



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

ISSN: 1981-1411

Universidade Federal da Bahia

Schat, Ana Luíza Sá; Câmara, Antônio da Silva  
“EU TENHO UMA RESPONSABILIDADE”: **A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES  
JAPONESAS EM NOSSA IRMÃ MAIS NOVA** (2015), DE KÔREEDA HIROKAZU

Afro-Ásia, núm. 65, 2022, pp. 554-606

Universidade Federal da Bahia

DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i65.45399>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77073701013>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org

UABEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

# “EU TENHO UMA RESPONSABILIDADE”: A REPRESENTAÇÃO DE MULHERES JAPONESAS EM NOSSA IRMÃ MAIS NOVA (2015), DE KOREEDA HIROKAZU

Ana Luíza Sá Schat  

Universidade Federal da Bahia

Antônio da Silva Câmara  

Universidade Federal da Bahia

**E**ste artigo procura explorar a representação de mulheres japonesas no filme *Nossa Irmã Mais Nova* (2015), do diretor e roteirista nipônico Koreeda Hirokazu.<sup>1</sup> Através da película, analisaremos as personagens e os distintos contextos nos quais estão inseridas, além das influências do contexto histórico sobre o diretor. O título do trabalho foi extraído de um diálogo entre duas irmãs em uma cena (01:14:57) de *Nossa Irmã Mais Nova*, que levanta um dos pontos que pretendemos investigar.<sup>2</sup>

Para uma investigação em Sociologia da Arte, a relevância do cinema está no seu impacto sobre a realidade social. Próprio de um determinado contexto, os filmes têm como narrativas os imaginários (de grupo, de nação etc.) que podem se aproximar de processos históricos, aportando importantes elementos para a compreensão de fenômenos sociais.

Tal noção encontra respaldo em Roger Bastide, mais precisamente nas suas investigações reunidas em *Arte e Sociedade* (1979). Investigando as origens da estética sociológica, Bastide pensa em um contínuo de “uma sociologia que procura o social na arte” até uma que “vai do conhecimento

---

1 Neste trabalho, optamos pela grafia do nome Koreeda sem hífen e mantivemos a ordem de sobrenome e nome (sendo Koreeda o sobrenome), conforme a norma japonesa. Tal ordem é obedecida também para os outros nomes japoneses que aparecerão ao longo do artigo.

2 Koreeda Hirokazu, *Nossa Irmã Mais Nova*, Japão: Toho; Gaga, 2015.

da arte ao conhecimento do social”.<sup>3</sup> No que tange à fundação de tal estética, o autor ressalta a importância de ideias de autores como Charles Lalo e, a partir da sua leitura, compreende que “se a arte é frequentemente a expressão de uma sociedade, não o é sempre, nem forçosamente”.<sup>4</sup> Assim, não bastaria estudar as “condições anestésicas da arte” (a influência familiar, de outros grupos sociais etc.), mas também os aspectos específicos da arte, a “consciência estética”. Nesse sentido,

A arte é, sem dúvida, mais ou menos autônoma em relação à sociedade, mas ela é também uma instituição social. Tem um ritmo que lhe é particular, o qual não coincide forçosamente com o ritmo da evolução dos grupos políticos, religiosos ou econômicos num dado país. Mas nem por isso deixa de ser um ritmo coletivo.<sup>5</sup>

Numa perspectiva histórica, Bastide percebe que após a Segunda Guerra Mundial ocorre significativa mudança no campo da Sociologia da Arte. A partir de Francastel, a análise sociológica da arte não seria mais um fim em si mesma, mas antes um método investigativo. Os artistas estariam sujeitos a influências da sociedade, mas também a influenciariam. Assim, a importância da arte para o sociólogo repousaria no seu valor de informação; a partir dela, seria possível descobrir as “molas escondidas das sociedades”.

Como nosso objeto se refere à representação fílmica, dedicaremos uma seção à discussão do conceito de representação na arte. A partir dele, postula-se a impossibilidade de espelhar o real, de modo que se entende a arte como produto de uma relação de impacto mútuo entre sujeitos e objetos. Tal conceito será investigado por autores como Georg Hegel, Georg Lukács, Walter Benjamin e Jean-Claude Bernardet.

O filme é historicamente situado, produzido por sujeitos com valores e interesses únicos. Estes sujeitos, assim como as influências

3 Roger Bastide, *Arte e sociedade*, São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 33.

4 Bastide, *Arte e sociedade*, p. 26.

5 Bastide, *Arte e sociedade*, p. 28.

às quais estão expostos ao longo da vida, podem ou não aparecer nas obras.<sup>6</sup> A presença desses elementos históricos nem sempre é observada, posto que a arte pode superar os interesses do próprio artista, apresentando elementos que o seu criador não identifica. É também possível que os objetos representados fomentem interpretações distintas daquelas pretendidas pelo artista. Por todos esses motivos, a arte apresenta-se como um importante objeto de estudo, reunindo diversas possibilidades de análise e ampliando a compreensão sobre as culturas.

## **Dimensões metodológicas da análise**

Um filme é composto por um determinado número de fotografias, cuja relação entre si é determinada tanto pela filmagem quanto pela montagem. Na leitura de Xavier, a filmagem diz respeito à captura de imagens cinematográficas, ou seja, do espaço registrado pela câmera.<sup>7</sup> A montagem, por outro lado, é o momento em que tais imagens serão (re) organizadas e ritmadas de acordo com a necessidade da narrativa. Assim, a elaboração de um filme não se reduz à captura de fotografias, mas antes à construção de uma história, algo realizável através da utilização de recursos e técnicas cinematográficas.

Para realização da análise fílmica, opta-se pelo método da decupagem, que permite uma compreensão detalhada das partes que compõem o filme, ou seja, a montagem. Através dessa técnica a película é decomposta em planos, que podem ser entendidos como segmentos contínuos de imagem.<sup>8</sup>

Ademais, é importante salientar que a análise de cenas não é feita de modo isolado ou independente do todo. A película é encarada enquanto

---

6 Georg Lukács, *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

7 Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, São Paulo: Paz e Terra, 2008.

8 Xavier, *O discurso cinematográfico*.

uma totalidade e, ainda que se opte por dar atenção a determinados planos ou imagens, entende-se que são partes de um universo que os abarca e os excede.<sup>9</sup> Esses autores ressaltam ainda que nem sempre é possível identificar todos os elementos representados na imagem, devido às suas características culturais particulares. Assim, a decupagem é um método que facilita a análise, mas não implica um estudo infalível do filme.

A montagem pode ainda ter a função de neutralizar ou ostentar o que Ismail Xavier denomina “descontinuidade elementar”. A mudança de planos ou cenas em um filme ocorre a partir do corte, causando a mencionada descontinuidade. Isso leva a uma ruptura no espaço e tempo, algo que o método de montagem consegue superar, impedindo que os sucessivos cortes atrapalhem a experiência do espectador.

Com o avanço tecnológico e a possibilidade de filmagem com câmeras que se deslocam pelo cenário, a “imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa”.<sup>10</sup> Em última instância, isso implica admitir a presença de elementos que se estendem para “fora da tela”. Assim, desenvolve-se a noção de que existe um mundo independentemente da câmera e esta passa a ser encarada como um olho observador. A combinação de tudo isso cria no espectador uma fé no mundo da tela, bem como uma identificação com os personagens. Sendo assim, a opção por neutralizar ou ostentar a descontinuidade aparece como um elemento para potencializar ou para levar ao colapso a crença que o espectador deposita na imagem fílmica.

Marcel Martin exprime ideia semelhante à de Xavier ao postular que a imagem fílmica provoca um sentimento de realidade, uma crença na existência objetiva daquilo que aparece na tela. Entendendo a imagem como “representação unívoca”, algo que extrai aspectos únicos no tempo e espaço, Martin enxerga na imagem significados precisos e limitados; algo não realista, artístico e reconstruído.<sup>11</sup>

---

9 Jacques Aumont e Michel Marie, *A análise do filme*, Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

10 Xavier, *O discurso cinematográfico*, p. 20.

11 Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, Lisboa: Dinalivro, 2005.

Apesar disso, o cinema exprime ideias gerais e abstratas. Tal feito se torna possível “porque qualquer imagem é mais ou menos simbólica”, de modo que a imagem de um homem pode representar toda a humanidade, mas principalmente “porque a generalização se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca [...]”: é o que se chama a montagem ideológica”.<sup>12</sup>

De acordo com Martin, a imagem mostra e não demonstra. Disso decorre a existência de dois momentos na imagem: a interna e a externa. A primeira refere-se ao significado atribuído pela aproximação de determinados elementos na imagem, quando o diretor opta por insinuar algo através da posição em que pessoas ou objetos se encontram no plano. Já o segundo momento refere-se à montagem, tendo no efeito Kuleshov um dos seus maiores exemplos.<sup>13</sup>

Tal efeito baseia-se na confrontação entre a imagem de um rosto e imagens de diferentes elementos (cadáver, sopa e uma mulher deitada), observando como cada confrontação evoca diferentes sentimentos. Ainda que o sujeito permaneça com a mesma expressão, a montagem por si só modifica o sentido da cena. Assim, se o plano do rosto do sujeito é seguido por aquele da sopa, indica-se fome; se for seguido pelo plano do cadáver, tristeza; por fim, se ao plano do rosto segue-se aquele da mulher deitada, insinua-se desejo. O efeito Kuleshov evidencia a potência da montagem no que tange aos significados e à evocação de emoções.

Marcel Martin evidencia dois tipos de montagem: a narrativa e a expressiva. Vê na primeira um aspecto mais simples e imediato, um ordenamento de planos em ordem lógica que cria relações de causalidade. Já a montagem expressiva é caracterizada pela justaposição de planos, que produz efeitos psicológicos através do choque de imagens e provoca rupturas no pensamento do espectador.

---

12 Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 29.

13 Lev Kuleshov foi um cineasta russo que estudou técnicas cinematográficas e fundou a primeira escola de cinema. A denominação “efeito Kuleshov” decorre de Kuleshov ter sido o responsável pelo desenvolvimento da teoria de montagem cinematográfica exemplificada pelo efeito.

Para fins de aprendizagem, a separação em montagem narrativa e expressiva facilita o entendimento. Contudo, no processo de análise fílmica torna-se evidente que não existe uma ruptura nítida entre os dois tipos. Assim, outros “subtipos” de montagem podem ser tanto narrativas quanto expressivas.

A referida montagem ideológica – que Martin relaciona em mais de um momento aos soviéticos, em especial a Eisenstein – é um tipo de montagem expressiva. A ela se somam a montagem paralela, caracterizada por uma aproximação simbólica (pensamentos compartilhados, por exemplo); e a alternada, que se baseia numa continuidade temporal em espaços diferentes. Existe um aspecto relacional e intelectual apoiado nas relações entre acontecimentos, pessoas, objetos.

Diante do exposto, é indubitável o papel fundamental exercido pela montagem na construção de uma película. Todavia, é preciso novamente enfatizar que a obra de arte escapa ao próprio artista. Desse modo, ainda que o diretor possa utilizar a montagem para determinados fins, “cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores”.<sup>14</sup> A montagem cria um contexto, mas a leitura do filme depende também do “contexto mental” daqueles que o assistem: gostos, culturas, opiniões etc.

Neste ponto, cabe sinalizar a importância de fazer uma leitura cautelosa sobre o tópico abordado por Martin. Caso a subjetividade interpretativa seja levada ao extremo, estaríamos negando qualquer fruição comum da obra. Há circunstâncias em que, como apontado pelo autor, as interpretações variam em face ao “contexto mental” de cada um – todavia, tais circunstâncias não podem ser supervalorizadas, sob pena de nos referirmos demasiadamente a experiências individuais e esquecermos a fruição artística e os impactos sociais.

Para auxiliar o diretor a criar um contexto e evocar sentimentos, as técnicas cinematográficas têm sido aperfeiçoadas ao longo do tempo.

---

14 Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 34.

Martin dedica um capítulo ao papel criador da câmera, em que discorre sobre as muitas possibilidades na construção de uma narrativa cinematográfica. Os enquadramentos (caracterizados pela composição do conteúdo das imagens) carregam um dinamismo interno de sentimentos ou de movimentos, tornando possível, por exemplo: deixar de fora determinados elementos; modificar o ponto de vista do espectador; e produzir efeitos dramáticos.

