

AS MEMÓRIAS COTIDIANAS NA ESPACIALIDADE FÍLMICA DE SEGUINDO EM FRENTE

**THE EVERYDAY MEMORIES IN THE FILMIC SPATIALITY OF
STILL WALKING**

MARI SUGAI

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP). Atua como docente e produtora audiovisual (cinema e TV) e cultural.
E-mail: msugai@gmail.com

LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHÃES

Professor Titular do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – DECOM e PPGL/ UFPB. Fez mestrado em Letras na UFPB e doutorado em Teoria e história literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre cinema e cultura. É autor de Uma escuridão em movimento – relações familiares em Clarice Lispector (1997) e A sombra que me move – ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, TV) (2012) (EDUFPB/ Ideia).
E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho; SUGAI, Mari. As memórias cotidianas na espacialidade fílmica de Seguindo em frente. Revista GEMINIS, São Carlos, UFSCar, v. 10, n. 3, pp. 91-108, set./dez. 2019.

Enviado em: 20 de fevereiro de 2018 / Aceito em: 27 de dezembro de 2019

RESUMO

O artigo realiza o exercício de análise fílmica de *Seguindo em frente* (Aruitemo aruitemo, 2008), obra do cineasta japonês Hirokazu Koreeda, que tem como tema central o cotidiano e o encontro dos membros da família Yokoyama para lembrar a morte do primogênito. Espaço e memória são os aspectos centrais observados, com atenção ao plano “morto” e às interfaces entre ficção e sociedade, a fim de ser verificado como o realizador faz uso de tais dados para que atuem como elementos narrativos. Tomamos amparo conceitual em Michel de Certeau (2013 e 2014) para os pontos relacionados à memória e Gastón Bachelard (2008) para tratar da temática da espacialidade.

Palavras-chave: Análise fílmica. Espacialidade. Memória.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the feature film *Still Walking* (Aruitemo aruitemo, 2008), feature film by Japanese director Hirokazu Koreeda, which is focused on the daily situations and on the meeting of the Yokoyama family members to remember the death of the firstborn. Space and memory are central aspects observed with attention dedicated to “pillow shots” and interfaces between fiction and society, in order to verify how the director uses such data to operate as narrative elements. We take conceptual support on Michel de Certeau (2013 and 2014) for issues related to memory and Gaston Bachelard (2008) to deal with the theme of spatiality.

Keywords: Film analysis. Spatiality. Memory.

1. INTRODUÇÃO

O cotidiano está presente nas obras fílmicas desde o início da invenção do que, posteriormente, foi chamado de cinema e, portanto, pode ser encontrado nas filmagens realizadas pelos irmãos Lumière sobre acontecimentos corriqueiros.

A chegada dessa nova tecnologia ao Japão deu-se durante a era Meiji (1868 a 1912), período que teve início quando o país “reabriu” os portos para estrangeiros (os únicos países com os quais mantinha relações comerciais era a Holanda e a China). Após 1868, iniciou-se o investimento em diversos setores com a finalidade de buscar conhecimento nas áreas tecnológicas, arquitetônicas, culturais etc., para poder se equivaler às maiores potências mundiais da época. Segundo Miriam Bratu Hansen (2004), o cinema também fazia parte da tecnologia que estava sendo importada pelo país, juntamente com os trens, fotografia, luz elétrica, telefone e outros. É nesse ambiente que o cinema surge no Japão.

Tal qual a produção dos “pais” do cinema, os primeiros filmes japoneses também utilizaram o cotidiano como assunto em seus projetos. Pode-se verificar que a temática permanece presente em algumas das películas realizadas atualmente (sejam elas produções nipônicas ou não). Um dos cineastas conhecido pelo emprego de situações do dia a dia em seus trabalhos é Hirokazu Koreeda. Certamente que, além dele, inúmeros outros fazem uso do mesmo assunto, como por exemplo, Walter Salles Jr., Jia Zhang-ke, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming Liang, Daniel Burman, além de Yasujiro Ozu e Naomi Kawase, conterrâneos de Koreeda.

No presente texto, visamos analisar o décimo primeiro filme de Koreeda, dos 24 produzidos até o momento (entre ficções para cinema e TV, além de documentários), a obra *Seguindo em frente* (2008). Verificaremos como se configura a evocação das memórias dos personagens para além dos diálogos, com atenção especial aos espaços representados (cenários e objetos cênicos), com ou sem a presença de atores, observando como colaboraram para a narrativa fílmica.

