

O ESPAÇO FÍLMICO E A PERSONAGEM EM *LITTLE FOREST: WINTER/SPRING*

ROSSANA PAULINO DE LUNA¹

RESUMO Este artigo realiza o exercício de análise fílmica de *Little Forest: Winter/ Spring* (2015), obra de Daisuke Igarashi, que traz como protagonista uma jovem autossuficiente e mostra sua paixão pela cozinha e como essa determina seu cotidiano, sua relação com o espaço e com os demais. Observa-se, principalmente, como o elemento espaço é explorado dentro da narrativa e na construção da personagem. A análise do *corpus* selecionado está amparada nos textos de Lins (1976), Santos e Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault e Jost (2009), Augé (2012) e Jacob (2023), para tratar do espaço e sua natureza, bem como nos de Candido (2014) e Gomes (2014) para entender a personagem de ficção.

PALAVRAS-CHAVE Análise fílmica; espaço; personagem; Cinema japonês; *Little Forrest*.

ABSTRACT This paper presents a film analysis exercise on *Little Forest: Winter/ Spring* (2015), a work by Daisuke Igarashi, which features a self-sufficient young woman as the protagonist and shows her passion for cooking and how this determines her daily life, her relationship with the space and with others. To study how the space element is explored within the narrative and in the construction of the character is the main goal of the text. The analysis of the selected corpus is supported by the texts of Lins (1976), Santos and Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault and Jost (2009), Augé (2012), and Jacob (2023) in what they write about space as element of narrative texts and films, as well as by those of Candido (2014) and Gomes (2014) that promote the understanding of the fictional character.

KEYWORDS Film analysis; space; character; Japanese cinema; Little Forrest.

1. Doutoranda em Letras (PPGL/UFPB), Mestre em Linguagem e Ensino (PPGL/UFCG) e Professora do Ensino Básico Técnico e Tecnológico da UFCG.

INTRODUÇÃO

Little Forest: Winter/Spring, lançado em 2015 e dirigido por Jun'ichi Mori, é a continuação do filme *Little Forest: Summer/Autumn* (2014), ambos são uma adaptação da série de mangás homônima escrita e ilustrada por Daisuke Igarashi. O filme traz como protagonista a jovem e autossuficiente Ichiko, que retorna à sua terra natal, uma pequena cidade rural chamada Komori (que significa “pequena floresta”), após viver um tempo na cidade grande. Ichiko vive em meio à natureza e prepara alimentos com ingredientes sazonais – muitos plantados e colhidos por ela mesma. É um filme que reconhece que cada hábito alimentar é, na verdade, um cruzamento de histórias, resultado de hábitos herdados e costumes repetidos (Certeau; Giard; Mayol, 1996).

Certeau, Giard e Mayol (1996) escrevem que a aceleração dos meios de transporte, a multiplicação das trocas comerciais entre países e as técnicas de conservação de alimentos fizeram os habitantes da cidade esquecerem-se das lutas do camponês, do atacadista e da dona de casa para conservar os alimentos estocados. No vilarejo em que Ichiko habita, porém, o espectador é posto diante dessa realidade esquecida quando levado a transitar entre as plantações, jardins e hortas do lugar. No filme, a protagonista nos apresenta à comida regional do vilarejo, que segue a lei do espaço e seus fatos: seu solo e seu clima. Em Komori, essas condições locais impõem a escolha dos pratos que nutrem seus habitantes (uma realidade que já não é mais vivida em escala global, com frutos, legumes, temperos e outros ingredientes sendo importados fora de estação em economias ocidentais e orientais). Afinal, como escreve Augé (2012, p. 52), “[...] o recorte das terras [corresponde] cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições.”

Assim, o filme retrata o prazer do ato de cozinhar e de “encontrar nele sentido, variação e criatividade” (Certeau; Giard; Mayol, 1996, p. 245). Nesse prazer, porém, há uma ponta de angústia. Uma vez que no comportamento alimentar concretizam-se também os modos de relações entre as pessoas (Certeau; Giard; Mayol, 1996) e quiçá das pessoas consigo mesmas, o ato de cozinhar, para Ichiko, também é o ato de relacionar-se com a ausência da mãe (que a abandonou na adolescência) e com seus anseios frustrados.