Os diversos tipos de planos também apresentam uma importante possibilidade criadora. Segundo Martin, a grandeza (e conseqüentemente a nomenclatura) do plano é determinada pela distância entre câmera e objeto. Em relação a esse aspecto, o autor oferece uma interpretação elucidativa para o entendimento da técnica:

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes).<sup>15</sup>

Na referida obra ainda constam exemplos desses tipos de planos. O grande plano é marcado pela ampliação de um elemento, permitindo notar sentimentos íntimos; o plano conjunto pode integrar uma paisagem e uma pessoa; o plano contrapicado (câmera filmando de baixo para cima) pode sugerir superioridade; o plano picado (de cima para baixo) pode esmagar moralmente o personagem; e o plano-sequência, uma cena sem mudança de plano.

De acordo com Martin, a cena é determinada pela unidade de tempo e lugar e a sequência pode ser caracterizada como uma série de planos unidos pela unidade de ação. Tanto a cena quanto a sequência são fragmentos da continuidade causal, sendo cada plano uma unidade incompleta.

---

15 Martin, *A linguagem cinematográfica*, p. 47.

Martin ainda se dedica a apontar as diversas funções dos movimentos de câmera, entre as quais cabe ressaltar: a função rítmica; a criação de ilusão de movimento de um objeto estático; descrição do espaço ou da ação; acentuação dramática de um elemento; e expressão de tensão. Já no que tange aos movimentos, o autor sinaliza *travelling*, panorâmica e trajetória.

Na obra acima, afirma-se que a panorâmica normalmente é usada para seguir um elemento em movimento, contribuindo para explorar o espaço e exprimir ideias e sentimentos. O *travelling* é uma trajetória de deslocamento constante em que cada movimento exprime uma diferente ideia. Assim, o *travelling* vertical normalmente acompanha movimento; o para frente (em queda livre) pode exprimir a ideia de cair no vazio; o lateral tem papel descritivo; o para trás (de baixo para cima) tem efeito similar ao plano picado.

As técnicas cinematográficas elencadas por Martin serão mais facilmente percebidas e compreendidas na análise fílmica.

## **A representação e o cinema**

Neste trabalho, propõe-se o estudo da representação de cotidiano em Koreeda, ou seja, da representação de determinada realidade, conforme apreendida pelo diretor e roteirista. Para entender o conceito representação, é possível começar pela discussão de pintura feita por Hegel, na qual o autor ressalta o modo como a subjetividade se faz presente nos quadros ocidentais do século XVII.<sup>16</sup> Comparada à escultura, caracterizada pela rigidez, a pintura carrega o movimento e a vitalidade que faltam à primeira, posto que tem como princípio essencial a subjetividade do artista, explorada na tela com uma liberdade que os meios de exposição das esculturas antigas não conseguiam obter. A diversidade de objetos que pintores conseguiam representar era inacessível às esculturas.

---

16 Georg Hegel, *Cursos de estética*, São Paulo: Edusp, 2002.

Apesar de ser possível reconhecer nas esculturas um pouco da individualidade de alguns mestres, esse caráter vai se ampliar na pintura. Aquele que pinta é encarado enquanto um ser histórico, inserido em um contexto, com habilidades adquiridas e influenciadas pelo lugar onde se encontra. A maneira de desenhar, os hábitos, as cores etc. tornam possível o reconhecimento de pintores ao analisar telas.

Assim, a partir da discussão sobre a expressão da subjetividade na pintura, Hegel leva os leitores a refletirem acerca da representação nas obras de arte. Como afirma o autor, a subjetividade “pode introduzir-se em tudo o que é particular e fazer dele conteúdo do interior”.<sup>17</sup> Isso sugere que a arte não pode ser interpretada como um espelho da realidade, porque a individualidade do autor perpassa todos os elementos representados em sua obra.

De acordo com a leitura de Hegel, entende-se que a subjetividade abrange o particular, o arbitrário, o interesse e a necessidade projetados na execução. Os sentimentos do artista estão presentes desde o momento de escolha do objeto a ser representado até a conclusão da obra. As paisagens e pessoas presentes em uma tela foram escolhidas por preferência de um pintor, portanto, não são reflexos da realidade, mas concepções de objetos reais. Não há cópias de objetos exteriores na obra de arte, mas antes o artista que “oferece a si mesmo e o seu interior”.<sup>18</sup> O conteúdo da pintura surge, então, como uma representação de uma realidade apreendida por um sujeito histórico.

Influenciado pela dialética hegeliana e pelo materialismo histórico, Lukács discute como a subjetividade permeia a obra de arte, mas tenta escapar de um subjetivismo extremo ao pontuar como se dá a relação entre sujeito e objeto estético. Para isso, diferencia a subjetividade criadora da subjetividade imediata, desenvolvendo respectivamente os conceitos de personalidade artística esteticamente importante e personalidade artística imediatamente particular-individual.

A subjetividade criadora é um meio organizador na medida em que a particularidade do artista é que determina o que na obra será ressaltado

---

17 Hegel, *Cursos de estética*, p. 201.

18 Hegel, *Cursos de estética*, p. 201.

ou eliminado, elevando-se acima da subjetividade imediata. As qualidades humanas presentes na personalidade particular seriam, para Lukács, a base da aptidão artística, necessitando apenas de aperfeiçoamento ou elevação – transformação alcançada através da personalidade artística. Por outro lado, na personalidade particular residem também as reações imediatas frente ao mundo, preconceitos, valores etc. Como consequência, no processo de construção da representação – vista pelo autor como reprodução artística ou reflexo estético – as personalidades entram em conflito.

O resultado do contraste entre as personalidades pode “ganhar forma na obra [de arte] de modo a contradizer os preconceitos, ou mesmo a concepção do mundo própria do artista, [...] sem que para isto deva ter lugar um progresso correspondente na personalidade privada”.<sup>19</sup> A subjetividade criadora, em contato com o objeto a ser representado, torna possível a produção artística que não se reduz a emoções ou juízos de valor, ou seja, pode ir além dos valores pessoais (subjetividade imediata). É o contato com a realidade objetiva que proporciona a transformação da personalidade individual em generalização estética, em elemento estrutural orgânico da individualidade da obra.

A leitura de Lukács permite conceber sujeito e objeto estético em uma relação em que ambos continuamente se modificam, não podendo um ser pensado independentemente do outro. Em termos mais simples, pode-se resumidamente afirmar que a obra de arte não se reduz a emoções, mas é um produto da relação do indivíduo com o mundo exterior. Para o autor, o produto artístico torna-se um mundo próprio.

Embora a contribuição de Lukács para a discussão da subjetividade na arte seja significativa, é preciso pontuar que a conceituação de reflexo ou reprodução artística não está de acordo com posição aqui adotada, pois nos remete ao polêmico conceito de arte como imitação da realidade. Ao discorrer sobre técnicas artísticas, o autor pontua que elas serviriam para expressar um tipo de reprodução criadora da realidade, o que pode

---

19 Lukács, *Introdução a uma estética marxista*, p. 186.

nos levar equivocadamente a entender a produção artística como uma tentativa de imitar o real – fato que, inclusive, contradiz toda a discussão sobre a relação entre criador e objeto. A arte não está a serviço de determinações da realidade externa e os artistas não devem estar limitados a tentativas infrutíferas de refletir o mundo.

De modo semelhante a Lukács, autor marxista que analisou a arte através do materialismo histórico, Walter Benjamin dedicou-se a elaborar conceitos que traduzissem as mudanças no mundo da arte até a modernidade. Com o intuito de trazer a discussão para o terreno cinematográfico, será debatida a seguir a ideia de refuncionalização da arte presente em textos de Benjamin. Através desse autor, toma-se conhecimento dos impactos que a fotografia e, posteriormente, o cinema tiveram na arte como um todo. Entendendo a nova função que a arte adquire, torna-se mais elucidativa a ideia de representação, bem como sua relevância para o estudo sociológico.

Para Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível.<sup>20</sup> As técnicas de reprodução desenvolveram-se ao longo dos séculos (fundição e cunhagem com os gregos, tempos depois a xilogravura etc.), exercendo impactos de diferentes graus, sempre passíveis de serem encaradas como cópias de uma obra cuja autenticidade era incontestável. Contudo, o surgimento da fotografia exacerbou o caráter reprodutível, possibilitando a reprodução em massa que, em última instância, esvaziou a obra de sua autenticidade e fomentou uma crise da arte.

Walter Benjamin assinala a ausência da autenticidade e da aura na reprodução técnica. Para o autor, “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra”.<sup>21</sup> A autenticidade é justamente essa característica espaço-temporal e a aura é “a aparição única de uma coisa

---

20 Essa concepção não diz respeito a um tipo de reflexo da realidade na arte, mas antes à possibilidade de copiar obras (as impressões de um livro, por exemplo): Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in José L. Grunnewald (org.), *A ideia do cinema* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969).

21 Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”.

distante, por mais próxima que esteja”.<sup>22</sup> No entanto, o desenvolvimento da reprodução técnica, que terá na fotografia e posteriormente no cinema suas maiores expressões, teria esvaído a arte de seu valor autêntico. Isso porque, para Benjamin, o uso da câmera e a reprodução em massa tornariam impossível a demarcação do aqui e agora.

De todo modo, para além do aspecto destrutivo, Benjamin também salienta como a reprodução técnica torna possível captar aspectos da realidade imperceptíveis sem o auxílio de instrumentos. Desse modo, a câmera aproxima do observador elementos invisíveis a olho nu. Podemos enxergar o caminhar de alguém, mas não sua atitude nos segundos em que dá o passo. Contudo, “a fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação”. É um “inconsciente óptico” revelado pela fotografia.<sup>23</sup>

A técnica colocou o elemento original em situações completamente novas. O espectador de um filme tem contato com representações de lugares nos quais nunca esteve e que de outra forma poderiam ser inacessíveis. A reproduzibilidade técnica é responsável por libertar “o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações”.<sup>24</sup>

Com a massificação das obras, assistimos também à refuncionalização da arte. Em sua origem, a arte tinha uma função de ritual expressada pelo culto. Para Benjamin, “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro”.<sup>25</sup> As obras pautadas no valor de culto eram mais importantes pela sua existência do que por sua exposição. As pinturas e esculturas

---

22 Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura* (São Paulo: Brasiliense, 1985).

23 Benjamin, “Pequena história da fotografia”.

24 Benjamin, “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”.

25 Benjamin, “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”.

de igrejas, a título de exemplo, podiam não ser acessíveis a todos, mas cumpriam sua função social de ritual.

De acordo com Benjamin, a reprodutibilidade técnica torna factível a emancipação da arte de sua existência ritualística. A obra de arte vai se tornando a reprodução de uma obra pautada na reprodutibilidade. No caso do filme, a técnica não só possibilita a divulgação em massa, como também a impõe: a película é feita para ser exposta e reproduzida. Assim, para o autor, a reprodução técnica retira da arte o valor de culto, exacerbando um valor de exposição. A função social da arte deixa de ser ritualística e passa a se assentar na política.

Conforme apontam Lessa, Humberto Júnior e Mathias, Benjamin e Lukács recuperam o conceito de representação, postulando-o como resultado da experiência do sujeito que percorre os caminhos necessários para a elaboração da obra de arte. Isso é feito

a partir de contextos de conflito social, de luta política, de crises ligadas aos sentidos da produção artística, sendo os aspectos da vida cultural, política, econômica ou social de um modo geral não apenas os objetos da arte, mas também os caminhos para compreendermos mais profundamente a sua forma estética e as determinações sociais sob as quais elas foram gestadas.<sup>26</sup>

Entender o cinema enquanto uma forma artística cuja função social é política permite explorar as formas assumidas por ele ao longo dos anos. Segundo Jean-Claude Bernardet, o cinema é – como toda área cultural – um campo de luta. Nessa disputa, existe um esforço para sustentar a ideia do cinema como uma reprodução da realidade, escondendo então seus aspectos artificiais e os valores próprios de um grupo ali transmitidos; concomitantemente, tenta-se ocultar os artifícios resultantes da manipulação técnica.

---

26 Rodrigo Lessa, Humberto Júnior e Pérola Mathias, “Aportes do materialismo histórico para a sociologia da arte” in Antônio Câmara, Bruno Silva e Rodrigo Lessa (eds.), *Ensaio da Sociologia da Arte* (Salvador: Edufba, 2018), p. 58.