Para o desenvolvimento de nossa averiguação sobre a memória e espacialidade,

focaremos em dois recintos da residência dos Yokoyama: a cozinha e a sala de jantar, além das imagens de “tempos mortos”. Certamente é possível encontrar outros espaços que comportam o objetivo proposto por esse trabalho, entretanto, os citados são os que consideramos mais relevantes.

Como principais aportes teóricos, serão utilizados os trabalhos de Michel de Certeau (2013 e 2014) para as questões relacionadas à memória, além de Gaston Bachelard (2008) para tratar da espacialidade.

2. O ESPAÇO NO CINEMA

De acordo com Mark Shiel e Tony Fitzmaurice (2009), o cinema é caracteristicamente uma forma espacial de linguagem e, dentre todas as representações artísticas, a que melhor opera em termos de organização e reprodução dos espaços. Seja em relação ao local da filmagem propriamente dito, no que concerne ao arranjo cênico de móveis e objetos que compõem os ambientes, e nas relações formadas quando as cenas são colocadas em sequência na etapa da edição; ou aos locais de exibição. Ou seja, apresenta relevância à nível industrial, pois está presente na cadeia produtiva do audiovisual.

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

Sobre a presença da cidade nas películas, Shiel e Fitzmaurice afirmam que

O mais interessante [...] são os filmes nos quais a cidade como ela é, atua como fator condicionante na ficção, precisamente por sua resistência e inabilidade de ser subordinado às demandas da narrativa. A cidade torna-se protagonista, mas, diferente dos personagens humanos, não é ficcional. A ideia da cidade como protagonista é antiga no cinema (SHIEL; FITZMAURICE, 2009, p. 104).

Conforme apontam os autores acima, a cidade pode atuar ativamente na história de algumas películas, como é possível verificar, por exemplo, em *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) e na franquia dedicada a algumas cidades mundiais: *Paris, eu te amo* (Ethan e Joel Coen, Alfonso Cuarón, Gus Van Sant e etc., 2006), *Nova York, eu te amo* (Mira Nair, Natalie Portman, Brett Ratner e demais, 2008) e *Rio, eu te amo* (Stephan Elliott, Fernando Meirelles, José Padilha e outros, 2014), em que as localidades são um dos principais elementos do enredo.

Porém, ao contrário do que declaram Shiel e Fitzmaurice, a cidade pode ser

subordinada à narrativa, ou seja, “trabalhar” em sua função, como em *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2003), bem como outros projetos realizados, inclusive os produzidos em cidades japonesas; dentre esses, podemos mencionar *Tóquio!* (Joon-ho Bong, Leos Carax e Michel Gondry, 2008) e *Memórias de uma gueixa* (Rob Marshall, 2005). Além do fato de as cidades cenográficas poderem ser totalmente criadas pelo departamento de Direção de Arte de um filme, como o espaço futurista de *Blade Runner - O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982) e o apocalíptico retrô de *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, 1991); enquanto que, para compor os espaços externos da fictícia cidade não identificada de *Ensaio sobre a cegueira* (Fernando Meirelles, 2008), as filmagens ocorreram em São Paulo, Montevideu e Toronto.

A partir do princípio de que o cinema tem a distintiva habilidade de impressionar, capturar e expressar a complexidade espacial, a diversidade e o dinamismo social da cidade por meio da *mise-en-scène*, utilizando, entre outras ferramentas, a locação da filmagem, acrescido da cinematografia e edição, essa arte pode capturar uma variedade de espaços de extensões variadas “da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial” (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Ao se considerar o cinema uma arte frequentemente urbana, também os personagens parecem preferir viver em cidades (reais, construídas, falsas ou imaginárias). E mesmo que eles se encontrem em uma 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 em *The lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015). Para além das convenções cinematográficas, os cineastas fizeram da cidade (seja ela antiga, moderna, futurista ou irreal), a base sobre a qual construíram o seu universo imaginário e a instituíram mais do que um simples “pano de fundo”, exercendo um papel ativo.