Posto isso, no presente texto, objetivamos realizar o exercício da análise fílmica de *Little Forest: Winter/Spring*, observando principalmente como o elemento espaço é explorado dentro da narrativa e na construção da personagem. A análise do *corpus* será ancorada nos textos de Lins (1976), Santos e Oliveira (2001), Gil (2002), Gaudreault e Jost (2009), Augé (2012) e Jacob (2023) para tratar do espaço, e nos de Candido (2014) e Gomes (2011) para entender a personagem de ficção.

A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA E O ESPAÇO

O objetivo proposto nos coloca diante do imperativo de discutir um pouco sobre o espaço e como esse pode colaborar para a construção da personagem. O cinema, como tem a imagem como unidade básica, é uma forma espacial de linguagem (Gaudreault; Jost, 2009, p. 105), por isso, na narrativa fílmica, o espaço se converte em um dado incontornável, pois “a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura.” Porém, devemos também ter em mente que: “O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir dêsses [sic] apoios que eventualmente digere.” (Gomes, 2014, p. 105). Em outras palavras, o cinema, embora tenha suas particularidades, não é um canal independente de outros meios de contação de histórias. Por isso, para entender a relação entre o espaço e a personagem cinematográfica, recorreremos também a teorias sobre a personagem e o espaço no romance.

Falando sobre a caracterização de uma personagem romanesca, Candido (2014) escreve que essa depende da economia do livro, isto é, de como se entrosam todos os demais elementos que o compõem (outras personagens, ambiente, ideias, duração etc.), ou como escreve Lins (1976, p. 63): “[a] narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Dessa forma, para Candido (2014), a caracterização da personagem é dependente de traços que derivam da interação com esses elementos e sugerem uma totalidade ou modo de ser.

Candido (2014) chama atenção ainda para o fato de que o conhecimento que temos de uma personagem de romance é, geralmente, mais completo do que aquele que teríamos de uma pessoa real, pois este último é sempre fragmentário – embora obras mais recentes tenham posto essa ideia em xeque. No romance tradicional, todavia, o que Gomes (2014) chama de “nitidez espiritual das personagens” é, de fato, maior e impõe-se tanto quanto a presença física dos personagens nos filmes. Dessa forma, as personagens fílmicas são dotadas de uma indeterminação psicológica maior, o que as aproxima em nível de mistério das pessoas reais, já que “[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos” (Candido, 2014, p. 58).

Assim, devido à impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência, faz-se, tanto na literatura quanto no cinema, um trabalho de convencionalização, que consiste em selecionar alguns traços a serem postos em evidência (Candido, 2014). No cinema, esses traços se revelam, por exemplo, na *mise-en-scène*, que inclui o cenário ou locação,

iluminação, figurino e comportamento dos personagens em enquadramento (Bordwell; Thompson, 2013). Todos os elementos na *mise-en-scène* estão interconectados e podem refletir a personagem, pois, como explicam Santos e Oliveira (2001), a personagem ficcional é sempre posicionada relativamente a outros elementos em um texto – é através das relações entre elementos diversos que se situa uma personagem fisicamente (espaço geográfico), temporalmente (espaço histórico), em contraposição aos demais personagens (espaço social) e existencialmente (espaço psicológico). Isso não é uma verdade apenas no mundo literário, mas no âmbito cinematográfico também.

Falando sobre o espaço romanesco, Lins (1976) assevera que o limite entre espaço e personagem é vacilante, pois os dois elementos narrativos estão deveras próximos e não é possível ser sem estar: “Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem [...]” (Lins, 1976, p. 72). O uso das palavras “absorver” e “acrescentar” pelo autor refere-se ao fato de alguns elementos do espaço poderem estar com a personagem e fazerem parte da sua caracterização, mas também poderem ser deixados de lado por ela, tais como chapéus e embrulhos, sendo a recíproca também aplicável.

Lins (1976) adota os termos ambiente natural (equivalente à paisagem, natureza livre) e ambiente social, antes definidos por Nelly Novaes Coelho, e faz um uso mais amplo do último. Se para Nelly Novaes Coelho, o ambiente social seria a natureza modificada pelo homem, para Lins (1976), esse seria também o conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos, que em muitas narrativas assumem importância e cercam as personagens. Para o autor, com frequência, as personagens apenas adquirem plena significação em face desses fatores. Diante disso, Lins (1976) assevera que o espaço tem três funções mais recorrentes no romance: caracterizar as personagens, influenciar as ações dos personagens, ou situar as personagens.