Ao associar o cinema a um espelho da realidade, nega-se as subjetividades “por trás das câmeras”, isto é, as intervenções e interpretações do real feitas pelos diversos sujeitos participantes na produção de uma película. Para fazer aparecer quem fala e denunciar o ocultamento da manipulação é preciso analisar os filmes enquanto representações sociais, ou seja, elementos simbólicos.<sup>27</sup>

Entretanto, apesar de a representação conter tantos elementos típicos de um determinado tempo e lugar, além de poder ser manipulada por um determinado grupo, não se pode assumir que a arte é meramente um produto ideológico. Em última instância, a representação pode escapar ao próprio artista, transcendendo as condições materiais e apontando “para um momento ou questão não traduzida pelos modos de pensamento de sua própria época”.<sup>28</sup>

Ademais, é imprescindível ter cuidado com as análises que se concentram demasiadamente na investigação do panorama social ou das intenções do artista. Nesse sentido, Câmara, Neto e Lessa sustentam que a função dos sociólogos da arte é procurar “apreender como as condições materiais objetivas se refletem nos homens historicamente situados e de que maneira isso se transmite ao próprio ato da criação artística”.<sup>29</sup>

## Cinema nacional

Convencionou-se entender “cinema nacional” como aquele produzido dentro das fronteiras de um determinado país. Contudo, com o processo de globalização – que acarretou mudanças na produção de filmes, passando a incluir mais de uma nação – a nacionalidade começa a ser questionada. Enquanto alguns advogam não mais existir cinema nacional, Andrew Dorman

---

27 Jean-Claude Bernardet, *O que é cinema*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

28 Lessa, Júnior e Mathias, “Aportes do materialismo histórico para a sociologia da arte”, p. 58.

29 Antônio Câmara, Bruno Neto e Rodrigo Lessa, “Da estética à sociologia da arte” in Antônio Câmara e Rodrigo Lessa (orgs.), *Documentário brasileiro em perspectiva* (Salvador: Edufba, 2013), p. 35.

afirma que a globalização não leva a um desaparecimento de películas nacionais, mas antes a uma reformulação do que se entende por isso.<sup>30</sup>

Tratando do cinema japonês, Dorman faz um esforço para caracterizar em que medida se pode falar em cinema nacional, bem como o que caracterizaria um filme enquanto japonês. Autores ocidentais que previamente se dedicaram a essa tarefa teriam caído em essencialismos, o que Dorman salienta e exemplifica por meio da leitura de teóricos japoneses que se debruçaram sobre o assunto.<sup>31</sup>

Entre os pensadores citados por Dorman encontra-se Mitsuhiro Yoshimoto, que critica como autores estadunidenses, preocupados demasiadamente em encontrar uma característica puramente japonesa, falharam em perceber aspectos “transnacionais/globais” das obras de diretores tal qual Ozu Yasujiro.<sup>32</sup> Esses autores mostraram-se incapazes de perceber em que medida as películas são influenciadas pela globalização e como isso impacta na própria representação do Japão. Ozu, a título de exemplo, era considerado pelos estadunidenses enquanto um dos diretores “mais japoneses”, porém, uma análise não estereotipada revela uma forte influência ocidental. Assim, a busca pela obra japonesa pura resultaria apenas na formulação de estereótipos e interpretações incongruentes.

Tendo em mente essas discussões, percebe-se que por cinema nacional não se pode deduzir um cinema puro. As produções são híbridas, perpassam diferentes nações e incorporam influências externas. Contudo, a representação cultural adapta-se de modo a transmitir indiretamente características nacionais.

---

30 Andrew Dorman, *Paradoxical Japaneseess: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*, Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

31 Dorman continuamente usa o termo essencialismo, conceito que ele relaciona aos discursos sobre unidade cultural, singularidade nacional etc., que estariam negando os aspectos “híbridos” ou transnacionais do Japão. Assim, essencialismo aparece aqui ligado à criação de estereótipos, a generalizações de certas crenças sobre o povo que passam a ser encaradas como verdades.

32 Ozu (1903-1963) é um aclamado diretor e roteirista japonês, conhecido pelo uso estático da câmera baixa e pelos planos de paisagens ou objetos. Entre seus temas mais recorrentes, encontram-se as mudanças sociais no pós-Segunda Guerra. Um dos seus filmes mais famosos é *Era Uma Vez em Tóquio* (1953).

Como afirmou Dorman, o “cinema desempenha o papel de continuamente redefinir os contornos de identidade nacional através de formas paradoxais de representação”.<sup>33</sup> Portanto, “cinema nacional é o produto de uma contínua relação entre a nação e o mundo externo, e não simplesmente a expressão de uma identidade nacional essencializada”.<sup>34</sup> Desse modo, afirmamos a existência de um cinema japonês que se desenvolve em contato com as indústrias cinematográficas estrangeiras, mas nem por isso deixa de criar estilos próprios ao representar os objetos presentes em sua sociedade.

## **Mulheres japonesas: diferenças, responsabilidades e lugares ocupados**

Ao propor uma discussão sobre as representações das mulheres em um filme, necessita-se primeiro elucidar a categoria de gênero. Segundo Joan Scott, tal termo começou a ser utilizado entre as feministas estadunidenses em uma tentativa de rejeitar o determinismo biológico,<sup>35</sup> afastando-se das ideias de “diferenças sexuais” que permeavam os discursos. Gênero, então, continha um sentido relacional, segundo o qual “as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado”.<sup>36</sup>

Nessa abordagem, o estudo de gênero não implica somente em focalizar as mulheres, mas antes em investigar as origens das identidades subjetivas das pessoas. A leitura da referida obra permite compreender que, já no início, o uso de gênero indicava construções

---

33 Dorman, *Paradoxical Japaneseness*, p. 47, tradução nossa.

34 Dorman, *Paradoxical Japaneseness*, p. 48.

35 Em poucas palavras, o determinismo biológico seria a ideia de que os genes determinam os comportamentos.

36 Joan Scott, “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2 (1995), p. 72.

culturais e enfatizava “todo um sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade”.<sup>37</sup>

Apresentando sua própria concepção de gênero, Scott o compreende como um elemento constitutivo das relações baseadas nas diferenças sexuais e também uma forma de emprestar significado às relações de poder. Em decorrência disso, o gênero está ligado às representações simbólicas de homem e mulher, bem como a conceitos normativos que oferecem interpretações engessadas sobre essas ideias. Assim, determinadas ideologias apresentam oposições binárias fixas e reprimem alternativas que escapem ao que se entende por masculino e feminino.

Ainda, Scott salienta que o gênero é um campo onde o poder é articulado. Isso se deve ao fato de masculino e feminino serem categorias estabelecidas como um conjunto de referências por meios das quais se estabelecem “distribuições de poder” caracterizadas pelo acesso a determinadas esferas e recursos. Desse modo, Scott identifica uma “natureza recíproca” entre gênero e sociedade, bem como a construção mútua de gênero e política. O poder político estabelece a oposição binária, excluindo as mulheres do seu funcionamento, de modo que a desconstrução da oposição só seria possível através de mudanças no sistema.

Para a autora, homem e mulher são categorias vazias e transbordantes: vazias “porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quanto parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas”.<sup>38</sup>

De acordo com Ayako Kano, “mulher” é uma categoria moderna no Japão – pós Restauração Meiji (1868) – e emergiu com o Estado moderno e suas instituições.<sup>39</sup> A categoria torna-se uma base para determinadas políticas sociais cujo pressuposto é que toda mulher é

---

37 Scott, “Gênero”, p. 76.

38 Scott, “Gênero”, p. 93.

39 Ayako Kano, *Japanese Feminist Debates: A Century of Contention on Sex, Love, and Labor*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2016.

potencialmente uma esposa e mãe, criando então uma estrutura social dependente do trabalho feminino não remunerado (trabalho doméstico, criação de filhos, cuidado dos idosos).

## **Era Meiji (1868-1912): políticas estatais sobre gênero**

Para analisar a representação de mulheres japonesas em uma obra contemporânea, é necessário antes elucidar as mudanças a que a categoria foi submetida desde o início da era moderna japonesa. A atenção do Estado para as mulheres tem como marco o ano de 1868, com o início das reformas da Restauração Meiji (1868-1912). Esse período é assim chamado por conta da restauração do poder do imperador Meiji em 1868, evento que “levou mais efetivamente ao estabelecimento de um governo central e à introdução do Japão na era hoje conhecida como ‘moderna’”.<sup>40</sup>

De acordo com Nolte e Hastings, as reformas, voltadas para a industrialização e o desenvolvimento nacional, são institucionalizadas na Constituição de 1889 e no ano de 1890, quando os líderes responsáveis pela Restauração consolidaram-se no poder. Entre as novas leis, encontra-se o direito à participação na assembleia legislativa para homens abastados; bem como o banimento das mulheres de qualquer tipo de participação política – o que viria a ser contestado por feministas em 1911.

Em 1890, a Lei de Associações e Reuniões, ou *Shukai Oyobi Kessha Ho*, impede mulheres de participarem de encontros políticos ou se juntarem a organizações políticas. Revisada em 1900, passa a ser conhecida por Lei de Segurança Policial, ou *Chian Keisatsu Ho*.<sup>41</sup> Ainda nessa obra, nota-se que a provisão acerca do comparecimento em reuniões foi abolida em 1922, decorrente das lutas feministas. Entretanto,

---

40 Joy Hendry, *Understanding Japanese Society*, Londres: Routledge Curzon, 2003, p. 16, tradução nossa.

41 Sharon H. Nolte e Sally Ann Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910” in Gail Lee Bernstein (org.), *Recreating Japanese Women, 1600-1945* (Berkeley: University of California Press, 1991).

a provisão que impedia compor uma organização esteve presente até 1945 como principal meio legal de exclusão de mulheres da arena política.<sup>42</sup>

Para Nolte e Hastings, uma das razões para a exclusão das mulheres da política era o papel do movimento *People's Rights* (Direitos do Povo), que incluía até mulheres de elite. Influenciado pelo liberalismo ocidental, o movimento politizava mulheres rurais, discursando em assembleias sobre os males da família patriarcal e do Estado autoritário. “O banimento total da atividade política de mulheres faz sentido apenas como parte de um programa em que o governo alocou certos deveres, características e comportamentos a mulheres, independente delas serem trabalhadoras ou ativistas”.<sup>43</sup>

A propaganda do Estado, então, encorajava mulheres a contribuir para a nação através do trabalho doméstico (que inclui criação de filhos, cuidado de idosos e doentes, gerenciamento da casa etc.). Assim, as leis eram parte do interesse estatal em colocar tanto mulheres como o sistema familiar a serviço do desenvolvimento nacional. Para Nolte e Hastings, ao defender o banimento, mulheres ora eram interpretadas como fracas e vulneráveis – portanto não deveriam participar de reuniões políticas, o que também comprometeria suas outras funções – ora eram vistas como perigosas, daí a necessidade de mantê-las longe de organizações da esfera pública.

Todavia, havia ainda uma terceira imagem sobre as mulheres: responsáveis e autoritárias. Por isso, sua missão era nobre, mais importante que a política. “Gradualmente, conservadores dentro e fora do governo elaborariam a ideia de que esposas eram figuras públicas, autênticas oficiais do Estado no seu microcosmo, o lar”.<sup>44</sup>

Um ponto relevante na análise das políticas estatais da era Meiji é o fato de o discurso sobre as mulheres não as situarem necessariamente como dóceis e fracas, mas antes como pessoas a serviço da nação. Assim, há momentos na história em que tais “oficiais estatais” são chamadas a

---

42 Tradução nossa dos termos em inglês citados no parágrafo.

43 Nolte e Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910”, p. 156, tradução nossa.

44 Nolte e Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910”, p. 157.

realizar suas tarefas fora de casa. Um desses períodos foi a guerra russo-japonesa (1904-1905), quando mulheres trabalharam para sustentar a casa e cuidar de soldados feridos. Tais atividades reforçaram a imagem de mulheres como recursos nacionais com habilidades de cuidado.<sup>45</sup>

Nas décadas de 1890 e 1910, o Estado construiu “uma política para mulheres baseada em duas suposições: que a família era um bloco essencial da estrutura nacional e que a gerência do lar progredia nas mãos de mulheres”.<sup>46</sup> Na obra, destaca-se que o papel desempenhado pelas mulheres na família aliviava a responsabilidade do Estado sobre velhos, jovens e doentes, além de propagar a necessidade de o indivíduo aceitar seu lugar na hierarquia social. Além disso, a família era vista como uma unidade mais produtiva e economicamente eficiente do que o indivíduo.

