

A COMENSALIDADE NO FILME *PAI E FILHA*, DE YASUJIRÔ OZU: A APARENTE SIMPLICIDADE DO COMER

Ronaldo Gonçalves de Oliveira e Shirley Donizete Prado

Introdução

Numa aula em que um filme do cineasta japonês Yasujiro Ozu foi exibido, uma pergunta inicial foi feita aos alunos pelo professor que conduzia a atividade: O que acharam do filme? Um dos alunos respondeu: uma poesia. A resposta foi bastante interessante não somente pelo fato de haver ali a ausência de palavras para expressar o sentimento daquele aluno pelo impacto que lhe provocara a obra cinematográfica, mas, principalmente, pela analogia em si, que nos remetera a refletir sobre o conceito de cinema-poesia que se apresentava naquela comparação. A palavra “poesia” fora dita para que se tivesse um termo que fosse capaz de expressar com exatidão o sentimento do aluno. Por que comparar o cinema à poesia?

Quando assistimos a um filme, dando-nos conta ou não, ali estão presentes expressões de várias artes, que se unem para promover o que chamamos de sétima arte. Assim, a literatura, a fotografia, a música, as artes plásticas e o teatro doam ao cinema seus elementos construtores, que, juntos, provocam as vivências experimentadas pelo espectador, provocando maior ou menor impacto – leiam-se: identificação, tristeza, alegria, irritação, desprezo, entre outros. Esses impactos se dão em virtude da dialética proporcionada pelo cinema: o espectador atua intensamente por via do processo de recepção, e, no contato com o filme, faz emergir de si para si mesmo os sentimentos produzidos na interação espectador-filme. Citando o teórico do cinema Hugo Münsterberg (1916) (apud ANDREWS, 1989), o cinema alcança o verdadeiro domínio ao qual se dirige e nele se realiza: a mente humana. Para Münsterberg, os elementos componentes do cinema são recursos da própria mente humana, ou melhor, recursos com os quais a mente opera. Assim, a sala de cinema, para o espectador, seria o lugar onde a experiência cinematográfica se daria como numa espécie de processamento mental dos elementos a ele oferecidos pela obra fílmica. A tarefa do cineasta, portanto, centrar-se-ia na montagem. A capacidade consciente ou intuitiva que tem esse cineasta para montar o filme, considerando as leis que regem o funcionamento mental, daria a ele o *status* de melhor ou não tão melhor diretor. Parece apropriada a citação, posto que, ainda que as teorias formativas do cinema, nas quais se enquadra a de Münsterberg,

possam ser questionadas, conduz à inevitável reflexão que tende a associar o cinema de Ozu, por sua linguagem poética, ao afloramento de emoções diversas por parte do espectador. É como se este, a partir de suas vivências, fizesse as suas experiências do passado reemergirem no presente, incitando-lhe a imaginação. Nesse sentido, a atemporalidade do cinema de Ozu, dialeticamente, promove a memória como passado e a imaginação como futuro, tendo o presente como ponto de observação. Então, embora não consigamos, no nível mental da recepção fílmica, localizar essas temporalidades, elas estariam, paradoxalmente, relacionadas à atemporalidade que encaixa os filmes do cineasta japonês em qualquer tempo. Todo esse aparato psicotemporal culminaria, conativamente, no acionamento da função emotiva da linguagem – conceitos que veremos no parágrafo seguinte –, levando o espectador a formular a sua vivência individual a partir do cinema.

O processo comunicativo que estabelece os elementos da comunicação, segundo Jakobson (1995), pressupõe a existência de seis constituintes que, unidos, produzem a comunicação inteligível. Então, emissor, receptor, mensagem, contexto, código e canal formam os itens, que, se efetivados, promovem o processo. Além desses elementos, Jakobson (1995) nos mostra que a comunicação é elaborada sempre sob intenção e que essa motivação estaria relacionada a uma das seis funções da linguagem, que, por sua vez, se ligariam aos elementos da comunicação acima citados. Assim, podemos relacionar as funções motivacionais da linguagem aos elementos constitutivos da comunicação: a função referencial se centra no contexto; a emotiva, no emissor; a função fática no canal; a função metalinguística, no código; a conativa, no receptor e, finalmente, a função poética, na mensagem. Detendo-nos nesta última, visto que, por ora, é o que nos interessa para o entendimento da analogia feita pelo aluno da referida aula, percebemos que a função poética da linguagem se centra no elemento mensagem, alterando-o pela intenção comunicativa, que modaliza, conseqüentemente, a forma como se constrói ou se compõe o dito elemento. É a retórica elaborada para compor mensagens que produzam efeitos específicos à sensibilidade do receptor.

Tomando exemplo da Literatura, arte em que a função poética medeia a sua existência com o mundo, a “Quadrilha” (1930), de Drummond (LEITE, 2016), poderia ter tido narrado extensamente o emaranhado de complexos sentimentos desenvolvidos pelas personagens João, Tereza, Raimundo, Maria, Joaquim, Lili e J. Pinto Fernandes; poderia ter indicado tempo, espaço e obedecido aos constituintes de uma narrativa comum; entretanto, o poeta, dotado de habilidade retórica e sensibilidade artística, em

poucos versos de uma única estrofe, pela linguagem poética, revela-nos tudo. Nossa dimensão humana, dando conta da capacidade subjetiva de compreensão, interage imediatamente no momento da recepção da mensagem, acionando algo sensível dentro de cada receptor, que o faz produzir um sentido próprio para a obra de arte que se lhe apresenta.

Tentando desvendar um tecido complexo (MORIN, 2006) por baixo dessa analogia, cinema-poesia; buscando encontrar um elemento capaz de tecer a simplicidade metafórica em Ozu; capaz, ainda, de significar o cinema de Ozu pela poética com que se forma, aliada à sensibilidade artística do cineasta-poeta em dizer o mesmo de maneira mais significativa, chegamos à compreensão de que no cerne dessa questão, intermediando o cinema e a poesia, encontra-se a metáfora, figura de linguagem que estabelece uma transferência do significado de uma palavra para outra, por meio de uma comparação não explícita. Neste caso, a transferência se deu pela impossibilidade da explicação denotativa. O impacto emocional provocado pela obra de Ozu fez com que o aluno atingisse o universo do indizível. Aquilo de que só a emoção pode dar conta. Então, para salvar a comunicação, surge a linguagem poética a dizer que nada está perdido. A língua se reinventa para dar ao inaudito a possibilidade da existência. O aluno lançara mão do recurso, porque não conseguiu dissertar explicitamente sobre suas impressões do filme. Talvez, tivesse sido tomado pelo impacto emocional de que falamos. Talvez, fosse, para ele próprio, a metáfora a única salvação possível para a continuidade do processo comunicacional que se estabelecia com o seu professor. Por isso, a transferência de sentidos acontecera para dar vida à grande síntese metafórica, que, ao mesmo tempo que expressava o impacto emocional causado, oferecia a possibilidade de não só compreender de que forma o filme tinha impactado, mas oportunizar uma via possível para se compreender a obra cinematográfica.

Já que estamos falando em analogia e pensando a construção metafórica, vêm-nos a lembrança uma obra cuja função poética da linguagem está presente, guardadas as devidas proporções, com intensa sensibilidade: *O carteiro e o poeta* (1994), produção ítalo-francesa, dirigida por Michael Radford. Mario Ruopollo, o humilde carteiro de uma ilha de pescadores ao sul da Itália, quebra todas as expectativas e se apaixona pela poesia, entendendo que ela é capaz de dizer o indizível. Assim, sem palavra que pudesse explicar a beleza que via no sorriso de sua amada Beatrice, refere-se a ele, dizendo: “Seu sorriso se espalha como uma borboleta.” Nesse momento, a metáfora soa com particular sentido revelador. Comparar o sorriso de Beatrice à borboleta cria a amplitude

de sentidos para dar conta do imensurável, aquilo cuja denotação não alcança; somente o incrível processo conotativo de criação pode paralelar – ousando um neologismo – dois significantes simples, que produzem outro complexo. Assim, as metáforas de Mario Ruopollo nocauteiam Beatrice, sem lhe dar chances de outra ação, a não ser se entregar a ele cheia de amor.