Ainda sobre a cidade cinematográfica, Rubens Machado Jr. afirma que

As cidades que vemos no cinema transformam as cidades em que vivemos. Antes de mais nada porque já através de sua linguagem o cinema constrói uma cidade imaginária retida de alguns aspectos da cidade real. É uma outra cidade, filtrada e elaborada a partir daquela que está aí, com o seu espaço físico, seus habitantes, a cidade empírica que conhecemos. Nesta construção, a cidade cinematográfica abandona sempre alguns aspectos para eleger outros, dentre aqueles mais ou menos conhecidos de seus habitantes, ou de seus visitantes. E deste modo esta outra cidade, que está no filme, pode ser mais ou menos reconhecida por uma pessoa ou um grupo de pessoas (MACHADO Jr., 1989, p. 1).

Tadeusz Kowzan (1988) complementa, ao apontar em relação à espacialidade cênica, que

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico [...], lugar social [...], ou os dois ao mesmo tempo [...]. O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica [...] estações do ano [...], certa hora do dia (KOWZAN, 1988, p. 111).

Além de serem criados de acordo com a necessidade do enredo, os recintos ficcionais, de acordo com a construção e significação destes, podem ser totalmente recriados em estúdio ou filmados em locações reais (o que apresenta elementos que podem vir a ser identificados por aqueles que os conhecem). E informam não somente a psicologia do intérprete que lá transita ou vive, como também apontam e advertem o espectador sobre a localização espacial e época histórica em que o filme toma parte (ou ao menos fornece uma indicação), que pode ser um período no passado, presente, futuro, ou até mesmo integralmente criado.

André Gaudreault e François Jost (2009, p. 105) complementam quando lembram que a espacialidade “é um dado incontornável 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”. Ou seja, em algumas obras, ela pode estar presente como “pano de fundo” para as ações que nela se desenvolvem; entretanto, está cenicamente vigente em quase todas as obras narrativas, não somente as fílmicas, podemos também considerar nas literárias, teatrais, pictóricas e sonoras. Sendo que, em algumas delas, atua dinamicamente na produção de sentidos.

3. O COTIDIANO E AS MEMÓRIAS DOS PERSONAGENS EM *SEGUINDO EM FRENTE*

O longa-metragem ficcional *Seguindo em frente* narra, durante o período diegético de pouco mais de um dia, a reunião anual da família Yokoyama para recordar o falecimento do filho mais velho, Junpei, morto afogado ao tentar salvar um garoto. As três gerações da família são compostas pelo patriarca (Kyohei), a sua esposa (Toshiko), o filho (Ryota - que pode ser considerado o protagonista da película) e a filha (Chinami), além de seus respectivos companheiros e filhos.

O filme apresenta como trama principal o cotidiano familiar, que se desenvolve sem grandes “reviravoltas” narrativas, podendo até ser considerado como “desacontecimentos” (CALIL, 2010), “anticlímax” ou desdramatização (BORDWELL, 2008). Talvez pertença a uma tendência do cinema independente contemporâneo (podemos tomar como referência os filmes dos realizadores anteriormente mencionados), em que

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).

Segundo Anatol Rosenfeld (2011, p. 46), o cotidiano “adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea”. Apesar de o autor referir-se à ficção literária, podemos considerar o mesmo para tratar do assunto em películas ficcionais. Pelo enredo ser sobre o dia a dia, *Seguindo em frente* poderia ter as características enumeradas pelo autor, porém, apesar dos “desacontecimentos”, o filme não se apresenta desse modo, devido à natureza “leve” com que é trabalhada, situação oposta à encontrada, por exemplo, em películas hollywoodianas como *Feridos em família* (Jodie Foster, 1995) e *O casamento de Rachel* (Jonathan Demme, 2008).

Em *Seguindo em frente*, as memórias e fatos passados pelos personagens não são contados, em momento algum, por meio de recursos, por exemplo, como o flashback, e sim pelas falas dos próprios personagens, suas relações com objetos cênicos e no próprio espaço diegético.

A trama do filme se passa em locais internos e externos, sendo em grande parte nos cômodos do *ie* dos Yokoyama. No Japão, compreende-se *ie* como lar, e também remete à ideia patriarcal da família baseada em princípios como a hierarquia dos mais velhos, a continuidade, a manutenção da propriedade e a divisão dos trabalhos domésticos em termos de gênero.

