

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (UNESPAR)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

JULIANA LUIZA CHOMA

TRAJETÓRIAS DE LUTO: ESPACIALIDADE E TRANSMUTAÇÃO INTERIOR
EM *MABOROSHI NO HIKARI* (1995, HIROKAZU KORE-EDA)
E *MOGARI NO MORI* (2007, NAOMI KAWASE)

CURITIBA

2024

JULIANA LUIZA CHOMA

TRAJETÓRIAS DE LUTO: ESPACIALIDADE E TRANSMUTAÇÃO INTERIOR
EM *MABOROSHI NO HIKARI* (1995, HIROKAZU KORE-EDA)
E *MOGARI NO MORI* (2007, NAOMI KAWASE)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Linha 1 – Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Avila Vasconcelos

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Choma, Juliana Luiza

Trajetórias de luto: espacialidade e transmutação interior em Maboroshi no hikari (1995, Hirokazu Kore-eda) e Mogari no mori (2007, Naomi Kawase) / Juliana Luiza Choma. -- Curitiba-PR, 2024.
132 f.

Orientador: Beatriz Avila Vasconcelos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Oku. 2. Ma. 3. Espacialidade. 4. Filmes de trajetória. 5. Cinema japonês. I - Vasconcelos, Beatriz Avila (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANA LUIZA CHOMA

“TRAJETÓRIAS DE LUTO: ESPACIALIDADE E TRANSMUTAÇÃO INTERIOR EM MABOROSHI NO HIKARI (1995, HIROKAZU KORE-EDA) E MOGARI NO MORI (2007, NAOMI KAWASE)”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 25/04/2024

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Documento assinado digitalmente
BEATRIZ AVILA VASCONCELOS
Data: 16/05/2024 20:55:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
EDUARDO TULIO BAGGIO
Data: 16/05/2024 12:05:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
MICHIKO OKANO ISHIKI
Data: 04/05/2024 19:29:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Michiko Okano Ishiki
(1º Membro Titular Externo – PPGHA - EFLCH/UNIFESP)

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
(2º Membro Titular Externo – PPGHS/UDEL)

AGRADECIMENTOS

A meus pais e a meu irmão pelo incentivo e apoio em todos os momentos. À minha orientadora, Beatriz Vasconcelos, por toda a dedicação, acolhida e constante aprendizado, me trazendo sempre um olhar sensível para as questões de minha pesquisa e do mundo. Ao professor Demian Garcia, que, em seu entusiasmo, me possibilitou um olhar atento ao cinema japonês, sem o qual esta pesquisa não existiria. Aos professores Michiko Okano, Eduardo Baggio e Richard Gonçalves André, por toda a disponibilidade e generosidade, trazendo importantes contribuições a este trabalho. Aos professores e colegas do PPG-CINEAV e do GPACS (Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades) pelas valiosas conversas e discussões. Ao Chico e à Thereza por compartilharmos essa trajetória. À Lilian, Cacá, Débora, Sacha, Pillar, Marcel, Bru, Carol e Rafa, que, mesmo à distância, sempre me incentivaram a ir mais longe. Aos amigos que fiz pelo caminho, pela escuta e contribuição direta ou indireta a esta pesquisa.

“[...] As lágrimas também não vieram. *Não me importo de continuar aqui por toda a vida, sem poder me mover até morrer, sem forças para caminhar* – foi o que pensei. Porém, meu corpo pareceu ter por fim percebido o quão exíguo era o espaço e, por conta própria, se levantou com vagar, saiu e me conduziu até a cama de meu quarto. A partir daquele dia meu corpo e meu coração pareciam ter se dissociado. [...] Por fim, quando o coração conseguiu alcançar o corpo, percebi algo. Ah, então era isso: meu corpo se esforçava, e por isso meu coração pôde descansar.”

Banana Yoshimoto, *Doce Amanhã*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar a relação entre espaço e mundo interior e de que modo ela se materializa no cinema contemporâneo japonês a partir do recurso da trajetória. A pesquisa parte da concepção de que o atravessamento dos personagens por espaços é capaz de revelar suas emoções ao espectador e que, portanto, o espaço se torna uma via de acesso ao mundo interior dos personagens. Como material de análise, utilizam-se as trajetórias de luto realizadas nos filmes *Maboroshi no Hikari / A Luz da Ilusão* (1995, Hirokazu Kore-eda) e *Mogari no Mori / Floresta dos Lamentos* (2007, Naomi Kawase), entendendo a trajetória como elemento capaz de realizar a transmutação do luto, isto é, uma profunda modificação na relação do personagem com este sentimento, com seu passado e com sua nova realidade. Traçando um caminho de aprofundamento na cultura japonesa, este trabalho está estruturado de modo a estimular reflexões acerca da influência do pensamento sobre a paisagem em nossa relação com o mundo. Busca-se compreender a reverberação desse pensamento nas artes, com foco nas artes visuais e arquitetura japonesas, investigando os valores culturais de *Ma* e *oku* como modos de relacionar o material e o imaterial no pensamento espacial japonês. Todo este percurso teórico culmina, neste trabalho, com a observação desses valores de *Ma* e *oku* nos filmes supra-mencionados, através de uma metodologia que se utiliza das formas dos tradicionais rolos ilustrados japoneses para a elaboração de um percurso visual sobre *frames* fundamentais. A análise, estrutural, de cunho cultural, busca questionar em que medida os espaços são capazes de revelar o mundo interior dos personagens, sendo dispositivos essenciais para aprofundar a experiência estética e metafísica do luto nestes filmes. Alguns autores utilizados para o embasamento desta pesquisa são Michiko Okano (2012), Fumihiko Maki (1979), Shuichi Kato (2012), Anne Cauquelin (2007) e Franco Panzini (2013).

Palavras-Chave: *Oku*; *Ma*; Espacialidade; Filmes de trajetória; Luto; Naomi Kawase; Hirokazu Kore-eda.

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationship between space and the inner world and how it is materialized in contemporary Japanese cinema through the use of trajectory as a resource. This research is based on the idea that the characters' passage through spaces is capable of revealing their emotions to the viewer and that, therefore, space becomes a way of accessing the characters' inner world. The trajectories of mourning in the films *Maboroshi no Hikari / Maborosi* (1995, Hirokazu Kore-eda) and *Mogari no Mori / The Mourning Forest* (2007, Naomi Kawase) were used as material for analysis and for understanding trajectory as an element capable of carrying out the transmutation of grief, that is, a profound modification in the characters' relationship with this feeling, with their past and with their new reality. Taking a deeper look at Japanese culture, this work is structured to stimulate reflections on the influence of landscape thinking on our relationship with the world. It also seeks to understand the reverberations of this thought in the arts, focusing on Japanese visual arts and architecture, investigating the cultural values of *Ma* and *oku* as ways of relating the material and the immaterial in Japanese spatial thinking. This theoretical journey culminates in the observation of these values of *Ma* and *oku* in the aforementioned films, through a methodology that is based on traditional Japanese scrolls to develop a visual path through fundamental frames. This structural analysis, with a cultural approach, seeks to question to what extent the spaces are capable of revealing the characters' inner world, since they are essential devices for deepening the aesthetic and metaphysical experience of mourning in these films. Some authors used in this research are Michiko Okano (2012), Fumihiko Maki (1979), Shuichi Kato (2012), Anne Cauquelin (2007) and Franco Panzini (2013).

Keywords: *Oku*; *Ma*; Spatiality; Trajectory films; Mourning; Naomi Kawase; Hirokazu Kore-eda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TRAJETÓRIAS DE LUTO	15
2. ARTE E ESPACIALIDADE: PERSPECTIVAS DA PINTURA E DA ARQUITETURA.....	23
2.1 PINTURA	28
2.2 ARQUITETURA.....	36
3. ASPECTOS IMATERIAIS DO ESPAÇO NA CULTURA JAPONESA.....	52
3.1 <i>MA</i>	53
3.2 <i>OKU</i>	62
4. TRAJETÓRIAS DE LUTO EM <i>A LUZ DA ILUSÃO E FLORESTA DOS LAMENTOS</i>.....	78
4.1 <i>FLORESTA DOS LAMENTOS</i>	86
4.2 <i>A LUZ DA ILUSÃO</i>	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu de um primeiro contato que tive com o cinema japonês, ainda na graduação. Na época, ter sido apresentada a filmes como *Kishibe no Tabi / Para o Outro Lado* (2015, Kiyoshi Kurosawa); *Depois da Vida / Wandafuru Raifu* (1998, Hirokazu Kore-eda); *Narayama Bushikō / A Balada de Narayama* (1983, Shohei Imamura) me fez encontrar um olhar com muita sensibilidade para temas difíceis de nossa existência, como a morte, a perda, a despedida – tudo isso em meio à situação que nos encontrávamos em 2020, uma pandemia que nos obrigava a um relacionamento diário com algumas dessas questões.

Foi a partir de um fascínio inicial por esse olhar que decidi me debruçar, ainda em minha graduação, na filmografia de Hirokazu Kore-eda como forma de investigar aquilo a que chamei de *ausência-presença*. Esse oxímoro, que posteriormente compreendi estar repleto de *Ma*, parecia entregar ao espectador vestígios quase corpóreos de personagens que já haviam partido.

Após a realização de uma pesquisa que se voltava a aspectos estéticos e estilísticos do diretor, senti a necessidade de compreender mais a fundo as questões emocionais que permeavam essa *ausência-presença* e que eram absorvidas por mim enquanto espectadora de alguns filmes a que, inicialmente, identifiquei como *filmes de trajetória* no cinema contemporâneo japonês.

Percebi nos realizadores de tais filmes uma tendência em retratar personagens desconectados do mundo, tão encurralados em suas dores que, ao chegarem a um limite, necessitavam se colocar em movimento (não apenas físico, mas emocional) como tentativa de reconexão. Na travessia, o ato de caminhar sugeria ser mais importante que chegar a um destino, e tal deslocamento se mostrava como um pretexto para trabalhar suas questões internas, geralmente relacionadas a uma perda. A trajetória me pareceu ser um meio para que os personagens pudessem se libertar de algumas *limitações terrenas*, percorrendo espaços onde tivessem maior liberdade de se desvencilhar de suas dores para, ao final, transmutar seu luto.

Pareceu a mim que não existe espaço no mundo capaz de abrigar alguém que sofreu uma grande perda e que, por isso, o caminhar era necessário. Primeiramente, como tentativa de fuga de uma realidade muito dolorosa, e depois como modo de tentar encontrar um lugar possível de habitar. Também percebi a relação de tal movimento com o tempo, uma vez que o presente não comporta alguém cujos pensamentos encontram-se enraizados no passado.

Entendi que o deslocamento era um atravessar por espaços, percorrendo seu próprio tempo, em busca de algum que pudesse trazer conforto. Foi então que me debrucei mais uma vez sobre *Ma*, a ideia de um *entre-espaço*, preche de possibilidades: um espaço que não é cheio nem vazio, oferecendo ao caminhante diversas possibilidades do vir a ser, uma pausa necessária em meio ao seu caos interior. Questionei se, de algum modo, essas trajetórias eram percorridas nesse *entre-espaço*, um *entre-lugar* espiritual, uma potência que permitia o luto dentro de um tempo determinado apenas por aquele que o percorria.

Concluí que uma melhor assimilação de *Ma* só seria possível a partir de um entendimento cultural maior, da compreensão da formação de um *Eu* que não está apartado do mundo, sendo simultâneo a ele e aos outros, ou, como explicado por Tetsuro Watsuji¹ a respeito da constituição do vocábulo “homem” (人間 *ningen* = 人 pessoa + 間 espaço-entre), em relação aos outros. Isso porque as transformações ocorridas nos personagens a partir do percurso por espaços só me pareceu ser possível pela existência de uma intensa relação com eles, de alguém que modifica e é modificado, sendo mutuamente pertencentes.

Por isso, além de olhar para aspectos da cultura japonesa, precisei também fazer um resgate de mim, a partir de minha formação inicial, como arquiteta, mergulhando nos estudos de paisagem e arquitetura em um rememorar de conhecimentos que haviam sido deixados no passado. Percebi que investigar essas trajetórias era mais que estudar um assunto que me intrigava, mas uma forma de também realizar uma caminhada, me reconectar com o mundo e entender meus próprios sentimentos a partir das experiências vividas pelo olhar do outro. Pois, como bem relatou Michiko Okano, “o processo de interação entre duas culturas envolve não apenas o conhecimento recíproco, mas também o autoconhecimento” (OKANO, 2012, p. 34).

Busco com este trabalho resgatar a mim e, talvez, compartilhar um pouco dessas descobertas com aqueles que, assim como eu, não se contentam na tentativa de se encaixar em um mundo desconectado de si mesmo. Estimulada pela ideia de que a arte é capaz de nos possibilitar essa reconexão, meu intuito é investigar a relação entre os espaços percorridos pelo corpo e as trajetórias interiores que esse movimento desperta.

Parto assim da suposição de que os ambientes pelos quais os personagens atravessam estão conectados a eles, sendo capazes não somente de revelar seu interior ao espectador mas de estimular um percurso cada vez mais profundo, em direção à transmutação de seu sentimento – possibilitando uma nova maneira de viver *apesar* dele. Para que isso ocorra,

¹ A explicação de Watsuji é citada por Pilgrim (1986, p. 275) e Okano (2012, p. 76) pela presença de *Ma* na composição do vocábulo “homem” (ver cap. 3.1).

identifico que o espaço oferece a eles possibilidades, *vazios disponíveis* (*Ma*) que, quando acessados, incitam a busca por novos *vazios* ainda mais profundos (um movimento a *oku*), como um mergulho em si mesmos. Portanto, compreender esses dois valores culturais será essencial para a compreensão da trajetória como dispositivo de transmutação.

Na gênese desta pesquisa identifiquei a temática da trajetória em diversos filmes da geração a que Donald Richie (2005) chamou de *novos independentes* do cinema japonês (que realiza seus filmes a partir do final dos anos 1980), que apresentam o movimento corporal como dispositivo para trabalhar diferentes questões internas dos personagens. No entanto, foram as trajetórias de luto que me despertaram maior interesse, por compreendê-las em sua radicalização, forçando uma decisão ao enlutado: a transmutação ou a morte. Dentro deste recorte, constatei a existência de dois filmes que, em meu entendimento, poderiam bem representar esse caminhar em busca da transmutação do luto.

Mogari no Mori / Floresta dos Lamentos (2007), da diretora Naomi Kawase, se fez como uma escolha natural, já que foi a partir dele que percebi a questão da trajetória em outras obras. Como o nome do filme nos diz, e é explicado em seu último frame, *Mogari* é o lugar e o tempo do luto. No entanto, outra obra me chamava a atenção por sua capacidade de me fazer mergulhar tão profundamente no luto, através de seus tempos lentos e planos intensamente silenciosos, que me faziam experimentar minha própria trajetória ao lado da personagem retratada. Assim, escolhi também investigar essa questão em *Maboroshi no Hikari / A Luz da Ilusão* (1995), de Hirokazu Kore-eda.

A partir desse primeiro contato e conexão, fui estimulada a buscar uma compreensão maior sobre o espaço, para que pudesse investigá-lo enquanto potência transmutadora. Por isso, percebi a necessidade de dividir esta pesquisa em duas partes. Na primeira, realizo um levantamento teórico conceitual acerca de alguns elementos e características intrínsecos ao espaço japonês, tendo como ponto de partida a relação humana com a paisagem na perspectiva europeia e asiática. Na segunda, mediante uma análise formal dos espaços nos dois filmes, realizo o diálogo entre os elementos estudados e o processo de mudanças internas dos personagens.