O filme de Ozu, para aquele aluno, significou a metáfora de Mário Ruopollo para Beatrice. Sem palavras que pudessem em denotação explicar o que sentia naquele momento, recorre à metáfora e cria a imagem que associa o filme à concepção de poesia que tem.

A narrativa e as reflexões acima pretendem indicar o fio condutor deste estudo: a linguagem poético-cinematográfica com que o cineasta Iasujirô Ozu apresenta o cotidiano de seu tempo e espaço. Repleto de beleza em seu fazer poético-cinematográfico, Ozu traz a seus filmes elementos necessários, para que a humanidade em nós seja sentida em todas as suas dimensões. Esse mestre do cinema transforma a condição humana, exibida por uma aparente monotonia e repetição cotidiana, em algo que transcende o biológico e o cultural. Em algo que se universaliza ao nível da representação de humanidade que concebe o ser humano para além de suas limitações dicotômicas – cultura e fisiologia. Concebe-o como um ser tão paradigmático que é capaz de cruzar imensos espaços e tempos para se fazer paradigma permanente em quaisquer outros tempos e espaços. O homem, em Ozu, é memória. É construção, desconstrução e reconstrução de nossa própria humanidade. No cinema de Ozu, todos somos protagonistas.

Morin (2014) – para dissertarmos um pouco sobre esse protagonismo – nos acena com a imagem do duplo, uma espécie de *alter ego*, que, no âmbito das experiências cinematográficas, estaria rondando todo o tempo a relação do espectador com o cinema. É na tela que ele, espectador, vê-se, para dar sentido ao que é e, ao mesmo tempo, transformar-se mentalmente em outros que o compõem. O conceito de duplo em Morin nos é apropriado para entender o porquê da reação do espectador, diante de filmes como *Pai e filha (1949)*, *Também fomos felizes (1951)* e *Era uma vez em Tóquio (1953)* – conhecida Trilogia de Noriko –, que acionam um tipo de mecanismo de dissociação entre o ser e seu duplo, que o possibilita experimentar a humanidade de forma mais ampla, transcendendo o tangível para passear por universos psicológicos, por vezes, nunca visitados pelo próprio ser. É a imagem de si, subjetiva,

deflagrada pela imagem da tela, objetiva: imagem-espectro. Sobre isso, explica-nos Morin:

Essa imagem é projetada, alienada, objetivada a tal ponto que ela se manifesta como um ser ou espectro autônomo, estranho, dotado de uma realidade absoluta. Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma super-realidade absoluta: o duplo concentra nele, como se nele fossem realizadas, todas as necessidades do indivíduo e, em primeiro lugar, sua necessidade mais loucamente subjetiva: a imortalidade.

O duplo é efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevida, nos cultos e nas religiões (MORIN, 2014, p. 43).

Retomando a transcendência ao biológico, anteriormente mencionada, este estudo conta com um lugar-de-olhar (planos delimitados da obra cinematográfica que se constituem como *corpus* da análise, sem rechaçar, porém, os demais planos que compõem as diversas cenas e sequências, visto que entendemos serem eles importantes à contextualização das partes com o todo). Assim, explicando a escolha desse lugar-de-olhar, poderíamos adotar o movimento da contemplação, como muito se faz com as obras de arte, e olharmos a obra de Ozu como se contempla o belo. Poderíamos, ainda, determinar como lugar-de-olhar outros parâmetros, que, facilmente, construir-se-iam em objetos de estudo de ciências diversas. Por exemplo, abordagens psicológicas, históricas, geográficas, entre outras, seriam pertinentes em análises científicas, haja vista o rico material nos filmes de Ozu que pode se configurar em objetos dessas ciências. Entretanto, buscamos o olhar antropológico para aquilo que, ao mesmo tempo que nos sustenta e nos mantém vivos, fisiologicamente, humaniza-nos e nos mantém enquanto seres sociais: a comida. Segundo Contreras e Gracia (2011), o alimento se caracteriza como elemento básico no início da reciprocidade e no intercâmbio pessoal, assim como na manutenção das relações sociais. Uma abordagem puramente nutricional não pode dar conta das relações introduzidas pelo alimento. O ato de comer, para além da questão biológica, apresenta-se como mote para a construção e manutenção das relações sociais, inclusive para aquelas que se estabelecem no núcleo familiar.

Os autores apresentam uma lista bastante interessante que demonstra vinte funções socioculturais da alimentação, são elas: satisfazer a fome e nutrir o corpo; iniciar e manter relações pessoais e de negócios; demonstrar a natureza e a extensão das relações sociais; proporcionar um foco para as atividades comunitárias; expressar amor e carinho; expressar individualidade; proclamar a distinção de um grupo; demonstrar o

pertencimento a um grupo; superar estresses psicológicos ou emocionais; significar *status* social; recompensas ou castigo; reforçar a autoestima e ganhar reconhecimento; exercer poder político e econômico; prevenir, diagnosticar e tratar doenças físicas; prevenir, diagnosticar e tratar doenças mentais; simbolizar experiências emocionais; manifestar piedade ou devoção; representar segurança; expressar sentimentos morais; significar riqueza.

O elenco acima é interessante, uma vez que, numa abordagem antropossocial, a mesa se põe como locação de imensa importância na obra de Ozu, no sentido de que os comensais se relacionam à complexidade posta no ato de comer, comer com o outro como ato construtor de sentidos diversos, que nos posicionam socialmente em relação a esse outro e à sociedade em que vivemos.

Refinando ainda mais esse lugar-de-olhar, torna-se importante esclarecer que deslocamos o olhar da mesa física para a mesa metafísica, o que quer dizer que a comida é o veículo que ancora a nossa observação, entretanto, transcendemo-la de sua expressão física para a sua significação, que reside no campo do abstrato. Com isso, afirmamos que nos posicionamos no universo das relações a partir do alimento, posicionamo-nos nas relações entre os comensais, observamos a comensalidade. A mesa para este estudo não é só o móvel, mas o lugar que transporta o olhar investigativo ao objeto de estudo. Mais ainda, vemos a comensalidade como elemento que não se restringe à mesa, como a conhecemos, mas está presente onde a comida se faça presente, em todas as suas manifestações socioculturais. Assim, podemos ver a comensalidade em relações distantes da mesa física, mas sempre próxima da mesa metafísica. Há comensalidade onde haja relações sociais, com mediação da comida. Dessa maneira, para este estudo, encontramos comensais num bar, embebedando-se; num *fast food*, num lanchinho rápido; num restaurante, com toda a formalidade do recinto; à rua, comendo e caminhando; em qualquer cômodo da casa onde se coma; enfim, a comensalidade estará exatamente onde estiverem as relações sociais que pressupõem a comida como elemento mediador.

Problematizando a importância da comida (entendamos o termo comida como hiperônimo de qualquer alimento, inclusive bebidas, que se apresente à mesa física ou metafísica) no lugar-de-olhar, acreditamos ser relevante localizar com exatidão esse elemento na proposta desta análise. Para tanto, acedemos a Morin (2014), que aprecia a participação do objeto material na construção fílmica. Para ele, os movimentos que fizeram evoluir a montagem, bem como todos os demais aspectos do cinema, desde o

Encouraçado Potemkin (1925), do diretor Serguei Eiseinstein, serviram para tirar o cinematógrafo do centro das criações e localizar o cinema num oceano líquido, de possibilidades renovadoras, sem limites. Com isso, além da cor, da música e da montagem em si, elementos que, cada qual a sua maneira, representam cruciais papéis na produção do filme, os objetos inanimados ocupam lugares importantes, posto que suscitam um significado especial na recepção, o que justifica a sua existência ali, naquele momento fílmico em que aparece. Os objetos no cinema ganham alma, visto que pertencem à natureza; não são simples objetos de cena, como é o caso do teatro. Eles representam a própria natureza das coisas. A cena fílmica só pode existir em um contexto têmporo-espacial em que possa se localizar. Esse contexto expressa a natureza das coisas, dos indivíduos-personagens, enfim, desse oceano líquido a que se refere Morin. E, ainda, como elemento da natureza, é mutável, haja vista a mutabilidade da própria natureza, deflagrada pela cultura.