O lar, para Michel de Certeau (2014) é o espaço onde os gestos das artes de fazer do dia a dia se desenvolvem e repetem, em que todo visitante é um intruso, a não ser que tenha sido convidado a adentrar e, ainda assim, deve permanecer em seu lugar. A situação dos personagens dos filhos é antagônica. Até o momento em que saíram do lar quando jovens, eles ali viveram; entretanto, ao retornarem, certamente existe a familiaridade com o local e os costumes exercidos na antiga rotina, todavia, verifica-se um estranhamento, pois, apesar de o espaço não ser desconhecido, ele não mais lhes pertence e cabe. Como se eles fossem autorizados a ali permanecer, mas com a condição de somente explorar os ambientes mediante a autorização dos atuais moradores.

Gaston Bachelard (2008, p. 112) 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”. Este parece representar o sentimento mais adequado para Ryota, o filho vivo,

não porque as lembranças sejam sonhos (pois elas são cruéis), mas pela sensação das “intimidades perdidas” e do passado ainda muito presente nos tempos atuais. Devido a esse motivo, ele parece querer fugir para não ter de confrontar, contudo, essa atitude não é possível durante a sua permanência na casa.

É na cozinha que uma das primeiras cenas internas do filme tem lugar, em uma conversa entre a avó e a filha. Nessa sequência, os planos detalhe exibem as mãos das atrizes e os alimentos sendo manipulados. É ali também onde acontecem algumas das cenas em que as três gerações dos Yokoyama se reúnem, como em uma cena vista em plano geral, em que as duas figuras femininas preparam a refeição no instante que o marido e o casal de filhos de Chinami (filha) chegam após um passeio. É nestes momentos que se desenvolvem os diálogos “fúteis” do dia a dia.

Michel de Certeau, Luce Giard, e Pierre Mayol (2013, p. 218) mencionam que as “práticas culinárias se situam no mais elementar da vida cotidiana, no nível mais necessário e mais desprezado”. Apesar de desvalorizado (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013), esse ato cotidiano e repetitivo, empregado pela personagem matriarcal, é essencial para permitir que diversas sequências sirvam de base para que algumas ocorram, seja ao longo do cozimento de alimentos, das refeições ou até mesmo nas conversas na cozinha em momentos de ócio.

Ainda sobre o recinto, ele pode ser “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 em *Seguindo em frente*, conversas a respeito do “nada” e situações rotineiras enquanto as iguarias são preparadas. É a matriarca que recebe e mimar os netos, são os alimentos e receitas por ela preparadas que trazem antigas lembranças.

As demais refeições são servidas na sala de jantar dos Yokoyama, espaço onde se encontra o *butsudan*, que significa “altar de Buda”. Fotografias de familiares mortos, sino, velas, incensos e plataformas para as oferendas, como frutas, chá ou arroz são encontrados no altar. Uma das cenas em que o objeto aparece no filme é quando vemos Ryota em primeiro plano sentado à mesa de jantar e, ao fundo, porém em foco, o altar posicionado ao seu lado e na parte inferior do *take*, uma fotografia do parente morto disposto no *butsudan*. Não é possível visualizá-lo com frequência e nem em muitos detalhes, é mais comum o primogênito estar “presente” quando escutamos o seu nome nos diálogos e nas antigas lembranças rememoradas pelos demais personagens.

Esse trecho do filme é significativo no sentido de, primeiramente, visualizarmos os irmãos “lado a lado”. A cena ocorre durante uma conversa entre Ryota e o seu

pai, em que este questiona a situação profissional e financeira do filho, causando um visível embaraço e incômodo, pois, mesmo na faixa dos 40 anos, ele ainda é questionado sobre a capacidade de sustentar a sua família. No curto diálogo de poucas palavras, estão intrínsecas outras questões, sendo a principal, o fato de Ryota não ter dado prosseguimento à carreira e ao consultório médico do pai, que após o falecimento de Junpei, ele deveria herdar. O mal-estar provocado pela figura do mais idoso é reforçado de modo visual pelo enquadramento do filho “fracassado” colocado ao lado do preferido que, mesmo em dimensão inferior, menor e representada, remete a um comparativo imagético de igualdade entre os dois, sendo que a presença do morto, incessantemente, se faz forte e presente, gerando vantagem em todas as conjunturas.