Meu objetivo é trilhar um caminho investigativo que se inicia na gênese de nossa relação com o mundo, por meio do olhar, para então mergulhar em aspectos culturais específicos do Japão que possam nos auxiliar a compreender de que modo essa relação potencializa a conexão do espaço exterior com o espaço interior. Afinal, parece-me que o acesso ao íntimo desses enlutados ocorre a partir de uma profunda conexão com o que os rodeia. Assim, divido este trabalho em quatro capítulos.

No primeiro, intitulado “Trajetórias de Luto”, dedico-me a apresentar o tema da trajetória no cinema contemporâneo japonês, citando sua presença em algumas obras dos *novos independentes* e contextualizando os dois filmes que serão analisados ao final deste trabalho. Também investigo os ritos mortuários do budismo e o papel do luto enquanto início de um *período de margem* (VAN GENNEP, 2013), que se encerra por meio da ritualização, levando à transmutação do sentimento.

O segundo capítulo, “Arte e Espacialidade: perspectivas da pintura e da arquitetura”, é dedicado aos estudos sobre o espaço levando em conta a formação do pensamento sobre paisagem. Utilizando como base as pesquisas de Anne Cauquelin (2007), Altamiro Bessa (2017) e Franco Panzini (2013), meu objetivo é compreender a relação entre o ser humano e o mundo pela concepção de paisagem nas artes visuais segundo duas gêneses: a europeia e a chinesa. Depois, investigo tal relação na arquitetura japonesa, em jardins e edificações, que ampliam a noção de conexão entre espaço e corpo, e espaço e tempo.

No capítulo 3, “Aspectos Imateriais do Espaço na Cultura Japonesa”, estudo dois importantes valores culturais presentes na concepção do espaço japonês: *Ma*, um *vazio disponível* que se revela nos filmes enquanto potência transmutadora; e *oku*, um *envelopamento do vazio*, que estimula um caminhar sempre mais ao fundo. E, por entender que o incentivo ao movimento nos desperta também à compreensão de um pensamento sobre o espaço que é intrinsecamente ligado ao tempo, também investigo essa relação. As principais referências para esse capítulo são a pesquisadora Michiko Okano (2012) e o arquiteto Fumihiko Maki (1979).

Encerro este trabalho com um quarto capítulo, dedicado a analisar as trajetórias percorridas pelos personagens nos filmes *A Luz da Ilusão* e *Floresta dos Lamentos* à luz dos valores culturais *Ma* e *oku*. Compreendendo a trajetória como um percorrer por espaços, utilizo como dispositivo para as análises os tradicionais rolos ilustrados japoneses (*emakimono*), cuja estrutura faz com que as imagens sejam vistas em partes, conforme o rolo se desenrola – descortinando a dimensão temporal do espaço.

Assim, também divido o deslocamento dos personagens em etapas (ou *estações*), observando a mudança espacial e emocional ao longo do processo. O objetivo é identificar nas estações e em suas transições a presença de *Ma* e *oku*, verificando seu papel enquanto propulsores do processo de transmutação do luto e da relação entre espaço, tempo e corpo (compreendido como carne e espírito).

Apresento neste trabalho uma análise estrutural com viés culturalista, que propõe um método, baseado na estrutura dos *emakimono*, que tem como objetivo o desenvolvimento de

um outro olhar para os filmes aqui tratados, na construção de uma conexão entre *frames* fundamentais, as *estações*. Espera-se que esse método de análise nos possibilite identificar conexões entre obras de diferentes linguagens e épocas, na busca pelas reverberações de alguns valores culturais em suas estruturas, inclusive – mas não somente – nos filmes. Essa proposição visa ampliar as possibilidades de análise fílmica, defendendo uma abordagem que permita uma aproximação mais profunda e abrangente das obras cinematográficas, visto que inserem-se em um contexto cultural.

Com essas análises, espero oferecer ainda um novo olhar para os filmes dessa geração de realizadores e, com ele, para o nosso modo de nos relacionar com o mundo, compreendendo-nos como pertencentes de um todo que se apresenta como caminho de acesso interior. Busco ampliar a noção de espaço, trazendo a sensibilização ao olhar ocidental sobre a importância do *vazio*. Através de um mergulho na cultura japonesa, espero contribuir na reflexão sobre como agimos perante dores que são universais e de que modo o cinema pode se apresentar como um aliado nesses processos.

1. TRAJETÓRIAS DE LUTO

Em *Distance / Tão Distante* (2001, Hirokazu Kore-eda) os personagens Atushi, Masaru, Makoto e Kiyoka seguem Sakata mata adentro após terem seu veículo roubado. Eles foram até um local afastado de sua cidade para prestar homenagens a seus parentes, ex membros de uma seita, que cometeram suicídio após realizarem um ataque terrorista. Porém, com o sumiço do veículo, os enlutados são convencidos por Sakata a caminharem até uma cabana para passar a noite. Durante o processo, rememoram acontecimentos da vida de seus parentes falecidos.

A caminhada e permanência na cabana, que havia sido sede da seita, acaba por tornar-se uma espécie de ritual de despedida para o grupo de familiares e também para Sakata, ex-membro que desertou antes do ataque, e que, com a ajuda dos relatos dos demais, passa a refletir sobre o que ocorreu naquele local.

Além de *Tão Distante*, outros filmes japoneses se utilizam da caminhada como *motif* para a tentativa de resolução de questões emocionais de seus personagens. Identifico que esse tem sido um tema recorrente de uma geração de realizadores que se desenvolveu a partir do crescimento e estouro da bolha econômica japonesa, em 1991, o que gerou um período de estagnação conhecido no país como *Década Perdida*.

Nesse período, a crise econômica e o rompimento com o *studio system* (iniciado anos antes) provocaram um cenário de falências nos estúdios de cinema e, em consequência, as produções passaram a ser realizadas de maneira mais independente. Os diretores eram em sua maioria jovens impossibilitados de uma colocação formal neste mercado, buscando um modo de produzir cinema.

Esse contexto histórico pode ter influenciado também algumas escolhas dos realizadores em seu fazer filmico, reverberando sentimentos da época. Robin Syversen (2011) e Adam Bingham (2015) explicam que tais escolhas tendem a retomar alguns valores que eram presentes no cinema clássico japonês (com ênfase a elementos da cultura tradicional), como uma espécie de resgate ou homenagem, porém de modo atualizado.

Bingham destaca os ambientes em que as narrativas se desenvolvem como vazios, anônimos e cotidianos, os quais “com frequência figuram como manifestações de vazio interior ou decadência” (BINGHAM, 2015, p. 9, tradução nossa²). Alguns exemplos citados

² “[...] the blank, anonymous, quotidian locations and environments in which the stories play out and that often figure as manifestations of interior emptiness or decay.” (BINGHAM, 2015, p. 9)

pelo autor são expansões urbanas extensas e cidades modernas sem identidade, além de ambientes rurais exuberantes que contrastam com esses ambientes urbanos.

Pode-se mencionar também o resgate de um imaginário romântico, construído em resposta à Restauração Meiji (1868)³, no qual o campo ou o mundo natural intocado são vistos como locais de encontro com uma verdadeira essência japonesa, de reconexão com uma identidade perdida pelo crescimento das cidades e, naquela época, pela abertura ao Ocidente. Assim, o contexto de crise pode ter gerado um desejo de retorno a essa essência e, em consequência, o desejo de reencontro com outra época, em que o Japão estava fortalecido.

Não há um consenso sobre a denominação ou categorização dessa geração de cineastas, tendo sido chamada por alguns pesquisadores de *New Japanese New Wave / Japanese New New Wave* (MCDONALD, 2006; SYVERSEN, 2011; EHRLICH, 2019) ou *novos independentes* (RICHIE, 2005).

Eles podem ser divididos entre aqueles que expõem em seus trabalhos o caos e a desorganização de um espaço urbano distópico através de referências da cultura de massa, do cinema de gênero, da violência e do pouco comprometimento com o real (Kiyoshi Kurosawa, Takeshi Kitano, Takashi Miike, Shinji Aoyama, ...); e aqueles que se voltam ao realismo, ao ordinário do cotidiano e à vida comum, com influência do documentário (Jun Ichikawa, Makoto Shinozaki, Naomi Kawase, Nobuhiro Suwa, Hirokazu Kore-eda, ...). Porém, o que parece uni-los é uma ausência de perspectiva de futuro, gerada por uma promessa econômica que não se concretizou.

Nesse contexto, identifico que as *trajetórias* presentes em algumas obras dessa geração são utilizadas como meio para obrigar os personagens a encarar a realidade em que se encontram – muitas vezes, um futuro que chegou e que não era assim imaginado por eles. Em geral, esse caminhar é realizado com o acompanhamento de um mentor e os estimula a transformar suas inseguranças, emoções ou crenças.

Como exemplo, em *Kikujiro no natsu / Verão Feliz* (1999, Takeshi Kitano), o menino Masao caminha com Kikujiro para procurar sua mãe ausente - e, conseqüentemente, precisa lidar com a percepção de um abandono. *Kishibe no tabi / Para o Outro Lado* (2015, Kiyoshi Kurosawa) mostra a trajetória de Mizuki, cujo marido desapareceu. Ao se encontrar com o fantasma dele e, assim, confirmar sua morte, é levada a uma viagem para conhecer os

³ Durante a Restauração Meiji (1868) houve uma rápida expansão industrial no Japão, o que ocasionou a migração do campo para as cidades em busca de trabalho. O *nōhonshugi* (農本主義), ou *agrarianismo*, é uma resposta que busca a preservação e valorização da cultura rural, entendendo o campo como componente vital da identidade japonesa. Embora essa discussão histórica também reverbere nos filmes da *Década Perdida*, um estudo mais detalhado foge ao escopo deste trabalho.

últimos lugares por onde passou. Seu movimento resulta em uma espécie de ritual fúnebre, que havia sido impossibilitado anteriormente pela incerteza do destino do companheiro. Em *Doraibu mai kã / Drive My Car* (2022, Ryūsuke Hamaguchi), além de o protagonista Yūsuke realizar um deslocamento maior, mudando de cidade para ensaiar uma peça de teatro, posteriormente ele e Misaki, sua motorista particular, dirigem até a costa para refletir sobre seus sentimentos de solidão.

Outros exemplos de trajetórias em filmes produzidos por essa geração podem ser citados, tendo em comum uma ausência sentida e a necessidade de resolvê-la, utilizando como dispositivo o movimento corporal. Há variados estímulos para essas caminhadas, como a busca por um lugar na sociedade, a reconexão com o outro, a esperança de uma vida melhor. Porém, interessam a essa pesquisa aquelas que são realizadas como reação a uma perda, isto é, as *trajetórias de luto*.

Para esse fim, entende-se por luto aquilo que Sigmund Freud caracterizou em *Luto e Melancolia* (1917): uma tristeza profunda gerada pela perda de um objeto estimado (não necessariamente a morte de uma pessoa, mas também a ausência de uma abstração que ocupa seu lugar), ocasionando um longo e doloroso processo de perda de interesse no mundo até que possa ser superado. A partir do processo de luto, que demanda tempo, o *Eu* realiza o exame da realidade e assim fica novamente livre e desimpedido.

Nesta pesquisa, parto da hipótese de que as *trajetórias de luto* ocorrem para o personagem em um momento crítico, quando não há mais possibilidade de viver com a dor e, assim, sentem-se impelidos a transmutá-la – muitas vezes, necessitando da ajuda de alguém ou algo que irá realizar esse primeiro movimento em direção à mudança. A partir dessa decisão inicial, de se mover em direção a um novo lugar (que é material, mas também interno, emocional), o personagem ganha forças para seguir caminhando e, logo, vivendo.

Para tal, há uma tendência dos diretores demonstrarem formalmente algumas etapas desse processo, dando tempo ao personagem (e ao espectador) para que a mudança se concretize. Com algumas variações estilísticas entre eles, podem ser citados como exemplos o uso de planos longos, abertos, percorridos lentamente em uma paisagem infinita, cujo silêncio é enfatizado.

Elementos de passagem podem demarcar estágios, como túneis, portais, pontes, aclives, declives, pelos quais os personagens atravessam com alguma dificuldade ou hesitação; a estrada é filmada em alguns planos frontais ou laterais de modo a fornecer ao espectador a sensação de sua infinitude. As transições percebidas ao longo do processo também são comumente enfatizadas pela iluminação (claro/escuro; quente/frio; luz

dura/difusa; etc), além de haver uma propensão para que a trajetória se realize partindo de ambientes urbanos para naturais. São nessas *trajetórias de luto*, portanto, que se localizam os filmes *Floresta dos Lamentos* e *A Luz da Ilusão*.

Floresta dos Lamentos conta a história de Machiko (Machiko Ono), uma cuidadora de idosos recém contratada que acabara de perder seu filho, por razões que não são nos mostradas com clareza. Em seu trabalho, ela aproxima-se de Shigeki (Shigeki Uda), um senhor que vive o luto pela morte de sua esposa, Mako, 33 anos antes – na tradição budista em questão, essa data marca o período de passagem do falecido para o reino de Buda e, portanto, a definição de que seu espírito não retornará mais ao mundo dos vivos.

Um dia, Machiko e Shigeki saem da propriedade com um carro, que encalha na estrada. Ela pede para ele esperar enquanto procura ajuda, mas Shigeki decide caminhar em direção a uma floresta. Machiko o alcança no meio do caminho e, sem escolha, o segue em seu propósito: encontrar o túmulo de Mako, supostamente no topo de uma colina.

Inicialmente, Machiko se mostra resistente à ideia, mas aos poucos percebe que também precisa lidar com seu luto e entrega-se ao ambiente, usando da trajetória como forma de ritual de despedida do filho. Por fim, após uma longa caminhada, os dois chegam a um local mata adentro, onde enterram alguns objetos e cadernos escritos por Shigeki para a esposa e agradecem pela jornada. Ele deita na terra junto com as memórias, enquanto Machiko gira a manivela de uma pequena caixinha de música, que toca o tema do casal. Ele diz: “Me sinto tão bem. [...] Levou muito tempo. [...] Você deve estar cansada. Durante todo esse tempo, você sempre esteve aqui. Obrigado.”

Atravessando de espaços abertos e claros para a escuridão da mata fechada, a dupla parece necessitar do contato com o natural, longe do dia a dia do lar de idosos, para finalmente trabalharem suas questões internas. É necessário a eles fazer um mergulho em seu lugar mais profundo e então retornar, da maneira que for possível – e, para isso, o ambiente que os rodeia é essencial. A floresta os envolve e cria um ambiente protegido para que caminhem sem julgamentos externos, sem preocupações mundanas, focados em seus objetivos. Assim, é a partir da conexão com esse espaço natural que conseguem fazer suas emoções fluírem e transmutarem.

