveitada para servir como causadora de uma sequência de embaraços e tensão por parte do personagem mais idoso durante a cena do jantar. Essa situação é estendida até a cena seguinte, que resulta em um (mini) clímax desse trecho do filme, com a revelação, por parte da avó, de um segredo propagado tanto para o seu esposo quanto para o espectador.

O pouco uso de elementos “superficiais”, como *off*, *flashback* e outros, não compromete a compreensão do enredo. Caso o realizador tivesse feito uso desses, provocaria o rompimento da ordem cronológica dos acontecimentos. Essa aproximação e imersão que Koreeda promove com os personagens são suficientes, e, portanto, não ocasionam a sensação de que, caso tivessem sido utilizados, o filme teria mais ganhos. Assim sendo, eles acabaram por se tornarem desnecessários.

Para o desenvolvimento da modalidade espacialidade, devido à escassa bibliografia referente dedicada ao setor fílmico (BRUNO, 1997; BARBOSA, BORGES FILHO, 2014; CAVALCANTE, 2014; SHIEL; FITZMAURICE, 2009), tivemos de explorar outras áreas adjacentes do saber, como a literária (BORGES FILHO, 2007; LINS, 1976), que possui trabalhos específicos e consistentes sobre o espaço.

A cenografia dos ambientes internos de uma película serve, num primeiro contato, como um “pano de fundo”, atuando principalmente como reflexo das personalidades daqueles que ocupam esses recintos (sejam eles as moradias ou locais de trabalho), e indicam a época histórica do filme. Porém, essa é uma leitura superficial e, certamente, as interpretações de todos esses ambientes são mais complexas e possuem diversas outras contribuições.

Os espaços externos do filme mostram-se mais propícios para os momentos de interação e do bom convívio do grupo familiar, enquanto que os fechados parecem favoráveis aos atritos. São essas pequenas intrigas do cotidiano que “movem” a história, criando situações atribuladas que não foram resolvidas de modo pleno por nenhuma das partes até o fim da película.

Um dos assuntos mais comentados entre os familiares é o parente falecido. É interessante verificar que os únicos momentos em que o vemos, Koreeda não nos aproxima dele, e sim promove o efeito oposto, e acaba não nos sendo permitido fazê-lo de perto. Os únicos instantes em que o personagem é enquadrado ocorrem quando o altar budista entra (de longe) no campo de visão da câmera, e podemos ter uma vaga ideia da aparência de Junpei. As informações sobre ele são divulgadas através das antigas histórias transmitidas oralmente através dos familiares. A ausência de sua figura também é compensada e complementada pelas imagens da residência e do mobiliário, que contém a passagem do tempo em seu

exterior e também no interior, mantido intacto e que abriga os bens familiares preciosos (BACHELARD, 2008).

Apesar dessa falta de “informação” não comprometer o entendimento da trama fílmica, outros realizadores poderiam ter preferido seguir outro caminho e fazer uso, por exemplo, do *flashback*, não somente para exibir o personagem, mas também os demais parentes, e os aspectos espaciais e temporais do período anterior à sua morte.

Esse “borrão” da imagem de Junpei pode ser remetido à própria lembrança que os familiares têm dele, como o de pessoas que não encontramos há tempos, ou que já partiram e vão, aos poucos, sendo apagadas de nossas memórias. A forma como são lembradas nem sempre condiz com a real imagem ou a que achamos que seja. O que sobrevive são as vagas fisionomias perpetuadas também pelas antigas histórias verbalizadas por aqueles que as integraram ou ouviram falar.