A nova ideologia estatal “baseada no gênero, com suas políticas que se aplicavam a todas as mulheres, gradualmente substituiu a diferenciação pré-moderna de mulheres por classe”.<sup>47</sup> Assim, a mulher ideal teria características presentes em mulheres de todos os estratos: modéstia, coragem, frugalidade, educação, produtividade e trabalho. Essas virtudes eram apropriadas para o crescimento econômico desejado, sendo então reunidas, pelas autoras, sob a alcunha de “culto da produtividade”. O lar, a partir da era Meiji, torna-se um espaço público e as atividades nele desempenhadas contribuem para a economia.

## O lugar das mulheres japonesas no *ie*

De acordo com Yoshio Sugimoto, por trás das relações de gênero e da organização familiar, está o elaborado sistema de registro da família: *koseki*. As informações sobre cada indivíduo (gênero, local de nascimento, nomes dos pais, ordem de nascimento dos irmãos, casamento, divórcio)

---

45 Nolte e Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910”.

46 Nolte e Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910”, p. 171.

47 Nolte e Hastings, “The Meiji State’s Policy Toward Women, 1890-1910”, p. 171.

estão detalhadas no *koseki* de cada lar, guardado em um escritório municipal. Assim, a ideia de linhagem familiar está diretamente ligada ao sistema. Além disso, “manchas” no *koseki* (desvios de conduta de algum membro familiar, divórcios etc.) afetam todos os parentes.

Já o que se esconde por trás dos registros familiares, segundo Sugimoto, é a ideologia do *ie* (literalmente traduzido como casa, família ou lar). O *ie* “representa uma unidade de quase-parentesco com um chefe patriarcal e membros ligados a ele por relações consanguíneas reais ou simbólicas”.<sup>48</sup> No código civil do pré-guerra, o autor aponta que o chefe da família tinha absoluto poder sobre todos os membros familiares, incluindo as decisões sobre o matrimônio. Entretanto, cabe ressaltar que, de acordo com Hendry, o conselho da família poderia destituir um chefe se este se tornasse despótico.

A posição de chefe era transferida para o primogênito, a quem os outros irmãos ficavam subordinados. Se não houvesse filhos, podia-se adotar um menino de outra família, garantindo assim a continuidade do *ie*. A isso, a leitura de Hendry permite acrescentar que, caso não houvesse nenhum(a) filho(a), podia-se: casar-se novamente; ter filho com concubina, que seria criado pela esposa; ou adotar um parente.<sup>49</sup> O laço sanguíneo era importante, mas não indispensável.

Como sinalizado, a característica essencial no *ie* é a continuidade. Segundo Hendry, os membros incluem tanto os ancestrais quanto os descendentes ainda não nascidos; e os vivos têm o dever de lembrar-se dos ancestrais e de assegurar que o *ie* continuará depois que eles morrerem. Ainda, cabe ressaltar que os membros do *ie* nem sempre precisam ser residentes da mesma casa, até porque os membros mais jovens se mudavam ao casar-se. Aqueles que eram integrantes da comunidade deveriam manter o status do *ie*, sob pena de serem removidos – a comunidade sendo mais importante do que o indivíduo.

---

48 Yoshio Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, Nova York: Cambridge University Press, 2010, p. 157, tradução nossa.

49 Hendry, *Understanding Japanese Society*.

O *ie* era organizado hierarquicamente com base na distinção de gênero, idade e a expectativa de permanência na casa. Hendry destaca que membros mais jovens estavam em débito com os mais velhos (pela criação), então, esperava-se que aqueles tomassem conta dos idosos. A mulher devia obediência ao pai, depois ao marido e sogros e, quando viúva, ao seu filho. Pode-se afirmar que as relações no *ie* estavam baseadas no dever e na piedade filial (heranças do confucionismo). As responsabilidades dos membros eram tão importantes que, de acordo com Hendry, considerava-se que uma relação muito próxima entre marido e esposa poderia ser prejudicial à casa como um todo.

Na referida obra, a autora explora também os papéis dos não primogênitos, em que se destaca a discussão sobre o *dozoku*. Segundo Hendry, uma opção para o não primogênito do *ie* era começar seu próprio lar, figurando um ramo da casa principal (*dozoku*). Em algumas regiões, principalmente no Norte, desenvolveram-se fortes grupos de casas, onde os ramos permaneciam subordinados à casa principal. A relação *ie-dozoku* foi ainda explorada em duas instâncias fora do lar: na indústria, onde as empresas se formavam como grupos de *ie*; e no pré-guerra. Neste período, cada *ie* era entendido como um ramo da família imperial, a quem devia obediência.

O *ie* foi legalmente desintegrado durante a ocupação dos Estados Unidos (oficialmente entre 1945 e 1951-1952). Hendry sinaliza que o Artigo 24 da Constituição de 1947, elaborado sob a influência e pressão estadunidense, traz novas ideias sobre família: “no que tange à escolha de esposa, direitos de propriedade, herança, escolha de domicílio, divórcio e outros assuntos pertinente ao casamento e à família, leis devem ser promulgadas pelo ponto de vista da dignidade individual e a igualdade essencial dos sexos”.<sup>50</sup>

Assim, foi decidido que *ie* não era compatível com o Japão democrático e os novos valores passaram a ser ensinados nas escolas. Contudo, o *ie* permanece – inclusive, seus princípios perpassam até mesmo famílias nucleares aparentemente independentes. Uma cláusula

---

50 Hendry, *Understanding Japanese Society*, p. 30, tradução nossa.

no novo Código Civil (Artigo 897) contribui para a continuidade do *ie*, ao determinar que um membro da família deve ser escolhido para tomar conta dos registros genealógicos e dos ritos religiosos.<sup>51</sup> Esse cuidado com os ritos é um elemento presente no filme analisado a seguir.

## Análise fílmica

### O diretor

Koreeda Hirokazu, nascido em Tóquio em 1962, é um diretor e roteirista cuja obra está atrelada ao cotidiano do seu país de origem. Seus filmes são conhecidos como dramas familiares, frequentemente apresentando conflitos que não necessariamente terão soluções. A morte, na maioria das películas, atua como personagem onipresente, impactando em diversos níveis as vidas daqueles deixados para trás. Os finais das obras fílmicas não se propõem a oferecer respostas, mas reflexões que ultrapassem os limites da tela.

O tema de suas obras e as técnicas cinematográficas aplicadas muitas vezes levam o diretor a ser associado e comparado a Ozu Yasujiro, posto que este era conhecido pela representação de conflitos familiares e sequências filmadas com câmera baixa, elementos encontrados em obras de Koreeda. Linda Ehrlich<sup>52</sup> assinala como o diretor afasta-se de tais comparações afirmando que se aproxima mais de Ken Loach,<sup>53</sup> irmãos Dardenne<sup>54</sup> e Naruse Mikio.<sup>55</sup>

---

51 Hendry, *Understanding Japanese Society*.

52 Linda C. Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu: An Elemental Cinema*, Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

53 Cineasta britânico, seu cinema é marcado pela representação da classe trabalhadora. *Eu, Daniel Blake* (2016) é um filme que narra algumas das dificuldades enfrentadas pela classe.

54 Jean Pierre e Luc Dardenne são cineastas belgas cujas obras são marcadas pela estética realista. Um dos filmes mais famosos dos diretores é *Rosetta* (1999).

55 Cineasta japonês conhecido por representar relações familiares, além de dar espaço para desenvolvimento de grandes personagens femininas. *Ginza Cosmetics* (1951) é uma das muitas obras que se destacam pelo protagonismo feminino.

As primeiras experiências de Koreeda foram com o cinema documentário. Seus filmes continham temas diversos, indo da experiência de crianças em uma escola (*Mo hitotsu no kyoiku / Lessons from a calf*, 1991) à questão da AIDS no Japão (*Kare no inai hachigatsu / August Without Him*, 1994).<sup>56</sup> Ehrlich pontua que, em relação à produção de documentários, Koreeda acreditava que não deveria se envolver muito com os sujeitos, mas tomar cuidado para não os afastar demais. Ele se posicionava como uma “orelha”, esperando a pessoa falar e ouvindo passivamente.<sup>57</sup>

Tal atitude observadora, atenta aos outros e aos elementos externos, procurando ver o que eles poderiam agregar, parece acompanhar o diretor nas suas produções ficcionais. Ehrlich cita uma entrevista para Jasper Sharp (2013) na qual Koreeda descreve como seus anos enquanto documentarista foram importantes ao demonstrar quão mais interessado ele estava no mundo exterior do que em expressar a si mesmo na tela.

Na transição de documentário para obras ficcionais, Koreeda depara-se com a questão da atuação. Em sua tese, Célia Tomimatsu afirma que o diretor já discorreu sobre como, mesmo após tantas películas, ele ainda se questionava sobre o que significava atuar. Essa reflexão o levou a construir uma nova relação com seus atores, priorizando a improvisação. “Atuação para Koreeda, portanto, deve ocorrer simultaneamente com a construção de palavras, movimentos e atores”.<sup>58</sup> Esses últimos constroem suas falas e atuações com a orientação do cineasta, de modo que “não há como controlar e prever como será o percurso das filmagens. Os atores precisam abrir mão dessa previsibilidade da interação humana”.<sup>59</sup>

Linda Ehrlich observa que muitos críticos consideram os finais dos filmes de Koreeda incompletos, posto que o cineasta não se preocupa em

---

56 Tradução livre dos títulos das obras filmicas, respectivamente: *Lições de Um Bezerro e Agosto Sem Ele*.

57 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*, p. 20.

58 Célia Maki Tomimatsu, “O Cinema que convoca os sentidos da vida: uma análise do conceito de Ikigai (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Koreeda”, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 15.

59 Tomimatsu, “O cinema que convoca os sentidos da vida”, p. 16.

tentar oferecer soluções para as questões complexas que, muitas vezes, acompanham os personagens ao longo da vida. Por discordar dessa concepção de incompletude, a autora afirma que os filmes carregam emoções duradouras (ou *yojo*, um princípio japonês). Para Ehrlich, “no ritmo lento e nas contínuas tomadas longas em muitos dos filmes de Koreeda, achamos ecos do princípio de *yojo*”.<sup>60</sup> Assim, apesar de não se propor a solucionar problemas, Ehrlich vê nos finais de Koreeda uma completude que se dá pelas emoções evocadas e não pela resolução de conflitos.

Junto a isso, a autora utiliza a discussão de Haga Koshiro sobre *wabi* para entender as implicações desse princípio nas obras de Koreeda. Haga delinea três aspectos: beleza despretensiva, beleza imperfeita e beleza austera.<sup>61</sup> Tal despretensividade pode ser associada à postura observadora que o diretor assume em seus filmes ficcionais. A beleza encontra-se nos detalhes rotineiros da representação do cotidiano de famílias comuns.

Ainda, *wabi*, em seu sentido original, implica abraçar desapontamento e frustração. Tal fato perpassa diversos filmes do diretor, uma vez que suas personagens frequentemente se deparam com a necessidade de entender e aceitar as decepções para poderem reorganizar suas vidas após conflitos ou mesmo a morte de alguém próximo. Todavia, em *Nossa Irmã Mais Nova* (2015), observamos que essa reorganização é acompanhada de uma gradual dissolução de conflitos, o que parece se configurar como uma exceção na filmografia de Koreeda.

Apesar da preferência pelo que é exterior a si, as películas de Koreeda apresentam diversos elementos que dialogam com a vida pessoal do cineasta. Em *Maborosi* (1995), por exemplo, a protagonista é marcada pelo desaparecimento da avó, que estava senil, quando ela era criança. A lembrança da última vez em que viu a sua avó acompanha a personagem até a vida adulta. Koreeda, por sua vez, é marcado pelas lembranças do avô, senil, quando era pequeno. A memória e a perda são elementos importantes na filmografia do diretor, constantes desde o começo da carreira até a atualidade.

---

60 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*, p. 8, tradução nossa.

61 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*.

Ehrlich conta que, em uma entrevista com Koreeda, este revelou que há três pontos importantes durante a produção: observação, imaginação e busca pela memória. Ele afirma tentar balancear os três, mas pode haver a preponderância de um a depender do filme. Durante certo período, a observação frequentemente estava à frente, o que dialoga com as preferências do antigo documentarista. Contudo, a morte da mãe tornou-se um ponto de virada na carreira do cineasta. *Andando* (2008) é considerado o começo de uma fase tratando de aspectos pessoais e o filme representa diversas memórias de infância da mãe do diretor.