O natural também está presente em *A Luz da Ilusão*, por meio da água, em uma cidade litorânea. Nesse filme, que foi inspirado no convívio de Kore-eda com a viúva de um oficial de governo durante a realização de seu documentário *Shikashi... / However...* (1991), somos apresentados à *trajetória de luto* de Yumiko (Makiko Esumi), que é confrontada com o suicídio de seu marido, Ikuo (Tadanobu Asano). O longa inicia com um sonho que se passa na

infância da protagonista, quando sua avó decide sair de casa para morrer em sua terra natal, Shikoku. A menina tenta impedir que isso ocorra, mas não tem sucesso: a matriarca desaparece no horizonte de uma ponte e nunca mais retorna.

Já adulta, Yumiko parece ter carregado esse fardo ao longo de toda a vida, quando presenciamos um diálogo com Ikuo: “Se eu pudesse ter evitado que se fosse...”. Porém, não é apenas a avó que Yumiko perde de modo inexplicável. Tempos depois, ela recebe a notícia de que Ikuo se suicidou nos trilhos do trem, supostamente seguindo uma luz, deixando ela e seu bebê recém-nascido, Yuichi (Gohki Kashiwama). A partir disso, vemos Yumiko distanciada do mundo e das pessoas que a rodeiam.

É com a ajuda de sua mãe e uma vizinha que a personagem realiza um novo casamento e passa a morar em uma pequena cidade litorânea, Sosogi, com Tamio e sua filha, Tomoko (Takashi Naitô e Naomi Watanabe). A tentativa de recomeço, no entanto, sofre uma recaída quando Yumiko precisa retornar a sua cidade natal para o casamento do irmão. Depois disso, parece ser difícil para ela seguir em frente.

Um dia, a personagem decide ir embora da vila onde mora, mas desiste. Sentada em uma cabine escura, onde esperava um ônibus, Yumiko sai ao ouvir o barulho de uma procissão distante. Ela, então, decide realizar uma caminhada junto ao corpo de um desconhecido, para tentar viver o funeral que parece não ter sido possível anos antes. A caminhada termina na costa, quando Tamio a encontra e, assim, conversam sobre Ikuo.

Em *A Luz da Ilusão*, Kore-eda opera com dois deslocamentos de Yumiko. Assim como ocorre em *Drive My Car*, há uma trajetória longa percorrida durante todo o filme: do anúncio da morte de Ikuo, passando pela mudança de cidades, finalizando com o encontro com Tamio; mas também existe um caminho curto e pontual, o momento de decisão de mudança: quando Yumiko desiste de pegar o ônibus e segue a procissão. Mais uma vez, a solução para um recomeço se faz pelo movimento corporal, uma mudança de um estado apático para uma atitude ativa de caminhar por ambientes naturais em direção ao mar. Yumiko ritualiza sua trajetória, se permitindo viver o luto e, assim, transmutando-o.

O luto é um *rito de passagem*, na identificação do antropólogo Arnold Van Gennep (2013), que registrou sua presença em diversas comunidades originárias e os catalogou. Ele concluiu que, apesar de muitas diferenças formais, em geral os *ritos de passagem* são compostos de três partes: ritos de separação (*preliminares*), transição (*liminais ou limiares / de margem*) e cerimônias de incorporação ao novo mundo (*pós-liminares*). Para ele,

[O luto] é um estado de margem para os sobreviventes, no qual entraram mediante ritos de separação e do qual saem por ritos de reintegração na sociedade geral (ritos

de suspensão do luto). Em alguns casos este período de margem dos vivos é a contrapartida do período de margem do morto. A terminação do primeiro coincide às vezes com a terminação do segundo, isto é, com a agregação do morto ao mundo dos mortos. (VAN GENNEP, 2013, p. 129).

Assim, durante a fase de luto a vida social do enlutado fica suspensa, até sua reintegração à sociedade (algo semelhante à ideia do processo de luto de Freud, até que o *Eu* esteja liberto). O período de margem existe, portanto, como modo de transportar estágios da vida: de casada para viúva, por exemplo, e sua duração varia de acordo com as tradições religiosas e culturais. Assim, Yumiko, Machiko e Shigeki vivem estágios de margem até que realizam sua incorporação ao novo mundo ritualizando suas trajetórias.

No budismo, Masao Fujii (1989 apud ANDRÉ, 2022) identifica cinco fases fundamentais do processo de luto, que ocorrem até que o falecido seja convertido em ancestral, sendo incorporado ao seu novo mundo. Tradicionalmente, no budismo do Leste Asiático os mortos são reverenciados, como entidades protetoras da família, do vilarejo e até mesmo do país. Para isso, é necessário que se tornem ancestrais, passando por esse processo em um período de transição que coincide com a fase de luto dos viventes.

O primeiro período ocorre logo após a morte. Está relacionado ao velório e cremação (preparo do corpo, realização de orações, cortejo, etc) e colocação da urna funerária no *butsudan*⁴. A segunda fase tem duração de 49 dias, quando se acredita que o espírito do falecido se encontra vagando pela casa e, por isso, são realizadas diversas ações de modo a proteger os enlutados até que ele seja integrado à dimensão dos ancestrais.

Uma terceira fase se inicia, com a realização de cerimônias em períodos espaçados (que podem variar de acordo com a escola budista ou tradições locais), que buscam consolidar sua posição de ancestral: no centésimo dia após a morte e no 1º, 3º, 7º, 13º, 17º, 23º, 27º, 33º e 35º anos (em *Floresta dos Lamentos*, entende-se a cerimônia dos 33 anos como final).

A quarta fase trata de ritos em festividades pontuais, como o *Obon*, ocorrido no mês de julho, quando acredita-se que os ancestrais retornam para visitar os viventes. E, por fim, há ainda um quinto período em que o falecido é integrado a uma espécie de corpo coletivo dos ancestrais, e seu *ihai*⁵, cultuado no *butsudan*, é incinerado.

Um falecido que não passou pelas cinco etapas mortuárias, ou sofreu uma morte súbita ou violenta, pode ser considerado impuro, tornando-se um *yūrei* (幽霊), espécie de assombração. Suas interações com o mundo físico podem variar e incluem a criação de luzes,

⁴ Literalmente, *altar dedicado ao buda* (ou *budas*), é um artefato encontrado em casas japonesas que permite o culto aos ancestrais. É considerado como sendo habitado por um buda (ANDRÉ, 2022).

⁵ Tabuleta onde se inscreve o nome do falecido durante ritos do primeiro período.

sons e maldições, para assombrar um local ou pessoa específicos, até que sua situação seja solucionada: através da resolução dos conflitos que ocasionaram sua morte ou da realização de seus rituais perdidos. Já o espírito que recebeu seus devidos rituais é incorporado aos ancestrais e convertido em buda, e passa a ser cultuado pela família no *butsudan* (FERREIRA, 2014; ANDRÉ, 2022).

Kawase e Kore-eda não nos mostram o momento da morte dos personagens, tampouco vemos o corpo morto em tela ou qualquer cerimônia fúnebre. Em *A Luz da Ilusão*, sabemos que Yumiko também não pôde ver o corpo de Ikuo, já que do ocorrido só sobraram um sapato, um chaveiro e um lenço, entregues a ela durante a visita a uma delegacia. Entende-se assim que Yumiko não teve a oportunidade de se despedir apropriadamente do marido, o que pode ter agravado sua dor (além de ocasionar uma possível preocupação com o destino *post mortem* de Ikuo). Por isso a decisão de seguir uma procissão desconhecida é elemento importante em seu processo de ressignificação do luto: realizar aquilo que não foi possível anteriormente.

Já em *Floresta dos Lamentos*, a única pista que nos é fornecida por Kawase sobre a morte do filho de Machiko é uma pergunta direcionada a ela: “Por que soltou a mão do nosso filho?”. Sabemos, no entanto, que Shigeki se prepara para viver a última fase de seus ritos mortuários, com a incorporação definitiva de Mako ao reino de Buda. Assim, é a partir da decisão dele que Machiko acaba na floresta, inicialmente sem querer estar lá, mas posteriormente revelando (ao espectador e a Shigeki) sua culpa e dor.

Ambas as trajetórias ocorrem em uma *liminaridade*, isto é, um *tempo de margem* (o tempo necessário para que o luto possa ser transmutado) e um *espaço de margem* (espaço acessado a partir da mente dos enlutados). Ou, em outras palavras, tais trajetórias ocorrem em um *entre-espaço*, que incorpora tempo e espaço e abre aos caminhantes infinitas possibilidades: um valor cultural denominado *Ma*, que será detalhado mais adiante nesta pesquisa.

Os caminhantes, além de se voltarem a uma tentativa de reintegração à sociedade, parecem também se orientar física e emocionalmente a um local mais profundo: um movimento anímico em direção a si, um movimento corporal à profundidade de uma montanha ou mar. Durante esse trajeto, no entanto, são múltiplas as *espacialidades de passagem* atravessadas por eles, como escadas, vielas, trilhos de trem, túneis, clareiras, entre outros. Essas espacialidades são responsáveis por demarcar mudanças no estado emocional dos personagens e algumas delas serão detalhadas no capítulo 4.

Ao longo do caminhar, isto é, ao longo do tempo em que os personagens se deslocam, novas espacialidades de passagem se revelam a eles, e novas emoções são geradas e/ou liberadas a partir de tal encontro, rumo a uma despedida final. Uma das formas pelas quais a profundidade espacial é percebida em *A Luz da Ilusão* é através do movimento levemente descendente da personagem (em direção ao mar), e em *Floresta dos Lamentos* pela passagem por locais cada vez mais escuros, adensando a vegetação. Portanto, corpo-tempo-espaço se mostram interligados, influenciando-se mutuamente na busca pela transmutação do luto de Yumiko, Machiko e Shigeki.

É no intuito de compreender tal ligação que nos próximos capítulos investigo as relações corpo-espaço, através do pensamento da paisagem, tempo-espaço, pela concepção japonesa do espaço, e as modificações do corpo nesse espaço temporalizado (e vice-versa), pela existência de *Ma* e *oku*. Entendo que para assimilar uma relação mais profunda com o ambiente vivido pelos personagens será necessário percorrer essa trajetória, investigando como se elabora o pensamento espacial japonês: a partir da relação com a paisagem, passando por suas aplicações nas artes e, finalmente, entendendo valores culturais específicos que demonstram que o espaço vai além de sua materialidade.

2. ARTE E ESPACIALIDADE: PERSPECTIVAS DA PINTURA E DA ARQUITETURA

Para tentar investigar de que modo os corpos dos personagens se relacionam com o mundo à sua volta, busco inicialmente compreender as origens do pensamento sobre paisagem, entendendo que foi a partir dele que se construiu um novo olhar para o mundo, modificando nosso vínculo com ele.

Porém, antes é oportuno traçar algumas breves distinções entre espaço e paisagem, para que seja possível compreender o caminho que busco percorrer neste estudo. Para isso, recorro a Vladimir Bartalini (2019), que defende a ideia de que a paisagem, embora encontre-se diante do nosso olhar, não se esgota no sentido da visão. Ultrapassando sua mera visibilidade, a paisagem torna-se aquilo que guardamos na memória quando a deixamos de olhar - quando deixamos de vivenciar o espaço com nosso corpo. Ela está, portanto, em nosso interior.

Assim, também está em nosso interior o horizonte, fragmento da paisagem que é uma construção visual, mas não física. Bartalini e Arthur Cabral (2019) ressaltam-no como elemento que delimita o campo visual criando um campo de possibilidades, sendo assim um *limite em movimento*. Ao mesmo tempo em que abarca todo o visível, oculta o que está além dele. Porém, esse além se revela ao caminhante conforme se desloca, dando origem a um outro além, que nunca será atingido – o que cria um forte diálogo com a noção de *Ma* (como campo de possibilidades) e *oku* (um além que nunca é atingido), sobre os quais discorro mais adiante nesta pesquisa.

Ao mesmo tempo em que a paisagem origina-se da materialidade, isto é, de um espaço delimitado, há nela um caráter invisível e intangível que estimula um movimento. A paisagem, então, é “o próprio espaço que se constitui em objeto de experiência estética” (ASSUNTO, 2005, p. 16), porém se diferencia dele na medida em que se abre ao infinito – visual e imaginário. Portanto, toda paisagem é espaço, mas nem todo espaço é paisagem.

Dessa maneira, assim como ocorre em sua vivência corpórea, a paisagem presente na arte não se refere apenas a um valor estético, mas a um modo de nos conectarmos subjetiva ou espiritualmente com o mundo. Para Anne Cauquelin (2007), a paisagem existe apenas a partir de uma relação. Ela é necessariamente um enquadramento, e sua moldura, um dispositivo do olhar. Assim, a paisagem no cinema, em especial o de Naomi Kawase e Hirokazu Kore-eda, também tem o potencial de se tornar veículo de conexão - não somente dos personagens com seu ambiente, mas dos diretores com aquilo que escolhem emoldurar. No entanto, para

compreender esse potencial, será necessário antes nos debruçarmos sobre a paisagem em outras formas de expressão artística (pintura e arquitetura).

Parto da visão de Cauquelin no que se refere ao nascimento da paisagem como a criação de uma nova forma de ver o mundo. Para ela, embora existisse uma ideia embrionária de paisagem mesmo em pinturas rupestres, foi a partir da pintura europeia do Renascimento que surgiu esse novo olhar.

[...] É preciso render-nos à evidência: o mundo antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV. Parece que se deu um salto que leva mais longe que a mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e objetos, que é um salto de outra espécie: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. [...] A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. [...] A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (CAUQUELIN, 2007, p.38-39).

Para ela, a perspectiva tida como “legítima” justifica o aparecimento da paisagem no quadro. Antes reservada a um papel decorativo, a paisagem torna-se elemento principal a partir do ordenamento de sua representação, criando uma equivalência entre imagem e natureza.

Já Georg Simmel (2009) explica que apenas o fato de a natureza existir (com ou sem obras humanas) não faz dela uma paisagem. A paisagem existe a partir de nossa construção, de nossa percepção do mundo e do pensamento a partir dele. Para o autor, essa construção faz com que a natureza, que não conhece a individualidade, seja reorganizada “para ser a individualidade respectiva que apelidamos de *paisagem*” (SIMMEL, 2009, p. 7).

Ele explica que a natureza é o todo, a completude, impossível de ser fracionada (não há como existir *um pedaço de natureza*). A partir desse fato, compreende a paisagem como a tentativa de realizar tal cisão: ela necessariamente nasce a partir de uma demarcação e, portanto, de sua separação da natureza.

Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa então, por seu turno, considerar um excerto da natureza como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de natureza (SIMMEL, 2009, p.7).

Ao fragmentarmos a natureza, transformando-a em algo que ela não é, fazemos surgir a paisagem. Assim, surge também a nossa separação, a visão de que ela existe em outro lugar, delimitado por nós. A paisagem nos pertence, não somos pertencentes a ela.

A esse respeito, Fernando Aliata e Graciela Silvestri (2008, p. 12) declaram: “é consubstancial à paisagem, portanto, a separação entre o homem e o mundo”, porque ela apenas existe a partir de um ponto de vista e um espectador, além de um relato que dá sentido

ao que se vê e experimenta. Logo, a natureza, que é coletiva, conhece sua construção individual: a paisagem.

Altamiro Bessa (2017) explica que o nascimento da individualidade da paisagem ocidental está retratado na experiência do poeta Francesco Petrarca ao subir o monte Ventoux, na França, e posteriormente à carta que escreveu ao monge Dionigi di San Sepolcro em 1336 para relatar o que vivenciou.

