

A NATUREZA-MORTA DOS PLANOS DE “TEMPOS MORTOS” EM *SEGUINDO EM FRENTE*, DE KOREEDA HIROKAZU¹

STILL LIFE OF PILLOW SHOTS IN “STILL WALKING”, BY KOREEDA HIROKAZU

*Mari Sugai*²

Resumo: O artigo tem como objetivo realizar uma análise do longa-metragem *Seguindo em frente* (2008), dirigido pelo cineasta Koreeda Hirokazu. O enfoque do texto é dirigido aos planos de “tempos mortos”, em que os espaços filmicos das áreas internas onde os personagens habitam são registrados sem a presença de figuras humanas. Será levada em conta, a relação do mencionado enquadramento filmico e a sua correspondência com o gênero natureza morta, pertencente às artes plásticas, cujos quadros ilustram objetos e animais inanimados encenados em situações integradas à vida doméstica. Os trabalhos de autoria de Jacques Aumont, David Besser, Noël Burch e Gilles Deleuze estão entre os que fundamentam teoricamente o presente texto.

Palavras-chave: Cinema japonês; Koreeda Hirokazu; *Pillow shots*; Natureza morta; Composição visual.

Abstract: The article aims to analyze the feature film “Still walking” (2008) directed by filmmaker Koreeda Hirokazu. The focus of the text is directed to pillow shots, in which film spaces of inner areas where the characters live are recorded without the presence of human figures. It will be taken into account the relation of the mentioned filmic framework and its correspondence with still life genre belonging to visual arts, which paintings illustrate inanimate objects and animals staged in situations integrated to domestic life. The works by Jacques Aumont, David Besser, Noël Burch and Gilles Deleuze are among those who theoretically base the present text.

Keywords: Japanese cinema; Koreeda Hirokazu; Pillow shots; Still life; Visual composition.

1 Artigo submetido em 3/09/18 e aprovado em 18/10/2018.

2 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (PPGLLCJ) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil; msugai@gmail.com (ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5396-4514>).

1. Introdução

O presente artigo é resultado da pesquisa desenvolvida para o Pós-Doutorado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo, em que se pretendeu investigar a relação entre os planos de “tempos mortos” da película *Seguindo em frente* (Koreeda Hirokazu³, 2008) e a categoria da natureza-morta, pertencente à pintura.

Considera-se que o cinema seja resultado da junção de aspectos visuais e linguagens de formas artísticas previamente existentes, como a literatura, teatro, fotografia, pintura e outras. Cada uma delas colaborou de modo assertivo, e a partir do momento em que o cinema adquiriu características próprias e distintas das antecedentes (apesar de certos aspectos permanecerem incorporados) e se desenvolveu até o ponto de adquirir aspectos particulares, pôde ser considerada uma arte autônoma.

Segundo André Gaudreault e François Jost (apud ISAACSSON, 2011), para cada nova mídia que surge, forma-se um débito em relação a uma (ou mais) que a antecedeu, pois, no seu processo de surgimento, se faz o entrelaçamento do antigo com o novo. Dito isso, a televisão deve em relação ao cinema e ao rádio, e o cinema em relação ao teatro (e outros), independente da diferença da natureza física das imagens geradas por cada um dos dispositivos.

Para Patrice Pavis (2008, p. 236-237), “quase não faz sentido definir o teatro como ‘arte pura’, nem mesmo esboçar uma teoria teatral que não leve em conta as práticas de comunicação de massa, pois, os meios de comunicação acompanham e influenciam a produção teatral”.

Na atual época das convergências midiáticas, Raymond Bellour (1997) explora a noção de passagens, a relação entre as imagens produzidas pela fotografia, cinema, vídeo e mídias digitais. Entre-imagens é o termo por ele adotado para a reflexão acerca de um espaço mestiço, da ultrapassagem e mistura de linguagens de um a outro, e da produção de novas configurações.

Desse modo, o presente trabalho espera colaborar para a discussão entre a relação de uma arte pictórica estática e outra em movimento, que, apesar de pertencerem à aparatos distintos, conferir-se-á a possibilidade de aproximação e semelhança entre os seus formatos e objetivos artísticos.