Outra cena interessante nesse ambiente é quando a família se organiza para registrar fotograficamente a reunião. No momento inicial, o que é mostrado pela câmera não são os personagens de corpo inteiro ou as suas partes superiores transitando, e sim, a movimentação frenética das pernas e pés dos atores. A dinâmica visual oferece a impressão de ser uma espécie de “cortina”, ou ainda, de cortes de edição “emendando” um plano ao seguinte, ou até mesmo de *fade out* para o próximo enquadramento. Entretanto, o quadro é único e estático, enquanto as falas são escutadas em “off” (a palavra está entre aspas, pois não se trata de seu uso tradicional, em que o personagem que escutamos está fora do quadro. Nessa cena, os membros inferiores dos intérpretes são mostrados, enquanto escutamos as suas vozes “fora” de cena). Inicialmente, essas ações dificultam a compreensão dos acontecimentos, causando estranhamento pelo “desenquadramento” não usual. Em um segundo momento, o nosso foco é voltado para o *butsudan* e em direção à fotografia de Junpei quase ao centro do quadro, como figura principal, já que se trata de um plano longo. O diálogo realizado pelos personagens não é sobre ele, mas a única imagem “em foco” é a sua. Como se ele estivesse presente na ação para o público de maneira imagética, mas fora esquecido pelos familiares que permanecem alheios, devido à empolgação para tirar a fotografia. O ato segue até o momento em que a avó se lembra de pegar a imagem do morto, para que este também possa participar do registro familiar, já que a reunião se dá em sua função. A cena termina com o altar sem a imagem de Junpei que, ao menos simbolicamente, ainda pertence à família.

Certeau, Giard, e Mayol comentam sobre a construção do espaço interno cotidiano, cujo conceito também pode ser utilizado para a cenografia fílmica,

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". (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 204).

Por se tratar de uma locação para servir a um enredo fílmico cotidiano, a “ordem e desordem” da cenografia estão de acordo com o modo com o qual os personagens fariam uso, já que os recintos devem servir como reflexo de seus aspectos psicológicos, de personalidade, social, familiar, seus passados e usos de tempo em que um dia foram utilizados. Apesar de ser um recinto que “flutua como que um perfume secreto, que fala do tempo perdido, do tempo que jamais voltará, fala também de um outro tempo que ainda virá, um dia, quem sabe” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p. 204). Trata-se do passado, presente e sinais de um provável futuro.

Em outras duas cenas é possível verificar a relação entre os personagens e seus estados emocionais refletidos nos recintos internos da casa. Trataremos de alguns deles: o azulejo quebrado no chão do banheiro e um ramo de flor em um vaso (e as imagens subsequentes).

Antes de iniciarmos a análise, explanaremos brevemente sobre o plano “morto”, também conhecido por plano de “tempos mortos” ou *pillow shots* que são utilizados nesses momentos. O enquadramento em questão é caracterizado por um espaço composto por elementos cenográficos (ou não) como móveis e objetos, porém, sem a presença de quaisquer personagens. Não são espaços inabitados ou abandonados, pois indicam algum tipo de vivência ou trânsito de figuras, mas, que no dado momento fílmico, encontram-se ausentes, conforme definição de Denilson Lopes:

Chamados *pillow shots* (BURCH, 1979, p. 160) 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, 2003, p. 196), 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)

Outros autores utilizam distintas terminologias para o plano denominado por Lopes. Noël Burch (1992) nomeia de *pillow-shots* ou plano-travesseiro devido à analogia com *pillow word*, ou ainda com as palavras da língua japonesa *makura kotoba* (cujo significado é palavra-travesseiro). Enquanto a de Nanbu Keinosuke faz referência à *kâten shotto* (plano cortina) ao fazer o comparativo com a cortina no teatro ocidental (OKANO, 2007). Gilles Deleuze (2007) apresenta nomenclaturas como “estase” (Paul Schrader) e “natureza morta” (Donald Richie). Há ainda “espaços intermediários” (Kristin Thompson e David Bordwell apud NAGIB; PARENTE, 1990) e *nobody's shot*, utilizado por outros norte-americanos.