[...] o poeta italiano resolveu subir o monte em busca de alento para uma paixão não correspondida. Depois de muito esforço físico, já no alto, após exultar-se pela vista extraordinária que de lá divisou, Petrarca abre o Confissões de Santo Agostinho e lê esta passagem: “E os homens se maravilham com as altitudes das montanhas e as ondas imensas do mar e a vasta extensão dos rios e o circuito do oceano e a revolução dos astros, mas não atentam em si mesmos”. O poeta entrega-se ao chamado de Agostinho, que o convence a abdicar dos apelos sedutores do mundo exterior em favor da salvação de sua alma. (BESSA, 2017, p.188-189).

Para o autor, Petrarca não reconhece na vista do Ventoux a origem de sua paz espiritual, expressando o início da cisão entre homem e natureza, e antecipando duas visões distintas sobre ela que ocorrerão no Ocidente: a científica (das leis universais) e a da paisagem (da experiência estética). Esta última, como “contemplação de um observador que se encontra existencial e gnosiologicamente já fora dela” (SERRÃO, 2013, p. 18).

A paisagem ocidental, portanto, origina-se como maravilhamento diante de uma natureza externa, apartada, que por sua contemplação é tentativa de refúgio para os sentimentos e problemas internos do homem. Isso dá a ela sua reconhecida relação com a pintura, que a partir da perspectiva e do enquadramento estético retratava o exterior pelo ponto de vista individual do artista, como uma janela: eu, dentro; o mundo, fora.

Posteriormente, já com o advento do cinema, a moldura do quadro pintado tornou-se os limites da tela e o diretor também passou a recortar o mundo à sua maneira, a partir do enquadramento. Como analisa Ana Ribeiro (2017), o enquadramento dos primeiros cinemas se dava de modo centrípeto, como um *teatro filmado*, e não levava em consideração o fora-de-campo. Mas, com o tempo, o espaço que não aparece em quadro tornou-se “um dos traços distintivos do cinema na relação com o enquadramento”, já que “sua relação com o que está em campo só pode ser percebida através da passagem do tempo” (RIBEIRO, 2017, p. 156).

Bessa explica que entre os séculos XVI e XIX tornou-se prática comum entre ricos, intelectuais e posteriormente a classe média realizar longas caminhadas como prática formativa e estética, tendo a paisagem adquirido maior importância como instrumento de contemplação do grandioso e do belo. No entanto, com o advento da máquina a vapor, as viagens em trens e navios tornaram-se mais atrativas, e em razão da modificação das cidades

(com planos urbanísticos genéricos que não consideravam as características locais) as distâncias percorridas tornaram-se maiores e as identidades dos lugares começaram a se apagar. Assim, iniciou-se a dessensibilização paisagística do homem, que prossegue até hoje nas cidades contemporâneas e em nossa relação com a natureza e a paisagem.

Para Bearleant [...], as paisagens das metrópoles atuais deixaram para trás a matriz pictórica, substituindo-a pela arquitetônica, fundando o que denominou “estética da continuidade”. Nessa estética, o ambiente urbano não é mais só aquilo que nos envolve, mas também o que nos penetra. E na maioria dos lugares o que nos penetra são degradação, violência, ruído inescapável do trânsito, poluição, odores químicos, a opressão sem graça dos edifícios, fios e antenas, outdoors e tantos outros produtores de danos diários que terminam por nos dessensibilizar (BESSA, 2017, p. 190-191).

A perspectiva da dessensibilização paisagística interessa a esta pesquisa na medida em que nos compreendemos apartados da natureza - e assim, ao vivenciarmos outra relação com ela, podemos ter algum lampejo de reconexão. O cinema poderia ser esse dispositivo, incitando nossa participação ativa nessa relação. Para Ângela Prysthon, Cesar Castanha e Larissa Assunção (2020), ele é capaz de criar essa reconexão através de sua possibilidade de reimaginar espaços reais, criar novas paisagens, operando uma *visualidade háptica* da paisagem – uma percepção mais tátil que visual, conforme Eduardo Oliveira (2015, p. 10) – e influenciando em nossa maneira de viver os espaços.

Euler Sandeville Jr. e Akemi Hijioka (2007) tratam da paisagem como uma *experiência partilhada*. Para eles, o sentido coloquial que a compreende como representação plástica de uma cena é limitante e exclui sua possibilidade de existência como conceito ou vivência sensibilizadora.

A redução da paisagem à sua mera visibilidade formal aproxima sua compreensão da ideia de pitoresco, o “pinturesco”: aquilo próprio para ser pintado, a cena (embora o pitoresco esteja muito além desse sentido). Reduzida a cenário, facilmente resvala para o decorativo, o superficial, o acessório, revelando alguns dos problemas de enfrentamento da paisagem em nossa sociedade. [...] A paisagem, mais do que espaço observado, trata-se de espaço vivenciado, da sensibilidade das pessoas com seu entorno. (SANDEVILLE JR. & HIJIOKA, 2007, p. 205).

Para Tim Ingold (1993, p. 152-153, tradução nossa⁶) o pensamento da paisagem envolve, ainda, uma memória que não é individual, mas coletiva: “perceber a paisagem é, portanto, realizar um ato de recordação”, engajando-se “perceptivamente com um ambiente que está em si mesmo grávido do passado”.

⁶ “To perceive the landscape is therefore to carry out an act of remembrance, and remembering is not so much a matter of calling up an internal image, stored in the mind, as of engaging perceptually with an environment that is itself pregnant with the past.” (INGOLD, 1993, p. 152-153)

Prysthon, Castanha e Assunção reforçam esse raciocínio ao trazer a ela uma ideia semelhante à de intericonicidade de Jean-Jacques Courtine (2005)⁷, isto é, a paisagem enquanto imagem discursiva, composta de outras imagens existentes, formando um imaginário coletivo. Os autores falam da paisagem como imagens que foram construídas e constroem, “que nunca cessam de nos inquietar, de nos instigar a pensar o mundo a partir delas e de pensá-la, elas próprias, como também construtoras de mundos” (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020, p. 2)

Do mesmo modo, também é possível conceber a esse caráter intericônico uma dimensão afetiva, compreendendo seu poder de sensibilização a partir do acesso a memórias individuais e culturais que temos de outras paisagens, que nos ligam a um espaço vivido ou imaginado por nós individual ou coletivamente (por nossa herança cultural).

Assim, trazer a ideia de intericonicidade à paisagem é também compreender sua disposição anímica (individual e cultural), conforme observou Georg Simmel (2009): a concepção de que ela é capaz de se transformar a partir da nossa mudança de olhar, e vice-versa. Para ele, a paisagem é produção espiritual, que unifica a alma, e por esse motivo tal caráter afetivo *exclusivamente humano*, a disposição anímica, acaba por ser qualidade também da paisagem. Se ela é espaço vivenciado e sensibilizador, seu *um-no-outro* é, portanto, consequência de tal relação: entre sujeito e ambiente.

A respeito de tal disposição no cinema, Ana Ribeiro observa que as *poéticas de deslocamento* são formas encontradas por alguns realizadores para explorarem o entrecruzamento entre espaço e tempo, criando novos ritmos e, assim, diálogos com a memória.

[...] Alternando-se espaços e tempos, entrecruzando paisagens e memórias, a escrita cinematográfica permite que o artista crie novos ritmos, através de *poéticas do deslocamento* que situam o espectador em espaços e tempos até então desconhecidos. É a criação de novos ritmos que permite a criação de novas formas de se perceber o mundo, de novas formas de enquadramento e composição da realidade, de novas formas de propor relações entre os elementos que estão em jogo. (RIBEIRO, 2017, p. 159).

Afinal, se a paisagem parte de uma relação, a imagem de uma paisagem também é a figura de uma relação: entre a paisagem física (imagem natural) e a paisagem que aparece na imagem (imagem artificial); e entre a imagem natural e os corpos que se relacionam com ela. E, da mesma maneira, se a paisagem cinematográfica lida com o ritmo da imagem, também

⁷ Para Courtine (2005), toda imagem traz consigo um discurso. “Toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura visual supõe a existência, para o indivíduo, de uma memória visual, de uma memória das imagens, toda imagem tem um eco.”

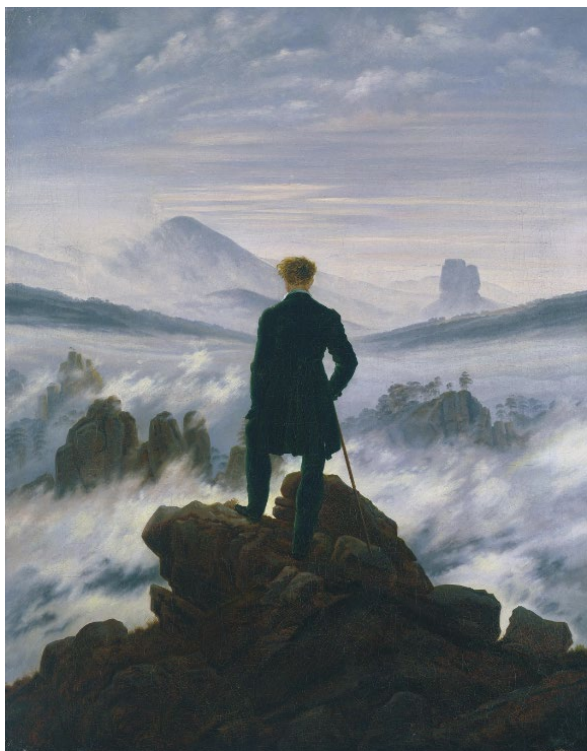
lida com o ritmo da paisagem, com as relações entre imagem natural e artificial, e entre paisagens naturais e a percepção humana.

Com relação à pintura, Cauquelin (2007) e Simmel (2009) explicam que ela se torna um elemento mediador entre nós e o mundo, uma maneira de voltar nosso olhar para ele. Para Simmel, ainda, há uma sensibilidade da paisagem construída, não apenas por quem pinta, mas também por quem a observa. A seguir, procuro compreender melhor essa relação.

2.1 PINTURA

Bessa (2017) analisa que há duas gêneses da paisagem: a chinesa (a partir do século IV) e a europeia (a partir do século XV). Apoiada em ideais nem sempre coincidentes do taoísmo, confucionismo, budismo e outras escolas de pensamento, a paisagem chinesa tem viés conciliador e voltado para o presente (aqui, agora), ocultando e revelando elementos para que possa tornar-se completa no momento de sua fruição (a imaginação do observador é um elemento complementar de sua construção).

Já a paisagem europeia apoia-se na visão artística adquirida pela pintura, de um ponto de vista do pintor e da cisão entre ciência e espírito. Há um necessário afastamento do homem para contemplar um mundo do qual já não faz parte. E, embora a gênese desse pensamento possa estar relacionada ao advento da perspectiva, como aponta Cauquelin (2007), foi no Romantismo que ele se destacou, transformando a natureza em monumento. Um exemplo é a obra *Wanderer über dem Nebelmeer* (*Caminhante sobre mar de névoa*), de Caspar David Friedrich (figura 1), em que o caminhante sobe ao topo da montanha para avistar o mundo – aparte de si mesmo.

FIGURA 1 – Caspar David Fredrich, *Caminhante sobre mar de névoa*. Óleo sobre tela (1818)

Fonte: Catálogo online do museu Hamburger Kunsthalle, Hamburgo⁸

A separação homem-natureza ocidental não é algo exclusivo do pensamento da paisagem ou pintura e pode ser explicada a partir de uma relação com o mundo que, mesmo antes do século XV, já era segmentada. Aliata e Silvestri (2008) descrevem que os povos mesopotâmicos tinham seus jardins como oásis com água em abundância e clima prazeroso, trazidos para dentro das cidades fortificadas e separados de um exterior árido e inseguro. A visão desses povos parecia separar o desconhecido para o exterior, mantendo em seu interior um mundo idealizado e protegido.

Anne Cauquelin (2007) explica que o termo e a noção ocidental de paisagem a partir da pintura se originam na Holanda, por volta de 1415. Posteriormente foram levados para a Itália, adquiriram maior força a partir do surgimento da perspectiva e depois chegaram ao teatro como cenários pintados. O movimento seguinte, conseqüentemente, foi sua presença no cinema (como, por exemplo, nos trabalhos de Méliès).

A respeito de sua chegada à Itália, Cauquelin utiliza a pintura *A Tempestade* (1508) (figura 2), de Giorgione, para explicar que ali houve o surgimento de uma nova visão acerca da pintura de paisagens. Até então, a paisagem não passava de um fundo para as telas (um

⁸ Disponível em: <<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-5161>>. Acesso em 17 fev. 2024

cenário), e a cena pintada (em geral, a relação entre seres humanos) era seu “tema”. No entanto, em *A Tempestade*, a paisagem deixa de ser apenas um cenário e torna-se, ela mesma, o “tema” da pintura. Cauquelin também analisa que alguns críticos interpretam a obra como se os personagens tivessem sido expulsos do Paraíso. Porém, sua visão é outra: eles não foram expulsos do Paraíso, mas da própria representação da Natureza.

FIGURA 2 – Giorgio Barbarelli (Giorgione), *A Tempestade*. Óleo sobre tela (1508)



Fonte: Catálogo online da Galeria Accademia, Veneza⁹

Aliata e Silvestri recordam, ainda, que as descrições dos locais por onde humanistas e viajantes passavam inicialmente focavam em questões objetivas (geografia, alimentação, artesanato) e posteriormente passaram a designar a articulação entre sujeito e objeto, contribuindo para a consolidação do que hoje entendemos como paisagem. Para Liz Maximiano (2004), foram a pintura e a poesia que trouxeram ao termo o vínculo subjetivo e emocional. Antes disso, a palavra originária que designava algo próximo de paisagem era alemã (também utilizada na Holanda), *Landschaft*¹⁰, que se referia a territórios de dimensões médias com o desenvolvimento de pequenas unidades de ocupação humana.

⁹ Disponível em: <<https://www.gallerieaccademia.it/la-tempesta>>. Acesso em 07 jun. 2023

¹⁰ Etimologicamente, uma porção de terra organizada, criada, pelo ser humano (ou Deus). *Land* = terra, país; *schaft* = criar, produzir.

A pintura holandesa atraiu mercadores e viajantes no século XVII e a palavra *Landschaft* foi absorvida pela língua inglesa como *landskip*, remetendo inicialmente a essas obras. Mais tarde passou a definir um ideal: vistas que se aproximavam daquelas pintadas na Holanda. Já no século XVIII designava os jardins ornamentais de propriedades campestres, tornando-se verbo (*landscape / landscaping*) que buscava trazer o pitoresco a esses locais (STILGOE, 1980, apud PRYTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020, p. 9).

Agindo sobre e com o ambiente, o homem se afasta para contemplar suas ações, valorando-as objetiva e subjetivamente. A partir daí, determina as intervenções futuras, que terminam por atribuir ou retirar sentido dos lugares. A paisagem ocidental instaura-se, dessa forma, entre o fazer e o ver o que se faz, sendo não só o palco da ação, mas também sua representação. (BESSA, 2017, p.183-184).

A paisagem europeia é, em sua gênese, a modificação do mundo natural a partir da razão humana. E, assim, a contemplação da inteligência que a moldou. Admirar a natureza era perceber o nosso ponto de vista sobre ela (CAUQUELIN, 2007) e a paisagem se tornou a mediadora dessa relação, como observa Bessa. A paisagem, portanto, não é a manifestação de uma realidade natural, mas um recorte – ou, para usar de um termo da linguagem cinematográfica, um enquadramento – que revela o ponto de vista do sujeito que contempla o ambiente natural.