2. A natureza-morta, o cinema e as artes visuais

O emprego da natureza-morta em obras pictóricas teve início na Roma Antiga. Os objetos figuravam e atuavam como elementos secundários, cumprindo a função decorativa de ornamentar os ambientes dos personagens. O termo passou a ser utilizado

3 Termos e nomes japoneses: a romanização segue as regras do Sistema Hepburn. Para os nomes próprios, foi adotado o sistema japonês de sobrenome seguido do primeiro nome.

em meados do século XVII, e no mesmo período foi elevado à classificação de gênero artístico independente, com a pintura holandesa.

Desde o momento em que foi assumida como gênero, a natureza-morta produziu, ao longo dos séculos, uma série de possibilidades e interpretações. Para Kátia Canton (2004), no início, a temática não tinha a preocupação em contar uma história, indagar ou questionar ideias, pois os artistas que as estudavam, estariam interessados na representação dos aspectos dos objetos em si, como a cor, textura, volume, superfície, e a relação entre eles (característica que perdura em muitos casos).

A modalidade corresponde à representação de objetos com o intuito de transmitir crenças, ideologias ou sensações, e atendia, além da atribuição decorativa, a necessidade de retratar a reflexão sobre a efemeridade da presença humana.

A natureza-morta “se refere a uma natureza parada, inerte, composta de objetos inanimados” (CANTON, 2004, p. 11). Ernst H. Gombrich (1999, p. 430) aponta que estas pinturas “exibem belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas”. A definição da Enciclopédia Itaú Cultural⁴ complementa que, normalmente, os objetos escolhidos para compor as naturezas-mortas são: mesas com comidas e bebidas, louças, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, cachimbo, animais e etc.; todos referidos ao âmbito privado e convívio no interior da casa.

Esse é, entre os gêneros da pintura, o mais dependente e mais “liberal”, pois, ao mesmo tempo em que exige talento técnico por parte do pintor para imitar as superfícies, formas, formatos e texturas dos objetos e animais; permite liberdade criativa, devido ao fato de o artista controlar quatro fatores determinantes à sua confecção: a escolha do(s) objeto(s), o seu arranjo, escolha do ângulo que irá pintar e a iluminação sobre os materiais. Portanto, considera-se que o artista cria duplamente; primeiro, ao selecionar os quatro itens citados, e, em seguida, ao retratá-los no quadro (MAUNER, 2000).

Um dos principais representantes da modalidade é Édouard Manet. Antes de seu trabalho ser voltado exclusivamente à natureza-morta, ela já constava em seus trabalhos com figuras humanas. O pintor encontrou nessa categoria, “o potencial para uma transcrição vívida da realidade, bem como a oportunidade de significado pessoal” (RATHBONE, 2001, p. 13), no sentido de desenvolver, a partir de um objeto real, a retratação acrescida de sua interpretação artística. O seu interesse pela categoria foi tão imenso, que ocupou 1/5 de suas produções.

Segundo Eliza E. Rathbone (2001), Manet elevou o status da natureza-morta, que passou a se equiparar com o da pintura figurativa. O artista é classificado como pertencente ao movimento impressionista, em vista disso, suas pinturas não têm por objetivo central reproduzir o objeto, e sim, a sua impressão sobre o mesmo, não havendo necessidade de ser fiel ao modelo real.

4 Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=360>. Acesso em 22 mar, 2018.

Wim Wenders explica a sua definição para o termo:

Por um lado, é de uma grande quietude,
essa que está contida no adjetivo *still*,
Mas se nos detivermos no fim, notamos que,
dessa quietude também encerra uma certa continuidade,
porque *still* também significa “ainda”
(como em “ainda tenho fome”).
E em um terceiro nível, temos nada menos que a “vida”, *life*,
em toda a sua gama de significados,
particularmente naquilo que nos inclui tanto,
os observadores,
quanto à pintura. (WENDERS, 2016, p. 165)

O cineasta faz uma reflexão sobre a tradução em inglês para natureza-morta. Wenders indica e convida o leitor para ponderar que, além dos significados utilizados, existem outros que igualmente podem ser empregados no momento em que se aprecia um quadro.

De acordo com Canton:

A natureza-morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude (CANTON, 2004, p. 12).

A natureza-morta, no decorrer da história da arte, sofreu “transformações” e adaptações para o movimento em voga no momento. Durante o período em que o cubismo (início do século XX) e *pop art* (1950 e 1960) estiveram em evidência, Pablo Picasso e Andy Warhol adequaram os tradicionais quesitos da natureza-morta aos seus respectivos estilos, ou seja, ela foi produzida como um gênero experimental no que se refere aos aspectos estéticos e formas de retratação.