Em *Seguindo em frente*, as áreas destinadas a cada um dos idosos possui a “cara” de cada um deles. O antigo consultório do avô permanece como um museu com as suas peças expostas (no caso, os seus antigos móveis e instrumentos de atendimento médico), que já não possuem mais função efetiva, tal qual o avô aposentado, que perdera a sua função profissional. Interessante perceber que, por se mostrar avesso aos demais familiares, o seu recinto está sempre vazio, com exceção da cena em que Atsushi adentra para inspecionar, mas, logo em seguida, é chamado pelo seu padrasto para se juntar ao restante do grupo familiar, deixando o patriarca novamente só. Em contraposição, a cozinha de sua esposa está sempre agitada. A matriarca traz vida ao local, acolhe os filhos e netos, cozinha guloseimas na primeira refeição servida para agradá-los, é o característico “coração de mãe”. Toshiko está sempre em movimento, mesmo quando sentada à noite no recinto, em um momento de ócio, está a tricotar.

As demais áreas internas compostas pelos móveis e objetos concentram todo o passado da família e são testemunhas das histórias e acontecimentos, resultado da construção de camadas de lembranças e do cotidiano da família que se deram no local. Cada móvel e objeto, quando visto ou tocado, trazem uma memória (BACHELARD, 2008). As mais preciosas, como o álbum de fotografias ou o quimono que a avó presenteia a nora, encontram-se trancadas no seu “cofre”, local que só ela parece ter acesso para resgatar as suas mais preciosas memórias.

A produção de sentido provocada pelo manejo dos objetos de cena pelos atores e os espaços que eles ocupam é permitida devido ao cotidiano produzido pelos personagens, do qual fazem parte e estão inseridos, mesmo após longos períodos de ausência. O que liga um

personagem a outro são as memórias em comum, ocorridas em situações triviais, por vezes compartilhadas com o grupo ou verbalizadas em voz alta para si mesmo. Essas memórias formam o conteúdo e o “antimuseu” (CERTEAU, 2014), que permanecem intactos como matéria-prima viva e pulsante.

Após verificar as características de linguagem e estética utilizada pelo realizador Koreeda em sua filmografia, foi possível encontrar traços em comum com suas outras películas, e de outros realizadores, em especial com Ozu, cujas longas-metragens possuem como tema central a degradação de família japonesa, além do enquadramento que o cineasta fazia uso, conhecido por plano tatami.

Os *takes* de Koreeda geralmente são captados com câmera fixa, e durante um tempo razoável de duração, para fornecer instantes para que a ação (com ou sem atores) desenvolva-se e o público possa acompanhar a sua progressão, e também observar o ambiente e os detalhes onde a cena desenrola-se. Dado o mesmo motivo, os planos geralmente são abertos. A quase inexistência de *closes* das faces não inviabiliza a utilização de planos detalhe, não dos atores, mas, sim, dos móveis e objetos.

De modo geral, esse tipo de campo de visão mostra utensílios cenográficos e partes do corpo dos atores (não nos referimos à face) de modo aproximado, para que, devido ao quadro fechado, o público não tenha como desviar o olhar ou reparar em algum outro elemento, senão o que a imagem expõe. No caso de *Seguindo em frente*, esse tipo de *take* resulta na sensação de que, devido ao fato de o enredo ser centrado na trama familiar, há suficiente intrusão por parte do realizador na intimidade desses personagens; enquanto que a proximidade com os componentes dos cenários faz-se necessária para aproximar aquele que assiste da sensação que o cineasta deseja promover.

O outro enquadramento destacado em nosso trabalho foi o plano tatami (YOSHIDA, 2003; NAGIB; PARENTE, 1990). Visualmente reconhecido pelo ângulo baixo, próximo ao chão, e utilizado para enquadrar personagens fazendo refeições, tomando chá ou dialogando na típica mesa japonesa de altura inferior. Além de colocar em quadro os atores, percebem-se os inevitáveis “desenhos”, construídos pelas linhas arquitetônicas formadas pelas bordas que contornam a mesa, divisória do tatami no chão, teto e as limitações das portas. Essas imagens permitem visualizar os atores, espaço que ocupam, e ademais, o olhar é guiado pela orientação visual fornecida pelos traços.