Já Simmel (2009) dá ao pintor essa função: ele seria capaz de extrair um fragmento do caos do mundo e formá-lo como unidade com sentido próprio – o que também fazemos nós, munidos de aspectos de nossa cultura, ao contemplar uma paisagem.

Não se trata de uma separação total, entretanto, mas de uma ambígua forma de relação, onde o que se olha se reconstrói a partir de recordações, perdas, nostalgias próprias e alheias, que remetem às vezes a larguíssimos períodos da sensibilidade humana, outras a modas efêmeras. O olhar paisagístico é o olhar do exilado, daquele que conhece sua estranheza radical com as coisas, mas recorda ou, melhor, constrói um passado, uma memória, um sentido. (ALIATA & SILVESTRI, 2008, p.12-13).

Cauquelin também reforça o pintor como criador do elo entre coisas que não são vistas isoladamente, mas como um todo. Para ela, esse conjunto compositivo proposto denomina-se *paisagem*, e a invenção da perspectiva é a responsável por trazer ordem a essa unidade: uma lógica visual. A partir de tal ordenamento, a natureza torna-se bela, sublime. Segundo a autora, os pintores renascentistas teriam sido responsáveis por projetar uma “máquina de olhar a paisagem”. Incita em nós o interesse pela natureza, faz com que a vejamos.

A GÊNESE CHINESA

Enquanto a ontologia da paisagem europeia traz consigo os questionamentos de nossa separação com o mundo, a paisagem chinesa se constrói de maneira oposta: pela conciliação. E em razão da aproximação cultural entre os dois países, é por intermédio da China que a paisagem japonesa se origina.

O arroz foi responsável por unir os povos asiáticos em torno de um alimento considerado sagrado – base de sua alimentação, e, portanto, da vida. Seu cultivo transformou os terrenos e as paisagens desses países, expandindo-se em vales, esculpindo montanhas e incentivando o avanço e domínio das técnicas de irrigação (a água era outro elemento presente desde sua origem) (PANZINI, 2013). Há em chinês várias expressões para designar paisagem, porém a mais tradicional é *shanshui*, que pode ser traduzida como montanha-água.

No taoísmo antigo, as montanhas eram consideradas locais sagrados, de contemplação não da paisagem, mas da “essência imaterial” do espírito (SCHAMA, 1996, p. 408). A água está relacionada ao pensamento da não interferência: fluindo pela montanha, ela pacientemente vence a rocha, desviando de obstáculos e esculpindo seu caminho. Essa duplicidade, água e montanha, expressa a conciliação entre opostos originária da paisagem chinesa.

Também é proveniente do pensamento taoísta o ideal de harmonia com as forças da natureza: o homem como pertencente de um todo, a unidade do cosmo. Já o confucionismo rege o princípio da realização do indivíduo em sociedade: o propósito do ser humano estaria relacionado ao seu papel na sociedade e família. Tais ideias aparentemente opostas são tratadas, no entanto, como complementares no pensamento chinês da paisagem. Em seu jardim ideal, por exemplo, há o espaço reservado para a meditação e conexão com o natural, mas também são separadas áreas para a socialização (BESSA, 2017).

No Japão, acrescentou-se a essas características o culto aos *kami*¹¹. A religiosidade voltada ao ambiente e a crença na existência de presenças sobrenaturais conectadas a elementos naturais (rochas, árvores, mares, montanhas, animais, etc.) também foram responsáveis pelo preceito de comunhão do homem com a natureza e uma “propensão para perceber o invisível” e buscar a essência do mundo através da paisagem (PANZINI, 2013, p.

¹¹ Divindades presentes na natureza de diversas formas. Segundo o historiador Richard André (2008, p. 3), *kami* são divindades, espíritos da natureza (como árvores e montanhas), espíritos malignos e até mesmo entes falecidos.

407). Portanto, a característica chinesa de completar a paisagem através da imaginação, crença e memórias daquele que a observa também reverbera para o pensamento japonês.

Sandeville Jr. e Hijioaka (2007, p. 202) analisam a etimologia da palavra japonesa para paisagem como forma de explicar parte de sua relação com o homem: originalmente, *keshiki* (derivada do chinês, *qisè*) se escrevia com o kanji 氣 (*ki*), força vital e absoluta base de todo o ser, e 色 (*shiki*), cor, que associados trariam um significado próximo da expressão humana (feição, atitude, sentimento, ideia) conectada com o mundo natural. Posteriormente, no século XVII, sua escrita foi modificada e passou a ser realizada com o kanji 景 (*kei*), que retirou a subjetividade da palavra para voltar-se a aspectos do mundo exterior, mas ainda relacionados a uma experiência paisagística.

O sentido de 景 (*kei*) só pode ser totalmente compreendido a partir da associação com outro kanji, mas refere-se inicialmente à vista, vista cênica, visualidade, sensação. Os autores exemplificam diferentes termos que expressam paisagem, construídos pela união de 景 (*kei*) com outro kanji, como *bikei* (美景, paisagem bela), *enkei* (遠景, paisagem esfumada), *haikai* (背景, paisagem de fundo; situação que faz o fundo), *joukei* (情景, situação que provoca emoção), *koukei* (好景, paisagem particularmente agradável), etc.. Compreende-se, portanto, que a palavra a ser escolhida para paisagem depende de sua apreensão, da dinâmica entre objeto e sujeito, ultrapassando a conotação estética e inserindo a vivência da situação.

As artes aparecem na história do pensamento da paisagem de origem chinesa também a partir de caminhadas. Os sábios deambulavam pela natureza e registravam o duplo montanha-água em poesias e pinturas, que posteriormente influenciaram a construção dos jardins particulares e públicos. Na pintura, realizada em rolos de seda, era comum a representação de cenas interpostas por espaços *vazios*. Tais intervalos faziam com que a totalidade da cena só fosse apreciada a partir da imaginação do observador, que atribuía sentido à pintura e tornava-se uma espécie espectador ativo, também criador da imagem.

Um exemplo de tais *vazios* pode ser mencionado na pintura *Seguindo o Caminho na Primavera*, de Ma Yuan (figura 3), em que uma espécie de névoa ou neblina encobre a paisagem e cria um degradê na porção direita da tela, de modo que não seja possível ao observador ver a totalidade da paisagem. Assim, incita-se a imaginação, o buscar da complementação da imagem através das experiências daquele que a observa.

FIGURA 3 – Ma Yuan, *Seguindo o Caminho na Primavera*. Pintura sobre seda (séc. XIII)



Fonte: Catálogo online do National Palace Museum, Taiwan¹²

Nessas pinturas em rolos de seda priorizavam-se aspectos cenográficos da paisagem, de modo a estabelecer uma narrativa em ambientes montanhosos ou cercados de água. Seu formato poderia ser vertical, quando o objetivo era utilizá-las de modo decorativo nas paredes, ou horizontal. A seda era enrolada e as pinturas eram guardadas fechadas.

A criação das cenas se dava da direita para a esquerda e, à medida que o rolo era desenrolado, a narrativa da paisagem era vista sequencialmente sem que fosse possível enxergar todas as cenas simultaneamente. Mais tarde, essa ideia de composição em partes, que ora oculta, ora revela elementos, foi absorvida pela construção dos jardins chineses e japoneses, dos quais falarei com mais detalhes no subcapítulo 2.2.

No Japão o apreço pelos panoramas também deriva da paisagem chinesa e sua pintura por cenas. O estilo clássico de pintura *Yamato-e* (séc X), encontrado nos *shōji* (anteparos de papel) ou *byōbu* (biombos dobráveis), caracterizava-se pela representação de cenas naturais, enfatizando a distinção entre as quatro estações do ano em Quioto e Nara. Tais paisagens eram retratadas “com suas típicas colinas arredondadas, com um marcado sentimento das estações mutáveis do ano, humanizadas com a incorporação de edificações domésticas e de pessoas que se dedicavam a suas tarefas comuns” (SANCHEZ & TEIXEIRA, 2008, p. 103).

Essas obras tendiam a retratar o cotidiano simples, valorizando o ordinário e doméstico, o que também é observado nos filmes analisados nesta pesquisa. Esse tema, o

¹² Disponível em: <<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04009382&lang=2>>. Acesso em 07 jun. 2023

cotidiano, sempre fez parte das mais variadas formas de expressão artística, e no cinema não foi diferente. *A chegada do trem na estação* (1896, dos irmãos Lumière) nada mais é que essa tentativa de registro de uma rotina. Já no Japão, em 1897 chegava a primeira câmera de filmagem e, com ela, eram registrados acontecimentos do dia a dia nas ruas de Tóquio.

O cinema, portanto, potencializou a tentativa já presente em outras artes de captar um fragmento da realidade. Isso ocorreu desde a sua gênese, mas atravessa até os dias de hoje. No caso de alguns filmes do cinema japonês contemporâneo, observa-se o ordinário como forma de trabalhar temas profundos, como o luto, o abandono ou a exclusão da sociedade.

Ainda no século XI, o romance *Genji Monogatari* (Os contos de Genji) retratava o ambiente da corte no Japão do período Heian (794-1185) em cenas que se desenvolviam em jardins descritos como perfumados pela vegetação, com ênfase no apreço pelos panoramas de montanhas em meio à neblina. Vários foram os artistas a ilustrar versões de *Genji Monogatari*, dentre os quais Shunshō Yamamoto (1650), cuja imagem a seguir apresenta alguns espaços encobertos por uma espécie de neblina ou névoa, de efeito semelhante àqueles da pintura chinesa, não revelando a cena em sua totalidade (figura 4).

FIGURA 4 – Shunshō Yamamoto, versão ilustrada de *Genji Monogatari*. Xilogravura (ca. 1650).



Fonte: Catálogo online do The Metropolitan Museum of Art, Nova York¹³

A perspectiva não era dada por regras rígidas e pontos de fuga como na pintura renascentista. Mari Sugai (2018) explica que tais técnicas, embora tenham sido inventadas no

¹³ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670914>>. Acesso em 07 jun. 2023

século XIV, só foram utilizadas no Japão tardiamente, a partir da década de 1740. Portanto, a arte japonesa clássica estabelece sua composição de outras maneiras: além da ausência de proporção, a cena era pintada como se vista de cima, pela visão do vôo do pássaro (鳥瞰図, *chōkanzu*, ou 俯瞰図, *fukanzu*).

Também havia a relação de tamanho entre objetos (quanto maior, mais importante); os pontos de vista flutuantes (que são deambulatórios, panorâmicos); a composição em camadas; entre outros. Isto é, a pintura e a gravura japonesas tradicionais são constituídas de maior subjetividade em suas regras compositivas, em comparação com a rigidez da perspectiva, de modo que o espectador é capaz de compreender relações outras entre os objetos representados – como as hierarquias a partir da escala, ou maior contextualização através de panoramas.

Alguns autores também relacionam a visão de cima como sendo proveniente do alto das montanhas, o que poderia indicar outro aspecto subjetivo, já que, segundo Shuichi Kato (2012), antes da chegada do budismo no Japão considerava-se que os *outros mundos* se localizavam no alto das montanhas. De lá, os espíritos dos falecidos poderiam avistar a aldeia, contemplar a vida de seus descendentes e os proteger (desciam uma vez ao ano para visitar o seu lar, o que, posteriormente, tornou-se o *Obon* – festividade em que se celebra o espírito dos ancestrais).

A distância entre a morada da divindade e a aldeia é mais um aspecto relevante para a compreensão da importância do imaginário na relação de seus habitantes com a paisagem. A crença nos *kami* estabelece uma conexão espiritual com as montanhas, que vai além da experiência estética¹⁴. Esse tipo de conexão, que supera a simples contemplação, é também observada nos jardins de origem chinesa.

2.2 ARQUITETURA

Enquanto na Europa as origens dos jardins remetem a um imaginário do Éden¹⁵, espaço destinado ao prazer, ócio e contemplação, o jardim de gênese chinesa se forma pela introspecção, como local de recolhimento, que teria como objetivo a regeneração espiritual dos altos funcionários do Estado (uma espécie de pausa fortalecedora para seu retorno às atividades cotidianas) (PANZINI, 2013).

¹⁴ Esse aspecto é melhor detalhado no subcapítulo 3.2 – *Oku*.

¹⁵ Aliata e Silvestri (2008, p. 32) observam a raiz persa da palavra *Paraíso*, que significa *jardim cercado*.

O jardim chinês volta-se ao tempo presente, ao *aqui-agora*, como uma tentativa de tornar a vida terrena mais amena. Esse pensamento, que também ocorre no Japão pela proximidade cultural entre os dois países, está em grande parte associado à sua forma de compreensão do tempo, que não é linear e/ou influenciado por situações de causa e consequência. A esse respeito, na perspectiva da criação dos jardins, Bessa observa:

Outro importante aspecto que vale ressaltar é que o pensamento chinês está na realidade. Os chineses não estavam preocupados em alcançar o paraíso, mas em prestar atenção à natureza e às coisas. Nessa concepção, a ação humana não submete a natureza. Ao contrário, Lao-tsé, autor do livro considerado fundador do taoísmo, o *Tao Te Ching*, prescrevia: “o Homem segue a Terra, a Terra segue o Céu, o Céu segue o *Tao*¹⁶, e o *Tao* segue a Natureza”. (BESSA, 2017, p. 183).

Em consequência, observa-se nesses espaços a criação de regras construtivas e de implantação que visavam o equilíbrio, com princípios oriundos da prática da geomancia (mais conhecida pela denominação geral *feng-shui*). Franco Panzini (2013) explica que o jardim se tornou uma importante parte da residência, já que tinha o potencial de corrigir possíveis defeitos espirituais do local.

O geomante alterava sensivelmente a topografia, traçava o sistema hídrico que julgava o mais adequado, indicava a inclusão de espécies vegetais, e, principalmente, realizava os projetos com formas sinuosas de modo a evitar que as energias negativas (*sha*) se movessem em linha reta e atingissem rapidamente o espaço. Já os muros, espelhos d’água e subdivisões internas serviam para evitar que os fluxos positivos se dispersassem.

Essa característica formal fazia com que o jardim chinês, assim como já ocorria com as pinturas em rolos, nunca fosse visualizado em sua totalidade. Através das sinuosidades, criavam-se distintas cenas, fazendo com que o visitante as descobrisse aos poucos, integrando-o ao local. Aqui mais uma vez o imaginário do observador complementava o que era vivenciado (figuras 5 e 6).

Diversos eram os artificios usados para manipular o espaço e dilatar virtualmente sua dimensão: a justaposição entre zonas de luz e sombra, a sucessão de áreas abertas e de passagens estreitas entre rochas e muros, o uso de anteparos. Esses últimos - característica original dos jardins chineses - eram realizados em alvenaria ou madeira, e eram frequentemente pintados de branco, como as zonas de vazio presentes nas pinturas de paisagem. Funcionavam como elementos de abstração e de interrupção; separavam, mas ao mesmo tempo faziam pressentir a continuação do espaço verde por trás deles. (PANZINI, 2013, p. 383).

¹⁶ *Tao* significa o absoluto, a totalidade, incluindo o visível e o invisível; o ser e o não ser. *Tao* em chinês apresenta três sentidos: ao mesmo tempo em que é “caminho”, é “caminhante” e a ação de caminhar. E, em consequência, *Tao* é o Criador, o Criado e a criação (SOCIEDADE, 2024).