No que concerne a relação do cinema e artes visuais, o primeiro apresenta intersecções em relação ao segundo no que se refere à composição, tipo de enquadramento, limites do quadro, texturas e outros aspectos formais e/ ou de conteúdo visual. Jacques Aumont dedica *O olho interminável* (2004) para explicar sobre o assunto. Em alguns trechos da obra, ele aponta a questão de o cinema ter alcançado a pintura, ou melhor, tê-la prologado (2004), ou ainda, “estimar o lugar que o cinema ocupa, ao lado da pintura e com ela, em uma história da representação, em uma história, portanto, do visível” (2004, p. 45); André Bazin (1991, p. 176) complementa: “o cinema não vem ‘servir’ ou trair a pintura, mas acrescentar-lhe uma maneira de ser”.

Dentre as semelhanças apontadas pelos autores, outras podem ser consideradas, como o destaque ao “congelamento” de uma fração de segundo, que na arte pictórica gera o resultado final da obra; enquanto que no cinema, o frame por si só não o representa, é necessário que os fotogramas sejam colocados em sequência e em movimento. Outro aspecto é o limite espacial em que a imagem é registrada; em ambas as artes, as retratações são fisicamente demarcadas pelo limite imposto pelo criador, e o físico, pelas bordas da pintura ou do *take* (enquadramento da câmera).

Certamente existem inúmeras outras, mas não nos prolongaremos nesse tópico para o presente trabalho.

3. Os planos de “tempos mortos” em *Seguindo em frente*

O filme corpus do artigo apresenta como enredo o tema presente em diversas outras produções: as relações familiares e o cotidiano. Na obra em questão, os Yokoyama se reúnem em homenagem ao filho mais velho, acidentalmente falecido ao salvar um garoto do afogamento. Os dois irmãos do morto, seus cônjuges e filhos, retornam à casa dos pais idosos. Os momentos que passam juntos, durante aproximadamente 24 horas no verão, servem para rememorar antigas histórias e lembranças, e em paralelo, antigos atritos vêm à tona.

A espacialidade do longa-metragem é formada por cenas em ambientes internos (na residência) e externos. A maior parte da trama se passa nos cômodos do lar em que personagens transitam: cozinha, sala de jantar, *engawa*⁵ e quartos. Sendo que eles não são (normalmente) captados por tomadas abertas e nem fechadas nos rostos dos atores.

Denilson Lopes apresenta um tipo de plano que Koreeda faz uso para ilustrar o cotidiano das famílias em suas obras, mesmo ele não sendo usual, e regularmente remetido a outro realizador, Ozu Yasujirô⁶. Trata-se do plano de “tempos mortos” ou *pillow shots*,

[...] 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 contemplados, eles apontam para um olhar que não é nem dos personagens mergulhados em sua interioridade nem do narrador onisciente, mas de “um olhar objeto ausente, invisível e caótico” (YOSHIDA, 2003⁷) [...]. (LOPES, 2011, p. 6)

5 Corredor que conecta as áreas interna e externa nas residências japonesas.

6 O uso do enquadramento é frequentemente remetido ao cineasta Ozu Yasujirô, portanto, algumas das teorias utilizadas são destinadas à análise de cenas de suas películas; entretanto, podem também ser averiguadas no filme de Koreeda.

7 YOSHIDA, K. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 196.

Nöel Burch (1992) denominou esse enquadramento como *pillow-shots* ou planos-traveseiro ao desenvolver analogia com *pillow word*, ou ainda, com as palavras japonesas *makura kotoba*, que significa palavra-traveseiro. O crítico nipônico Keinosuke Nanbu referiu *kâten shotto* (planos cortina) ao comparar a pausa com a cortina no teatro ocidental (OKANO, 2007). Gilles Deleuze (1990) apresenta outras nomenclaturas, tais como “estase” (Paul Schrader) e “naturezas-mortas” (Donald Richie). Existem ainda outras versões: “espaços intermediários” por Kristin Thompson e David Bordwell (NAGIB; PARENTE, 1990); e *nobody’s shot*, nomeada por outros norte-americanos. Dentre as possibilidades apresentadas, adotaremos para o trabalho, plano de “tempos mortos” ou *pillow-shots*.