O espaço caracterizador, o que nos fala sobre a personagem, reflete-se na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, que revelam o modo de ser da personagem. O espaço também pode revelar a inserção social da personagem através de elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica. Esses elementos podem vir a, inclusive, indicar um traço importante da psicologia de uma personagem. Também podemos falar em um espaço que influencia a personagem, isto é, um espaço que causa ou cria as condições necessárias para que uma ação se desenrole. Por fim, o espaço que se destina exclusivamente a situar uma ação que poderia acontecer em qualquer outro lugar pode até parecer carente de qualquer qualidade intrigante em um primeiro momento, mas dá relevo aos eventos narrados, enriquecendo-os.

Na análise adiante, veremos que essas três funções do espaço não são mutuamente excludentes, mas conversam entre si.

PERSPECTIVAS SOBRE O ESPAÇO EM *LITTLE FOREST: WINTER/SPRING*

O longa-metragem ficcional *Little Forest: Winter/ Spring* narra o cotidiano de Ichiko que vive e trabalha em um pequeno vilarejo do Japão chamado Komori. Como se trata de uma continuação, o filme, inicialmente, retoma um evento daquele que o precede (*Little Forest: Summer/Autumn*, 2014): o momento em que Ichiko recebe uma carta de sua mãe durante o outono. Depois de pegá-la das mãos do carteiro, vemos, em um grande plano geral, Ichiko adentrando sua casa rodeada por árvores ostentando cores outonais, enquanto o carteiro se desloca para fora do plano, que, gradualmente, ganha os tons monótonos de um inverno nevado. Em seguida, é mostrado ao espectador uma sucessão de *takes* que apresentam Komori sob a neve, à medida que Ichiko conta detalhes sobre a vida no local em voz *over*. A montagem de diversos *takes* nos dá uma visão do vilarejo humilde e agrário, e esse destaque visual do espaço casa com o destaque narrativo conferido pela voz *over*. Por alguns instantes, Komori se torna a protagonista da narrativa e Ichiko torna-se a narradora do vilarejo enquanto espaço, que cria as condições do seu viver.

A fala da personagem cumpre a dupla função de mostrar a intimidade relacional que Ichiko tem com o vilarejo – alheio ao frenesi consumista e opções de entretenimento disponíveis da cidade – e também as limitações cotidianas enfrentadas por ela como moradora do lugar. Então, o filme, de partida, corrobora a afirmativa de Lins (1976) de que em uma narrativa todos os seus elementos se cruzam e refletem uns aos outros e, por isso, não devemos ignorar aqui a função da palavra (muito embora a unidade básica do cinema seja a imagem), pois ela adiciona uma camada de detalhes ao espaço que nos é apresentado – suas possibilidades, prescrições e proibições, como mencionadas por Augé (2012) – e também à experiência da personagem dentro daquele espaço.

Com a chegada do Natal, vemos, em primeiríssimo plano, o rosto de Ichiko enquanto lê a carta da mãe sentada defronte ao *kotatsu*,² com um suspiro, ela dobra a carta e, depois, a guarda num gaveteiro de madeira disposto à janela. Enquanto Ichiko deixa o plano, a câmera se demora no gaveteiro, que não é mais apenas constituinte do espaço, mas um objeto contaminado por uma história (momentaneamente vetada à pessoa que assiste) a

2. O *kotatsu* é uma peça de mobiliário japonês que consiste em uma mesa baixa de madeira coberta, cujo tampo fica sobre um cobertor pesado. Embaixo do tampo fica uma fonte de calor – anteriormente um braseiro a carvão, mas que atualmente é elétrica.

que a personagem dá as costas. A superfície do objeto bloqueia o olhar curioso do/a espectador/a: nada lhe será revelado momentaneamente. No próximo *take*, somos transportados temporalmente para a infância que Ichiko viveu naquele aposento. Na cena, a protagonista desenha sobre o mesmo *kotatsu* que vimos e implora à mãe que se faça uma celebração no dia de Natal. A mãe desfaz do pedido, dizendo que elas não eram cristãs e, portanto, não fazia sentido comemorar a data.