Essa menção ao pensamento de Morin sobre os objetos inanimados nos abre a possibilidade de localizar a comida na categoria dos inanimados. Não é um objeto, mas, conforme o entendimento de Morin sobre a participação dos objetos, a comida pode perfeitamente ocupar um lugar de importância na grande categoria dos objetos inanimados. Entretanto, uma ressalva se faz necessária a essa localização: a comida é elemento transportador, conforme já o dissemos, quando nos referimos ao conceito de mesa física e metafísica. É elemento transportador, porque é simbólico: possui a capacidade de nos remeter, independentemente do tempo e espaço, a lugares já ou nunca visitados por nós. Proporciona-nos o encontro, o desencontro, as chegadas e partidas, enfim, o elemento que ora localizamos na categoria dos inanimados supera a sua própria materialidade. Ganha alma e dá alma, posto que, embora materialmente inanimado, anima-se e anima os demais elementos compositores do filme. Temos, então, a criação de uma subcategoria, dentro da categoria dos inanimados: os transportadores ativos. Ativos, porque não são objetos de natureza morta; ativos, porque produzem novos e infinitos sentidos em sua interação com outras almas; ativo, porque se relaciona com a vida em seus aspectos antropocosmomórficos: delimita-se ao nível do homem e se amplia ao nível do universo.

É importante ainda dizer que esse transporte é capaz de abandonar a concretude do mundo, a mesa física, para atingir o simbólico da mesa metafísica, onde residem os citados aspectos antropocosmomórficos. Esclarece-nos Morin:

[...] “O filme revela a fisionomia antropomórfica de cada objeto”. Tudo fica mergulhado num antropomorfismo latente, e essa palavra marca muito a tendência profunda do cinema em relação aos animais, às plantas e mesmo em relação aos objetos: em estágios e estratos diferentes. A tela é tanto embebida de alma, como povoada por almas. Os objetos irradiam uma admirável presença, um tipo de “maná” que é simultânea ou alternadamente riqueza subjetiva, força emotiva, vida autônoma e alma particular (MORIN, 2014, p. 92).

Para completar, a noção cosmomórfica se associa ao conceito de antropomorfismo em Morin:

[...] o cinema implica antropomorfismo e cosmomorfismo, não como duas funções separadas, mas como dois momentos ou dois polos de um mesmo complexo. O universo fluido do filme pressupõe transferências recíprocas incessantes entre o homem, o microcosmo e o macrocosmo. Substituir alternadamente o objeto pela pessoa é um dos procedimentos mais comuns do cinema.

Quanto à estrutura deste artigo, usamos a ferramenta da análise fílmica, segundo Seabra (2014), para olhar a comensalidade na obra de Ozu. Para Seabra (2014),

[...] aquilo que define a cientificidade de qualquer pesquisa é o rigor metodológico e a objetividade patenteadas, critérios esses igualmente aplicáveis à área dos estudos fílmicos, que no caso significa o distanciamento de processos impressionistas e a aproximação às normas de rigor e coerência interna, que culminam na produção de conhecimento reconhecido pela comunidade científica” (SEABRA, 2014, p. 63).

Ainda considerando a estrutura de organização, primeiramente, explicitamos nosso percurso metodológico e apresentamos o nosso escopo teórico. A partir de então, fazemos um breve passeio pela obra, como um todo, considerando, inclusive, os olhares de vários críticos de cinema para o cabedal legado por Iasujirô Ozu. Num segundo momento, delimitamos nosso material de análise às cenas escolhidas que exibem as relações sociais que se constroem a partir da comensalidade, em *Pai e filha* (1949). Como já o dissemos, pretendemos, com esse movimento de delimitação, restringir o olhar às cenas em que o alimento é o mediador das relações, para, imediatamente, ampliar este mesmo olhar ao movimento de universalização que parte dos filmes de Ozu para as representações da realidade atemporal, suscitadas pelas cenas.

Seguindo esse planejamento textual, procedemos à análise fílmica das cenas mencionadas no parágrafo anterior para, então, apreciar nelas o conceito de comensalidade, bem como o impacto causado, internamente, nas relações fílmicas e, externamente, no que transcende o mundo do cinema e se universaliza para o mundo das relações sociais. Como resultado do processo de análise, propomos uma visão acerca das relações sociais, partindo da ampliação do conceito de comensalidade, que,

como já dissemos, dentro desta proposta, transcende a mesa como lugar físico e simbólico, para atingir diretamente as relações em que a comida medeia as interações socioculturais, estejam elas onde estiverem, o que chamamos de mesa metafísica.

Metodologia

Para este capítulo, utilizamos a coletânea, da Versátil Home Vídeo, intitulada *O Cinema de Ozu Vol. 2*, produzida em 2014, formatada em *digistack* com três DVDs. Esta coletânea teve, em 2013, o Vol. 1, que traz cinco clássicos do cineasta japonês: *Era uma vez em Tóquio* (*Tokyo Monogatari*, 1953), *Também fomos felizes* (*Bakushu*, 1951), *Era uma vez um pai* (*Chihi Arika*, 1942), *Crepúsculo em Tóquio* (*Tokyo Boshoku*, 1957) e *Filho único* (*Hitori Musuko*, 1936), além do documentário *Conversando com Ozu* (*Talking with Ozu*, 1993), em que os cineastas Wim Wenders, Aki Kaurismaki, Stanley Kwan, Claire Denis, Lindsay Anderson, Paul Schrader e Hou Hsiao-Hsien apresentam suas impressões sobre o fazer cinematográfico de Iasujirô Ozu.

O segundo volume apresenta seis clássicos: *Pai e filha* (*Banshun*, 1949), *Começo de primavera* (*Soshun*, 1956), *Ervas flutuantes* (*Ukigusa*, 1959), *Fim de verão* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), *Flor do equinócio* (*Higanbana*, 1958) e *Uma galinha no vento* (*Kaze no naka no mendori*, 1948).

Como exercício de delimitação, achamos interessante restringir o estudo a um filme que compõe o que normalmente os críticos chamam de Trilogia de Noriko. O filme é *Pai e filha* (*Banshun*, 1949). Pertence à citada trilogia, porque Ozu constrói três personagens de mesmo nome, uma em cada filme, Noriko, protagonizadas pela mesma atriz, Setsuko Hara (1920-2015). Embora as personagens não representem a mesma pessoa, Noriko representa um tipo de transgressão branda da mulher japonesa – e universal – no pós-guerra (SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, 1939-1945).

Ainda esclarecendo a delimitação, tomamos como objeto de trabalho uma única cena do filme. A escolhida, necessariamente, relaciona-se ao conceito de comensalidade que trazemos ao estudo. A escolha se deu de maneira a atender aos propósitos da análise no que tange às relações sociais postas por Ozu à mesa e fora dela, mas que guardam íntima relação com ela.

Para a análise, consideramos o cinema de Ozu como discurso, cujas funções referencial (centrada no elemento contexto, naquilo de que o cineasta dispunha para contar a sua história: as relações sociais no Japão do pré, meso e pós-guerra) e poética (centrada no elemento mensagem), que não só se fazem presentes, mas conduzem a

narrativa de forma a produzir efeitos de universalização da metáfora, capaz de fazer com que cineastas de todos os tempos o tomem como referência para o fazer cinematográfico, e analistas, como nós, encontrem um importante material para pensar as relações sociais, sem a estreiteza do tempo e do espaço. Por isso, a obra de Ozu fornece um rico material ao objetivo deste estudo, que é o de compreender como se dão as relações à mesa e em virtude dela e propor um olhar algo diferenciado para o conceito de comensalidade.

A análise fílmica

Atendendo ao método proposto por Seabra (2014), procedemos a descrições gerais dos objetos de análise.