David Desser (1997) afirma que eles são chamados de natureza-morta (como Richie o faz), e tal qual a expressão utilizada nas artes plásticas, é lembrado pelo frequente absentismo de figuras humanas. Além de o fato de ser igualmente caracterizado por uma suspensão temporal. Michiko Okano afirma que esses momentos “congelados”

Suspendem o fluxo diegético produzindo uma variedade de relações complexas e essa ausência humana da tela tem um efeito de descentramento, conforme Burch (apud NAGIB; PARENTE, 1990⁸), ou ainda, a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual (DELEUZE, 2005⁹) [...]. 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 consequente descentramento do sujeito. (OKANO, 2007, p. 114)

Diante do fato de uma das características da tomada ser a captura de fragmentos em que há somente registro espacial, sem a presença de um indivíduo, esses singelos momentos transportam o espectador a uma imersão na imagem assistida, potencializando a produção de sentido. É quase possível estar inserido nas cenas e sentir o aroma dos pratos, tocar as teclas do piano e, até mesmo perceber o cheiro e tatear as flores junto dos garotos quando estes percorrem as ruas no entorno da casa. Esse resultado é obtido devido ao uso de *takes* fechados em determinados objetos e figuras, que não oferecem opção de escapatória, “concorrência” ou distração com outros elementos atrativos, a não ser os que o diretor pretende que sejam vistos.

Trata-se de instantes em que, além de permitir maior inserção no enredo, são ocasiões para refletir sobre acontecimentos já mostrados e os que estão sendo exibidos. No caso da cena externa das crianças, essa “parada” no tempo pode ser

8 NAGIB, L.; PARENTE, A. (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990.

9 DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

uma concessão não somente para se afastar, mesmo que por um curto período de tempo, dos atritos dos adultos, mas para que o público possa igualmente se identificar com a sensação equivalente aos dos jovens na tela.

Na mesma publicação de Nagib, Burch julga que os planos de “tempos mortos” são

[...] uma característica japonesa: não se trata pura e simplesmente de uma assinatura, de um traço estilístico individual, e sim de uma manifestação de dissidência diante da visão de mundo implícita no modo de representação ocidental – uma dissidência culturalmente determinada e complexa [...]. (BURCH apud NAGIB, 1990, p. 35)

Até a Segunda Guerra Mundial, Ozu era assumidamente fã do cinema e de diversos realizadores norte-americanos. Após o período de batalha, o cineasta japonês rompe com algumas regras da linguagem audiovisual, e passa a fazer pouco ou nenhum uso de *close up* e movimentos de câmera, além de desrespeitar a regra dos 180 graus¹⁰ ao posicionar câmera e atores. Em vista disso, Burch pode estar se referindo às atitudes tomadas pelo realizador, e a adoção do uso de *pillow shots* por sua parte para demonstrar uma certa “rebeldia” e contraposição frente aos Estados Unidos, e que chega a ultrapassar a questão estilística adotada em seus filmes.

4. *Pillow shots* e natureza morta

Devido ao fato de o plano de “tempo morto” ser caracterizado como um instante “congelado”, consideramos possível apontar semelhanças com o gênero pictórico natureza-morta.

Em certas cenas de *Seguindo em frente*, pode-se verificar de modo explícito, os estados emocionais dos personagens representados pelos objetos cenográficos da residência dos avós.

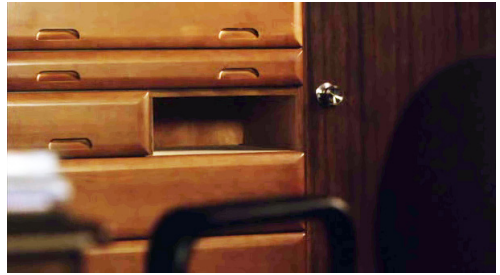
Para exemplificar, faremos uso de duas imagens de *Seguindo em frente*, uma do azulejo quebrado no chão do banheiro (Figura 1) e outra do armário (Figura 2) com uma das gavetas faltando (de onde a avó retira um álbum de fotos).

10 Eixo imaginário no campo de ação entre dois personagens, em que o ponto de visão da câmera deve ser mantido “dentro” desse espaço, evitando ultrapassar a linha.