Conforme complementa Lopes (2011, p. 5), nesse *take*, “o espaço e objetos quase se tornam protagonistas como os personagens que passam pela tela. Os personagens são mais pontos no quadro do que o seu centro”. Portanto, nesse plano em que os objetos e espaços cenográficos não ocupam um sentido muito explícito ou em destaque no desenrolar da ação, eles não funcionam tanto como contextualização da cena, nem representam apenas momentos de suspensão, paisagens ou naturezas mortas a serem contempladas. O destaque visual e narrativo é voltado para a espacialidade, e a sua função dramática torna-se tão relevante que passa a ser protagonista nesses momentos.

No filme, uma cena enquadrada pelos planos detalhe e “morto” mostra uma melancia dentro de um balde colocado no chão. Contudo, a nossa atenção também é voltada para o azulejo quebrado que ocupa parte da imagem, por estar mais centralizado do que a fruta e poder representar a atual situação dos laços despedaçados dos Yokoyama. O material fragmentado (assoalho), segundo informa o diálogo entre os familiares, encontra-se nesse estado há um certo tempo, não é consertado pelo patriarca e nem pelo genro que se compromete a fazê-lo a cada visita, mas acaba esquecendo. É a casa que precisa de manutenção, mas tal qual as resoluções dos conflitos das relações intrapessoais, vão sendo postergadas.

A imagem seguinte a ser comentada, mostra um vaso solitário portando um único ramo de flores, em um ambiente tomado pela penumbra noturna e que serve de transição entre o primeiro dia e o seguinte ao encontro familiar. Essa cena singela marca o (aparente) fim dos conflitos que ocorreram ao longo do dia, e à noite, a paz parece ter sido (r)estabelecida. A harmonia gerada entre os personagens é sugerida como tendo continuação na manhã posterior, sendo representada pelas primeiras imagens na sequência ulterior.

Por meio do plano *plongée* é possível avistar na área externa da residência, semicoberto por um galho com flores “livres” em seu habitat natural (oposto das que se encontram no vaso) e, ao fundo, o *engawa* (espaço equivalente à “varanda” no Ocidente, pode ser compreendido tanto como a extensão do pavimento interno quanto externo,

trata-se de um espaço de transição) vazio; seguido pela imagem do assoalho do banheiro quebrado, local em que Ryota anteriormente depositou a fruta para gelar; contudo, nesse instante, o enquadramento é visto do modo mais abrangente e com iluminação mais clara e “quente” do que na anterior, auxiliando na mudança de percepção entre ambos os instantes e situações. Dessa vez, o foco não se dá no “defeito” do piso quebrado. Aqui, ele aparece mais como um dos elementos “perdidos” no meio de outras informações cenográficas que a imagem dispõe, ao invés do foco voltado a ele.

Nessas cenas, os objetos por si só, isolados, apresentam pouco significado; porém, ao serem utilizados em conjunto, em planos de *pillow-shots*, adquirem sentido distinto. Mesmo na ausência de outros elementos cênicos ou atores que venham a acrescentar mais representatividade e desviem o olhar do espectador, não se pode considerá-los sem função, além da decorativa. Os *takes* curtos, de imagens “soltas” e sem aparente ligação, poderiam, em um primeiro instante, provocar estranhamento. Entretanto, juntos e em sequência, além de reforçarem a sensação de recomeço, não somente no quesito da sequência cronológica temporal da película (transição de um dia para o outro), também apontam para a harmonia estabelecida entre os personagens.

Ademais a questão da espacialidade, a temporalidade igualmente destaca-se nessas sequências. Ela mostra-se suspensa nas cenas em questão e, portanto, não deve ser considerada como “real”, pois permite que a sua extensão e interpretação sejam subjetivas. O tempo opera e serve à narrativa, porém, a partir do momento em que a imagem parece estar “congelada”, não se pode considerar que a sua duração na película seja referente à minutagem que ocupa no longa-metragem.

Michiko Okano compartilha dessa opinião:

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, 1990), ou ainda, a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual (DELEUZE, 2005) [...]. 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).

A citação de Okano acorda com a de Lopes, no sentido de que ambos apontam para o destaque oferecido para o espaço fílmico, em detrimento ao concedido à figura humana.

As imagens apresentadas nessas cenas representam os “cantos” despedaçados, desajustados e desarmonizados do lar natal. Conforme afirma Merel van Ommen (2014,

p. 26), “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”. Como as suas obras normalmente tratam de questões do esquecimento, memória e morte, seus personagens passam por tais experiências auxiliadas imagetivamente pelos elementos cenográficos e suas aparências.