Naquele filme, Koreeda propôs-se a fazer “um *akarui*/drama alegre, e considerou a escrita do roteiro como uma forma de luto”.<sup>62</sup> O filme, que foi escrito logo após a morte da mãe, foi também uma forma de lidar com o arrependimento de não ter feito mais por ela. Assim como os personagens que ficam para trás em seus filmes, Koreeda precisou reorganizar sua vida após a morte de um ente querido.

Todavia, as representações de lembranças pessoais não se encerram em *Andando*. Em *Depois da Tempestade* (2016), o cineasta escolhe como cenário o conjunto habitacional em que viveu. Os atores que protagonizaram a mãe e o filho em *Andando* estão, mais uma vez, representando estes papéis numa nova dinâmica familiar.

Dramas familiares como *Depois da Tempestade* e *Andando* têm um ritmo lento, tomadas longas e não há grandes acontecimentos. No entanto, por trás da suposta aparência de tranquilidade, há diversas camadas, especialmente no terreno do não-dito. Célia Tomimatsu<sup>63</sup> acredita que Koreeda representa sutil e delicadamente o ocultamento de emoções e o não esclarecimento de insatisfações, fatores que ela considera característicos da sociedade japonesa.

A filmografia de Koreeda Hirokazu é, então, marcada por conflito, memória, morte e reorganização da vida após perdas. Não há uma preocupação em criar heróis e vilões, mas antes personagens complexos que

---

62 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*, p. 62.

63 Tomimatsu, “O cinema que convoca os sentidos da vida”.

escapam ao maniqueísmo, cujas ações evocam sentimentos diversos. Mais do que resolução, seus finais comumente trazem reflexões acerca da resiliência daqueles que ficaram para trás. Na análise a seguir, observaremos como *Nossa Irmã Mais Nova* vai além ao combinar reconfiguração de experiência e resolução de conflito.

### **Os deveres e os conflitos das mulheres em *Nossa Irmã Mais Nova* (2015)**

O filme aborda a mudança na vida de três irmãs adultas quando passam a cuidar da mais nova, então com 14 anos. O pai, com quem as três não mantinham contato há mais de uma década, faleceu após ter ficado um período doente. No seu funeral, as irmãs Kouda (Chika, Yoshino e Sachi) conhecem Asano Suzu, filha de seu pai com uma antiga amante. Sachi, percebendo que a madrasta não se importava com Suzu e que foi esta quem cuidou do pai quando adoeceu, convida a adolescente para morar com elas em Kamakura – proposta que Suzu aceita sem muita hesitação.

Além das irmãs protagonistas, o filme apresenta outros personagens relevantes, cuja importância será compreendida no decorrer da análise. Entre estes, destacam-se o médico Shiina Kazuya, que mantém um relacionamento ambíguo com Sachi; Ninomiya Sachiko, proprietária de um restaurante e amiga da família que acompanhou o crescimento das irmãs Kouda; Sasaki Miyako, mãe das Kouda; e Fumiyo, tia-avó das Kouda, irmã da falecida mãe de Miyako, que é reverenciada no altar da casa.

O começo do filme é marcado pela morte do pai – fator que irá provocar uma reconfiguração de experiência de vida, ideia explorada por Tomimatsu.<sup>64</sup> A chegada de Suzu provocará uma série de enfrentamentos, trazendo à tona conflitos familiares e elementos “não-ditos” que perpassavam a vida das quatro. Ainda, por ser filha de uma amante do pai –

---

64 Tomimatsu, “O cinema que convoca os sentidos da vida”.

que teria sido a responsável pelo fim do casamento entre ele e Miyako – a presença de Suzu é questionada por Fumiyo e por ela mesma, que frequentemente se sente deslocada.

A montagem aqui se caracteriza como narrativa, ordenando os planos segundo uma sequência lógica e cronológica.<sup>65</sup> Apesar de o passado ser constantemente evocado, Koreeda não usa *flashbacks*.<sup>66</sup> O que o espectador conhece são as memórias, os acontecimentos narrados por aqueles que os viveram. A montagem não é rápida, não havendo sucessão de cortes abruptos. Ao contrário, por vezes a câmera se demora em um plano; e o corte, em alguns momentos, é feito gradualmente enquanto a imagem desvanece em uma tela preta.

Na sequência na qual Sachi convida Suzu para morar em Kamakura (00:16:55 – 00:18:07),<sup>67</sup> Koreeda utiliza planos médios, alternando entre as três irmãs Kouda (na porta do trem) e Suzu (em pé na plataforma da estação). O ângulo da câmera está de cima para baixo, em relação a Suzu, o que pode ser interpretado como a exploração do sentimento de culpa da adolescente frente às Kouda. Esse desnivelamento parece descrever como Suzu se sente pequena, culpada e receosa, uma vez que sua mãe havia sido a amante do pai de suas irmãs.

---

65 Martin, *A linguagem cinematográfica*.

66 Ato de interromper os acontecimentos cronológicos e introduzir uma sequência de um evento passado.

67 Cópia digital obtida no Google Play Filmes.

**Figura 1**  
Sachi convida Suzu para morar em Kamakura



**Figura 2**  
Suzu pouco antes de aceitar o convite



Apesar das preocupações, Suzu aceita a mudança. Segundos antes do fechamento das portas, Suzu dá alguns passos em direção às irmãs, aceitando o pedido de Sachi (00:17:26). As portas do trem fecham e as Kouda acenam sorridentes para a mais nova, que irá correr pela plataforma

seguindo o trem, até que ele se afaste. A câmera, posicionada dentro da cabine, mantém o foco na figura de Suzu acenando cada vez mais distante. Antes que se afaste a ponto de não mais ser possível vê-la, a imagem desvanece em uma tela preta (00:18:10). O corte levará o espectador para o momento da mudança em Kamakura.

O espectador nunca ouvirá nem verá o pai, personagem oculto construído através de diversos relatos. Para Chika, a segunda mais nova, o pai era um homem “legal” que a levava ao zoológico, porém, seu rosto ia sendo gradualmente esquecido. Para Yoshino, a segunda mais velha, era o homem que gritava durante a noite; alguém de quem não guarda boas memórias. Sachi, a mais velha, é quem mais nutre rancor, por ser também aquela que presenciou cenas em que ele agredia a esposa, além de conhecer as formas corruptas com que fazia negócios.

Já Suzu, a mais nova, foi quem conseguiu compartilhar boas memórias com o pai. Apesar de não permanecer com a mãe de Suzu e casar-se com outra mulher, o pai a criou e parece ter sido gentil durante os anos em que passaram juntos. Ele compartilhou com Suzu uma receita que fazia em Kamakura (o que ela só irá descobrir no restaurante de Ninomiya, quando se mudar para a casa das irmãs) e a levava ao alto de uma montanha, um lugar na antiga cidade que ficou marcado como o favorito da menina.

A morte, nos filmes de Koreeda, comumente atua como uma personagem que modifica a dinâmica das relações daqueles que ficaram para trás. Ainda, os próprios mortos – que muitas vezes nunca aparecem para o espectador – são continuamente evocados ao longo da narrativa. Em *Nossa Irmã Mais Nova*, além das constantes referências ao pai, é recorrente mencionar os avós maternos, que inclusive são reverenciados no altar da casa, também conhecido como *butsudan*.

De acordo com Hendry, o *butsudan* fica na casa daquele responsável pelo culto aos ancestrais.<sup>68</sup> Como a casa em que moravam

---

68 Hendry, *Understanding Japanese Society*.

era dos avós e a mãe (Sasaki Miyako) havia ido embora há 14 anos, as irmãs Kouda (e posteriormente Suzu) cuidam do altar, fazendo oferendas e preces regularmente. Ainda segundo a autora, oferendas e serviços memoriais são feitos por 50 ou 60 anos e, quando o memorial termina, os “mortos recentes” se juntam à categoria de ancestral (*senzo*), passando a ser lembrados junto aos outros membros do lar.

Uma vez que a casa em Kamakura é antiga e construída com a arquitetura tradicional japonesa, as irmãs estão sempre sentadas no tatame – até durante as refeições, que são feitas em uma mesa baixa – o que irá levar Koreeda a filmar com a câmera mais próxima do chão. Uma das muitas cenas em que a câmera está nesse ângulo é quando Chika e Suzu sentam-se diante do *butsudan*, que se eleva à frente delas (00:20:03). As irmãs precisam olhar para cima se quiserem ver as fotos dos avós, posicionadas próximas ao teto, no topo do altar. O próprio espectador não consegue enxergar as fotos inteiras, pois a câmera é baixa e o plano não se abre o bastante para vermos o ambiente em sua totalidade. O uso desse ângulo nessa cena permite interpretar a posição das irmãs como de reverência aos ancestrais.

Irmã da avó materna, Fumiyo mantém relações com as irmãs Kouda e, apesar de não ter muitas cenas, parece ser próxima delas. Em uma visita, pouco tempo depois da chegada de Suzu, Fumiyo conversa com Sachi sobre a decisão que ela tomou a respeito da adolescente. Nas cenas de diálogo, Koreeda às vezes opta por usar planos abertos (descrevendo o ambiente no qual as personagens interagem), para depois aproximar a câmera daqueles presentes, alternando entre primeiros planos. Na sequência entre tia-avó e sobrinha (00:23:30 – 00:24:00), primeiro vemos Fumiyo sentada à mesa e Sachi entrando no plano com a bandeja para servir o chá.

Um corte posiciona a câmera atrás de Sachi, colocando o espectador como um intruso, alguém observando a conversa sem dela participar. O foco inicial é Fumiyo, mas parte das costas de Sachi impede uma imagem total da senhora. Quando o plano alterna, focando em Sachi, vemos parte das costas da tia. Desse modo, o espectador é sempre um intruso, alguém observando sobre os ombros de outrem.

**Figura 3**  
Fumiyo e Sachi dialogam sobre Suzu



De acordo com Jullier e Marie, a colocação de atores e de câmeras diz respeito à cenografia, que apresenta (entre diversos formatos) o tribunal. Nesse modelo, “a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz” e baseia-se no campo-contracampo.<sup>69</sup> Com isso, o cineasta pode contribuir para a compreensão de que todos têm seus motivos e, ainda, chamar o espectador-juiz para opinar. No caso de Koreeda, o espectador parece ser convocado não para julgar ou condenar, mas para entender que os conflitos na película são complexos e as pessoas não podem ser meramente separadas entre inocentes e culpadas.

Durante a conversa observa-se que, para a tia, Suzu não deveria morar ali, principalmente por ser “a filha da mulher que destruiu sua família” (00:24:00) e porque “se continuar assim, você nunca vai casar e se mudar” (00:24:23).<sup>70</sup> Sachi pontua que Suzu não tem culpa de nada, mas não discute a questão do casamento. Nesse ponto, um primeiro

---

69 Laurent Jullier e Michel Marie, *Lendo as imagens do cinema*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 51.

70 Os diálogos citados neste trabalho foram extraídos da legenda presente na cópia digital do Google Play Filmes.

plano enfatiza o desagrado de Fumiyo, sendo seguido por outro que mostra o embaraço de Sachi. Nesse momento, aparecem dois fatores que perpassarão toda a obra: a traição do pai e as responsabilidades e pressões sobre Sachi.

Já no início do filme, a preocupação com as irmãs mais novas é uma característica de Sachi. A película começa com Yoshino saindo apressada da casa do namorado depois de receber uma mensagem da irmã. Ao chegar em sua residência, Chika fala que Yoshino deveria ter avisado que dormiria fora, pois Sachi fica preocupada (00:03:00). O diálogo, ainda que breve, anuncia a posição de figura materna que a mais velha desempenhará – especialmente em relação a Chika e Suzu.

Alguns eventos cotidianos explicitam uma hierarquia geracional na residência. Há uma cena em que Sachi pede a Yoshino que atenda o telefone, que por sua vez delega a função a Chika (01:05:03). Sachi olha com desagrado para Yoshino, mas não interfere. Seu pedido não foi obedecido diretamente, porém, no final, a segunda irmã mais nova aceitou. Assim, ainda que haja momentos em que Yoshino enfrenta Sachi – sutilmente ou não, a depender da situação – diversas cenas demonstram que a casa é organizada com base na obediência aos mais velhos. Concordando ou não, até mesmo Yoshino obedece Sachi.