Figura 1- Plano “morto” detalhe



Figura 2 - Plano “morto” detalhe



Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

Como podemos perceber, esses espaços compõem os “cantos” despedaçados, desajustados e desarmônicos do lar familiar; podem ser considerados e como presentes, conforme aponta Burch (apud NAGIB, 1990), como os objetos que, da mesma forma, figuram nos planos de “tempos mortos” dos filmes de Ozu.

Ambos os frames acima são enquadrados como “planos mortos” (e detalhe). O primeiro aparece no enredo quando Ryota (filho) coloca a melancia que trouxera, em uma bacia, para resfriá-la. Apesar de a fruta ocupar quase metade visual do quadro, é improvável que o piso desmantelado no chão não seja reparado, pois se encontra fragmentado quase ao centro do enquadramento. Devido ao *take* fechado, o nosso olhar é voltado a ele, fato reforçado alinhadamente pelo o que parece ser o ponto de fuga proporcionado pelo encontro do traço que separa a parede da parte inferior do recinto, junto com as linhas que constituem os quadrados do mosaico na parte inferior da imagem.

Um armário de madeira é visível na figura à direita. Apesar de ele se encontrar ao fundo da imagem, a sua composição preenche a maior parte do quadro. O espaço da gaveta faltante é o elemento cênico corrompido, e, do mesmo modo que a composição visual da tomada anterior, é visível em sua totalidade, pois nenhum outro elemento cênico está posicionado para obstruir a passagem da visão do espectador. Ele foi enquadrado com o objetivo de ser o centro da atenção da imagem e clama que a contemplação seja voltada a ele.

Durante a trama, a família passa por momentos de atrito e desgaste nas relações entre os membros. O azulejo quebrado não é consertado pelo avô ou pelo genro que promete fazê-lo a cada visita, mas acaba esquecendo. O armário fica com uma das gavetas vagas após a avó retirá-la para mostrar fotos e objetos da infância de seus filhos, à sua nova nora.

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. [...] Não há eventos, nada muda, nenhum personagens cresce ou sofre alterações. [...] Naquele dia comum você pode ver os resultados de coisas que aconteceram no passado, e também as “premonições” que acontecerão no futuro. E acho que isso é o que a vida cotidiana é. (REICHERT, s/d).

Seguindo em frente apresenta as “imperfeições” encontradas no cotidiano dos alicerces da residência familiar que necessita de conservação, mesmo que o padecimento seja inevitável. Essa renovação não é uma necessidade exclusiva dos objetos, é imprescindível também para os frágeis vínculos entre os parentes.

Em outras cenas é possível perceber o uso dos *pillow shots*:

Figura 3 - Plano “morto” detalhe do vaso

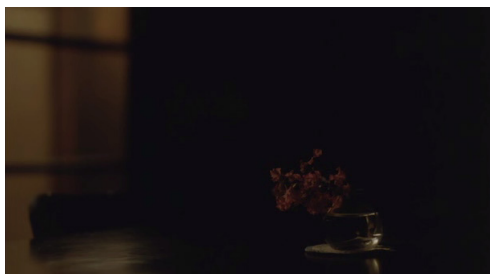


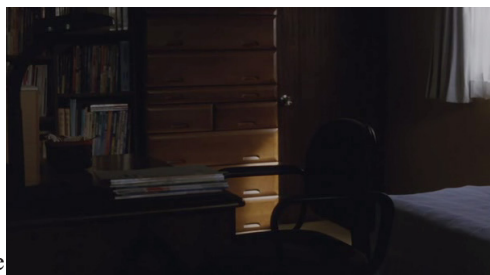
Figura 4 - Plano “morto” detalhe da área externa



Figura 5 - Plano “morto” detalhe do chão do banheiro



Figura 6 - Plano “morto” detalhe do armário



No enredo, a imagem 3 é a última cena do primeiro dia da reunião familiar. Somente Ryota e sua família pernoitam na antiga residência e permanecem com o casal de idosos. O frame mostra em primeiro plano geral e câmera fixa, um ramo de flores (talvez colhido pelas crianças durante o passeio?) em um vaso de vidro transparente, posicionado em uma mesa. Os objetos não estão no centro do campo de visão da câmera e nem da plateia, encontram-se mais próximos e dispostos para o lado direito

da imagem, fazendo “contrapeso” com o campo oposto, que, apesar de não possuir componente exposto em primeiro plano que desperte a atenção, apresenta o contorno da parte superior de uma cadeira. Ao fundo e à esquerda, percebemos um espaço iluminado por uma luz alaranjada, distinta do fundo visto no vaso com a flor, que se encontra imerso na escuridão. A peça tem iluminação exclusiva a ela, fato justificado, pois, caso contrário, não estaria visível. A fonte parece vir de cima, e apresenta cor esbranquiçada, mais natural do que a percebida do lado oposto.