Ainda sobre os *takes* de *pillow-shots* e a sua função narrativa, pode-se adotar a citação de Lopes que menciona o trabalho de Yasujiro Ozu (a quem Koreeda é recorrentemente comparado) e que pode ser considerado para *Seguindo em frente*,

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 [...]. Os personagens são mais pontos no quadro do que o seu centro. (LOPES, 2011, p. 05).

Em *Seguindo em frente*, o passado está sempre em cena, seja por meio da casa onde os personagens vivem/ viveram, cômodos, móveis e objetos, e nas ações (como cozinhar, pegar a fotografia de Junpei, visitar o túmulo do filho no cemitério e outros) que os protagonistas desenvolvem, promovidos em especial pela matriarca e que não permitem que certas lembranças sejam esquecidas.

O próprio diretor reforça 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 personagem cresce ou sofre alterações. Não é chato de assistir porque, naquele dia muito comum você pode ver os resultados de coisas que aconteceram no passado, e você também pode ver “premonições” das coisas que acontecerão no futuro. E acho que é isso que a vida cotidiana é. (KOREEDA apud REICHERT, 2013)

Ele afirma que os elementos cênicos foram utilizados com o objetivo de não serem meramente decorativos, eles possuem significado e “atuam” dentro da história, são reflexos do passado dos personagens, apesar de não sofrerem alterações durante a película. Isso se dá pelo fato de, em *Seguindo em frente*, o panorama apresentado ser o

dos personagens depois de terem passado pelas mudanças sofridas (o que não significa que não sejam atingidos por elas no momento diegético).

Bachelard defende a ideia de que certos móveis e objetos são tão íntimos, que

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).

O autor reforça, e podemos fazer uso no caso do filme em análise, entre a conexão desenvolvida pelos personagens e os objetos com os quais tiveram contato desde tempos remotos. As memórias dos Yokoyama foram produzidas nesses espaços, a partir do momento em que vivenciaram experiências constituintes nesses recintos e do contato com móveis e objetos. Ao retornarem ao antigo lar e visualizá-los, ou até mesmo ao interagir com eles, é provocada uma série de lembranças de épocas e situações longínquas.

Apesar dos espaços internos “vazios”, os do filme de Koreeda estão “contaminados” pelas histórias dos personagens, ao contrário do que define Sandra Fischer e a sua concepção de não-lugar que, segundo a autora, é

Empregado como forma de identificar lugares que não permitem criar identidade, que se constituem como espaços de anonimato no cotidiano. Não lugares são espaços que não detêm história; não articulam teias de relações; e não desenvolvem processos identitários próprios. Espaços de trânsito, de nomadismo (FISCHER, 2010, p. 146).

Oposto do que aponta a citação acima, Koreeda faz uso das não-ações como espaços de imagem estática, próximos ao de uma pintura de natureza morta, contudo, diversas outras significações estão contidas nelas além da imagética “vazia”. Esses não-espacos ilustram cenas domésticas e de trânsito de personagens e, no caso específico dessa película, são também detentores de suas histórias, passados e memórias, em que os atores percorrem, interagem e igualmente atuam como elementos ativos da trama.

4. CONCLUSÃO

Pelo cinema se tratar de uma arte (também) visual, a espacialidade pode ser considerada um dos componentes fundamentais a integrar a produção de uma obra audiovisual.

No longa-metragem *Seguindo em frente*, corpus desse trabalho, que apresenta como enredo o encontro das três gerações da família Yokoyama para homenagear a memória do primogênito, a espacialidade está presente em recintos externos e internos, sendo que a maior parte da trama se passa no interior da residência.

Bachelard afirma que “o armário encerra promessas; dessa vez ele é mais que uma história” (2008, p. 93). Ou seja, os móveis contêm as memórias e lembranças de um passado “preso” num tempo distante, mas que merecem ser mantidas e conservadas. Eles consentem que sejam acessadas e recordadas, de tempos em tempos. Portanto, o filme faz uso desses itens não somente como “decoração” dos ambientes, mas igualmente como significante e produtor de sensações, bem como para representar as emoções dos personagens, sendo esse mais um exemplo de obra fílmica em que os integrantes visuais dos cenários atuam ativamente, não somente na construção das narrativas visuais, mas do filme como um todo.