Apesar disso, no dia de Natal, mãe e filha recebem um convidado e vemos a primeira preparando um bolo retangular coberto de creme. Quando partido ao meio, o bolo revela-se ser de dois sabores, que são divididos igualmente por um corte vertical: um dos sabores é espinafre, marcado visualmente pela cor verde, o outro é feito com *amazake*³ à base de arroz vermelho – verde e vermelho, as cores do Natal. As informações sobre os ingredientes utilizados são dadas pela mãe de Ichiko ao ser indagada pela filha impressionada como aquelas cores foram alcançadas. O convidado, por sua vez, questiona como ela conseguiu o feito de separar os sabores longitudinalmente, ao que a mãe de Ichiko se nega a responder, desafiando-o a descobrir por conta própria.

A qualidade desafiadora da mãe de Ichiko é refletida na composição do quadro no momento em que ela fala ao convidado. Ao invés de optar-se pelo uso da técnica campo e contracampo ou pelo uso de um plano conjunto para filmar a conversa, divide-se o quadro verticalmente em duas partes, assim como o bolo, criando-se a referência a um embate – sonega-se, então, uma visão do espaço entre os dois juntamente com a informação do procedimento necessário para se alcançar aquela forma do bolo.

A visão que temos da mãe de Ichiko enquanto personagem é sempre fragmentada, replicando a inescapável e limitada experiência do outro que é comentada por Candido (2014). Essa cena reflete a característica da mãe da protagonista de reter informações propositalmente. Certeau, Giard e Mayol (1996, p. 250) escrevem que “[c]omer serve não só para manter a máquina biológica do nosso corpo, mas também para concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo [...]”. Argumentamos que não só comer tem essa serventia, mas também o falar sobre a comida compartilhada e como prepará-la. Assim, a mãe de Ichiko concretiza uma relação baseada em desenhar um limite ao acesso que temos à sua nitidez espiritual, ao quanto a filha e os espectadores podem conhecê-la. Afinal, ela nega à filha a comemoração do Natal e, depois, convida um homem que ela nunca esclarece quem é para festejar a data com um bolo, que ela também nunca revela totalmente como foi feito.

3. Vinho japonês espesso e doce à base de arroz e com pouco álcool.

A cena é contada a partir do ponto de vista de Ichiko, de forma que o que chega ao espectador é um relato. Assim como Augé (2012) escreve, antes de um livro sobre viagens ser lido, ele é escrito e passa por uma pluralidade de lugares antes de constituir um, essa trajetória impõe um excesso ao olhar: não se diz tudo, porque não se vê tudo. O efeito é uma expatriação. Augé (2012) também escreve que um humano é muitas vezes comparado a um território. Da mesma forma, se podemos, por analogia, entender a mãe de Ichiko como território com o qual a protagonista se relaciona, temos Ichiko como expatriada.

Voltando ao presente da narrativa fílmica, Ichiko está conversando com seu amigo Yuuta e explica que fez alterações na receita da mãe. Como não se tem plantado arroz vermelho em Komori, porque eles são difíceis de colher, ela resolveu usar o *amazake* feito a partir de arroz preto – o ingrediente quando misturado a outros ganha uma rica coloração arroxeada. Ela prossegue explicando que, como roxo e amarelo combinam, ela resolveu usar abóbora para conseguir uma massa de bolo amarelada. Aqui, Ichiko revela como suas escolhas alimentares podem ser limitadas pelo espaço e requisitos de trabalho, mas também demonstra sua criatividade e a alegria que encontra na cozinha, usando-a para criar laços com aqueles que ficaram no vilarejo. Mesmo replicando os feitos culinários da mãe, Ichiko constrói uma identidade própria e laços particulares, que são o resultado do espaço (os ingredientes e as pessoas disponíveis na terra) e de como ele a direciona em suas escolhas. Existe aqui um jogo entre a história herdada, a repetição do costume e a inovação. Ademais, diferente da sua mãe, Ichiko sente prazer com a partilha das suas receitas, em seu relato sobre si mesma ela quer deixar ver e ouvir tudo.

A fala de Ichiko, enquanto discorre sobre a sua versão do bolo, transita entre o diegético e o não diegético na cena. Primeiro, enquanto ela explica o uso do arroz preto como ingrediente, ela está conversando com Yuuta e a fala é diegética. Em seguida, temos um corte para os campos de plantação de arroz sendo mostrados em ângulos de 45° e em planos-detalhe. Ichiko, então, fala sobre as plantações em voz *over*, mudando o tom de voz do conversacional para o informativo. Depois, temos mais um corte para Ichiko trabalhando na cozinha em *flashback*, explicando o passo a passo da receita e a forma como ela dispôs as duas massas diferentes na forma para replicar aquele que a mãe fez na sua infância ainda em voz *over*. Durante esse passo a passo, o rosto de Ichiko mal aparece em tela, a comida e os instrumentos culinários em suas mãos são colocados em cena e preenchem a maior parte do quadro, sendo absorvidas na caracterização da personagem como hábil cozinheira e, depois, postas de lado, acrescentadas ao espaço que a situa.