Portanto, era necessário que o visitante adquirisse uma postura ativa nos jardins, deslocando-se pelo espaço, cujas partes eram reveladas a ele, também, pelo tempo. Além disso, compreendendo o exterior não como ameaça, mas como parte do todo, o jardim de origem chinesa *emprestava* paisagens (ou cenas), buscando a integração visual de elementos externos com as cenas criadas em seu interior (figura 7).

FIGURA 5 – Cena no jardim Wangshiyuan, em Suzhou



Fonte: GREY (2023).

FIGURA 6 – Anteparo branco que enquadra cena em outro ambiente no jardim Wangshiyuan



Fonte: MACKNIGHT (2023).

FIGURA 7 – Cena emprestada no jardim Zhuozheng Yuan, em Suzhou



Fonte: MACKNIGHT (2023).

Tão relevante quanto as cenas emprestadas na China era o apreço japonês pelos panoramas. Para Panzini, isso tornou-se evidente a partir dos anos 600, com o surgimento de jardins de influência chinesa no Japão, principalmente devido à introdução do budismo e seu consequente *status* adquirido como religião oficial. Ainda segundo o autor, “as religiões vindas do continente estimularam, nos jardins, a criação de panoramas miniaturizados, inspirados nas Ilhas dos Imortais do taoísmo ou nas montanhas míticas da tradição indobudista” (PANZINI, 2013, p. 409).

Posteriormente, os cenários emprestados (como panoramas distantes) foram amplamente utilizados no país pela técnica paisagística denominada *shakkei*¹⁷ (借景 paisagem de empréstimo). Alguns textos da época enfatizam o deslumbre por essas vistas, como o já citado *Genji Monogatari*, que exaltava os panoramas de montanhas cobertas por neblina.

Foi também a partir do budismo, vindo ao Japão pela China, que se desenvolveu no país o zen, no século XIII. Assim, os projetos de jardins, que antes eram reservados apenas a membros da aristocracia, passaram a ser elaborados também pelos monges, já que o local se tornou importante para a prática religiosa. Posteriormente, passou a ser utilizado também para práticas meditativas. O minimalismo, as pequenas dimensões e a criação de cenas para meditação são dessa época, assim como os jardins de pedras e secos (*karesansui*) (figura 8).

¹⁷ *Shakkei*: “técnica paisagística baseada no enquadramento de um panorama distante a partir do interior do jardim” (PANZINI, 2013, p. 426).

[...] Apareceram jardins quase privados de vegetação, que eram usados como cena à qual dirigir o olhar na prática da meditação; sentando sobre a plataforma de madeira que avança dos pavilhões dos mosteiros, os monges usavam as formas daqueles jardins como referência simbólica à qual se voltar. Ou, da mesma maneira, a meditação acontecia durante a manutenção cotidiana dos espaços abertos, que apresentavam, como elemento essencial da composição, superfícies de pedrisco, trabalhadas de forma quase gráfica, a fim de obter tramas diversas: um tratamento executado com rastelos de madeira cujos dentes eram propositalmente delineados para riscar a superfície clara do pedrisco (PANZINI, 2013, p. 416).

FIGURA 8 – *Karesansui* do templo Kennin-Ji (1202), em Kyoto



Fonte: ROWTHORN (2019).

Nos projetos realizados pelos monges, o espaço do jardim japonês passa a adquirir maior função espiritual. Além disso, era responsável por propiciar a prática meditativa não somente pela contemplação, mas em sua manutenção, o que reforça o pensamento no *aqui-agora*.

Esse tipo de meditação, que comumente é associada às artes japonesas, é uma construção histórica apoiada na apropriação de algumas linguagens artísticas pelos monges zen budistas, especialmente a partir do século XVI¹⁸. Um exemplo é a cerimônia do chá, que vê seu preparo como um ritual de afastamento das preocupações mundanas e entrada em uma dimensão espiritual. Evocando simplicidade e desprendimento terreno, o local ideal para a realização dessas cerimônias tem em seu imaginário uma cabana em meio à natureza, como observa Thiago Carvalho.

O tema da cabana, recorrente na literatura do budismo, tem grande importância para o pensamento paisagístico oriental. É na rusticidade da cabana, com sua porosidade, que se convidam os elementos naturais a entrar, que o homem em sua solidão se abriga para refletir sobre uma das suas maiores fontes de sofrimento: a dificuldade de aceitar a impermanência¹⁹. A rusticidade e porosidade da cabana,

¹⁸ Salienta-se que a meditação é uma das maneiras de se relacionar com a arte japonesa, não sendo a única e nem a primeira – trata-se de uma estetização das artes que foi construída ao longo do tempo.

¹⁹ A doutrina da impermanência procede do budismo e através dela entende-se que todas as coisas do mundo com as quais nos conectamos possuem um fim, uma natural impermanência. Também existe a compreensão de que as coisas são mutáveis, assim como nossa percepção sobre elas – de modo positivo ou negativo.

conceitualmente a transformam numa ruína: “construída por mãos humanas e integrando materiais toscos, é, pela inclusão e expressão dessa impermanência, mais real no sentido que não foi feita para desafiar a temporalidade [...]” (CARVALHO, 2011, p. 80).

Panzini explica também que a partir da cerimônia do chá passou-se a construir jardins próprios para elas, chamados *roji* (caminhos), com o objetivo de preparar o visitante para o ritual – abandonando as preocupações mundanas para a entrada em um local sagrado. Eram trilhas sinuosas na natureza que formalmente tornavam-se mais rústicas e subjetivamente mais sagradas na medida em que se aproximavam da cabana ou pavilhão.

É interessante observar aqui esse elemento da trajetória que parte do profano em direção ao divino, identificado por Michiko Okano (2012) como um tipo de espacialidade *Ma* (*entre-espaço* da cultura japonesa, repleto de possibilidades, que será detalhado no capítulo 3.1). Ele está presente não somente nos jardins do chá, mas em outros locais sagrados, como o Santuário de Ise²⁰, que é citado pela autora por conter um portal (*torii*), uma ponte, um bosque, uma zona de ablução²¹ e uma escada como elementos que são atravessados como preparo espiritual antes de acessar o sagrado. Ou seja, nesses casos, para se alcançar uma dimensão espiritual, é necessário que o visitante atravessasse alguns espaços transitórios, que possibilitam que suas questões mundanas sejam, pouco a pouco, deixadas para trás, dando lugar ao divino.

Em seu livro *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão* (2012), Okano ainda discorre sobre o projeto do jardim da Vila Imperial Katsura como um exemplo da técnica *miegakure*, que, a exemplo do que ocorria nos jardins chineses, também não revela a totalidade do espaço ao visitante, incitando sua experiência ativa naquele lugar.

Ao se caminhar pelo jardim, entra-se num lugar escuro, cheio de árvores, e, logo após, tem-se a surpresa de se deparar com uma ampla paisagem. Encontra-se aqui uma espécie de esconde-esconde visual, em que se produz um drama na trajetória, por meio de sucessivos ocultamentos e posteriores prazeres de descoberta de paisagens inusitadas. *Miegakure* está relacionado a ocultar uma parte da paisagem, o que faz parte da estética desse jardim. Adota-se a estratégia de oferecer um signo incompleto ao visitante, isto é, provoca-se a imaginação daquele que experiencia o trajeto, convocando-o a completar esse signo apresentado. Por tal característica, é uma técnica que reforça a espacialidade *Ma* existente como trajeto pelo parque. (OKANO, 2012, p. 95).

²⁰ Santuário xintoísta dedicado à deusa do sol, Amaterasu, situado na cidade de Ise, província de Mie.

²¹ Local reservado para a lavagem das mãos e boca como forma de purificação.

FIGURA 9 – Cenas vistas pela sala de chá na Vila Imperial Katsura



Fonte: SCHAUWECKER; ONG; EVANS (2022).

Shuichi Kato, em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa* (2012), detalha o conceito de *oku*²², que pode nos auxiliar na compreensão desse movimento espacial em direção ao sagrado que é também profundo. Ele explica que em Okinawa há um ritual no interior da floresta feito para receber os deuses do alto-mar, em que a partir da entrada (com ou sem a presença de um portal) apenas as mulheres participantes têm acesso a um local mais ao fundo, onde se encontram os *kami*. *Oku* é esse espaço profundo, não no sentido físico, mas no movimento em direção a ele. O deslocamento dos participantes em direção a *oku* atravessa locais cada vez mais sagrados na medida em que se avança²³.

Esse espaço mais profundo é, em seu sentido originário, um lugar valorizado e não revelado para as pessoas. Tal concepção foi também passada aos projetos arquitetônicos tradicionais, não somente dos santuários, mas de residências privadas, sendo elaborados conceitualmente de fora para dentro. Assim, quanto mais se direciona a *oku*, maior o caráter privado dos aposentos – idealmente, os mais internos não são mostrados às pessoas de fora da família, ou, no caso dos templos, às pessoas comuns.

²² Kato utiliza o dicionário *Iwanami Kogo Jiten*, segundo o qual *oku* (奥) é o oposto de fora (外, *to*) beira ou borda (端, *hashi*) e boca (口, *kuchi*). Tem a mesma raiz de alto-mar (沖, *oki*).

²³ *Oku* é detalhado adiante, no subcapítulo 3.2.

Não apenas o *utaki*²⁴ de Okinawa, mas o espaço arquitetônico dos santuários xintoístas também é estruturado tomando a direção voltada para o *oku* como eixo. Assim, tem-se: *sandô*, o caminho de acesso ao santuário; *haiden*, o espaço, em geral nos templos xintoístas, para oração das pessoas; *naiden*, o interior do santuário, permitido apenas aos sacerdotes xintoístas; *kami no za*, o assento dos *kami*, em local onde ninguém pode entrar. Avançando nesse eixo, a natureza secreta e sagrada desses locais aumenta na mesma proporção que se passa por eles. Isso é aproximar-se do *oku*, é a natureza direcional do deslocamento. (KATO, 2012, p. 188).

Além do eixo direcional de *oku*, Kato também destaca como característica arquitetônica japonesa a sua forte horizontalidade, o que contrasta com outras construções pelo mundo (especialmente as religiosas), usualmente verticalizadas. Mesmo na China, país culturalmente próximo, o pagode budista é erguido em direção aos céus, em oposição ao japonês, que conta com cinco pavimentos no máximo – já sendo considerado uma exceção (visto que é uma influência chinesa). Em geral, a arquitetura religiosa do país se restringe ao nível terreno²⁵, assim como as moradias tradicionais, com no máximo dois andares. Consequentemente, isso fez com que tais construções se mesclassem à paisagem das cidades, formando um visual harmônico e contínuo.

Outra importante característica dessas construções é sua forte relação com a natureza, explicada por Iochihiko Kaneoya (2013) a partir das origens do xintoísmo (culto aos *kami*)²⁶. Primeiramente porque era o único modo com o qual os antigos japoneses se relacionavam com o mundo: acreditava-se que deuses, homens e natureza possuíam os mesmos ancestrais e, portanto, faziam parte do mesmo todo. Além disso, o local em que os aldeões se reuniam para debates e festas era marcado com elementos naturais: rochedos, cavernas, montanhas e árvores, que posteriormente tornaram-se sagrados, abrigando os *kami* das aldeias.

A crença na visita de divindades a esses locais ocasionou a construção de abrigos para elas, um início do que viriam a ser os santuários. E mais adiante, por entender que esses seres começaram a habitá-los, todo seu entorno, a Natureza, também foi considerado sagrado.

²⁴ *Utaki* é o local da cerimônia de Okinawa, um lugar sagrado em que se cultua o *kami*.

²⁵ Mesmo outras formas artísticas, como a dança e o teatro, evitam a verticalidade. O movimento dos dançarinos e atores tende à linha horizontal, sem grandes saltos, assim como os cenários e maquinaria que preferem o plano do chão. A elevação dos corpos é evitada, assim como torres, escadas ou cordas.

²⁶ É importante apontar que há uma distinção entre o que se entende por xintoísmo e culto aos *kami*. Segundo o historiador Richard André (2008), a afirmação de que o xintoísmo é a religião mais antiga do Japão, sendo anterior à introdução do budismo, trata-se de lugar comum e tem sido questionada nos últimos anos. Para ele, apoiado em pesquisadores como Mark Teeuwen e Bernhard Scheid (2002) e Toshio Kuroda (1981-1996), o xintoísmo como religião primária do país é uma construção historicamente recente, motivada por razões políticas, no Período Kamakura (1156 – 1185/1333 – 1336). Não cabe nesta pesquisa adentrar em tais discussões, no entanto é utilizada aqui a nomenclatura “culto aos *kami*” ao referenciar essa religião, ou culto, anterior ao período mencionado.

Dos espaços sacros, a relação com o espaço externo foi transmitida às residências privadas. Kato explica que uma casa rural típica não possuía diferenciação entre exterior e interior, uma vez que toda essa unidade era considerada a casa do habitante do *mura*²⁷ (vilarejo), com chão de terra batida e diversas aberturas para o *jardim* (nessa época, entendido como lugar destinado ao cultivo e depósito de materiais).

O caráter aberto da casa em relação ao jardim não significa uma vida aberta em relação à parte externa do espaço, pois o jardim não é mais do que o prolongamento da parte interna da casa. Em outras palavras, o jardim invade a parte interna da casa porque nela não havia uma parte interna no sentido exato. (KATO, 2012, p. 198).

A ausência de delimitação ocorria porque o *mura* era uma comunidade fechada e, assim, o complexo casa-jardim era um pequeno espaço particular dentro de um grande espaço comunitário. Os *shōji* e *fusuma* (portas de correr de madeira preenchidas com papel translúcido) enfatizavam esse caráter por não separarem de modo rígido o interior do exterior. Assim também ocorria com o *engawa* (varanda), elemento explicado por Okano como espaço intermediário da moradia, que abriga múltiplas atividades dos jardins e de seu interior.

Engawa apresenta-se como uma extensão do ambiente interno, mas invadida pelos elementos externos: pela luz, pelo vento e pela visão da paisagem externa. Cria-se, assim, uma zona ambivalente de conexão, entendida tanto como externa quanto como interna, prenhe de possibilidades de ações, isto é, uma espacialidade *Ma* (OKANO, 2012, p. 84).

Embora se origine nas casas rurais dos *mura*, essa característica arquitetônica que funde o jardim e espaço construído atravessa os séculos e chega até os dias de hoje, nas construções contemporâneas. Tadao Ando, arquiteto japonês, afirma que o contato com a natureza é um dos elementos capazes de falar “diretamente com o corpo e a alma”, além de incorporar a dimensão temporal no espaço arquitetônico.

A natureza, na forma de água, luz e céu, reconduz a arquitetura de um plano metafísico a um terreno, infundindo-lhe vida. O interesse pela relação existente entre arquitetura e natureza leva inevitavelmente à questão da contextualização temporal da arquitetura. [...] Os melhores jardins japoneses não são estáticos, mas dinâmicos. De um momento para outro, de estação em estação, de ano em ano, podem-se observar alterações sensíveis naqueles elementos [...]. Quando observo um jardim que, tal qual um organismo, não está nunca concluído, mas se modifica com o tempo, pergunto-me se não é possível criar edifícios que vivam, flutuantes no tempo (ANDO, 1991, p. 12-20, apud ESPOSITO, 2011, p. 79).