Apesar de ser frequentemente comparado à Ozu, Koreeda faz uso (consciente ou não) de alguns dos mesmos elementos narrativos que o falecido cineasta, seja no uso do plano tatami ou nos temas dos filmes terem em comum questões como o cotidiano e a morte;

porém, o enredo e os personagens desenvolvidos sempre trazem um aspecto e universos diferentes e únicos. Certamente, Ozu e outros realizadores japoneses servem de referência para as suas produções, contudo, nota-se que Koreeda apresenta, em especial em *Seguindo em frente*, uso próprio da linguagem e estética cinematográficas para contar as histórias de sua autoria de modo próprio.

O último tipo de plano mencionado foi o “plano morto” (LOPES, 2011; BURCH, 1992), *take* que, num primeiro instante, aparenta não fornecer informação alguma. Entretanto, percebemos que apesar de trazer “morto” em seu nome e não apresentar nenhuma presença humana, não se trata de um plano vazio ou que serve somente de ligação entre uma cena e outra. Ele possui tanta importância e é tão repleto de conteúdo quanto às cenas com a presença de atores. Nesses momentos “vazios”, Koreeda fornece tamanha importância e atenção a essas sequências quanto às demais. Em *Seguindo em frente*, consideramos que os planos mortos referem-se, normalmente, a um reflexo ou representação emocional dos personagens ou da relação entre eles, servindo para exteriorizar os sentimentos não verbalizados ou que não transpareceram de modo aparente no plano imagético.

Foi possível verificar, através deste trabalho, que, além de todos os elementos cenográficos terem sido utilizados como “decoração” dos ambientes, cumpriram o objetivo de fornecerem subsídio para que os acontecimentos do cotidiano fossem notados no decorrer da narrativa fílmica e os seus aspectos apresentassem a passagem de tempo dos recintos. Além desse propósito, efetuaram as funções de transmitir significados que ultrapassam o imagético, remetendo ao tempo diegético e do passado relacionados aos estados dos personagens, ou para mera apreciação do público, para que possa desenvolver outras conclusões. Por fim, podemos até considerar que a espacialidade do filme ocupa espaço como um personagem, que oferece suporte aos demais e à narrativa, fornecendo possibilidades e situações para o desenvolvimento de algumas sequências, cumprindo papel primordial no desenvolvimento narrativo.

Certamente, não acreditamos que as pesquisas sobre as obras de Koreeda, e nem as averiguações das modalidades desta pesquisa esgotaram-se com este trabalho. Pelo contrário, consideramos que este possa ser o início de mais análises acadêmicas sobre *Seguindo em frente* e outras produções do diretor, bem como da relação entre o produto fílmico, a especialidade, a memória e o cotidiano.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Sam (2009). **Hirokazu Koreeda**. Disponível em <<http://www.avclub.com/article/hirokazu-kore-eda-32939>>. Acesso em: 09 jun. 2014.

AI, Maeda. **Text and the city**: essays on Japanese modernity. James A. Fujii (ed.). Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

ANDERSON, Joseph L.; RICHIE, Donald. **The Japanese Film**: Art and Industry. Princetown: Princetown University Press, 1982.

ANDRADE, Fábio. **Edição especial Festival do Rio 2009** - Ainda a caminhar (*Aruitemo aruitemo*), de Hirozaku Kore-eda. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/texticulosfestrio09.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Editora, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (et al). São Paulo: Unesp, 1998. p. 211- 362.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (orgs.). **Espaço, literatura e cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. 2011. 309 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter; DOBBELEER, Michel de; DEMOEN, Kristoffel; TEMMERMAN, Koen de; KEUNEN, Bart (orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. Trad. Oziris Borges Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** - Volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzelner. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1987.

BOFF, Leonardo (s/d). **Comensalidade**: refazer a humanidade. Disponível em: <<http://leonardoboff.com/site/vista/2008/abril18.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008a.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2008b). **Observations on film art**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2886>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**: ensaios de crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista em cinema. **Graphos**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 7-12, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4706>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Journeys in art, architecture, and film. Londres: Verso, 1997.