Apesar de termos chamado o tom de voz usado por Ichiko durante voz *over* de informativo, seu tom traz um quê de íntimo também. Ainda que a personagem desapareça visualmente, revela-se seu prazer no ato de cozinhar, encontrando nele uma conexão com a mãe e seu passado, mas também com sua própria engenhosidade. Portanto, as escolhas do diretor revelam um jogo contínuo com o vacilante limite entre a personagem e o espaço: ao mostrar Ichiko “absorvendo” e acrescentando ao espaço, ela ganha um pouco mais de nitidez espiritual. Isto é, por esse jogo pautado pelas conexões materiais, relacionais e psíquicas entre o espaço e a personagem observamos a comprovação da observação de Lins (1976) de que o limite entre espaço e personagem é vacilante. Além disso, o jogo entre o espaço da cozinha e o espaço das plantações conectam o vilarejo, a personagem e a comida, criando um contínuo entre o espaço que caracteriza Ichiko com diferentes adjetivos (diligente, hábil, autossuficiente, criativa), o espaço que influencia a personagem na cozinha e o espaço que situa a ação e emoldura tanto o passado quanto o presente da jovem. A falta de linearidade na sequência de *takes* da cena que brinca com os diversos espaços em alternância recorda-nos que seria preciso mais do que paredes para desprender a influência que cada um exerce sobre os outros. Se, como coloca Jacob (2023), o espaço fílmico é o espaço representado que ganha visibilidade e esse é dinâmico e inclui em seu bojo a noção de “fora de campo”, o “fora de campo” é constantemente aludido na *mise-en-scène* de *Little Forest: Winter/Spring*.

Apesar de tudo, quando vemos, em seguida, Kikko, uma amiga de infância de Ichiko e Yuuta, juntando-se aos dois ao redor do *kotatsu* e exclamando que a celebração de Natal do grupo poderia começar, Ichiko diz que não se tratava de uma festa natalina, pois nenhum deles era adepto ao cristianismo e o bolo não estava decorado com as cores verde e vermelha. A primeira parte da fala de Ichiko ecoa o que ela ouvira da mãe na infância e, ao fundo, vemos o gaveteiro onde a carta está guardada, um registro espacial da ausência ancorada da mãe. Como constata Jacob (2023), os objetos que adereçam os espaços internos e/ou externos caracterizam também as relações entre os personagens e como eles se sentem em contato com esses elementos. Tanto o bolo quanto o gaveteiro e o *kotatsu* são elementos importantes da *mise-en-scène*, pois deixam em paralelo o presente (a relação de Ichiko com os amigos e a ausência/presença da mãe de Ichiko) e o passado (a relação marcada por interdições de Ichiko com a mãe e a habilidade na cozinha que a mãe demonstrava), ao qual eles fazem alusão: o que temos é um espaço enxarcado de história, que torna mais complexo e também constrói o presente das personagens.

Em outra cena, Ichiko está voltando de uma reunião da comunidade em que mora em Komori com o amigo Yuuta. Ele fala sobre sua preocupação com áreas do vilarejo que estão improdutivas e negligenciadas, o que é

resultado do fato que boa parte dos moradores de Komori já estar avançada em questão de idade. Yuuta diz que cabe aos jovens encabeçar o trabalho de revitalizar essas áreas. Em seguida, Yuuta chama a atenção de Ichiko, elogiando sua capacidade de trabalhar e se esforçar em cultivos variados, mas questionando se ela não estava concentrando seus esforços de forma tão dispersa para fugir de alguma coisa. A conversa se dá em um campo coberto de neve, em que suas figuras ganham relevo: quem é Ichiko para além daquela que trabalha no espaço? Temos, então, um corte que apresenta uma nevasca estratégica para contextualizar a próxima cena.