Em *Pai e filha*, Ozu mostra a relação entre um pai viúvo e sua filha Noriko, que, já com 27 anos, ainda, está solteira. Noriko cuida do pai com muito esmero, substituindo a mãe no papel esperado pela mulher na sociedade japonesa. Entretanto, o pai sabe que precisa providenciar um casamento para a filha. Com a ajuda da tia de Noriko, consegue-lhe um noivo, mas esta resiste muito antes de aceitar o casamento e só o faz por obediência às tradições e pela desilusão com o pai ao saber que este se casaria novamente.

Noriko, inicialmente, tenta transgredir e diz à tia, que quer convencê-la a se casar, que está feliz ao lado do pai e que o casamento não lhe faz nenhuma falta. Revela à prima divorciada, que representa outra transgressão no Japão da década de 1940, no pós-guerra, que não se casará. Noriko oscila entre o paradoxo do moderno e do conservador: a transgressão de recusar a cultura do casamento arranjado e o conservadorismo que reluta em ver com normalidade a instituição do segundo casamento. Isso é revelado num encontro que tem com o tio, em que o critica, chamando-o de impuro, por ter se casado novamente.

O conflito da narrativa de Ozu é muito simples: a resistência de uma filha em se casar, porque queria continuar cuidando de seu pai. O complicador é o fato que aciona o preconceito de Noriko em relação a um segundo casamento: o pai confirma que se casará novamente. Essa confirmação é para Noriko o elemento que lhe abala a certeza de negar o casamento que lhe fora arranjado. Noriko, a partir dessa informação, sofre muito, pois luta entre o imenso amor que sente pelo pai e o preconceito que nutre em relação aos “impuros” que se casam novamente. Decide, então, não mais resistir à união que lhe arranjaram e cede aos apelos de sua tia e de seu pai para que se case.

Nessa sociedade, não se casar se constituía em formação de estigma. Noriko, em sua inocência, não percebia os olhares vertidos a ela por completar 27 anos e não estar casada. É num teatro que, olhando a suposta pretendente do pai, que estava sozinha, percebe que uma mulher sem marido era vista sob preconceito, posto que ela mesma, naquele momento, olha para a futura madastra constatando o preconceito social sobre a mulher só.

Ozu, para realizar este filme, somente precisou de um argumento quase pueril: uma filha que não quer se casar para cuidar de seu pai viúvo. Aparentemente, os constituintes narrativos (apresentação, complicação, clímax e desfecho), partindo desse argumento, estariam desprovidos do clímax, visto que, pela simplicidade do mote, o ápice da tensão narrativa não seria suficiente para atrair o espectador a uma sala de cinema. Mas estamos falando de Iasujirô Ozu. Para ele, não há narrativas quentes, mornas ou frias. Não há a necessidade de grandes tensões aparentes ou de catástrofes humanas. Em 1949, quatro anos após o fim da Segunda Grande Guerra, Ozu sabia o que era uma grande tensão. Todo o Japão conhecia grandes tensões e grandes catástrofes, mas o mestre da poesia cinematográfica prefere falar de outra guerra, aquela que se constrói dentro de nós mesmos. Quantas Norikos até hoje nutrem o desejo da transgressão, da quebra de paradigmas, mas se mantêm presas a tabus e preconceitos perpetuados socialmente?

Em *Pai e filha*, Ozu mantém seu “plano-tatame”, como em toda a sua filmografia. A câmera está sempre um ponto abaixo dos atores. Predominantemente, posiciona a sua câmera em plano geral, com altura e lado de ângulo *contraplongée* e $\frac{3}{4}$, respectivamente, o que equivale a dizer que os movimentos da câmera estão quase sempre sendo realizados de forma aberta, de baixo para cima e em diagonal, com relação ao ator ou ao cenário filmado. A câmera de Ozu é onisciente, capta todos os espaços físicos, sociais e psicológicos e propõe a reflexão sobre a beleza existente no caos humano.

Não por coincidência, a altura da câmera é também a altura da mesa: a representação do que há de mais humano nas relações. Quando comem, os personagens se sentam à mesa, não há cadeiras. A cultura dita a união à mesa, sentando os comensais no chão. Nesta obra, até vemos cadeiras, mas não à mesa. Quando se come, senta-se no chão, põe-se a comida no chão para ser servida por uma comensal, diretamente nos pratos dos demais comensais, e, só então, serve-se a comida sobre a mesa. A câmera de Ozu está no mesmo nível da mesa. É ela um dos comensais, porque compartilha, mesmo

em planos gerais, dessa união, dessa expressão da comensalidade. À mesa japonesa, em Ozu, os comensais agradecem aos demais o alimento consumido. As tradições são confrontadas no pós-guerra em costumes e práticas sociais, mas a mesa de Ozu resiste à modernidade. Há nela uma sacralidade que até pode ser profanada pela guerra e pós-guerra, mas se confronta à modernidade, vencendo-lhe as mudanças globais desse pós-guerra invasivo e imperativo.

Passando à parte técnica da análise, escolhemos os planos 76 a 93 da cena 5, da sequência 1. Conforme nos orienta Seabra (2014):

No que diz respeito à análise fílmica, para caminharmos nesse sentido, oposto ao pendor “impressionista, arbitrário” ou com “divagações interpretativas”, é necessário criar um “discurso rigoroso, fundamentado” e com princípios que, no caso do filme, começa pelos instrumentos descritivos utilizados. Estes são essenciais devido à forma como vamos acedendo aos dados fílmicos, durante um visionamento, no qual fica patente a nossa incapacidade para dominar a “sucessão de imagens” e onde a todo momento somos submergidos “por uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas”. Ou seja, são aqueles meios que nos permitem desenvolver um discurso rigoroso, coerente e fundamentado, que ao mesmo tempo nos afastam de toda a tendência arbitrária e nos permitem afirmar a validade do conhecimento produzido (AUMONT, 2009, p. 31-33 apud SEABRA, 2014, p. 63).

Vale ressaltar que, por ser um filme da década de 1940, não há documentos formais disponíveis em português, como, por exemplo, roteiro, plano de filmagem etc. Assim, organizamos a estrutura narrativa¹⁸, que, segundo Seabra (2014), é a estrutura organizacional do filme. Para o autor, é fundamental que o analista tenha um instrumento descritivo em que possa se apoiar sempre que precisar se situar na obra. Seabra compara a pesquisa fílmica à bibliográfica. Então, para ele, a estrutura narrativa é o documento físico da análise fílmica, assim como o livro é o documento físico da análise bibliográfica. Para a construção da estrutura narrativa, usamos os critérios propostos por Seabra, que contemplam a descrição de planos, cenas e sequências. Nessa estrutura, observam-se os planos em quantidade, tempo e planejamento fílmico, que compõem as cenas, que, por sua vez, compõem as sequências, que são as maiores unidades que constroem o filme.

A estrutura narrativa [...] de maneira fria e material é uma tabela informática para que sua leitura se torne fácil e rápida [...] como se lêssemos uma história sem os elementos poéticos e dramáticos, mas apenas com aquilo que de substantivo a constitui, transformando-se, desse modo, numa âncora essencial no trabalho de pesquisa [...] o plano constitui a unidade mínima aparente que é apercebida pelo espectador [...] a cena vem a constituir a segunda unidade

¹⁸ Ver ao final do capítulo.

da estrutura narrativa. Trata-se de um segmento maior que o anterior (plano), que poderá envolver apenas um plano, caso estejamos diante de um plano-sequência, mas onde o normal será ser constituído por vários planos [...] a sequência é a maior unidade, tem por função fornecer uma visão global sobre a narrativa, enunciando os grandes temas que a constituem (SEABRA, 2014, p. 68-78).

É importante lembrar que estamos usando, como fonte de consulta, o material produzido e distribuído pela Versátil Home Video, responsável, também, pela legendagem. Assim, os diálogos transcritos na estrutura narrativa provêm das legendas feitas por essa empresa.