O dia seguinte da trama tem início com a imagem ensolarada em tomada *plongée* do *engawa* ao fundo, e um ramo de flor (ainda em seu galho) desfocado em primeiro plano (figura 4). A imagem 5 mostra o assoalho do banheiro que permanece quebrado, seu estado está inalterado, todavia, o enquadramento é mais aberto em comparação ao mesmo local na imagem anterior (figura 1). A principal diferença entre ambas é que o foco não mais se encontra no seu “defeito”, visto que os demais componentes cênicos são percebidos no quadro. O mesmo é válido para o armário na figura 6, que agora se encontra completo, ordenado e com todas as suas gavetas preenchidas (a faltante fora posicionada de volta).

O prolongamento que costura a passagem de um novo tempo (no caso, o segundo dia da trama) com os espaços imagetivamente “soltos”, pode significar, conforme mostram as cenas, uma forma de emissão e expressão de esperança, calma, serenidade e tranquilidade; a retomada da antiga rotina e das relações interpessoais que, apesar dos atritos, continuam prevalecendo. Como se as desavenças e atribulações tivessem ficado para trás, e um novo dia tivesse início, trazendo novas oportunidades e recomeço para os personagens.

O estado de parada no tempo dessa sequência é semelhante ao da natureza-morta. Em ambos, são instantes de contemplação visual, introspecção, produção de sentidos promovidos a partir de uma imagem estática. Certamente, há motivação por parte do criador, contudo, mesmo no filme, os fotogramas acima podem ser interpretados individualmente, sem a necessidade de relacioná-los, pois, quando exibidos, não interferem ativamente na narrativa, e não a compromete caso o público venha a desenvolver uma leitura distinta de Koreeda.

Sobre a comparação entre os *pillow shots* e a natureza-morta, faremos uma entre a imagem 3 com duas obras de Manet (figuras 7 e 8).

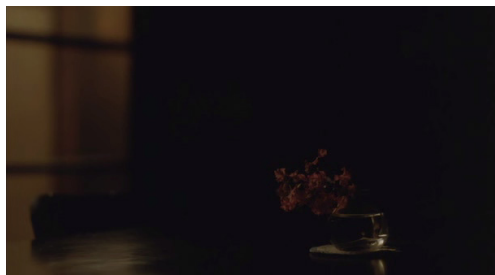
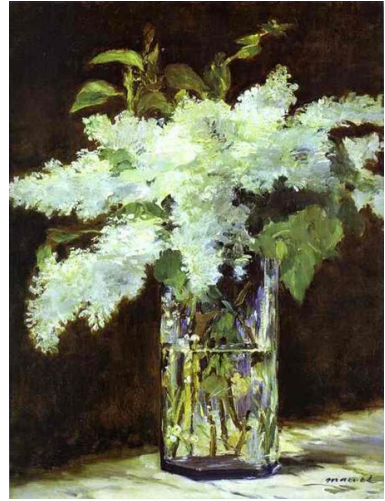


Figura 7 - Buquê de flores (1882)



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=9943>

Figura 8 - Lilás em um vaso (1882)



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/lilac-in-a-glass>

Ambas as pinturas priorizam o primeiro plano, em que os vasos que contém flores estão sob uma superfície plana (mas não lisa, visto que apresentam texturas realçadas pelas sombras) de cor clara, que contrasta com o fundo negro, cuja impressão visual resulta no achatamento dos itens posicionados em primeiro plano e o fundo. Lúcia Nagib, organizadora (com André Parente) de *Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano*, ao comentar as locações externas das películas de Ozu, menciona que são caracterizadas pela falta de profundidade de campo, em que “o plano de fundo ou se iguala ao objeto em primeiro plano, ou simplesmente não existe” (NAGIB, 1990, p. 9), ou seja, a imagem fornece destaque para o objeto posicionado à frente, reforçando a sua condição. A ausência de primeiro e segundo plano sobressai a impressão de “achatamento” dos níveis visuais, resultando na igualdade dos mesmos. O fundo preto dos quadros reforça e auxilia no destaque dos elementos à sua frente, plenamente iluminados.