Protegida em casa, Ichiko está mais uma vez sentada ao *kotatsu*. O plano detalhe revela que a personagem tem a carta da mãe nas mãos novamente. Em voz *over*, Ichiko fala sobre o conteúdo da carta e o que ele não revela: a localização e as companhias da mãe. Em seguida, Ichiko fala sobre o tempo em Komori: a aproximação da primavera traz a luta entre as tempestades de neve e o pálido sol primaveril por um lugar no céu do vilarejo. No próximo *take*, vemos Ichiko do lado externo da casa, a tempestade se foi e uma luz forte parece invadir os céus de Komori. Porém, à frente da personagem, observa-se que o céu azul está coberto pela metade por pesadas nuvens sombrias de inverno e, para si mesma, Ichiko reflete que o céu se assemelha a ela. Em poucas palavras, o espaço enseja um momento de autorreconhecimento.

Aqui, temos o espaço sendo utilizado para refletir o estado psicológico da protagonista, a cisão emocional que ela vivencia. Nesse momento, ainda não sabemos o que está dividindo o coração de Ichiko, mas sabemos que ela está presa entre o inverno e a primavera, isto é, nosso conhecimento da protagonista é fragmentado e sua nitidez espiritual é pouca. O espaço natural aqui, além de refletir a personagem, prenuncia uma mudança que se completará na parte do filme que acontece na estação seguinte. Essa parte é introduzida com a mesma técnica utilizada no início da parte denominada de *Winter*, i.e., com uma sucessão de *takes* que apresentam Komori – desta feita, na primavera – ao mesmo tempo que Ichiko repete seu monólogo em voz *over*. Mais uma vez, Komori se torna a protagonista da narrativa e Ichiko recua para o estado de narradora do vilarejo enquanto espaço – destaca-se assim a constância de Komori e da vida que o vilarejo propicia.

Nessa segunda parte do filme, um dos ingredientes de destaque é a batata. Ichiko versa sobre diferentes receitas e sobre o processo de plantio do tubérculo, que deve ser feito sempre na primavera para que o produto possa ser colhido e armazenado para o inverno seguinte. A protagonista, por fim, demora-se a falar sobre o pão de batata que a mãe fazia. Vemos mais uma vez em *flashback* a época em que a mãe estava presente, ela desafia a filha (agora adolescente) a descobrir o segredo do seu pão de batata, atestando que ela nunca conseguiria fazê-lo e que os in-

gredientes e suas proporções eram um segredo – depois, ela promete que revelará a receita apenas quando a filha completar vinte anos. Ichiko, então, lamenta a receita não estar inclusa na carta da mãe que chegara no outono.

A personagem confessa nunca ter sido capaz de achar uma receita que produzisse um pão com uma textura igual ao de sua mãe, mas que tentar fazê-lo a forçou a criar uma receita própria – diferente, mas também saborosa. Ao passo que ela comemora seu sucesso, ela parece ainda lamentar a ausência da mãe e de uma herança. Enquanto em muitas culturas as receitas eram, no passado, aprendidas da mãe ou da avó para a filha ou neta (Certeau; Giard; Mayol, 1996), a mãe de Ichiko usa a cozinha para eludir-se à tradição, ao legado e a uma visão mais completa de si mesma.

Pouco depois, Ichiko revela um pouco mais do conteúdo da carta da mãe, ouvimos a personagem ler uma porção dela em voz *over* enquanto uma sequência de *takes* alterna imagens da floresta que cerca Komori, os seus campos floridos, a cozinha da casa de Ichiko, o aquecedor à lenha que fica na entrada da casa, o gato que cerca o exterior da morada, a pia da cozinha, a janela da sala e, por fim, Ichiko fazendo a manutenção de sua bicicleta. Até a aparição de Ichiko, os *takes* curtos de imagens desconexas constroem o que Jacob (2023) nomeia de visibilidade háptica, que objetiva propiciar ao/à espectador/a uma apreensão sensorial que transcende o sentido da visão para um despertar sinestésico, envolvendo também o tato, que é a relação imediata de um corpo com outro.

Como explica Jacob (2023), na visibilidade háptica, os olhos funcionam como órgãos de toque e uma forma de contato. O olhar se aproxima do objeto e estende sua permanência sobre a imagem, captando o que suas superfícies variadas oferecem. Fazendo referência a Gonçalves (2012), Jacob (2023) escreve que, por não possuir centralidade, o olhar háptico está mais inclinado a se mover do que a focar, opera em prol do discernir de texturas e não da distinção de formas. Em Carvalho (2017), temos que uma característica do espaço háptico é sua aformalidade, pela ausência de formas e sujeitos, esse tipo de espaço é composto de forças e de fluxos, sendo, logo, um espaço movente, fluido, sem pontos fixos. Ressalta-se ainda que, no movimento sinestésico propiciado pela visão háptica, o objeto é quem enxerga de sua profundidade (Carvalho, 2017).