BUARQUE, Chico. **Cotidiano**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/cotidiano.html>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilme, 1983.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 331-352.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega Universidade, 1993.

CAETANO, Maria do Rosário. **A santíssima trindade do cinema japonês**. Jornal da Tarde, São Paulo, 11 mar. 1995. Caderno de sábado, p. 3.

CALIL, Carlos Augusto (2010). **O tofu de Ozu**: o desencantado senhor da solidão. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 55-88.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1996. p. 353-362.

CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. p. 93-123.

CARO-OCA, Ana M.; LÓPEZ-RODRÍGU, Francisco J. **The Japanese family through Ozu's and Koreeda's cinema**. Disponível em: <<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=Family-Japan-cinema-Ozu-Koreeda>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. Direito de amar: melancolia, luto e memória no filme de Tom Ford. In: CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (orgs.). **Cinema e memória**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013. p. 63-82.

CARVALHO, Márcia. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Revista Caligrama**, São Paulo: ECA/USP, v. 3, n. 1, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

CARVALHO, Raiana Soraia de; REINALDO, Gabriela Frota (2012). **Cinema, fluxos e imersão: um olhar sobre os filmes Gerry e Last Days**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1123-1.pdf>>. Acesso: em 07 jun. 2014.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. O chalé, o casarão e o sótão como espaços privilegiados em “As parceiras”, de Lya Luft. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (orgs.). **Espaço, literatura & cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano** 2. Morar, cozinhar. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHAN, Jason Jude (2009). **Exclusive**: an Interview with Still Walking's Hirokazu Kore-eda. Disponível em: <<http://flavorwire.com/36314/exclusive-an-interview-with-still-walkings-hirokazu-kore-eda>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de los símbolos**. Tradução: Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56

COEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 259-288

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CYBRIWSKY, Roman. **Tokyo**: The Shogun's city at the twenty-first century. Inglaterra: John Wiley & Sons, 1998.

DAWSON, M. **The films of Hirokazu Koreeda**. Disponível em: <<http://www.leftfieldcinema.com/analysis-the-films-of-hirokazu-koreeda>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

DEL NERO, Cyro. **Cenografia**: uma breve história. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DESSER, David (ed.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DESSER, David (1997). **The Imagination of the transcendent**: Kore-eda Hirokazu's Maborosi. Disponível em: < <http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/06/maboroshi-no-hikari-1995-by-david.html>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

DESSER, David. **Yasujiro Ozu's Tokyo story** (1953). 2010. Disponível em: <www.sxcfilmstudies.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F11%2FOzus-Tokyo-Story.doc&ei=Kua2U9KWOI3jsATd_IDICg&usg=AFQjCNFVjvTo8l41XZwmj235Ju094pEK6Q&sig2=vfK2kITteAzgwWhiHUzxUg&bvm=bv.70138588,d.cWc>. Acesso em: 04 jul. 2014.

EHRLICH, Linda C. Travel toward and away: Furusato and journey in Tokyo. In: DESSER, David (ed.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 53-75.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 191-220.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de; PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley (orgs.). **Mímesis e ficção**. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 1-186.

FERREIRA, Carlos Melo. **As poéticas do cinema**: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FEWSTER, Stuart; GORTON, Tony. **Japan**: from shogun to superstate. Woodchurch, Ashford, Kent: Paul Norbury Publications, 1987.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

GARDNIER, Ruy. Taiwan: nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007). In: MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GEIST, Kathe. Buddhism in Tokyo story. In: DESSER, David (ed.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GUERRASIO, Jason (2009). **Hirokazu Kore-eda on Still walking**. Disponível em <http://filmmakermagazine.com/4737-hirokazu-kore-edas-still-walking-by-damon-smith/#.U5W_Dyj_ITD>. 2009. Acesso em: 9 jun. 2014.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 15, p. 245-252, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1400>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 405-450.