### **“Eu tenho uma responsabilidade. Eu cuidarei desse lugar.”**

Após mais de uma década, Miyako retorna a Kamakura para o terceiro memorial de sua mãe (o primeiro em que ela participa). A sua chegada provoca sentimentos distintos nas irmãs: Suzu fica receosa e preocupada com o futuro encontro; Yoshino e Chika se animam diante da perspectiva de rever a mãe; e Sachi é hostil à ideia. Tal hostilidade parece decorrente do ressentimento que ela nutre pela ausência de Miyako – o vácuo da figura materna que ela precisou preencher para as irmãs. Enquanto para Yoshino e Chika o passado era algo distante, para Sachi é algo que ela

lembra “como se fosse ontem” (01:07:22). Entretanto, Sachi não é a única com mágoas, o que ficará evidente nas cenas seguintes.

O primeiro encontro entre as irmãs e Miyako ocorre no memorial da avó. Com um plano geral, Koreeda descreve a entrada do local em que a cerimônia acontecerá, filmando as irmãs de corpo inteiro. É possível observar a animação de Chika e Yoshino conversando com a mãe; o desconforto de Suzu, que olha para baixo; e a preocupação de Sachi com Suzu. Quando Sachi se dirige a Miyako, esta fica nitidamente desconfortável, o que explicita o distanciamento que havia entre ambas. Toda a cena (01:09:30 – 01:10:32) ocorre sem mudança de plano e o espectador observa tudo a certa distância.

Já na sequência com Miyako e Suzu, um plano médio é utilizado durante todo o diálogo, proximidade que exacerba os sentimentos expostos nas expressões das personagens (01:11:00 – 01:11:28). Aqui, Miyako afirma que “Sachi é muito severa” (01:11:21) e, quando Suzu contrapõe dizendo que Sachi é gentil com ela, Miyako conclui que elas devem ter uma boa relação e se retira em seguida – fato que possibilita interpretar que a mãe ressentia o distanciamento e a hostilidade na relação com a filha. Quando Miyako se afasta e sai da imagem, um primeiro plano se segue, focando em Suzu. A adolescente acompanha Miyako com o olhar e, quando ela se encontra longe o suficiente, suspira aliviada (01:11:38). Os receios de Suzu, presentes desde o início, parecem ser exacerbados em seu contato com Miyako.

Ao afirmar que Koreeda não constrói heróis e vilões, Tomimatsu leva em consideração a maneira como o cineasta apresenta não só as personagens, mas também os conflitos.<sup>71</sup> Sasaki Miyako, que poderia ser vista como uma “vilã” por ter abandonado as filhas, enfrenta ela mesma mágoas e sofrimentos. A traição e a relação abusiva com o ex-marido são os traumas com os quais a personagem precisa lidar e a casa onde ela teria que cumprir suas responsabilidades (com seus

---

71 Tomimatsu, “O cinema que convoca os sentidos da vida”.

ancestrais, através do *butsudan*, e com suas filhas) é o lugar onde tais traumas ocorreram. Sachi e Miyako não são, portanto, heroína e vilã, mas duas mulheres que precisam lidar com os acontecimentos do passado que ainda impactam o presente.

Quando Miyako e Fumiyo vão à casa das irmãs após o memorial, a cena ocorre em um plano aberto da sala vazia. O ângulo da câmera é baixo, próximo ao tatame onde as personagens irão sentar-se. A imagem descreve o interior da casa, mostrando a mesa baixa em que realizam refeições, a porta voltada para o jardim e outros elementos (01:11:42). O ambiente, até então silencioso, começa a ser preenchido pelas personagens e suas vozes. A câmera permanece parada enquanto personagens entram e saem do plano. Devido ao ângulo baixo, às vezes não é possível ver uma pessoa completamente, ficando a cabeça fora da imagem.

**Figura 4**  
A família preenche a sala



O foco da câmera está na mesa, onde Fumiyo e Miyako sentam-se primeiro. Como o que acontece ao redor é desfocado, o olhar do espectador é direcionado às duas. Tal direcionamento decorre da noção de profundidade de campo, que tenta imitar o olho ao focar em um objeto próximo

e deixar o resto do campo borrado. Isso possibilita “operar seleções na imagem que dirigem a atenção do espectador: seu olhar pousará sempre primeiro, por uma questão de reflexo, na zona clara”.<sup>72</sup>

Obtida a nossa atenção, Miyako sugere a venda da casa (01:12:40), o que desencadeará a emersão da tensão entre ela e Sachi. Segundo a mãe, as irmãs eventualmente iriam se casar e morar sozinhas, então não faria sentido manter aquele lugar grande. O plano muda conforme Sachi senta-se à mesa entre a mãe e a tia, o que permite enxergar melhor as expressões das personagens. Durante a discussão, Koreeda usa primeiros planos, focando alternadamente em Miyako, Sachi, Fumiyo e Yoshino, evocando mais uma vez o modelo cenográfico de tribunal.

A proposta da venda enfurece Sachi, que desenvolveu nos últimos anos um forte vínculo com o lugar. A Kouda mais velha imediatamente rebate: “Você não tem o direito de mexer nesta casa. [...] Você foi embora e abandonou a gente aqui” (01:12:52 – 01:13:04). Fumiyo, agindo como mediadora, põe fim à discussão – mas o conflito permanece e, naquele momento específico, nem Sachi nem Miyako conseguem entender o significado da residência para uma e para a outra.

Apesar de viverem em harmonia naquele lugar, Yoshino e Chika não aparentam sentir-se tão ligadas à casa quanto Sachi. Após a saída da mãe, Yoshino enfrenta sua irmã mais velha, confirmando a fala de Miyako: um dia, todas elas deixariam aquela casa. Nesse momento, um plano geral nos mostra parte do jardim, as mais novas sentadas na varanda e Sachi dentro de casa, limpando a mesa. Após a fala de Yoshino, a câmera fecha em um primeiro plano focado em Sachi, que afirma não ter pretensão de sair: “Eu tenho uma responsabilidade. Eu cuidarei desse lugar” (01:14:57). A posição das irmãs (Chika e Yoshino sendo as únicas na área externa) parece corroborar a ideia de que Sachi desenvolveu um vínculo com a casa pautado no dever, não sendo para ela tão fácil ou aceitável a ideia de deixá-la.

---

72 Jullier e Marie, *Lendo as imagens do cinema*, p. 31.

**Figura 5**  
Sachi recusa a ideia de sair da casa



Essa cena é uma das mais importantes do filme, pois é o momento em que Sachi coloca em palavras o que vem fazendo há anos. O dever de realizar e delegar tarefas domésticas, de preservar o *butsudan* e de ser uma figura materna para as mais novas: todas essas funções Sachi tomou para si na ausência dos pais e todas estão ligadas àquele lugar.

### **O papel da comida na harmonia familiar**

Ao longo da película, a comida e bebida (no caso do *umeshu*) aparecem como um elemento de conexão e promoção de harmonia entre os familiares. As irmãs costumam cozinhar e fazer as refeições juntas, muitas vezes utilizando receitas da família. O fato de o alimento ser preparado por elas e trazer lembranças de entes queridos que não estão mais presentes (a mãe, a avó e o pai) torna as refeições mais sentimentais e o diálogo sobre o passado começa a ser mais recorrente. Além disso, há cenas em que após o “*itadakimasu!*” (expressão utilizada antes de iniciar a refeição, traduzido normalmente como “obrigado

pelo alimento!”), as brigas são “suspensas” e as irmãs aproveitam uma refeição harmoniosa (00:49:53).

Entre os itens consumidos, um recorrente e de grande importância é *umeshu* – bebida tradicional de ameixa japonesa – que as irmãs preparam em casa com as frutas colhidas na árvore do jardim. O *umeshu* é uma forma de conexão entre as irmãs, tanto em seu consumo quanto no seu preparo. Quando as Kouda se comprometem em colher as ameixas e fazer a bebida sem álcool para Suzu, a mais nova responde de forma entusiasmada: “não vejo a hora!” (00:47:27). Para Suzu, que até então se sentia deslocada na casa, o *umeshu* é um elemento que potencializa seu processo de pertencimento àquela família.

A comida também é parte da relação de Suzu com seu pai e de ambos com o restaurante de Ninomiya. Naquele lugar, Suzu descobre que um prato de sardinha, uma receita única ali, foi na verdade desenvolvido por seu pai – e era algo que ele compartilhou com ela, formando então um vínculo entre a jovem e as pessoas de Kamakura.

Sachi também tem lembranças da mãe por conta da comida. Em uma noite quando as duas ainda estão sozinhas, Sachi cozinha com Suzu a única receita que a mãe ensinou (01:17:00). A sequência é iniciada com um plano aberto mostrando ao espectador as costas das personagens a certa distância. A câmera descreve o ambiente com o qual elas interagem, ao mesmo tempo evocando no espectador a sensação de estar gradualmente se aproximando do que acontece ali. Durante a interação, Koreeda utiliza-se de planos fechados, focando nas personagens do busto para cima. Tal escolha evidencia suas expressões faciais, permitindo ler suas reações aos assuntos que vêm à tona.

Apesar de ainda muito fechada, com medo de falar sobre seus pais, durante o preparo da refeição Suzu começa a se abrir e conversar sobre a mãe – ainda que em tom apologético, devido à traição. Sachi reafirma, mais uma vez, que Suzu não tem culpa. Essa cena pode ser vista como parte do processo de integração de Suzu, que gradualmente se abre para as irmãs.

Num outro dia, Chika cozinha para Suzu, preparando então um *curry* baseado na receita da avó. O papel da comida é realçado em cenas como essa, quando o diretor opta por um plano fechado cujo foco é o alimento (01:24:21). Esse é também o momento em que a adolescente finalmente consegue estabelecer um diálogo sobre o pai com uma das irmãs – um desejo que vinha reprimindo, por medo de causar dor. Ela conta a Chika que o pai preparava a receita de sardinha para eles dois, ao que a Kouda mais nova reage tranquilamente. Ainda, constrói uma ponte na relação, pedindo a Suzu que conte mais sobre ele (01:26:37). Essa cena pode ser interpretada como um marco no desenvolvimento das personagens; é a partir dela que a figura do pai passa a ser vista menos como um trauma e mais como uma memória compartilhada.

O *umeshu* será parte, ainda, de trocas significativas e reconfigurações de relações. Quando chega a estação de colheita das ameixas, Suzu é quem subirá na árvore para colher os frutos maduros. Com as ameixas na mão, uma parte é separada para consumo da casa e outra para compartilhar com vizinhos. Entre as que serão usadas pelas irmãs, Suzu começa a marcar algumas com os caracteres referentes às primeiras sílabas de cada uma; assim, as ameixas são marcadas com “su”, “chi”, “sa” e “yo”.

Apesar da quantidade de ameixas, as irmãs lamentam a árvore estar ficando velha e não dar mais tantos frutos. As personagens, ao questionaram-se sobre a idade da árvore, permitem ao espectador tomar conhecimento de que ela foi plantada pelo avô quando Miyako nasceu, então ambas têm 55 anos. Esse fato ficcional é marcante, principalmente ao lembrarmos que Sasaki Miyako não visitava as filhas há mais de uma década. Apesar da distância, diversos são os fatores que mantêm o vínculo entre elas e a árvore materializa a presença da mãe na casa.

No decorrer da narrativa, percebemos que a presença de Suzu desencadeia mudanças não só na dinâmica do lar, mas também nas personagens – principalmente Sachi. A partir dos curtos diálogos sobre o pai e a mãe de Suzu, das memórias de seus familiares que são evocadas,

Sachi começa a ter atitudes diferentes em relação a seus pais. Nesta seção, cabe falar sobre a reconfiguração do seu vínculo com Miyako.

Após a discussão sobre a casa, Miyako encontra a filha mais uma vez antes de ir embora. Na entrada da casa, Sachi está em um lugar mais alto e tal diferença de nível no plano exacerba o desconforto que a mãe sente diante da filha, como se a figura desta a esmagasse em alguma medida (01:19:18).

A mãe pretende deixar os presentes (não só para suas filhas como também para Suzu) e partir, mas Sachi propõe-se a acompanhá-la. Assim, juntas, elas visitam o túmulo da avó de Kouda (01:20:20). No caminho, um plano aberto mostra ambas caminhando lado a lado, no mesmo nível – o que começa a dissipar o desconforto inicial. No percurso, mãe e filha têm oportunidade de conversar e Miyako conta que Fumiyo ficou furiosa quando ela propôs a venda da casa, pois o lugar agora pertencia às irmãs.