A comensalidade e o tempo circular

Comensalidade deriva do latim *mensa*, que significa conviver à mesa, e isto envolve não somente o padrão alimentar ou o que se come, mas, principalmente, como se come, quando se come e com quem se come. Como uma construção narrativa, a comensalidade indaga os seguintes elementos e lhes responde ao mesmo tempo: o quê, como, quando, onde, por quê, para quê e com quem. O ato de comer ou de se alimentar já não pode ser restringido aos aspectos biológicos, já que ele estrutura e organiza o homem em sociedade. A alimentação revela a estrutura da vida cotidiana, do seu núcleo mais íntimo e mais compartilhado. A sociabilidade se manifesta sempre na comida compartilhada.

O tempo linear, como o conhecemos, nasce com a tradição judaico-cristã e propõe acontecimentos em sequência numa linha que tende ao infinito, mas, como linha, é finito por sua própria natureza. Assim, cada acontecimento, cada ato histórico só pode ocorrer uma única vez, não voltará a acontecer, posto que é visto numa reta. O tempo circular, adotado pelos gregos, pelos maias e outras civilizações ao longo de suas existências é infinito, porque volta a se encontrar com seu início. O movimento circular é por natureza repetitivo, por isso, para uma concepção de tempo circular, os acontecimentos se repetem a cada volta do tempo, que, por sua trajetória algo oscilante, permite que esses acontecimentos sejam ligeiramente alterados, sem que se possam observar neles mudanças abruptas. Eles mudam, sim, mas ao sabor do tempo, do tempo circular, que, por leve oscilação na trajetória, permite leves mudanças a cada ciclo, o que garante as diferenças e as semelhanças do homem nos diversos tempos.

A cena 5 de *Pai e filha* nos oferece a possibilidade de relacionar os dois conceitos apresentados nos dois parágrafos anteriores. A comensalidade é o elemento com o qual Ozu, a partir das diferentes mesas física e metafísica que apresenta, dá início

às suas reflexões sobre as relações humanas, num movimento temporal circular, em que a reprodução da cultura é profundamente sentida, com pitadas de transgressões em muitos setores da reprodução social. Nesta obra, as reuniões à mesa são constantes marcadores da existência da família, bem como da sua estrutura socioafetiva. É à mesa que as tensões são resolvidas para que as distensões retornem a novas complicações narrativas ou se encaminhem para o desfecho.

A referida cena 5, selecionada para esta análise, apresentada na estrutura narrativa, inicia-se aos 16m 44s e finda aos 20m5s. É composta pelos planos 75 a 93. Localiza-se, ainda, na sequência 1, que tem por objetivo apresentar as personagens e compor um perfil psicológico de cada uma, principalmente de Noriko, a protagonista. Descartamos o plano 75 da estrutura narrativa, posto que se forma fora da mesa. Seria uma espécie de preparação para a composição da reunião à mesa, com a chegada dos demais personagens que não se encontravam na locação, Noriko e o tio. Os demais planos da cena 5 foram considerados, pela pertinência que mantêm com o objetivo da estrutura narrativa.

A partir da descrição dos planos que contextualizam os eixos condutores, podemos percebê-los nas seguintes situações: a) o saquê está relacionado a toda a cena, pois é anunciado no início, já em um dos primeiros planos da cena 5 (OZU, 1949, pl. 81), apresentado no meio da mesma cena (OZU, 1949, pl. 88) e tomado até o final (OZU, 1949, pl. 88-93); b) a comida formal está marcada pela própria ausência, percebida quando Noriko traz um prato, cujo conteúdo não é identificável pelo espectador, e afirma que não havia nada de especial para comer naquele momento; e, finalmente, c) a comida informal marcada pela não identificação. Assim, temos:

O saquê como marcador sociocultural

Ele estabelece as relações em diversos níveis. Tentemos imaginar essa mesa japonesa, onde os comensais se sentam no chão, desprovida do saquê. Sem dúvida, a cena não se comporia completamente, faltaria-lhe o elemento mediador das relações, o elemento físico de presença cultural sobre a mesa e o elemento simbólico de posicionamento identitário. Enfim, o saquê, com as várias representações, torna-se presença obrigatória nessa cena. Como diz Morin, os inanimados passam a ter alma.

Oceano (o filme) no centro do qual os objetos surgem, saltam, eclipsam-se, expandem-se, retraem-se, amenizam-se [...] Esses fenômenos são despercebidos (no sentido exato do termo), ainda que visíveis, e, ainda que

despercebidos fazem sentir seus efeitos... [...] Essas coisas, esses objetos, essa natureza ganham não apenas um corpo, mas também uma “alma”, uma “vida”, ou seja, a presença subjetiva (MORIN, 2014, p. 87).

Assim, na cena 5, podemos perceber a alma do saquê, errante por toda a mesa, por toda a casa, por toda a cena. Ela se apossa dos comensais, incorpora-se neles. É como se ela os possuísse sem resistência alguma. Os comensais simplesmente se entregam a essa alma, através de seu corpo material. O tio já adentra a casa para se tornar um comensal, com uma atitude de passividade a essa tomada pela alma do saquê. Ele já a carrega desde Ginza, onde foi possuído. Entretanto, como não oferece nenhuma resistência, o saquê anímico, num tipo de possessão inconsciente, transmuta-lhe a alma e se instala. A partir da incorporação, o tio inicia um jogo de perguntas e respostas com o irmão, um tanto desfragmentadas do argumento da cena. Revela a perda do senso de direção e localização. Pergunta sobre alguns pontos da cidade, apontando sempre para o lado errado, e é corrigido pelo irmão, que tenta localizá-lo. Finaliza, fazendo alusão aos senhores da guerra. Esta obra possui várias citações à guerra, cujas consequências danosas ainda se fazem muito próximas – o filme é de 1949 e a Segunda Grande Guerra termina em 1945. Entretanto, não a mencionam com pesar, mas, em algumas situações, até com certa ironia. A crítica que Ozu faz à guerra pode ser irônica, mas de uma ironia tão sutil que somente um olhar aguçado para perceber que quando uma personagem, como o tio de Noriko, menciona a guerra, fazendo um tipo de piada com ela, está falando de sua inutilidade, de sua animalidade, está falando do desprezo que tem por ela (OZU, 1949, pl. 93).

O saquê surge no começo da cena, possibilitando o início da conversa. Ele é oferecido ao tio por Noriko, logo que se sentam à mesa (OZU, 1949, pl. 81). Neste momento, ele é um deflagrador do diálogo. Este é possível, porque é possível tomar saquê. A intermediação entre os interlocutores é feita pelo saquê. Ele produz um tipo de “aura” que cria a situação comunicativa. O enunciador beberica um pouco de saquê no *ochoko* (copo pequeno e sem alça, próprio para se tomar o saquê) e, como inspirado pela bebida, enuncia. O mesmo faz o coenunciador, bebericando e retroalimentando o processo de comunicação. O *tokkuri* (recipiente bulboso) fica sobre a mesa para que se verta a bebida várias vezes no *ochoko* e se repita o ritual. Esse movimento de servir o saquê e tomá-lo atribui aos comensais diversos sentidos, tais como: pertencimento sociocultural, noção de equilíbrio e controle do tempo, noção espacial da mesa e da comunicação, noção de adequação social.

Percebemos, então, o papel de elemento de transferência que exerce o saquê para variadas situações socioafetivas. Entretanto, esse transporte somente é possível porque há um suporte amparador, na própria cultura, onde se localiza esse elemento e onde se tornam possíveis essas transferências.

Assim, trazendo o esquema à mesa de Ozu, em *Pai e filha*, teremos a seguinte representação:

COMENSALIDADE	
Deflagrador	Saquê
Mesa física	Mesa da casa de Noriko
Mesa metafísica	Lugar simbólico, oportunidade de se reunir
Comensais	Pai, tio e Noriko
Comensalidade	Espaço virtual para o transporte do saquê. Elaboração de sentidos.
Sentidos	Memória, afeto, relação social, manutenção dos laços afetivos
Comensalidade horizontal	Igualdade de valor afetivo entre os comensais.
Comensalidade vertical	Hierarquização à mesa.