HIROKAZU Kore-eda. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0466153/>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

HOFFMANN-HOROCHOVSKI, Marisete Teresinha. **Memórias de morte e outras memórias: lembranças de velhos**. 2008. 284 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

HOWARD, Chris. A indústria cinematográfica no Japão. In: MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Ásia**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 49-80.

IKEDA, Marcelo. **A atualidade do cinema de Ozu**. Disponível em: <http://www.ozu.com.br/texto_04.html>. Acesso em: 09 jan. 2014.

JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação**. São Paulo: Edições 70, 2003. p. 9-39.

KANTORATES. **An exclusive interview with Hirokazu Kore-eda**. Disponível em: <<http://www.cinespot.com/einterviews22.html>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

KARPOUZAS, Helena. **Influência da arquitetura tradicional japonesa na arquitetura das casas modernas ocidentais**. 2003. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2003.

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

KEUNEN, Bart. A imaginação cronotópica na literatura e no cinema: Bakhtin, Bergson e Deleuze: em formas de tempo. Trad. Maykel Costa. In: **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

KLAFKE, Sandra Regina. **Traços de carnavalização na instauração do humor em a farsa da boa preguiça, de Ariano Suassuna**. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS, 2012.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. Cap. 5, pg. 93-123.

LEFEBVRE, Martin. **On landscape in narrative cinema**. Canadian Journal of Film Studies - Revue canadienne d'études cinématographiques. v. 20, n. 1, 2011, p. 61-78.

LIM, Dennis. **New York Times Portrait of Kore-Eda Hirokazu**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2886>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. Os laços de família. In: _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 63-70.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB/Finatéc, 2007.

LOPES, Denilson. A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. **Revista Contracampo:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 2, p. 3-15, 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/71/0>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999. p. 10-20.

LOPES, Denilson. (2011). **Porque Ozu hoje**. Disponível em: <http://www.ozu.com.br/texto_03.html>. Acesso em: 19 nov. 2015.

LOTMAN, Iuri M. Semiótica de la escena. In: **La semiosfera** – III Semiótica de las artes y de la cultura. Madri: Ediciones Cátedra, 2000. p. 57-82.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MACHADO JR., Rubens Luis Ribeiro. **São Paulo em movimento:** a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 159 f. Dissertação (Mestrado em Cinema, Rádio e Televisão) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MACHADO, Jorge (org.). **Vocabulário do roteirista**. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

McDONALD, Keiko I. **Reading a Japanese film:** cinema in context. Havaí: University of Hawai'i Press, 2006.

MERTEN, Luiz Carlos (2009). **Kore-eda revisita clássicos e investiga a vida familiar**. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,kore-eda-revisita-classicos-e-investiga-a-vida-familiar,457996>>. Acesso em: 09 jun. 2014.

MERTEN, Luiz Carlos. **Simun geki**. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/simun-geki/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

MORENO, Nieves. **Elogio de la memoria**: Kore-Eda Hirokazu. Disponível em: <http://digitool-uam.greendata.es//exlibris/dtl/d3_1/apache_media/L2V4bGlicmlzL2R0bC9kM18xL2FwYWNoZV9tZWRpYS8zNTY1Ng==.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2015.

MORSE, Edward S. **Lares japoneses**: seus jardins e arredores. Trad. Mário Salviano. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1886.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **A sombra que me move**: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv). João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MOUSINHO, Luiz Antonio (s/d). **Ruído, dialogismo, informação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/mousinho-luiz-ruído-dialogismo-informacao.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2016.

NAGIB, Lúcia. **Em torno da nouvelle vague japonesa**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990.