Um exemplo do pensamento do arquiteto é sua *Igreja Sobre a Água* (Shimukappu, Hokkaido), uma igreja cristã construída entre os anos 1985 e 1988, sob e ao redor de colinas e

²⁷ Comunidade fechada de origem agrícola, onde havia a necessidade do trabalho coletivo para as funções do cultivo e a segurança de seus habitantes.

árvores. O edifício é formado por dois cubos de concreto (a capela e a escada) protegidos por um muro em L e localizados abaixo do nível de entrada (figura 10), de modo que o visitante necessite realizar um percurso visual e ritualístico em direção ao sagrado, a partir da descida estreita (figuras 11 e 12). No trajeto, diferentes sensações são provocadas por luzes e sombras até se chegar à capela, onde todo o espaço se abre em direção ao espelho d'água, à cruz e à natureza ao redor (figura 13), criando uma espécie de “epifania do sagrado” (ESPOSITO, 2011, p. 31).

FIGURA 10 – Exterior da *Igreja Sobre a Água*. Tadao Ando.



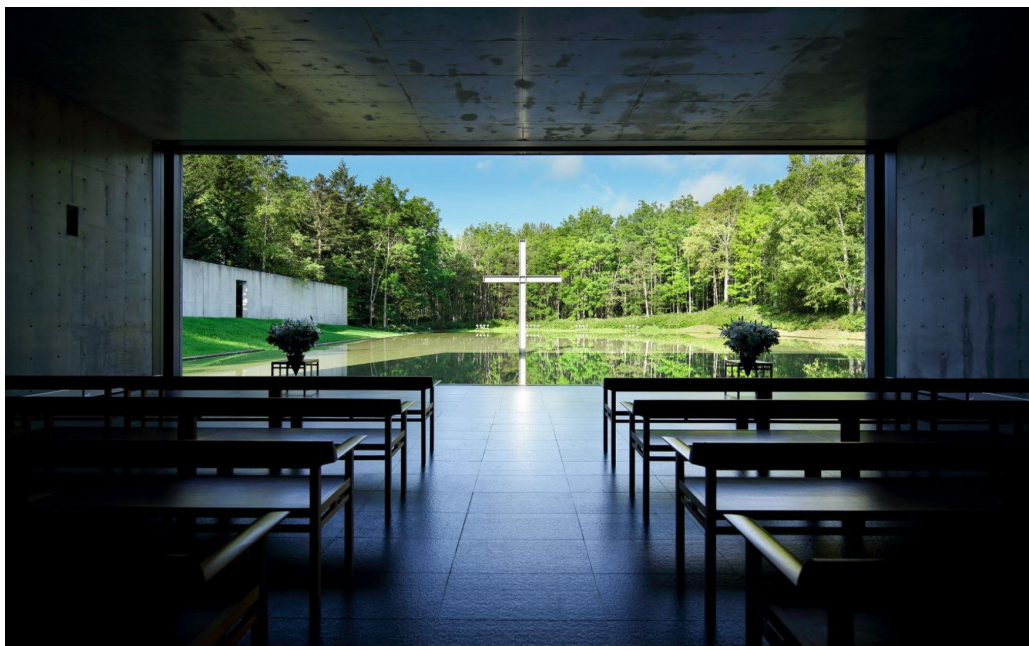
Fonte: SHIRATORI c2022.

FIGURAS 11 e 12 – Entrada e escada da *Igreja Sobre a Água*. Tadao Ando.



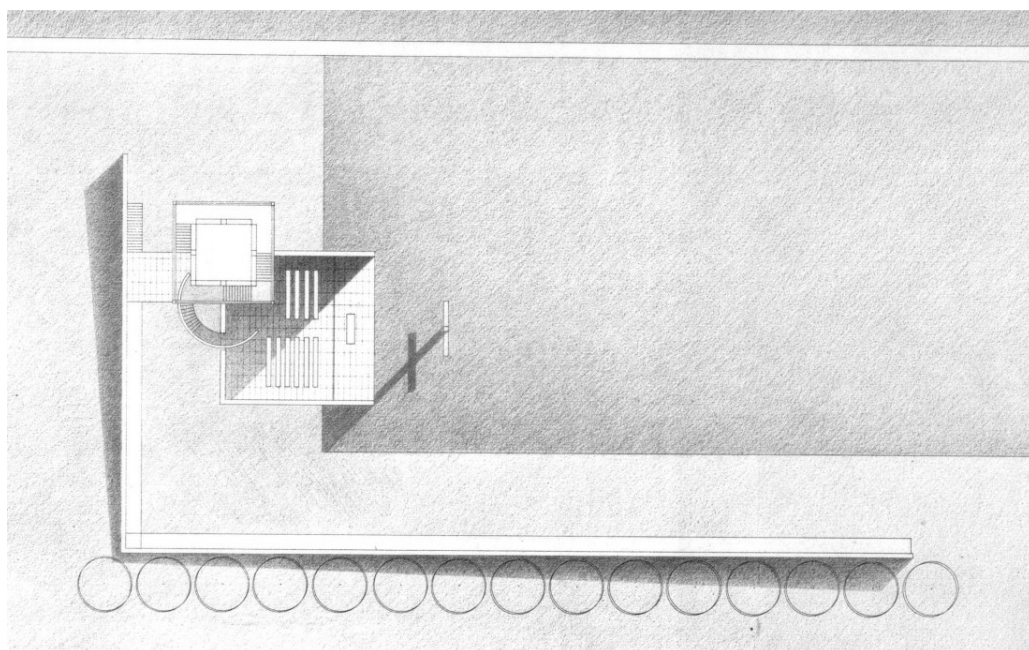
Fonte: ELLENS (2006); MORENO (2021).

FIGURA 13 – Igreja Sobre a Água, Tadao Ando: abertura ao exterior



Fonte: MORENO (2021).

FIGURA 14 – Igreja Sobre a Água, Tadao Ando: implantação



Fonte: MORENO (2021).

A ausência de imagens ou detalhamentos e o minimalismo do concreto reforçam a austeridade e silêncio nesse espaço ideal de meditação e conexão com a natureza. Afinal, conforme observa Antonio Esposito,

Quanto mais é escasso, feito de sensações táteis, luminosas, acústicas, direcionado à exaltação de sensações corpóreas, mais o bem-estar ambiental estimula o que Tadao Ando define como qualidades não racionais do habitar, qualidades do espaço arquitetônico capazes de acolher e confortar a profundidade da alma de quem ali vive (ESPOSITO, 2011, p. 12).

A *Igreja Sobre a Água* exemplifica, portanto, um dos ideais de Ando, presente não somente em seus projetos de edifícios religiosos, mas em construções privadas: “criar espaços habitáveis que mostrem por fora uma estrutura simples, mas que por dentro sejam labirínticos, em que a natureza seja introduzida e **as pessoas possam se sentir realmente vivas**” (ANDO, 1991, p. 12-20, apud ESPOSITO, 2011, p. 75, grifo nosso).

Ainda nesse projeto, a partir da abertura criada ao exterior é possível observar também a passagem do tempo, na vegetação que passa do verde ao branco da neve no inverno (figura 15) ou a neblina formada pelas manhãs no espelho d’água, como um *organismo vivo*, ou de modo a incorporar o tempo na arquitetura.

FIGURA 15 – *Igreja Sobre a Água*, Tadao Ando, no inverno



Fonte: SHIRATORI (2018).

Essa reflexão sobre a relação tempo-espaço é também abordada por outro arquiteto japonês contemporâneo, Kengo Kuma. Ele utiliza as pinturas tradicionais em rolo para explicar que esses dois elementos são conectados, interdependentes.

Na medida em que o rolo se desenrola gradualmente da direita para a esquerda, vê-se apenas uma parte por vez: por isso, o espaço aparece somente ao longo de um eixo temporal. O espaço só aparece com o tempo. A forma do rolo demonstra que espaço e tempo são inseparáveis. Também o jardim japonês é a imagem do espaço no tempo. Um de seus objetivos principais é precisamente demonstrar a inseparabilidade entre espaço e tempo. [...] O espaço só aparece aos poucos, no tempo, durante o percurso (KUMA, 2007, apud CASAMONTI, 2011, p. 77).

Mais uma vez o espaço convida o visitante a se tornar parte da experiência, inserindo seu corpo como elemento fundamental. É a partir do movimento corporal ao longo de sua extensão que ele se revela, durante o percurso (como um horizonte na paisagem, nunca alcançado, mas desvelando sempre algo oculto durante o movimento). Essa é, portanto, uma das maneiras de se inserir o tempo no espaço, pois é por sua passagem que ele será descoberto, uma parte por vez. Já a longo prazo, o tempo é percebido também a partir do envelhecimento da edificação e das mudanças no entorno.

O vínculo entre tempo e espaço é enfatizada em muitos projetos de arquitetura japoneses e pode se relacionar com a doutrina da impermanência do budismo, que nos faz perceber o passar do tempo e a perecibilidade das coisas. Segundo Waldemiro Sorte Junior (2018), a doutrina da impermanência está presente em todas as formas de expressão artísticas japonesas, influenciando-as também a partir da apreciação da irregularidade das formas, do desgaste natural dos materiais pelo tempo.

Luciano Silveira (2018) nos explica que a impermanência busca questionar a fixidez das crenças, que nos faz apostar em uma segurança ilusória na condução de nossas vidas. Quando nos deparamos com o fim de algo é que nos damos conta de sua fragilidade e do quanto estamos alheios a essas percepções no dia-a-dia. Para ele, a partir do trabalho de Sogyal Rinpoche (2005), não se trata apenas daquilo que é material, mas também em relação a nossas emoções, que ao fim se dissipam para dar lugar a uma nova forma de sentir.

Assim também ocorre com morte. Compreendê-la no sentido da impermanência também é assimilar a mudança e brevidade terrenas. Todas as coisas e seres (animados ou inanimados) estão em processo de dissolução e, portanto, a morte estará sempre presente na existência e na vida. Por isso, para Paulo Borges (2009), a consciência da impermanência liberta o ser da ilusão de escapar à morte (“ao menos por enquanto, enquanto eu não ficar doente”) e, portanto, o liberta do sofrimento da mortalidade (o medo dela como fim).

Steven Heine (1991) ainda relaciona esse pensamento ao fato do Japão ser uma “cultura de plantio”, com fortes ligações com as florestas e o meio natural, em que se tem a compreensão de que quando uma planta morre, nasce outra em seu lugar. Ou seja, a morte

torna-se necessária para o surgimento de uma nova vida, sendo “coexistente ou até mesmo prioritária a ela” (HEINE, 1991, p. 374, tradução nossa²⁸).

No cinema, a doutrina da impermanência é muitas vezes identificada a partir da solidão dos personagens de Yasujiro Ozu, “tomados pela consciência de que se encontram sozinhos no mundo, mesmo quando estão no seio de suas próprias famílias” (SORTE JR., 2019, p. 98). Já em *Floresta dos Lamentos* e *A Luz da Ilusão*, podemos observá-la em pequenos momentos de afeto entre os personagens, que, mesmo diante de suas dificuldades, encontram algum prazer momentâneo. Isto é, momentos em que se reconhece “a beleza de uma coisa que é e nunca mais será, como um pôr do sol particularmente bonito” (PETTY, 2011, p. 37, tradução nossa²⁹).

A valorização estética da perecibilidade em pequenas coisas, como uma lasca na cerâmica ou uma cômoda desbotada pela incidência dos raios solares em sua superfície ao longo dos anos, é também explicada por Kato (2012) como uma forma de pensamento cultural japonês, que vai do detalhe ao todo. O autor deduz que tal pensamento seria também resultado do sistema construtivo das edificações, denominado *tatemashi*.

Segundo o autor, há duas maneiras de se construir uma casa: de modo planejado, projetando uma forma final e em seguida segmentando-a para criar seus espaços internos; ou pelo *tatemashi*, construindo os cômodos aos poucos ou ampliando-os, conforme se faz necessário pelo uso cotidiano. Nesse caso, nunca se sabe qual será sua forma final, já que está em constante modificação. Conseqüentemente, isso ocasionaria uma preferência por espaços pequenos, uma recusa de simetria (ou o gosto pela assimetria) e uma tendência de pensamento que vai do detalhe para o todo³⁰.

O *tatemashi* incorpora o usuário na construção: o espaço é construído a partir e com sua utilização. A esse respeito, Okano explica que o espaço japonês é compreendido como algo concreto, que abriga o corpo humano e as transformações que este suscita – como os movimentos, texturas criadas pelo caminhar, desgastes – ao contrário do Ocidente, que entende o espaço pelo vazio. Segundo ela, um “espaço puro” ocidental é “ausente de corpos”

²⁸ “One of the major features of the Japanese approach to impermanence is an affirmation of death as coexistent with or even having a priority over life.” (HEINE, 1991, p. 374)

²⁹ Petty fala a respeito do *mono no aware*, uma percepção melancólica da efemeridade dos momentos. Ele diz: “Aware is not a depressing melancholy however, but a recognition of the beauty of a thing that is and will never be again, like a particularly beautiful sunset.” (PETTY, 2011, p. 37)

³⁰ Kato também relaciona esse modo de pensar com a cultura do *aqui-agora*. Uma vez que as partes são prioritárias ao todo (e estão completas por si mesmas), o tempo presente é também mais importante que qualquer outro tempo. “Se considerarmos essa visão de mundo de acordo com o eixo do tempo, teremos uma ênfase do ‘agora’, e se observarmos a partir da face do espaço, há uma ênfase do ‘aqui’, ou seja, é uma convergência para o que está diante dos meus olhos, do lugar em que estou agora” (KATO, 2012, p. 214).

e “se associa à qualidade do sublime, pela compreensão religiosa de que o ser humano macula o lugar que se encontra” (OKANO, 2012, p. 71).

A autora cita a pesquisa do arquiteto Fred Thompson (2002) a respeito das festividades japonesas para explicar que o espaço da festividade exige a presença do corpo, tendo a rua como um *entre-lugar* que relaciona homem, sociedade e cultura da coletividade, gerando uma espacialidade comunicativa. Para o arquiteto, “a percepção espacial japonesa descrita por *Ma* não é um nome, mas um gerúndio (verbo-nome) que seria mais bem representado pela palavra ‘espacializando’ (*spacing*), que se situa na conjunção do espaço com o tempo.”

Tal consideração se aproxima daquilo que Giuliana Bruno (2018, apud PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020) inclui em sua pesquisa sobre a relação entre espaço arquitetônico e cinematográfico. Ela compreende o espaço arquitetônico como prática: associado aos percursos, à dinâmica e à fragmentação do olhar – superando uma noção tradicional de construção imóvel e incorporando o habitante a partir de sua reinvenção. Assim, para ela, o espaço cinematográfico também teria essas características.

Segundo Prysthon, Castanha e Assunção (2020), Bruno parte da etimologia de *emotion* (emoção, em inglês), que carrega a palavra *motion* (movimento) para explicar tanto o caráter espacial da emoção quanto o caráter emocional do espaço. Além disso, o termo grego que origina a palavra cinema (*kinema*) traria a ideia tanto de emoção quanto de movimento, o que corrobora com a tese da autora da vinculação entre cinema e arquitetura através da identificação afetiva pelos espaços e paisagens.