Durante a sequência, como foi mencionado, Ichiko lê parte da carta da mãe, na qual ela diz que sentia que sua vida estava girando em círculos, porém, que percebeu que, ao cometer erros, mesmo voltando para o mesmo lugar, ela tinha ganhado alguma experiência, de forma que esse retorno ao mesmo lugar era apenas aparente. A partir disso, ela concluiu que a sua jornada não seguia uma trajetória cíclica, mas espiralada: ela deveria estar

se movendo para cima ou para baixo, mesmo que parecesse que ela estava girando no mesmo lugar (que ela estivesse percorrendo o mesmo espaço), a experiência que ela ganha com os erros garante-lhe a expansão da sua trajetória.

Ao terminar de ler a carta, temos seis segundos de tela mostrando Ichiko, pensativamente, observando a roda traseira da bicicleta girar – esse objeto cênico pode estar refletindo o estado mental da personagem, os círculos que ela está desenhando com os mesmos pensamentos na própria mente. No *take* seguinte, estamos de volta à primavera e Ichiko está sentada no *engawa*.⁴ Ao seu lado, vemos o envelope em que a carta da mãe de Ichiko foi encapsulada, uma representação material da concomitante ausência e presença da mãe na cena.

A personagem, então, diz (ainda em voz *over*, o recorrente instrumento fílmico de sua introspecção) que resolveu não plantar batatas naquela primavera, pois não estaria em Komori no próximo inverno. É significativo que essa fala se dê sobre um plano que mostra Ichiko entre o interior e exterior da sua morada – ela já não está completamente em casa, embora ainda não tenha partido. Assim como sua mãe não se foi totalmente, embora não esteja ali. Refletindo a condição tanto de Ichiko como a da sua mãe, o *engawa* é mais um símbolo dos limites vacilantes entre o espaço e as personagens. Ichiko é apreendida como é também por causa do espaço em que está, e o seu estado atribui significado ao espaço. Dentro da economia da narrativa, o espaço trabalha em função da construção da personagem e vice-versa.

Além disso, a sequência com os *takes* dos campos, do gato e dos objetos inanimados descrita anteriormente provocam um encantamento, mas também um estranhamento, pois não mostram o ponto de vista de Ichiko e não tem uma centralidade a que podemos nos referenciar, o que adjudica subjetividade aos objetos (Jacob, 2023). Os planos compostos por espaços que trazem elementos inumanos, sem a presença da personagem, sugerem uma vivência que vai para além da existência dela, isto é, os planos que conferem primazia ao espaço fílmico sobre qualquer figura humana imprimem protagonismo ao que ora aparece em tela.

Nesses planos, tudo o que aparece enquadrado dá ares de estar imbuído de uma força vital pulsante, de objetos que olham (Carvalho, 2017), pode-se dizer que densidade psíquica é atribuída ao que mostram e o que eles despontam são entes que pressentem a ida da personagem e são postos em estado de expectativa e espera. Se a maior parte das narrativas se inscreve em um quadro espacial suscetível de acolher a ação vindoura (Gaudreault; Jost, 2009), aqui temos o quadro do que é existir ao ser deixado para trás.

4. *Engawa* é um espaço similar à varanda ou ao terraço ocidental, um espaço de transição que se configura como uma extensão do pavimento interno e externo de uma casa japonesa.

Recorrendo mais uma vez a Lins (1976) para entender a noção de atmosfera, entende-se que essa tem um caráter abstrato – podendo refletir angústia, alegria, violência etc. A atmosfera surge, com frequência, como emanção do elemento espacial em uma narrativa. Em complemento a essa ideia, recorreremos a Gil (2002), para quem a direção de arte é determinante na construção da atmosfera visual do filme. Essa autora (2002, p. 96) explica que a atmosfera é “um espaço indutor de forças” e que “é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam seu caráter.” Gil (2002) adiciona que a atmosfera fílmica tem origem em diversos elementos ou conceitos fílmicos, tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a atuação, os enquadramentos e a luz. Diante disso, ela divide a atmosfera fílmica em quatro “subatmosferas”: atmosfera temporal, atmosfera espacial, atmosfera visual e a atmosfera sonora. Para concluir esta análise, vale melhor entender o que define a atmosfera espacial, que depende dos enquadramentos, movimentos de câmera, e os conceitos daí consequentes, como o fora de campo.