NAZÁRIO, Luiz (org.). **A cidade imaginária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

NUNES, Eduardo (s/d). A viagem do balão vermelho. In: **Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas**. Catálogo da mostra de filmes. Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo (SP) - 2010, Rio de Janeiro (RJ) - 2011, e Brasília (DF) - 2011, p. 145-146. Disponível em: <http://www.mostrahhh.com.br/catalogo_hhh_virtual.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

OKANO, Michiko. **Ma**: entre-espço da comunicação no Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC (Pontifícia Universidade Católica), São Paulo, 2007.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a *mise en scène***. 2010. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes - Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OMMEN, Merel van (s/d). **The visual representation of time in the oeuvre of Kore-eda Hirokazu**. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/457/340>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante**: Japão e modernidade – mundo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

LOSENLUND, R. Kurt. (2014). **Hirokazu Kore-eda on crafting shots and scouting locations for *Like father, like son***. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/83717-hirokazu-kore-eda-on-crafting-shots-and-scouting-locations-for-like-father-like-son/#.U6rO7bH_ITB>. Acesso em: 25 jun. 2014.

OZÍRIS, Borges Filho. **Espço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

PHILLIPS Alastair; STRINGER, Julian (eds.). **Japanese cinema**: texts and contexts. Nova York: Routledge, 2007.

RABIGER, Michael. **Directing film techniques and aesthetics**. Massachusetts: Elsevier, 2008. p. 201-213.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A *mise-en-scène* realista**: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac, 1999.

REICHERT, Jeff (s/d). **Left behind**: An Interview with Hirokazu Kore-eda Disponível em: <<http://archive.today/5ilxV#selection-171.4-171.17>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

RICHIE, Donald. **A hundred years of Japanese film**. Tóquio: Kodansha International Ltd., 2005.

RICHIE, Donald. **A lateral view**: essays on culture and style in contemporary Japan. Berkeley: CA: Stone Bridge Press, 1992.

RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. Trad. Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, Fabio Henrique Ribeiro dos. **Cinema de fluxo no âmbito contemporâneo**. In: Anais do Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, v.1, Curitiba: FAP, 2012.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços literários e suas expansões. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 15, p. 206-220, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397>>. Acesso em: 02 fev. 2016

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SATO, Kuriko (2004). **Hirokazu Kore-eda**. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu_kore-eda.shtml>. Acesso em: 07 nov. 2015.

SCHILLING, Mark (2014). **A quarter century of Japanese films in review**. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/09/03/films/quarter-century-japanese-films-review/#.Vtjhp-bO3h5>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. Trad. Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SEGUINDO em frente. Disponível em: <http://archive.mostra.org/exib_filme.php?filme=102&language=pt>. Acesso em: 05 nov. 2015.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the city**: film and urban societies in a global context. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

SIEFEN, Claudia (2014). **Shaking tracks**: The documentary ways in the work of Kore-Eda Hirokazu. Disponível em: <<http://desistfilm.com/shaking-tracks-the-documentary-ways-in-the-work-ofkore-eda-hirokazu/>>. Acesso em: 05 mar 2016.

SILVA, Camila Vieira da. **Entre a superfície e a profundidade**: a câmera-corpo e a estética do fluxo no cinema asiático contemporâneo. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009.

SILVA, Frederico José Machado da. Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e inconsistências - problemas epistemológicos. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de; PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley (orgs.). **Mímesis e ficção**. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 15-44.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de redação**: os textos nos meios de informação. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TANAKA, Shimon (2009). **The Rumpus Interview with Hirokazu Koreeda**. Disponível em: <<http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda/>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzelier. Campinas: Editora Papirus, 1994

VELTRUSKI, Jiri. **O texto dramático como componente do teatro**. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. p. 163-189.

VIEIRA JR., Erly. Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 29, n. 1, p. 109-130, abr. 2014.