As pinturas apresentam objetos relevantes em tom mais claro, com o intuito de serem reparadas. Enquanto que, nas cenas de Koreeda, o espectador necessita de um período mais prolongado para “decifrar” os elementos que compõem o trecho fílmico, apesar de, no cinema, a atenção do público ser totalmente voltada à tela, não permitindo “concorrência” ou distração, a não ser pelos próprios integrantes na imagem.

Compreendemos que o tema central proposto pelo artigo foi anteriormente debatido por Gilles Deleuze, Burch, e outros estudiosos. O primeiro (DELEUZE, 1990) defendia que, no caso dos planos vazios de Ozu, apesar das semelhanças com a natureza-morta, são distintos, “um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição

de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes” (DELEUZE, 1990, p. 27). Ou seja, nos planos de “tempos mortos”, além de o tempo estar suspenso, o objeto central (personagem, seja ele protagonista ou não) está, nesse instante da narrativa, ausente na imagem, há o vazio da ação; enquanto que, no caso da natureza-morta, se dá o oposto, ela não é esvaziada de conteúdo, mas de tempo.

Ainda que haja consentimento com as definições apontadas por Deleuze, acreditamos que pelo fato de os planos de “tempos mortos” serem momentos que não possuem função dramática, no sentido de não serem agentes ativos no desenvolvimento da narrativa, essa “disfunção” pode ser corroborada com o que Rathbone (2001, p. 13) afirma a respeito de Manet e a natureza-morta: “ele [Manet] convida o público a encontrar significado nos objetos”.

Apesar da simplicidade das cenas de *pillow shots*, os móveis, objetos e outros elementos cênicos podem ser protagonistas nesses instantes, além de “destacar o paradoxo da presença humana pela sua ausência” (DESSER, 1997, p. 10). Fato que Nagib (1990), reforça quando traça um paralelo através do aspecto visual, e pelo fato de os espaços filmicos estarem vazios.

Da mesma forma, Burch defende uma conexão entre os planos de “tempos mortos” e a natureza-morta, ao afirmar que “os *pillow-shots* de Ozu têm um efeito descentralizador semelhante, quando a câmera se fixa por um momento, frequentemente um longo momento, em algum aspecto inanimado do ambiente humano” (BURCH apud NAGIB; PARENTE, 1990, p. 36). Ainda segundo o pesquisador (BURCH apud NAGIB; PARENTE, 1990), os momentos de transições não colaboram (ativamente) na narrativa e nem representam outra realidade.

Podemos considerar o espaço de tempo dos *pillow shots* como apresentando duração próxima, se não a mesma do fluxo temporal da natureza-morta. Em ambos, percebe-se o fragmento temporal em que foi registrado, eternizado. A característica da imagem fixa no cinema é comentada por Deleuze, quando o autor discorre sobre a natureza-morta no cinema de Ozu:

A natureza-morta é tempo, já que tudo que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a fotografia, também se distingue radicalmente dela. (DELEUZE, 1990, p. 27-28)

Os planos de “tempos mortos”, conforme afirma Deleuze, se afastam da fotografia a partir do instante em que o fluxo e o instante filmico são congelados e tornam-se visualmente estáticos, mesmo os fotogramas estando em contínuo movimento, apesar da impressão de imobilidade (como ocorre com as artes visuais). E não mais sofrerão alteração, encontram-se “condenados” à eternidade, uma vez que foram capturados num determinado instante, pelo seu respectivo dispositivo.

5. Considerações finais

Apesar das relações de afeto entre os personagens do longa-metragem *Seguindo em frente*, há situações que apresentam sinais de desequilíbrio familiar que são retratadas através de elementos cenográficos “avariados”, enquadrados pelos *pillow shots*.

Devido à tomada colocar no quadro, elementos de cenário, bem como do congelamento temporal, pode-se efetuar uma comparação com o gênero natureza-morta, das artes plásticas.