Então, a comensalidade constatada na cena 5 de *Pai e filha* é vista a partir de uma sequência que se inicia pelo deflagrador, o saquê, que transita em todo o tempo cênico, que por sua vez se estende ao tempo circular da obra e da vida na sociedade japonesa da década de 1940, na concepção de Ozu. É ela um tipo de aura construída no contato dos comensais com o elemento deflagrador à mesa. A comensalidade está a postos, pronta para emanar suas vibrações de acolhimento aos sentidos trazidos pelo deflagrador. Ela se apronta para dar a esses sentidos a potência de que necessitam para existir. É no espaço que ela organiza suas teias para prender os sentidos inconscientes, lançados pelo deflagrador, mas, diferentemente de uma aranha, não quer comê-los ou bebê-los – isso já é feito na parte inicial do processo pelos comensais, são eles os responsáveis por isso. Pelo contrário, ela quer fortalecê-los, dar-lhes toda a potencialidade que puder, para que eles explodam num ímpeto de ganhar o mundo dos sentidos, no qual todos nós estamos imersos, ainda que não percebamos.

Essa comensalidade aqui proposta, sob a perspectiva psicoantropológica, toma emprestada da sociologia a horizontalidade e a verticalidade das relações à mesa. Entretanto, transcende-a, indo além e atingindo o etéreo das relações. Pressupõe comensais, mesa física e/ou virtual, mas, principalmente, o elemento deflagrador. É esse elemento que abre um tipo de portal para um universo desconhecido, porque, embora ele acione a memória, e essa o faça acionar o passado, que pode não ser identificado, é certamente conhecido. Nesse universo, a memória, representante do passado, aciona a imaginação, representante do futuro, e, nesse sentido, o tempo circular se refaz, com alguma reconstrução que o torne novo.

Na cena 5, encontramos as duas mesas de que falamos anteriormente: a física, que é o móvel localizado na mesma sala onde o pai de Noriko trabalha com traduções, está ali, próxima, presente todo o tempo. Ela é oportunista: sempre que surge a situação propícia ao estabelecimento do ritual, ela já está presente, convidando os comensais a envolvê-la em abraços ternos, divertidos, preocupados, tristes, alegres. Ela sabe que não viverá apenas momentos felizes, mas a tudo suporta, em nome da reunião que proporciona. Em momentos como os vistos nos planos da cena 5 (OZU, 1949, pls. 76-93), a mesa física aciona o seu duplo, que, como já o dissemos, é o outro mais ou menos identificável no desdobramento do humano para o sobre-humano. A mesa, como tantos objetos da obra cinematográfica, ganha alma, personifica-se e atinge uma dimensão que lhe permite externar o seu duplo, como se fosse um espectador emaranhado na poesia da narrativa. Entretanto, esse duplo, diferentemente do que ocorre com o espectador, ganha vida substantiva e, mesmo que acabe o seu correlato físico, ela continua a existir. Esse duplo é o que chamamos de mesa metafísica. É o lugar-de-estar com o outro, ou mesmo com outros duplos, invisíveis a olho nu, só perceptíveis no campo mental, no universo das imagens.

O cinema, então, estende a todos os objetos essa fluidez particular. Ele os coloca em movimento. Ele os dilata e os reduz. Insufla-lhes as potências dinamogênicas que secretam a impressão de vida. Se não os deforma, ele os carrega de sombras e luzes, que lhes despertam ou avivam a presença. [...] Os objetos se alçam entre duas vias, dois níveis da mesma vida: a vida externa, animista, e a vida interior, subjetiva (MORIN, 2014, p. 88-89).

O processo da mesa é bastante análogo ao da comida ou da bebida, pois também estes sofrem um processo dinamogênico pelo cinema, agente excitador das potencialidades das coisas. O alimento, entretanto, agregamo-lo à categoria de transportador ativo, como já mencionamos neste estudo. Ele salta da dimensão do

objeto para a condição de duplo, sem perder o seu referencial físico. É este referencial que promove a possibilidade do salto, pois através de seus cheiros, gostos, sabores, texturas, cores e estados em geral, é capaz de lançar os sentidos no espaço da comensalidade, ainda em estado latente. Assim, ganha alma, uma vez que se reveste de sentidos tão amplos e distintos, para se constituir em representação sociocultural, que medeia a relação do homem com o outro e consigo.

A comida ausente

Na obra *Pai e filha*, encontramos a presença e a ausência da comida. Na cena 5, com a visita do tio, Noriko vai à cozinha e traz um prato de alguma comida, a que nomeia como “comida nada especial” (OZU, 1949, pl. 84). Com essa fala, Noriko nos revela que não está servindo a comida que deveria servir ao tio, que se enquadra na condição de visitante e, pelo tratamento, um visitante especial, embora familiar. Vemos este fato como um marcador discursivo que constata a ausência de um tipo de comida. Ozu não revela que comida se caracteriza como comida especial, entretanto, a pista que nos deixa se liga muito mais ao fato de não haver naquela casa a comida que seria digna de ser servida àquele comensal, o tio.

É importante perceber que a ausência do alimento adequado não inviabiliza o processo que deflagra a formação das teias da comensalidade. Muito pelo contrário, a comensalidade se constrói também pelos aspectos negativos da mesa. Se considerarmos a ausência de um determinado alimento à mesa, numa perspectiva sociocultural, podemos ver o fato como um aspecto negativo, porém, não menos deflagrador que a presença de um outro alimento qualquer. Essa afirmativa se respalda nos aspectos culturais à mesa. A dimensão que abarca o fato de ter ou não ter determinada comida em casa se constrói parcialmente no universo da cultura. O negativo do fato está em não poder alegrar os comensais como se desejaria. Não ter a comida entristece o comensal-anfitrião, que sente não poder cumprir os códigos firmados socialmente pelo contrato simbólico assinado pelos participantes do coletivo.

Comer com o outro é ato recíproco. Quando se come com o outro em casa, pressupõe-se que o outro, numa próxima vez, será o anfitrião, porque a relação do comer junto atende a códigos inscritos na sociedade. O fato de Noriko não ter o que desejaria para servir o tio em sua casa rompe a estrutura que preconiza a igualdade de tratamento na reciprocidade do comer e abre espaço para que o outro aja da mesma maneira. Se, por um lado, é possível que a fala de Noriko (OZU, 1949, pl. 84) soe como

revelador de intimidade, o que não a deixaria triste ou envergonhada; por outro, abre precedentes que podem significar alterações no contrato simbólico firmado. Nesse sentido, a ausência da comida formal (termo que usamos acima para designar um dos três grupos condutores) se apresenta como o não cumprido, como aquilo que deixou de ser feito.

Não convidamos pessoas para jantar em nossa casa para alimentá-las, enquanto corpos biológicos, mas para alimentar e reproduzir relações sociais, isto é, para reproduzir o corpo social, o que supõe que sejamos em troca convidados a comer na casa do nosso convidado. O que está em jogo é o princípio da reciprocidade e da comensalidade. A presença da comida é, contudo, central, reconstruindo-se necessidades biológicas em necessidades sociais (WOORTMANN, 1985, p. 3).

Imaginemos um Japão saído de um processo de destruição de proporções inimagináveis à época, década de 1940. Pessoas arraigadas a costumes e hábitos de uma cultura assaz singular tentam se adaptar à nova era, a era chamada pós-guerra. É nesse contexto que Ozu elabora a narrativa de *Pai e filha* (, que, como já dito neste trabalho, prefere tematizar outras guerras, que não somente a Grande Guerra. Talvez, quando Noriko se refira a algo especial, esteja se referindo a artigos emblemáticos da comida japonesa: o arroz, o macarrão, o peixe, enfim, aquela comida, servida aos comensais, não era nenhum desses preciosos itens da cultura gastronômica japonesa. Assim sendo, o que foi servido não merece ganhar vida no cinema. Não foi filmado, não foi exibido, não se fez caso daquilo que, aparentemente, somente serviu para compor um plano (OZU, 1949, pl. 84). Entretanto, a carga de sentidos e significados dessa comida vai além da cena e da suposta desvalorização por parte de Noriko.