VIEIRA JR., Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo**. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/sala206>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

VILELA, Daniel Fernandes. **Sítios arqueológicos: questões de memória e história na estética da comunicação a partir do cinema de Wong Kar-Wai e Jia Zhang-ke**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Ouro Preto, 2012.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrasil, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WRIGLEY, Nick (2003). **Yasujiro Ozu**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/ozu/>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

YASUJIRŌ Ozu. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0654868/>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

YOSHIDA, Kiju. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto, Junko Ota e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEMAN, Marvin. A arte zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 109-126

FILMOGRAFIA

SEGUINDO em frente: Aruitemo Aruitemo. Direção: Hirokazu Koreeda. Produção: Yoshihiro Kato, Satoshi Kôno, Hijiri Taguchi, e Masahiro Yasuda. Intérpretes: Hiroshi Abe, Yui Natsukawa, You, Shohei Tanaka, Kirin Kiki, Yoshio Harada e outros. Roteiro: Hirokazu Koreeda. Música: Gonchichi. Tóquio: Bandai Visual Company, Cinequanon, Eisei Gekijo, Engine Film, e TV Man Union, 2008. 1 DVD (115 min), widescreen, color. Produzido por New wave films.

FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

8 mulheres (François Ozon, 2002).

A chegada do trem na estação (Auguste Lumière e Louis Lumière, 1896).

A cidade das tristezas (Hou Hsiao-Hsien, 1989).

A era do rádio (Woody Allen, 1987).

A festa de Babette (Gabriel Axel, 1987).

A floresta dos lamentos (Naomi Kawase, 2007).

A fraternidade é vermelha (Krzysztof Kieślowski, 1994).

A igualdade é branca (Krzysztof Kieślowski, 1994).

Ainda orangotangos (Gustavo Spolidoro, 2008).

A liberdade é azul (Krzysztof Kieślowski, 1993).

A menina santa (Lucrecia Martel, 2004).

Amor (Michael Haneke, 2012).

Antes da meia-noite (Richard Linklater, 2013).

Antes do amanhecer (Richard Linklater, 1995).

Antes do pôr do sol (Richard Linklater, 2004).

A paixão de Joana D'Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928).

A partida (Yojiro Takita, 2008).

Arca russa (Alexander Sokurov, 2002).

As canções (Eduardo Coutinho, 2011).

A sogra (Robert Luketic, 2005).

A última gargalhada (F.W. Murnau, 1924).

A viagem de Chihiro (Hayao Miyazaki, 2001).

A vila (M. Night Shyamalan, 2004).

Beleza americana (Sam Mendes, 1999).

Birdman (ou A inesperada virtude da ignorância) (Alejandro González Iñárritu, 2015).

Boiling point (Takeshi Kitano, 1990).

Boyhood: da infância à juventude (Richard Linklater, 2014).

Brother: a máfia japonesa yakuza em Los Angeles (Takeshi Kitano, 2000).

Capitão Sky e o mundo de amanhã (Kerry Conran, 2004).

Cidade do amor (Tasaka Tomotaka, 1928).

Comer, beber, viver (Ang Lee, 1994).

Como água para chocolate (Alfonso Arau, 1992).

Conto de inverno (Eric Rohmer, 1992).

Conto de outono (Eric Rohmer, 1998).

Conto da primavera (Eric Rohmer, 1990).

Conto de verão (Eric Rohmer, 1995).

Contos da lua vaga (Kenji Mizoguchi, 1953).

Corra, Lola, corra (Tom Tykwer, 1998).

Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, 1991).

Era uma vez em Tóquio (Yasujiro Ozu, 1953).

Espíritos: a morte está ao seu lado (Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, 2004).

Estômago (Marcos Jorge, 2007).

Feriado em família (Jodie Foster, 1995).

Festa de família (Thomas Vinterberg, 1998).

Festim diabólico (Alfred Hitchcock, 1948).

Flores de Xangai (Hou Hsiao-Hsien, 1998).

Gravidade (Alfonso Cuarón, 2013).

Horas de verão (Olivier Assayas, 2008).

Julie e Julia (Nora Ephron, 2009).

Ladrões de bicicleta (Vittorio De Sica, 1948).

M., o vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang, 1931).

Mais estranho que a ficção (Marc Forster, 2006).

Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual (Gustavo Taretto, 2011).

Medos privados em lugares públicos (Alain Resnais, 2006).

Memórias póstumas de Brás Cubas (André Klotzel, 2001).