Nesse trabalho foi possível verificar que ambos apresentam, levando-se em conta as cenas que tomam parte no interior do lar dos personagens do filme, passagens que têm como ambientação e objetos do recinto doméstico; momentos efêmeros e composição visual formada por itens cotidianos e corriqueiros; apesar da aparente simplicidade, no período posterior aos seus reconhecimentos como categorias próprias, nem um e nem outro passou novamente a servir como suporte para outro elemento ou pano de fundo, os componentes do dia a dia ocupam o cargo de protagonista; a atenção do público é voltada a eles, em grande parte, devido à ausência de figuras humanas; no caso do quadro cinematográfico, a tomada não serve meramente como transição para o trecho seguinte.

O tempo, na natureza-morta e no plano de “tempos mortos”, tem o seu período de captação similar; entretanto, não se pode afirmar o mesmo para o período de exibição, pois, no caso da temporalidade fílmica, depende do período determinado pelo seu realizador e da atenção da audiência.

Apesar de pertencerem a distintas configurações (e, ocasionalmente se “contaminarem”) e apresentarem outros pontos divergentes, pode-se considerar que alguns planos de “tempos mortos” de *Seguindo em frente* e a natureza-morta, possuem convergências, principalmente no que concerne à formação da composição visual, modo em que são captados e exibidos, e em seus objetivos e funções artísticas e imagéticas.

Referências Bibliográficas

- AUMONT, J. **O olho interminável**. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- BAZIN, A. **O cinema: Ensaios**. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens – Foto, cinema, vídeo**. Trad. Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. (2008). **Observations on film art**. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2886>>. Acesso em: 05 mai. 2018.
- _____. Espaço e narrativa nos filmes de Ozu. In: **Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 127 – 154.

- BURCH, N. **Práxis do cinema**. Tradução: Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. Ozu Yasujiro. In: **Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 29 – 56.
- CANTON, K. Natureza-Morta. In: Museu de Arte Contemporânea/ Sesi. **Natureza-morta: Still Life**. São Paulo, 2004.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. Tradução: José G. Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CUENCA, C. F. **Imagens del cine japonés**. San Sebastian, 1961.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo: cinema 2**. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DESSER, D. (ed.). **Ozu's Tokyo story**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- DIOS, J. Á. de. **Tokyo connection**: Una mirada al cine japonés. Madri: T&B Editores, 2014.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus A. Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Natureza-morta**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=360>. Acesso em 02 mar, 2018.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1993.
- ISAACSSON, M. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011.
- KATO, S. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- LOPES, D. (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.
- LOPÉZ, J. M. (ed.). **Naomi Kawase - El cine en el umbral**. Madri: T & B Editores e Festival de Las Palmas, 2008.
- MANET, E. **Buquê de flores**. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 56, 52 cm x 44, 45 cm. Coleção Murauchi Art Museum (Tóquio, Japão). Disponível em: <<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=9943>>. Acesso em: 15 mai, 2018.
- _____. **Lilás em um vaso**. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 cm x 42 cm. Coleção Alte Nationalgalerie (Berlin, Alemanha). Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/lilac-in-a-glass>>. Acesso em: 15 mai, 2018.
- MAUNER, G. L. **Manet: The still life paintings**. Nova York: Harry N. Abrams, 2000.
- MONTEIRO, G. L. G. Cinema e teatro: interfaces. In: **Concinnitas**. volume 02, número 19, dezembro de 2011.

- NAGIB, L.; PARENTE, A. (orgs.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990.
- NOVIELLI, M. R. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- OKANO, M. **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.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2003.
- RATHBONE, E. E. Manet: The significance of things. In: RATHBONE, Eliza E.;
- REICHERT, J. (s/d). **Left behind: An Interview with Hirokazu Kore-eda** Disponível em: <<http://archive.today/5ilxV#selection-171.4-171.17>>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- RICHIE, D. **A lateral view: Essays on culture and style in contemporary Japan**. Berkeley: CA: Stone Bridge Press, 1992.
- _____. **A hundred years of Japanese film**. Tóquio: Kodansha International Ltd., 2005.
- SCHNEIDER, N. **Naturezas mortas**. Lisboa: Taschen, 1999.
- SHACKELFORD, G. T. M. (ed.) **Impressionist still life**. New York: Abrams, 2001. p. 12-19.
- WENDERS, W. **Los pixels de Cezánne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- YOSHIDA, K. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto, Junko Ota e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.