A comida presente

Em Ozu, a comida protagoniza papéis muito especiais, de grande relevância, posto que é marcadora biocultural. Ela é deflagradora de inúmeros sentidos, produzidos no universo da comensalidade. É importante observar que esses sentidos são construídos como se fossem vibrações produzidas num lago: as ondas da água vão se espalhando pela superfície, enfraquecendo-se a partir do centro, mas criando nuances de um mesmo efeito e atingindo pontos impensáveis do lago. Assim é o efeito vibracional produzido pelo ato de Noriko: atinge relações muito díspares e constrói significados inimagináveis, através do processo, já mostrado nesta análise, de formação de sentidos pelo esquema de comensalidade.

Em *Pai e filha*, Noriko tem o que servir ao tio, mas não atribui valor significativo àquele alimento. Prefere chamá-lo de *nada especial*. Indagamos: em nossa cultura ocidental, também temos a prática da desvalorização de determinados alimentos? Sim, a universalidade do cinema de Ozu nos faz pensar que aquela família, Noriko e o pai, forma-se como reflexo de um espelho, onde podemos nos enxergar. A cena 5 desta obra aciona o nosso duplo (MORIN, 2014, p. 44). Vemo-nos em situação análoga. Trazendo a questão à nossa sociedade brasileira, quem nunca ouviu as frases “Não repara, não!”, “Preparei só uma coisinha pra comer.”, “Se soubesse que você viria, teria feito uma coisa melhor.”? Enfim, são sempre frases que denotam certo acanhamento com o que se pode disponibilizar para o comensal-visitante. Há símbolos imbricados nessas frases, que sinalizam a valoração dos alimentos. Poderíamos, então, pensá-los por classes, o que, necessariamente, os enquadra socialmente. Assim, teríamos alimentos afetivos, triviais, distintivos, enfim, diversos grupos. Não é a intenção desta análise enveredar por esse caminho de agrupamento dos alimentos por seu valor social. Só aludimos ao tema para dizer que o que ocorre no plano 84 da cena 5 de *Pai e filha* é uma generalização da valoração que se faz de determinados alimentos. Diz-nos Contreras e Gracia:

Historicamente, a alimentação esteve ligada ao prestígio social e ao *status*. Os diferentes modos de se alimentar podem ser um meio de prestígio. O desejo de promoção manifestado fundamentalmente por meio da adoção de alimentos, de pratos e de maneiras à mesa inspirados naqueles de uma categoria social considerada superior que se pretende imitar, ou à qual se pretende igualar constituiu um dos motores mais poderosos das transformações da alimentação. Por exemplo, a discrepância entre a nobreza e os camponeses da Inglaterra medieval poderia ser exemplificada pelo contraste entre seus consumos alimentares (CONTRERAS e GRACIA, 2011, p. 211).

Com certeza, a elipse imagética dessa *comida presente* revela a importância social e afetiva que se lhe atribui. Certamente, se Noriko estivesse trazendo alimentos arraigados à cultura japonesa, estes não seriam elipsados; pelo contrário, seriam mostrados com ênfase, como é o caso do saquê, que, conforme já o dissemos, ganha alma por sua posição privilegiada na cultura e destaque nas telas, como revelador de identidade cultural. Além, é claro, de se constituir como deflagrador de todo o processo que envolve a comensalidade como produtora das citadas ondas vibracionais, emanadoras de sentidos tão diversos quanto é a diversidade humana.

Quando servimos uma comida a um comensal-visitante, podemos nos orgulhar ou nos envergonhar dessa comida. Se ela não atende àquilo que consideramos digno de

servir aos nossos comensais, desculpamo-nos por isso. Tentamos viabilizar outro alimento considerado mais apropriado para o momento, ou nos comprometemos com o nosso comensal de, em uma próxima vez, fazermos melhor do que está sendo feito naquele momento. É exatamente o que faz Noriko (OZU, 1949, pl. 84), quando afirma não ter nada especial em casa. A comida *nada de especial* chega numa bandeija em potes, mas não é dado ao espectador ver o conteúdo. Se não é especial, não precisa ser visto. O que se sobressai é o saquê, que vem imediatamente após e é comentado pelo pai de Noriko, que a repreende por não estar quente a bebida.

Quanto à comensalidade, afirmamos que o termo *nada de especial* não a inviabiliza, posto que há sempre algum elemento deflagrador mais ou menos dinamogênico. No caso da mesa da cena 5, o elemento, sem dúvida, é o saquê. Entretanto, de qualquer maneira, a comida *nada de especial* também agrega os comensais. Pode não ser um deflagrador de intensidade, mas não perde seu valor de elemento que aciona o processo. Se os comensais estão à mesa e há sobre ela algum deflagrador, é inevitável que o processo se conclua. Até mesmo se os comensais não se derem conta de que ele está ocorrendo, com maior ou menor amplitude ele ocorrerá.

Associando a fala de Noriko à sua imagem, ou seja, à interpretação dada pela atriz Setsuko Hara, podemos supor que ter se desculpado por não poder servir outra comida, a comida ausente, foi apenas uma formalidade aplicada por um “verniz social” que torna as relações mais amenas e aceitáveis. Noriko menciona a *comida presente* com ares de felicidade. A fala e o semblante não somam o perfil de vergonha ou de abalo; mostra uma tranquilidade e uma certeza na reação dos comensais. Noriko sabe que não será perquirida. Ela não espera respostas, cumpre uma formalidade para dizer que poderia servir comidas melhores e que, em outras ocasiões, servirá. É uma deferência ao comensal-visitante. É lhe dizer da sua importância afetiva. É trazê-lo para a intimidade da família, ainda que não pertença ao núcleo familiar primário. O tio não questiona, agradece a comida servida. Em seguida, brinca com o preconceito de Noriko, contando ao irmão que Noriko o teria chamado de impuro por seu segundo casamento. Noriko, um pouco desconcertada, sai da mesa e vai buscar o saquê que estava esquentando.

Há nesse plano 84 três pontos interessantes a se observar: o primeiro é a própria informação de Noriko de que não há *nada de especial* para comer. Essa fala aciona o agradecimento do tio, reconhecendo que mesmo que não haja a comida ausente, a sobrinha teria se esmerado em providenciar alguma coisa para degustarem. Isso é um

sinal claro de deferência e afeto. Em segundo lugar, imediatamente, vem a pergunta do pai sobre a família do irmão e o lugar em que mora, Kyoto, ex-capital do Japão, que não foi mencionada por acaso, pois é a grande produtora de saquê do Japão. O tio, então, aproveita a oportunidade para lembrar a cena de preconceito vivida com Noriko. Deixa-a desconcertada e ri da timidez da sobrinha. Então, Noriko, revelada em seu preconceito, deixa a mesa. Chama-nos a atenção o fato de a moça deixar a mesa. É como se estivesse sendo devassada em suas íntimas crenças. Seu modo de ver o mundo e as pessoas vive um paradoxo, posto que deseja transgredir a instituição do casamento arranjado pelos pais, ao mesmo tempo que externaliza preconceitos presos a tradições sociais que não se decompõem de uma hora para a outra. Assim, Noriko é a representação do paradoxo em Ozu. Paradoxo esse que faz parte naturalmente da humanidade das personagens. Assim é Noriko: moderna na transgressão, arcaica no preconceito. Assim somos nós, mesmo que não vivamos mais um pós-guerra nuclear, embora não deixemos de viver em nenhum momento um pós-guerra constante presente no plano das ideias e das certezas.

Constatamos, em resumo, três elementos apresentados nesse plano (OZU, 1949, pl. 84): transgressão, conservadorismo e formalidade à mesa. E não podemos nos esquecer de que não há uma ordem em que se ponham os três elementos à mesa, mas, certamente, estão contidos na onda vibracional gerada pelo processo de comensalidade, iniciado pelos três elementos analisados: o saquê, a comida ausente e a comida presente.