Longe de criar uma atmosfera de abandono e melancolia, no filme, as cenas que trazem o inumano – enquadrando sua imobilidade ou movimentos sutis e desacelerados com a técnica de câmera fixa – mostram um espaço que exala uma atmosfera de paciência e leveza. O elemento espaço parece apoiar a personagem no seu momento de decisão, ele aceita o ir e vir de Ichiko, porque o que vemos/nos toca, em cena, é um espaço que a complementa e a constrói, mas isso não significa que ele é incompleto a priori. A figura e o olhar humanos não são coisas que lhe faltam, embora possam lhe tocar – ele é à parte disso. Talvez, seja essa atmosfera que faz Ichiko, ao final do filme, mais uma vez retornar para Komori, pronta para ser realmente em parceria com aquele espaço.

CONCLUSÃO

Uma vez que o cinema tem a imagem como menor unidade básica, a espacialidade pode ser utilizada como componente fundamental de uma obra audiovisual. O *corpus* deste trabalho foca em uma atividade que é muitas vezes tida como demasiado rotineira para ser objeto de qualquer interesse ou esforço de trazer-lhe destaque e importância. Nosso objetivo era investigar a exuberância do espaço fílmico em que tudo se desenrola em *Little Forest: Winter/Spring* e o que saltou aos olhos foi a multiplicidade de formas em que se explorou esse elemento na narrativa.

Pela análise das cenas selecionadas, observamos a materialização das seguintes abordagens ao espaço no filme: o espaço como elemento subentendido, mas suprimido entre personagens para criar um atmosfera de embate; o

espaço que aparece como elemento principal, reforçando-se uma lógica do protagonismo compartilhado entre humano e inumano; o espaço como elemento que reflete a natureza psíquica da personagem; diferentes espaços sendo mostrados de forma não linear, o que cria um diálogo entre o espaço que caracteriza, aquele que influencia e aquele que situa; e, por fim, o espaço que antes de ser pano de fundo, toca e é.

É em relação com esse espaço que conhecemos Ichiko e sua mãe, ainda que de forma fragmentada em diferentes níveis. Porém, se o espaço do vilarejo Komori é palco das idas e vindas de Ichiko e contribui para a construção da personagem, ele também é o protagonista da sua própria existência. No fim, assim como Ichiko pode absorver ou acrescentar a Komori, Komori absorve e acrescenta à personagem e, dessa forma, os limites entre os dois é vacilante em acordo com o que escreve Lins (1976). Enfim, *Little Forest: Winter/Spring* parece dizer-nos que já que não é possível ser sem estar, também não é possível ser o onde alguém está sem ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- CANDIDO, Antonio. "A Personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARVALHO, Victa. "Fotografia, cotidiano e cidade: entre o ver e o habitar a imagem". *Passagens*. Ceará, v. 8, n. 2, 2017.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do cotidiano 2: Morar, Cozinhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura*. Lisboa, n. 2, p. 95-101, 2002. Disponível em: <https://x.gd/pF4NP>. Acesso em: 13 de outubro de 2024.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- JACOB, Elizabeth Motta. Quantos olhos você tem para me tocar? Reflexões sobre a direção de arte no audiovisual e a construção da visualidade háptica. In: JACOB, Elizabeth M.; FERREIRA, Benedito; SOUZA, Nivea F de; ROCHA, Iomana, XAVIER, Tainá (orgs.). *Dimensões da direção de arte audiovisual*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de Oliveira. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FILMOGRAFIA

LITTLE Forest: Winter/ Spring. Direção: Junichi Mori. Produção: Keiichiro Moriya, Satoko Ishida. Intérpretes: Ai Hashimoto, Mayu Matsuoka, Takahiro Miura, Yôichi Nukumizu, Karen Kirishima. Roteiro: Daisuke Igarashi e Junichi Mori. Música: Momone Shinokawa. Japão: Shochiku Co. Ltd., c2015, 1 bobina cinematográfica (121 min.): Dolby digital, cor, 35mm. Produzido por: Tóquio: Shochiku Co. Ltd.