As cenas analisadas (cozinha e sala de jantar) do filme corpus desse texto mostram-se como recintos apropriados para o desenvolvimento de diálogos, principalmente sobre o passado e o cotidiano familiar. O passado e presente também são percebidos nas ações desenvolvidas pelos atores na sequência da sala de jantar, possibilitando a presença do filho morto, através de conversas e memórias dos familiares e de forma material.

No caso específico de *Seguindo em frente*, os planos de “tempos mortos” enquadram os elementos cênicos e suas cargas de significados emotivos, representando cenicamente outros tempos, os desejos (não realizados) dos personagens e as memórias neles contidas. Além de não se restringem apenas aos momentos em que o público tem para “respirar” ou ocupando a função de ligação entre uma cena e outra, como assim poderia ser entendido em outra situação ou filme. O seu papel certamente é percebido como ativo no enredo, mesmo nos momentos em que foca um singelo vaso com uma flor.

Outro *take* que se faz presente na película são os “vazios” que exibem os ambientes familiares, móveis e objetos, e têm como objetivo não somente indicar ao público a localidade onde a cena se desenvolve ou se dará, e tampouco retratam o ponto de vista de algum personagem (no caso específico desse longa-metragem), conforme afirma Lopes (2011).

Devido aos planos longos e estáticos que emprega em sua película, Koreeda tira proveito dos integrantes cenográficos das locações internas e o modo como são enquadrados para trabalharem de forma menos neutra e discreta (no que diz respeito ao papel que desempenham na trama), pois, sequências demoradas permitem que o

espectador possa se ater mais ao campo visual à mostra.

Desse modo, os espaços internos da residência familiar e os elementos cenográficos que deles fazem parte, carregam e testemunham os fatos discorridos. Dados que são manejados pelos personagens, resgatam as suas lembranças e encontram-se presentes no tempo diegético do longa-metragem; significando, portanto, que as suas presenças são primordiais para a narrativa. Alguns desses momentos são capturados pelos planos de “tempos mortos” que, em um primeiro momento, podem parecer sem função, soltos e gratuitos; contudo, essas pausas narrativas igualmente colaboram para o avanço do enredo, pois se mostram repletas de significados, estão saturadas de ternuras e temores (BORGES, 1998).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Editora, 2008.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (organizadores).

Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papyrus, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar.

São Paulo: Editora Globo S.A., 1998.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução: Marcelle Pithon e Regina

Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 331-352.

CALIL, Carlos Augusto. **O tofu de Ozu**: O desencantado senhor

da solidão. Disponível em: <[http://www1.folha.uol.com.br/fsp/](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm)

[ilustrissima/il0108201006.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm)>. Acesso em: 09 jun, 2016.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**.

São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1**: Artes de fazer.

Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção**

do cotidiano 2: Morar, cozinhar. Tradução: Ephraim Ferreira

Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. Tradução:

Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** - A essência das religiões.

Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FISCHER, Sandra. **Pai e filha, Não por acaso**: cotidiano, lugar e deslugar. In: Revista Significação, nº34, 2010. p. 141 a 153.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**.

Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

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**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 405-450.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Organizadores). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. Cap. 5, p. 93-123.

LEFEBVRE, Martin. On landscape in narrative cinema. In: **Canadian Journal of Film Studies** - Revue Canadienne D'études Cinématographiques. Volume 20, No. 1, 2011, p. 61-78.

LOPES, Denilson (2011). **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 a 15.

MACHADO JR., Rubens Luis Ribeiro. **São Paulo em movimento**: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 159f. Dissertação (Mestrado em Cinema, Rádio e Televisão) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1989.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (orgs.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990.

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.

OMMEN, Merel van. **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, 2016.

REICHERT, Jeff (2013). **Left Behind**: An Interview with Hirokazu Kore-eda. Disponível em: <<http://archive.today/5ilxV#selection-171.4-171.17>>. Acesso em: 17 out, 2016.

RICHIE, Donald. **A lateral view**: Essays on culture and style in contemporary Japan. Berkeley: CA: Stone Bridge Press, 1992.

ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

FILMOGRAFIA

SEGUNDO em frente. 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, c2008. 1 bobina cinematográfica (115 min.): Dolby digital, cor, 35mm. Produzido por: Tóquio: Bandai Visual Company, Cinequanon, Eisei Gekijo, Engine Film, e TV Man Union.