Considerações finais

Esta análise se iniciou como parte de um projeto maior. Quando pensamos em relacionar o cinema de Ozu à comensalidade, pretendíamos ter como material de análise os três filmes da Trilogia de Noriko: *Pai e filha*, *Também fomos felizes* e *Era uma vez em Tóquio*, cujas cenas seriam delimitadas aos planos que envolvessem a comida como elemento estruturante da narrativa. Com isso, veríamos três obras sequenciais, realizadas no pós-guerra, o que poderia servir como elemento comparativo para algumas hipóteses que tínhamos. Isso não foi possível, pois ao procedermos à análise fílmica, percebemos que as obras não possuíam nenhum documento escrito, além de críticas, sinopses e resenhas. Segundo o modelo de análise que seguimos, percebemos que demandaria acréscimos consideráveis de esforços, pois, na ausência de roteiros e planos de filmagens em português, teríamos que produzir estes materiais.

Considerando que a temática das três obras é bastante semelhante: a complexidade das relações familiares numa cultura em transformação pela modernidade do pós-guerra, optamos por mais uma delimitação: detivemo-nos em *Pai e filha* mais especificamente na cena 5 desta obra. A escolha se deu pela relevância dos planos componentes da referida cena para o estudo da comensalidade. Todo esse planejamento textual nos deu segurança para uma análise mais sólida e para atingir o objetivo inicial: compreender como se dão as relações à mesa e em virtude dela e propor um olhar algo diferenciado para o conceito de comensalidade.

Vale ressaltar que não só propusemos um conceito de comensalidade mais profundo, considerando as relações sociais na obra analisada, como pudemos isolar e nomear os elementos componentes do processo produtor de sentidos, que se inicia com um elemento deflagrador, acomoda-se à mesa física ou metafísica, atinge os comensais, instala-se e se transforma no espaço simbólico da comensalidade e se propaga, num fenômeno extrafísico de reflexão, produzindo sentidos diversos.

Com isso, imaginamos que outros estudos possam vir a partir deste, não só ampliando a sua abrangência de análise, mas tendo-o como um ponto de partida para pensar a comensalidade, num nível metodologicamente mais estruturado.

Ter optado pela metodologia da análise fílmica nos pareceu bastante acertado, pois o cinema é rico doador de lugar-de-olhar, oferecendo ao pesquisador um importante material de análise. Dentro desse universo de representações do real, está Ozu, com suas crônicas do cotidiano em forma de filmes, fornecendo-nos planos estáticos, com movimentos lentos e tranquilos, mas com uma profundidade simbólica a toda prova. Esse cinema, em sua forma, não se entrega às tentações da modernidade, que fazem do filme um quase videoclipe; ele as enfrenta com tradições e resistências de todos os matizes. Ter analisado uma cena de um filme do mestre japonês, para um olhar inocente, pode parecer pouco, mas para quem já verteu um olhar um pouco mais apurado a alguma cena de Iasujirô Ozu sabe que o universo se encontra aí, exatamente, nessa cena, seja ela qual for. Quando se assiste à obra de Ozu, não se vê somente o Japão do pré, meso e pós-guerra, mas se veem todos os lugares em todos os tempos. Assim, esta análise, para olhar os dezoito planos componentes da cena 5, precisou de considerável esforço de síntese para que se pudesse concretizá-la no formato ensaístico.

Em conclusão, o objetivo de refletir e compreender os processos da comensalidade, pelo cinema de Ozu, foi plenamente atingido, principalmente porque o *corpus* é rico e estimulante: quanto mais se perscruta, mais elementos ele oferece;

quanto mais refinamos o olhar, mais complexas se apresentam as relações. Assim é o cinema de Ozu, assim é a mesa, assim é a mesa no cinema de Ozu.

Referências

- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.
- BOUTAUD J.J. Comensalidade: compartilhar a mesa. In: MONTANDON, A. *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Senac, 2011.
- CONTRERAS, J.; GRACIA, M. *Alimentação, sociedade e cultura*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.
- GASTRONOMIA: saquê [internet]. Disponível em: <http://www.culturajaponesa.com.br/?page_id=493>. Acesso em: 1 jun. 2016.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e teoria da comunicação. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 73-86.
- LEITE, Carlos Willian. Os 10 melhores poemas de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Bula*. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/391-os-dez-melhores-poemas-de-carlos-drummond-de-andrade/>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina; 2006.
- _____. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- O CARTEIRO E O POETA*. Direção: Michael Radford. Itália, 1994.
- O CINEMA DE OZU* (Coletânea). São Paulo: Versátil Vídeos, 2013, v. 1.
- _____. (Coletânea). São Paulo: Versátil Vídeos, 2014, v. 2.
- O ENCOURAÇADO POTESKIN*. Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética, 1925.
- PAI E FILHA*. Direção: Iasujirô Ozu. Japão, 1949.
- SEABRA, Jorge S. *Cinema: tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. In: Britannica Escola Online. *Enciclopédia Escolar Britannica*, 2016. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/482882/Segunda-Guerra-Mundial>>. Acesso em: 7 jun. 2016.
- WOORTMANN K. *A comida, a família e a construção de gênero*. Brasília: UNB, 1985. 43 p. (Série Antropologia).

Estrutura narrativa do filme *Pai e filha* de Iasujirô Ozu

Sequência 1. Cena 5. Assunto: Noriko volta a casa, trazendo seu tio que encontrara em Ginza. O pai de Noriko os recebe e os três formam a cena à mesa.

Planos	Personagem	Diálogos
76	Noriko	Cheguei e temos um convidado
	Pai	Quem?
	Tio	Não estava planejando vir, mas encontrei a Noriko em Ginza.
	Pai	O que foi desta vez?
	Tio	Eu fui ao Ministério da Educação novamente.
	Noriko	Um presente para o senhor, pai.
77	Pai	Onde você as encontrou?
78	Noriko	Por isso a gente não as encontrava em casa. Pegue!
79	Pai	Ah, o Takigawa? Foram até lá?
80	Tio	Eu a obriguei a me fazer companhia.
81	Noriko	Quer mais saquê, tio?
	Tio	Boa ideia!
	Pai	Nós temos saquê?
	Noriko	Vou aquecê-lo.
	Pai	Como estava seu exame de sangue?
	Noriko	Baixou para 15.
	Pai	Que bom!
	Tio	Ela parece bem.
82	Tio	Foi tudo por causa do trabalho forçado, durante a guerra, não é?
83	Pai	E ela tinha que sair para buscar comida nos dias de folga.
84	Tio	Que época horrível! Não é de se estranhar que ela tenha sofrido.
	Noriko	Não temos nada de especial.
	Tio	Obrigado, Noriko!
	Pai	Sua família está bem em Kyoto?
	Tio	Sim, mas parece que pequeei!
	Pai	Como assim?
	Tio	Nori-chan disse que eu era impuro.
	Pai	Quem era impuro?
	Tio	Eu.
	Tio	Ela disse que sou obsceno, não disse, Nori-chan?
	Noriko	Eu não sei! (risos)
	Pai	A Isako está bem?
	Tio	Ela sai por aí dizendo que o casamento é o túmulo da vida.
85	Tio	Ela tem 25 anos, mas não quer saber de se casar.
86	Tio	Se pensarmos bem, talvez ela tenha razão. Mas não posso fazer nada a esse respeito. E a Noriko?
87	Pai	Acho que está na hora de ela começar a pensar nisso.
88	Tio	Ela está com 27 anos, não é?
Noriko entra trazendo o saquê e entrega-o ao pai.		
88	Pai	Está apenas morno!
	Noriko	Ah, eu vou...
	Pai	Esquente mais o próximo.
	Noriko	Pode deixar!
Noriko sai e os dois tomam o saquê.		
88	Tio	O mar fica perto daqui?
89	Pai	Quinze minutos de caminhada.
90	Tio	Tão longe assim?! Fica pra lá? (Aponta)
91	Pai	Não, pra cá. (Aponta)
92	Tio	O santuário fica pra lá? (Aponta)
93	Pai	Não, é pra lá. (Aponta)
	Tio	E Tóquio?

Pai	Tóquio fica pra lá. (Aponta)
Tio	Então, o leste é pra cá! (Aponta)
Pai	Não, o leste é pra lá! (Aponta)
Tio	Sempre foi assim?
Pai	Claro que sim!
Tio	É por isso que os antigos senhores da guerra gostavam desta área! (risos)

PARTE III – A COMENSALIDADE CONTEMPORÂNEA NO CINEMA