Nesse momento, o espectador tem a oportunidade de ouvir Miyako e suas razões para tentar interferir na dinâmica da vida familiar. A mãe confessa que não consegue entender o vínculo com a casa: “eu me sentia sufocada vivendo nela. Nunca imaginei que um dia ela seria tão preciosa para vocês (01:20:33). Além disso, enquanto se ajoelham diante do túmulo, Miyako se desculpa com a mãe por não a visitar e por não ser uma boa filha, o que parece surpreender Sachi (01:21:12). Aos poucos, Kouda e Miyako se aproximam, mudando a forma como enxergavam uma à outra.

Caminhando em direção à estação, Miyako conta que Fumiyo está fascinada por Sachi ainda preparar o *umeshu* (01:21:46). Para a mãe, preparar a bebida cada ano sempre foi trabalhoso, “mas quando acabávamos, eu sabia que já era verão” (01:21:50). Sachi, então, corre para buscar um pouco da bebida e levar para a mãe antes que ela embarque. Kouda escolhe para a mãe tanto o que foi preparado naquele ano quanto o que a avó preparara anos antes, sendo que este terminava com as últimas doses sendo de Miyako.

Assim, o *umeshu*, que está na família há anos, faz parte da integração de Suzu ao lar e da reconciliação de Sachi com a mãe.

A entrega dos frascos com a bebida marca o restabelecimento do contato e a promessa da manutenção do vínculo. Ao entregar o *umeshu*, o plano médio nos permite ver parte da estação, ainda que desfocada. No centro, a ação se desenrola. A câmera não fica estática, movendo-se lentamente para a esquerda enquanto mãe e filha se despedem. Sachi propõe que a mãe as visite mais vezes e Miyako sugere a ida das filhas à sua casa (01:23:21).

### **Trabalho, morte e conflitos interpessoais: o destaque de Sachi**

Kouda Yoshino trabalha, inicialmente, em um cargo semelhante ao de atendente. Financeiramente independente, costuma emprestar dinheiro a seus namorados e até mesmo comprar diversos presentes para eles, o que não agrada Sachi. Após uma situação constrangedora no trabalho, envolvendo seu então parceiro e um homem com quem estava endividado, o namorado termina com Yoshino, desejando que ela encontre um homem melhor (00:36:07). Tal decepção amorosa levará Kouda a pedir demissão e procurar outro emprego.

O trabalho, ao menos no início do filme, aparenta ser para Yoshino nada mais que um meio para ganhar dinheiro – não há nenhuma elaboração sobre se realizar no emprego ou construir uma carreira. Suas idealizações estão voltadas para o romance, tendo ela caracterizado o namoro como algo que “vai mudar a sua vida” e “faz até o pior trabalho parecer legal” (00:35:02). Apenas no novo emprego, como “representante de consultas e ajudante do financeiro”, ela parece mais engajada e satisfeita com o que faz.

Apesar da demissão eventualmente poder ser encarada como algo positivo, levando em conta o engajamento de Yoshino no novo trabalho, foi um tópico de crítica e discussão na casa. O novo emprego iria exigir que Yoshino acompanhasse o chefe, Sakashita, fora do escritório, para encontrar os clientes pessoalmente. Mais tarde, o espectador pode perceber que essas reuniões envolvem um contato mais íntimo com seus clientes, que debatem sua vida pessoal ao expor seus problemas financeiros e/ou jurídicos.

Enquanto ainda se preparava para entrevista, Sachi diz a Yoshino que ela “só vai viver para seu [novo] trabalho” (00:49:35), dando a entender que ela seria tola se a demissão fosse motivada pelo rompimento do relacionamento. Yoshino rebate isso ironizando o fato de Sachi estar há uma década no mesmo trabalho, insinuando que é a irmã quem vive para o emprego.

Apesar da fala de Yoshino, Sachi não parece encontrar problemas nas funções que desempenha enquanto enfermeira no hospital. Além disso, suas responsabilidades e a pressão sobre si estão prestes a aumentar com a proposta para trabalhar na ala de pacientes terminais. Tal função é vista como um peso pelo médico Shiina Kazuya, com quem Sachi se relaciona de forma ambígua. Para ele, “é muito duro cuidar de pacientes que sabem que vão morrer” (00:42:38). A Kouda mais velha de fato parece refletir e ponderar, mas acaba aceitando.

O trabalho de Sachi, então, torna-se mais um lugar em que a morte é presente. Apesar da atividade enquanto enfermeira em um hospital pressupor o contato com a morte, há uma diferença fundamental no novo posto de Sachi. Se antes ela era responsável pelo cuidado de pacientes que poderiam sobreviver, agora Kouda precisa se dedicar aos cuidados daqueles que morrerão com certeza. É a essa diferença que Kazuya se refere ao afirmar ser “muito duro” – o entendimento de que a morte é iminente. Assim, tanto a ala de pacientes terminais quanto a casa das Kouda apresentam a onipresença da morte, posto que na última os falecidos avós e pai são presenças constantes. No entanto, a casa nos remete a lembranças dos ancestrais, enquanto o hospital à onipresença da morte à qual estamos todos sujeitos.

Entretanto, esse não é o único ponto comum entre o trabalho e sua vida pessoal. Seu colega Kazuya, com quem ela se relaciona, é um homem casado – assim como o pai, quando se relacionou com a mãe de Suzu –, o que coloca Sachi em um lugar de “amante”, o mesmo da pessoa que causou dor à sua mãe.

O relacionamento de Sachi e Kazuya é ambíguo porque o casamento de Kazuya aparenta ser apenas uma formalidade. Sua esposa está doente

e mora com a sua mãe; ambas são personagens ocultas, jamais vistas na película, tornando-as ainda mais distantes. A razão para protelar o divórcio seria a doença da esposa, o que Sachi tenta continuamente respeitar e ignorar, apesar de haver indiretas e momentos desconfortáveis entre eles.

Um momento de desconforto devido ao casamento de Kazuya ocorre quando a mãe de Sachi se preparava para ir ao memorial. Conversando sobre os ressentimentos de Kouda, o médico pondera que “os laços entre mãe e filha são difíceis de serem rompidos” (01:06:30). A isso, Sachi rebate afirmando que “também não é fácil romper laços matrimoniais” (01:06:38). Todavia, a enfermeira se arrepende e pede desculpas.

Sachi parece estar sempre receosa de criticar as escolhas de Kazuya, não querendo forçá-lo ao divórcio – por mais que a incomode estar em um lugar de amante. Tal incômodo fica ainda mais evidente em uma cena com Suzu, quando a mais nova tentava conversar sobre seus pais. Suzu, que se sentia culpada pela dor que a mãe causou à família Kouda, questiona Sachi “como ela foi se apaixonar por um homem casado? Ela não era uma boa pessoa” (01:17:35). A Kouda mais velha fica visivelmente abalada e não responde.

Apesar da relação ambígua, quando Sachi está na casa de Kazuya, ela se comporta como uma esposa e dona de casa. Para descrever a cena doméstica, Koreeda opta por iniciar a sequência com um plano geral mostrando a fachada do prédio. Nesse plano observa-se apenas um apartamento com as luzes acesas, como se ali fosse o único palco de ação àquela hora da noite (01:30:52). Ouvimos Kazuya antes mesmo do corte seguido de um plano aberto em que médico e enfermeira conversam sobre um colega de trabalho (01:31:01).

Ele mexe na estante enquanto ela enxuga a louça, movimentos que parecem rotineiros e despretensiosos. Nas cenas em que Sachi se encontra naquele apartamento, ela está sempre fazendo tarefas domésticas, colocando a comida na mesa para que Kazuya sirva-se ou mesmo comentando sobre o mau hábito dele de morder as pontas dos *hashi* (talheres) – o que, segundo o médico, é algo que a mãe dele reclamava

quando era pequeno (01:31:29). Amante ou irmã, Sachi está sempre na função de cuidadora e desempenhando funções domésticas.

Se tal situação foi aceita por Sachi, tudo indica não se aplicar a Yoshino. Ao descobrir sobre Kazuya, a segunda mais velha afirma que a doença da esposa é apenas uma desculpa para ele não se divorciar. Sachi ainda tenta defendê-lo, mas Yoshino é categórica ao dizer “ele é como o papai. Um homem fraco e inútil” (01:34:13). Entretanto, contrariando possíveis expectativas de Yoshino, Kazuya eventualmente toma a atitude de se divorciar. Não só isso, convida Sachi para ir aos Estados Unidos com ele, para aprender novas técnicas médicas.

Quando a relação supera a ambiguidade e há possibilidade de concretizar-se, Yoshino decide apoiar a irmã. Todavia, Sachi parece indecisa e inquieta desde que recebeu a proposta. Yoshino tenta convencê-la de que ela pode ir para os Estados Unidos sem se preocupar com a casa ou as mais novas. Yoshino e Chika cuidariam de Suzu e ficariam bem; “as suas irmãs estão aqui para apoiar você”, assegura Yoshino (01:37:25). Apesar disso, logo torna-se nítido que Sachi pretende continuar naquele lugar.

O último encontro entre Sachi e Kazuya se passa na praia. Um plano médio nos mostra o casal caminhando à beira-mar (01:40:05), seguido por um plano aberto com ambos sentados nas escadas em frente à praia (01:40:15). Conforme o diálogo avança, primeiros planos são utilizados, provocando uma sensação de proximidade tanto entre os personagens quanto entre estes e o espectador. Essa interação será significativa para pensar as relações da Kouda mais velha com sua família.

Nesse ponto em sua vida, trabalhando com os pacientes na ala terminal e cuidando de Suzu, Sachi finalmente consegue encarar a figura do pai com menos ressentimento. Pensando em como o pai escolheu criar Suzu, mesmo após ter se casado outra vez (com a mulher que virá a ser madrasta da jovem), e em como esse pai conseguiu ser uma presença mais gentil para a filha mais nova, Sachi conjectura que ele não entrou em contato durante aqueles anos por não ter coragem de encará-las depois de tudo que aconteceu.

Essa ideia pode estar ligada também a um fato que havia acontecido no primeiro encontro com Suzu. Após o funeral, Suzu entrega para a Kouda mais velha um envelope que o pai guardava em sua escrivaninha; em que estava uma foto de Sachi, em um festival, quando ela era pequena (00:12:49). Acrescentam-se a essa lembrança a recordação de Suzu de admirar uma paisagem do topo de uma montanha com o pai; e o fato de, ao final do filme, descobrirmos que Sachi também teve essa experiência com ele, mas em Kamakura.

Diante disso, quando Sachi diz a Kazuya que poderia ter feito mais pelo pai enquanto ele estava doente (01:41:10), interpretamos que a mais velha das irmãs, responsável pelo cuidado das novas, começa a fazer as pazes com a memória do pai ao passo em que sente, também, que deveria ter arcado com os cuidados nos seus últimos momentos – o que foi feito por Suzu, a adolescente que desde o início é vista como madura. A sua madrasta não se preocupou com o marido doente, então a jovem precisou arcar com isso.

Superado o ressentimento (ou ao menos parte dele), Sachi parece lamentar não ter conseguido cumprir com seu dever filial. Pensando na proximidade da família com o budismo – uma vez que as Kouda são responsáveis pelo *butsudan* dos avós e pelos serviços memoriais, o que Hendry<sup>73</sup> identifica como ligados à religião budista – Sachi pode sentir que falhou com as obrigações esperadas de uma filha mais velha.

Segundo Elisa Sasaki, o budismo no Japão forjou uma ligação forte com a família, além de ter amalgamado valores confucionistas.<sup>74</sup> O confucionismo, por sua vez, tem como um de seus pilares a ideia de piedade filial, a devoção dos filhos aos pais, o que dialoga em grande medida com a ideologia do *ie* apresentada anteriormente. Pensando então nos valores tradicionais que ainda perpassam a sociedade japonesa, o senso de responsabilidade de Sachi e o desempenho da função de cuidar parecem características influenciadas por ideias que transcendem o indivíduo e seu lar.

---

73 Hendry, *Understanding Japanese Society*.

74 Elisa M. Sasaki, “Valores culturais e sociais nipônicos”, *IV Encontro sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa* (Rio de Janeiro, 2011).