Náufrago (Robert Zemeckis, 2000).

Ninguém escreve ao coronel (Arturo Ripstein, 1999).

O balão branco (Jafar Panahi, 1995).

O cão andaluz (Luis Buñuel, 1929).

O casamento de Rachel (Jonathan Demme, 2009).

O castelo animado (Hayao Miyazaki, 2004).

O céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006).

O chamado (Hideo Nakata, 2002).

O fabuloso destino de Amélie Poulain (Jean-Pierre Jeunet, 2001).

O gabinete do doutor Caligari (Robert Wiene, 1920).

O garoto (Charles Chaplin, 1921).

O gosto da cereja (Abbas Kiarostami, 1997).

O grito (Takashi Shimizu, 2004).

O homem com uma câmera (Dziga Vertov, 1929).

O homem duplo (Richard Linklater, 2006).

O hospedeiro (Bong Joon-Ho, 2006).

O iluminado (Stanley Kubrick, 1980).

O mestre das marionetes (Hou Hsiao-Hsien, 1993).

O pai e filha (Yasujiro Ozu, 1949).

O sabor da vida (Naomi Kawase, 2015).

O segredo do grão (Abdel Kechiche, 2007).

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012).

O ultraje (Takeshi Kitano, 2010).

Parente é serpente (Mario Monicelli, 1992).

Primavera, verão, outono, inverno... e primavera (Kim Ki-duk, 2003).

Princesa Mononoke (Hayao Miyazaki, 1997).

Ringu (Hideo Nakata, 1998, 1999, 2000).

Roma, cidade aberta (Roberto Rossellini, 1945).

Scanners: sua mente pode destruir (David Cronenberg, 1981).

Short cuts: cenas da vida (Robert Altman, 1993).

The lobster (Yorgos Lanthimos, 2015).

Terapia do amor (Curtis Hanson, 2006).

Timecode (Mike Figgis, 2000).

Uma família em Tóquio (Yôji Yamada, 2013).

Videodrome (David Cronenberg, 1983).

Violent cop (Takeshi Kitano, 1989).

Waking life (Richard Linklater, 2002).

ANEXOS

ANEXO A - Relação completa das obras dirigidas por Hirokazu Koreeda:

2017 *Sando-me no satsujin* (em pós-produção)

2016 *Depois da tempestade* (*Umi yori mo mada fukaku*)

2015 *Ishibumi* (documentário para a televisão)

2015 *Nossa irmã mais nova* (*Umimachi Diary*)

2013 *Pais e filhos* (*Soshite chichi ni naru*)

2012 *Going my home* (minissérie para a TV - cinco episódios):

- Episódio #1.10 (2012)
- Episódio #1.9 (2012)
- Episódio #1.8 (2012)
- Episódio #1.2 (2012)
- Episódio #1.1 (2012)

2012 *Fukushima kara no messêji* (documentário curta-metragem para a televisão)

2011 *O que eu mais desejo* (*Kiseki*)

2010 *Ayashiki bungô kaidan* (série televisiva - um episódio):

- *Nochi no hi*

2009 *Boneca inflável* (*Kûki ningyô*)

2008 *Daijôbu de aruyô ni: cocco owaranai tabi* (documentário para a televisão)

2008 *Seguindo em frente* (*Aruitemo aruitemo*)

2006 *Hana yori mo naho* (*Hana yori mo naho*)

2004 *Ninguém pode saber* (*Dare mo shiranai*)

2001 *Distance* (*Distance*)

1998 *Depois da vida* (*Wandafuru raifu*)

1996 *Without memory* (documentário para a televisão)

1995 *Maboroshi: a luz da ilusão* (*Maboroshi no hikari*)

1994 *Kare no inai hachigatsu ga* (documentário para a televisão)

1991 *Shikashi: Fukushi kirisute no jidainni*

1991 *Mou hitotsu no kyouiku: Ina shogakkou haru gumi no kiroku*

1989 *Nonfix* (série de documentário para a televisão)