Quando Sachi finalmente diz a Kazuya que não poderá ir aos Estados Unidos com ele, o médico não se surpreende, apesar de a resposta o abalar nitidamente. Kouda, preocupada com suas responsabilidades, diz que Suzu passou por muita coisa cuidando do pai e vivendo o luto posterior; “ela acabou perdendo a infância” (01:41:27). Diante disso, Kazuya não tenta convencê-la do contrário nem a deixar suas irmãs, mas aponta algo crucial na vida de Sachi: “aconteceu a mesma coisa com você. A sua infância também foi roubada pelos adultos que conviviam com você” (01:41:35).

Sachi responde que talvez Kazuya esteja certo, mas ainda assim a personagem não parece disposta a sair do lugar de figura materna para Suzu. Kazuya, então, lamenta não ter conseguido ajudá-la a “recuperar a infância”. O que interpretamos de sua atitude é o arrependimento por não ter assumido um relacionamento com Sachi mais rápido, tentando retirá-la da função de mãe das irmãs, permitindo a “recuperação da infância” que talvez (da perspectiva do médico) significasse viver sem precisar se responsabilizar por outra pessoa. Entretanto, casar-se com ele poderia acarretar a continuação do desempenho da função de cuidadora, então no lugar de esposa ao invés de irmã mais velha.

## **Reconfiguração de experiências**

Conforme a película se aproxima do final, o não-pertencimento que Suzu sentia (não só em Kamakura, como também nas cidades em que viveu anteriormente) dissipa-se gradualmente. Há diferentes cenas que desenvolvem a questão da integração da personagem, que tem sua posição como parte da família reafirmada continuamente. Um evento importante é o momento em que Sachi marca a altura de Suzu na parede da casa, junto com a das outras três ao longo dos anos da adolescência (01:53:02). Ao fazê-lo, a presença da jovem é gravada de modo permanente e físico naquele lugar, demarcando seu lugar como membro do lar.

Outro ponto importante é a mudança no discurso de Suzu. No início, ela se referia às irmãs pelo nome e sufixo “-san”, um honorífico que denota polidez, frequentemente utilizado quando não se tem intimidade; a tradução mais próxima seria “senhor(a)”. Apesar de Yoshino, a título de exemplo, já ter sugerido que Suzu a tratasse por Yocchan (Yo, de Yoshino, e “-chan”, sufixo que, nesse caso, denota proximidade e carinho), foram necessários meses até que Suzu se sentisse à vontade para se referir direta ou indiretamente às irmãs de modo íntimo. No final do filme, o espectador nota que Suzu já se refere a Sachi por “onee-chan” (01:51:07), sendo “onee” o equivalente à irmã mais velha.

Tendo resolvido seus conflitos com a memória do pai e com a mãe, Sachi parece mais à vontade para se abrir com Suzu. Em certa ocasião, a mais velha leva a jovem para o lugar onde costumava ir com o pai – o alto de uma montanha, paisagem parecida com aquela que Suzu compartilhava com ele em outra cidade. A câmera acompanha a subida das irmãs e planos gerais descrevem o ambiente com o qual as personagens interagem: a trilha, cercada de árvores e arbustos; depois, a chegada ao topo (01:53:46 – 01:54:20).

Filmando as irmãs de costas, o plano geral permite ao espectador ver a cidade se estendendo na base da montanha, enquanto Suzu observa o lugar e reconhece que é realmente parecido com o seu favorito. O corte subsequente apresenta um primeiro plano com a câmera posicionada ao lado das irmãs, aproximando-nos da interação (01:55:21).

Essa cena demarca o avanço na relação das duas, quando todos os elementos não ditos são expostos. O pai deixou de ser um tópico de sofrimento, o que também contribui para dissipar os sentimentos de culpa da mais nova.

Do alto da montanha, Sachi grita “o papai é um idiota!” e Suzu, “a mamãe é uma idiota!” (01:55:23). Suzu, que sofria com o desejo reprimido de ter passado mais tempo com a mãe, consegue externalizá-lo e é assegurada por sua irmã de que poderá falar sobre a mãe quando julgasse necessário. Ainda, Sachi relembra que Suzu é bem-vinda,

dizendo “você pode ficar aqui para sempre” (01:56:27). Essa é a (re)afirmação que a mais nova precisava e o sentimento de pertencimento é evidente quando ela diz: “quero ficar aqui para sempre” (01:56:40).

O filme, cuja trama se desenrola a partir da cena do funeral do pai, terá no seu encerramento outra cerimônia de sepultamento, dessa vez de Ninomiya, a dona do restaurante. O pai e Ninomiya, durante a vida, compartilharam os laços com as meninas e a receita de sardinha servida no restaurante; nos seus momentos finais, compartilharam um mesmo sentimento: a felicidade em poder apreciar as flores de cerejeira (*sakura*) uma última vez. A *sakura* é um símbolo japonês que representa tanto a efemeridade quanto a *yutakasa*/abundância.<sup>75</sup> Nesse sentido, as flores – que aparecem em diferentes cenas ao longo da película – materializam dois elementos que perpassam toda a obra.

Os instantes finais da película são protagonizados pelas quatro irmãs caminhando na areia da praia após o funeral de Ninomiya (01:59:48). Enquanto observam o mar, dialogam sobre quais poderiam ser suas últimas memórias antes de morrerem. Ao invés de corte, o diretor recorre aos movimentos de câmera, que irá interagir com as irmãs – ora se aproximando, ora deixando que elas se afastem. Suzu caminha para fora do plano, em direção ao mar e as irmãs Kouda apenas olham e sorriem (02:00:54).

---

75 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*.

**Figura 6**  
As irmãs conversam na praia



No que tange o aspecto técnico, toda a sequência na praia pode ser interpretada como um exemplo de cenografia de vitrine, sendo ainda observável a ocorrência de *raccord* no eixo. De acordo com Jullier e Marie, esse formato vitrine é “organizado em profundidade, no sentido do eixo da objetiva” e “supõe um espectador livre para se mexer perpendicularmente à margem da cena”.<sup>76</sup>

A câmera pode mover-se, avançando ou recuando, ao longo desse eixo – o que se dá através do zoom, do *travelling* ou graças a um ponto de montagem. Quando o movimento decorre desse ponto, entende-se que ocorre um *raccord* no eixo: “o ângulo de visão permanece mais ou menos o mesmo, mas a distância até o sujeito varia ao longo desse eixo (quer por deslocamento físico, quer por mudança da distância focal)”.<sup>77</sup> No filme, ora as irmãs caminhavam ao longo da praia, ora a câmera avançava ou recuava no eixo.

Quando Suzu se afasta o suficiente, Sachi se volta às outras duas e confessa: “o papai podia não prestar para nada, mas era um homem bom. [...] Ele nos deixou uma irmãzinha maravilhosa” (02:01:18). A partir

76 Jullier e Marie, *Lendo as imagens do cinema*, p. 49.

77 Jullier e Marie, *Lendo as imagens do cinema*.

dessa fala, compreendemos que, se a primeira morte provoca mudanças a partir da vinda de Suzu, a segunda marca o estreitamento dos laços e a possibilidade de repensar a memória do pai. Nesse sentido, a morte aparece como reconfiguração de experiência.<sup>78</sup>

De acordo com Ehrlich, Koreeda apontou que os eventos mais dramáticos (o câncer de Ninomiya e a decisão de Sachi em trabalhar na ala de pacientes em estado terminal) não são enfatizados, o que contribui para nossa interpretação do filme como um drama de reorganização da vida. A autora cita Turan para afirmar que *Nossa Irmã Mais Nova* é uma das “delicadas, espontâneas, requintadas meditações humanas sobre o que significa estar vivo” que compõem a filmografia de Koreeda.<sup>79</sup>

## Conclusão

Este artigo teve como objetivo analisar a representação de mulheres em *Nossa Irmã Mais Nova* (2015), do aclamado cineasta Koreeda Hirokazu. Para tanto, utilizamos primeiro a revisão bibliográfica buscando contextualizar o filme, cujas representações são elementos simbólicos historicamente situados. A partir de autoras(es) como Hendry, Nolte e Hastings e Sugimoto, situamos a questão da mulher a partir da Era Meiji e discorremos sobre o impacto da ideologia do *ie*.

No que tange ao cinema, o conceito de representação pôde ser elucidado através de uma discussão que se iniciou em Hegel, discorrendo sobre pintura, e chegou à contemporaneidade, já na esfera do audiovisual. Martin, Jullier e Marie, Aumont e Marie são os nomes que contribuíram para a apresentação das técnicas cinematográficas, proporcionando que nossa análise fosse não apenas sociológica, mas também estética.

*Nossa Irmã Mais Nova* apresenta diversos elementos característicos do cinema de Koreeda, como as dinâmicas familiares (com todos

---

78 Tomimatsu, “O cinema que convoca os sentidos da vida”.

79 Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu*, p. 177.

os seus conflitos) e as consequências das mortes de pessoas próximas. Procuramos identificar as representações dos papéis das mulheres, atentando-nos a deveres e responsabilidades tradicionalmente atribuídos aos diversos grupos de japonesas, principalmente no que tange ao lar. Ainda, exploramos as relações das mulheres entre si, com o trabalho e com parceiros. Desse modo, alcançamos nosso objetivo principal.

Além das representações das mulheres, identificamos que a comida exercia um papel fundamental na manutenção da harmonia familiar, levando-nos a dedicar uma seção para esse elemento. Na última etapa da análise, buscamos salientar como a morte do pai e posteriormente de Ninomiya foram fatores fundamentais para a reconfiguração de experiência das personagens, permitindo a dissolução de tensões familiares, restauração e estreitamento de vínculos.

Koreeda Hirokazu é frequentemente comparado a renomados cineastas japoneses, tanto da sua geração quanto da anterior, sendo Ozu Yasujiro uma menção frequente. As sequências filmadas com uma câmera baixa (marcantes em *Nossa Irmã Mais Nova*), os longos planos de paisagens e a temática familiar são pontos em comum entre os diretores. Entretanto, o próprio Koreeda se afasta dessa comparação e a autora Linda Ehrlich pontua que, ao contrário de Ozu, o primeiro teria explorado mais territórios a cada novo filme.

No que tange às narrativas, Linda Ehrlich cita Neupert ao afirmar que as obras de Koreeda Hirokazu são caracterizadas pelo formato de “história aberta”, nas quais o discurso narrativo é finalizado, mas os problemas evocados ao longo da película têm uma resolução ambígua. Apesar disso, mesmo Erlich considera que *Nossa Irmã Mais Nova* foge à regra. Neste filme, gradualmente, todos os elementos não ditos, bem como os traumas, foram trazidos forçosamente à tona. Com isso, os conflitos familiares foram encarados e, em grande medida, dissipados.

---

*Recebido em 13 jul. 2021*

*Aprovado em 1 set. 2021*

---

doi: 10.9771/aa.v0i65.45399



Este artigo propõe-se a analisar as representações de mulheres na obra *Nossa Irmã Mais Nova* (2015), do cineasta Koreeda Hirokazu. Através da análise fílmica e da revisão bibliográfica, objetiva-se caracterizar o cinema de Koreeda, além de investigar e comparar as diferentes personagens do filme escolhido, buscando identificar de que modo a mudança na organização familiar e a diferença geracional impactam a posição de cada uma. Entendendo tais representações enquanto elementos simbólicos, historicamente situados, busca-se contextualizar o filme e o diretor, explorando os aspectos culturais da sociedade japonesa. Para tanto, o trabalho apresenta quatro momentos: primeiro, uma discussão sobre cinema e representação; segundo, uma exposição acerca da questão da mulher no Japão moderno; a seguir, um informe biográfico sobre o diretor; e, finalmente, a análise da obra por meio da decupagem e da revisão bibliográfica.

Koreeda Hirokazu | Mulheres | Representação

**“I HAVE A RESPONSIBILITY”:**

**THE REPRESENTATION OF THE JAPANESE WOMAN  
IN KOREEDA HIROKAZU’S OUR LITTLE SISTER (2015)**

*This article plans to analyze the representation of women in Our Little Sister (2015), directed by Koreeda Hirokazu. Through film analysis and a literature review, it examines Koreeda’s cinematic work, with a focus on the female characters in Our Little Sister, seeking to identify how changes in family organization over the generations affect women’s roles. Understanding representations as historically situated symbolic elements, this paper attempts to contextualize both movie and filmmaker, also exploring aspects of Japanese society and culture. The article is therefore divided into four sections: first, a discussion of cinema and representation; second, an analysis of issues women face in modern Japan; ending with an analysis of the work in question, through its decoupage and a literature review.*

Koreeda Hirokazu | Women | Representation