Ela nos fala de um movimento que é aquele de um espaço interior, do “se deixar levar” pelas emoções, e do cinema como proporcionando uma espécie de viagem, viagem esta que não tem a ver com o deslocamento físico dos corpos e dos objetos no mundo, mas sim desse estado interior. Por isso a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema, contraposta à ideia de uma imobilidade do corpo que por vezes se coloca inerente à espetatorialidade fílmica. Ao contrário do voyeur, ‘o espectador é antes um voyageur, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo’ (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020, p. 21)

Já no espaço fílmico, Assunção explica, também a partir de Bruno, a relação da natureza, paisagem e espaço nos filmes de Naomi Kawase. Para a autora, “Kawase nos traz a paisagem através da relação imediata com o humano e da vivência nesse lugar”, aproximando natureza e paisagem – uma paisagem “vívida a partir de dentro” (ASSUNÇÃO, 2020, p. 13).

[...] O corpo não é visto como separado de seu entorno, mas é justamente o percurso desse corpo no espaço que cria uma espacialidade outra. Em Kawase, é mesmo a partir do entendimento corpóreo do cinema que se dá a representação da natureza. A filmagem do espaço natural é realizada de modo que compreende a correlação entre

o percurso do corpo no espaço e a própria imagem dessa espacialidade (ASSUNÇÃO, 2020, p. 13).

Assim, recordando a existência de uma relação entre paisagem real e filmada, e entre corpo e paisagem, posta por Ribeiro (2017), talvez haja uma conexão entre o corpo filmado e aquele que o visualiza. Ribeiro explica que há, no cinema, um potencial para nos ajudar a enxergar o mundo. Reflito, então, se a natureza representada em tela, junto com a vivência dos personagens, poderia ser capaz de nos conduzir a uma conexão mais profunda com uma dimensão espiritual, nos fazendo acessar o interior a partir do exterior, tal qual a grande abertura da *Igreja Sobre a Água*.

Com este capítulo, busquei estudar as relações entre o *Eu* e o mundo natural a partir da formação de um pensamento sobre paisagem. Retomei historicamente algumas das manifestações desse pensamento nas artes, na pintura e arquitetura, como modo de tentar entender como tais expressões são capazes de criar em nós uma relação com os espaços e, assim, nos influenciar em uma dimensão emocional.

Poderia ser interessante adensar essa reflexão em outras artes, como por exemplo a literatura, porém optei por enfatizar aquelas que lidam com o espaço de um modo mais direto, por entender que é a partir dele que a trajetória transmutadora se faz possível nos filmes que analisarei no capítulo 4.

Reflito de que maneiras a natureza pode existir como uma manifestação de emoções, entendendo o espaço como um elemento vivo, capaz de acolher e dispersar a carga emocional contida naquele que o percorre. Por isso, considero que alguns valores culturais japoneses podem auxiliar nessa investigação, ao relacionarem o espaço e o tempo através da subjetividade. Reservo, portanto, o próximo capítulo ao estudo de *Ma* e *oku*, elementos inerentes ao espaço japonês e sua relação com o corpo, criando propensão ao movimento.

3. ASPECTOS IMATERIAIS DO ESPAÇO NA CULTURA JAPONESA

Início este capítulo retomando um pensamento de Assunção (2020) sobre as paisagens de Kawase, como vividas a partir de dentro. Em seus filmes, a relação do corpo com o espaço pelo qual atravessa é indissociável, aproximando natureza e paisagem, conectando personagem e ambiente. Porém, não é apenas o personagem que é conectado ao seu entorno. Há também a disponibilidade de espaços para a imaginação do espectador que observa a trajetória, visto que a paisagem é uma relação, como apontou Ribeiro (2017).

Assim como ocorre com os corpos vistos em tela, o espectador também atravessa por esses espaços e, ao se permitir vivê-los, pode ser tocado por eles (sendo necessário que esteja disposto a isso, como uma espécie de *olhar caminhante atento*, nas palavras de Cabral & Bartalini, 2019). Na caminhada realizada pelos personagens, cada espaço é revelado aos poucos, a partir do tempo, atravessando *vazios* disponíveis rumo ao profundo (do personagem, do espaço atravessado por ele, e da imaginação). Por isso, sou instigada a refletir sobre o diálogo da paisagem nesses filmes com dois importantes valores culturais japoneses associados a qualidades metafísicas do espaço: *Ma* e *oku*.

Ma seria capaz de fornecer ao personagem infinitas possibilidades em sua trajetória, além de se aliar a *oku* no movimento dos corpos pelo espaço, percorrendo camadas e *entre-espaços* cada vez mais ao fundo. Nesse processo, novos *vazios* se revelam, e, assim, instigam um movimento ainda mais profundo. Trata-se, portanto, de um espaço em plena transformação – a conjunção do tempo e do espaço, como disse o arquiteto Fred Thompson (2002).

Além disso, a abertura de novos horizontes a cada passo adiante faz com que o processo de caminhar se torne mais importante que o destino em si, já que é pelo deslocamento que novas possibilidades se revelam, estimulando ainda mais movimento, como um *continuum* infinito. Porém, para que o personagem realize tal movimento, é necessário um primeiro passo.

Nos filmes analisados, um espaço *vazio* parece se apresentar constantemente ao personagem, e é apenas quando ele se entrega às possibilidades propostas, isto é, olha para esse *vazio* e se dispõe a caminhar em sua direção, que sua trajetória de luto pode ser vivenciada e transmutada. Portanto, para melhor compreender esse movimento corporal, que é externo e também interno, é necessário antes a compreensão do que seria esse *vazio radicalmente disponível*.

3.1 *MA*

Ma é um valor cultural nipônico que, no Brasil, é amplamente estudado pela pesquisadora Michiko Okano (2012). Não há uma tradução precisa em português para *Ma*, mas algumas tentativas, segundo ela, são: *intervalo*, *vazio*, *espaço negativo*, *entre-espaço*.

Okano explica que esse elemento é especificamente japonês e está presente em todos os aspectos da vida e do cotidiano no país, atravessando suas manifestações culturais (das quais destaca a arquitetura, as artes visuais, o teatro, a música, a literatura, a comunicação, os modos de falar e se portar). E por ser inato, não é comum que os japoneses falem a respeito ou o expliquem logicamente – do mesmo modo, não existe uma unanimidade em seu entendimento. Para ela, a chave para a apreensão do *Ma* se dá pela via sensorial, “não baseada na lógica, mas na percepção e vivência humana” (OKANO, 2012, p. 197).

A autora esclarece que traduzir *Ma* como espaço vazio, do modo como a cultura ocidental o compreende, não é suficiente. O *vazio* presente no *Ma* não se trata da *ausência de tudo*, mas de um “espaço radicalmente disponível”³¹. *Ma* contém nele as inúmeras possibilidades do que poderá vir a ser – Okano o concebe dessa maneira a partir da ideia de Primeiridade da semiótica peirceana. Para ela, a noção de *Ma* remonta a “um espaço vazio demarcado por quatro pilastras no qual poderia haver a descida e a consequente aparição do divino, em algum instante do eixo temporal” (OKANO, 2012, p. 24). Ou seja, existe enquanto possibilidade. Nas palavras da autora, é um quase-signo.

No entanto, é quando tal possibilidade se torna signo (algo concreto, identificável pelos sentidos) que podemos assimilar melhor sua dimensão abstrata. À dimensão identificável, Okano chama *espacialidade Ma*, “um entre-espaço que pressupõe uma montagem”, e a explica a partir da formação do ideograma *Ma* (間): “uma composição de duas portinholas (門), através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日)” (OKANO, 2012, p. 26). Em tal manifestação podemos observar um silêncio, pausa, não ação, intervalo, passagem. O entre-espaço é, portanto, uma zona cinza, intervalar, um lugar de coexistência, de fronteira.

Percebe-se, portanto, que *Ma* carrega uma dimensão relacional, de mediação, que pode ser exemplificada a partir da palavra *ningen* (人間, *homem, ser humano*), que é

³¹ Para Okano, na percepção japonesa não há como considerar um espaço vazio aquele em que “não há nada a não ser ar”, já que, sendo o ar um elemento fundamental para nossa sobrevivência, “considerar vazio um lugar em que ele está presente, é praticamente desconsiderar um elemento essencial” (OKANO, 2012, p. 27-28). Ainda, além do ar, o espaço vazio também contém infinitas possibilidades de preenchimento.

formada pela união de “pessoa” (人) + “espaço-entre” (間). “*Ma* (leia *gen* aqui) implica que pessoas (*nin, hito*) estão no interior, entre ou em relação a outros” (PILGRIM, 1986, p. 256, tradução nossa³²). Para Masakatsu Fujita (2021), a partir do pensamento de Arimasa Mori, uma experiência ocidental compreende que, da experiência, origina-se uma subjetividade individual, enquanto da experiência japonesa não se origina nenhuma individualidade, mas a *relação* entre duas pessoas. O *vazio* entre ambos, portanto, acarretaria em uma conotação experiencial de *Ma*, já que “estar entre pessoas é interagir de alguma forma dinâmica”³³ (PILGRIM, 1986, p. 256, tradução nossa³⁴).

Da mesma maneira, a dimensão relacional de *Ma* no que se refere ao espaço pode ser encontrada na relação entre forma e vazio, distinta daquela compreendida em países ocidentais. Como exemplo, há a palavra *kūkan* (空間, espaço), formada por *kū* (空, vazio) + *kan* (間, espaço-entre).

Kū (vazio) é a teoria central da Escola Madhyamika, do pensador Nagarjuna, para quem o mundo é formado por *kū* e *shiki* (vazio e forma): para que a forma se torne existência, deve haver também a não forma e isso se aplica à impermanência das coisas, de modo que a forma e a não forma têm o mesmo peso nessa estrutura de pensamento. Daisetsu Suzuki [...], autor mais conhecido no Ocidente pelos seus escritos zen-budistas, esclarece que o *kū* se relaciona com a ideia da coexistência dos opostos, isto é, que a forma e a não forma ou a coisa e o vazio são ambos constituintes do mundo. (OKANO, 2012, p. 28).

Porém, como visto anteriormente, o espaço japonês é percebido de modo indissociável ao tempo. Como pontua o arquiteto Arata Isozaki (1979, apud PILGRIM, 1986), na concepção nipônica o tempo existe apenas em relação aos movimentos ou ao espaço, e, do mesmo modo, o espaço é percebido apenas em sua relação com o tempo, a partir de eventos ou fenômenos que nele ocorrem. *Ma*, portanto, não carrega somente uma dimensão espacial, mas também temporal, conforme aponta o arquiteto Günter Nitschke.

Ma [...] tem muitos níveis de significação, vai além e também inclui forma e espaço (no sentido tridimensional), bem como o tempo no qual um evento pode servir para definir um lugar - é de caráter subjetivo, estimulado externamente pela disposição de símbolos, sejam eles formas tangíveis e espaços visivelmente definidos ou aqueles

³² “In the compound *ningen* (“human being”), for exemple, *ma* (read *gen* here) implies that persons (*nin, hito*) stand within, among, or in relationship to others.” (PILGRIM, 1986, p. 256)

³³ “As relações humanas, por exemplo, tornam-se assim uma questão de negociar *Ma* (*ma no torikata*) entre seres humanos” (PILGRIM, p. 267, tradução nossa). / “Human relations, for example, thus become a matter of negotiating the *ma* (*ma no torikata*) between/among human beings.”

³⁴ “[*Ma*] also carries an experiential connotation since to be among persons is to interact in some dynamic way.” (PILGRIM, 1986, p. 256)

criados por movimentos e acontecimentos (NITSCHKE, 1966, p. 116, tradução nossa³⁵).

Assimilar uma ideia intersticial parte, também, de uma percepção de mundo não binária, em que não há, tradicionalmente, a demarcação de cisão entre o sujeito e o mundo, como vimos anteriormente. *Ma* é compreendido como algo que é “nem um, nem outro”, ou “simultaneamente um e outro” (OKANO, 2012, p. 172). Segundo Fujita (2021), ao mesmo tempo em que separa duas coisas ou acontecimentos, criando um interstício, *Ma* os une: “se ligam estando separados” (p. 181). E, nessa zona de encontro, nasce o *awai*³⁶ (間).

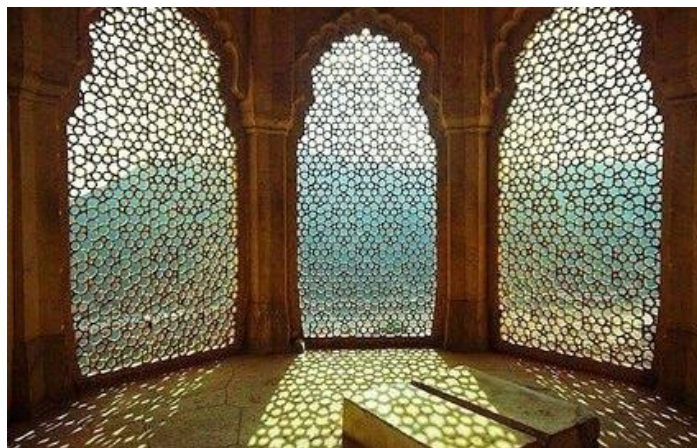
Assim, uma espacialidade *Ma* é também composta de uma relação, que é e não é, está dentro e fora, visível e invisível, simultaneamente – modificando, também, nossa relação com o mundo. Para Hans Belting (2005), foi a *experiência do habitat* que “exerceu uma influência nada insignificante sobre a *experiência de si* do sujeito na cultura ocidental” e nos países asiáticos. Segundo ele, há uma diferença significativa entre a janela e o muxarabi³⁷ (e, por que não, entre a janela e os *shōji* e *fusuma*) na construção dos modos de ser nessas sociedades. Enquanto a janela é a abertura que enquadra “o espaço do mundo”, contemplado à distância por um *Eu* não pertencente a ele, o muxarabi (figura 16) se encontra nesta qualidade intersticial, uma divisória que não divide completamente: permite que o sol seja avistado por suas frestas.

³⁵ “*Ma* in the Japanese sense has many levels of meaning – it is beyond and yet includes the concepts of three dimensional form and space – it has a connotation of time in that an event may serve to define a place – it is of a subjective nature, stimulated from without by the disposition of symbols, whether they be tangible forms and visibly defined spaces or those created by movement and happenings.” (NITSCHKE, 1966, p. 116)

³⁶ Fujita explica *awai* como “a fronteira entre as coisas, ou seja, aquilo que as separa ao mesmo tempo em que as une” (2021, p. 176). É oportuno observar ainda que o ideograma de *Ma* (間) e *awai* (間) é o mesmo.

³⁷ Muxarabi é um elemento originário da arquitetura árabe. Trata-se de uma espécie de treliça de madeira com pequenos vãos, utilizado como divisória, janela ou painel. Através de seu treliçado é possível avistar o exterior sem que o interior da habitação seja visto por quem está do lado de fora. Também permite que a luz entre no ambiente de modo parcial e indireto (figura 16).

FIGURA 16 – Exemplo de muxarabi



Fonte: BASSO (2014).

A partir de Wu (1996), Belting analisa, ainda, que o painel pintado, em oposição às pinturas ocidentais que abriam uma janela para o mundo exterior, permitia que o exterior adentrasse ao interior. Permitia a criação, portanto, de uma coexistência entre exterior e interior: um *entre-espaço*. Para Pilgrim (1986, p. 258, tradução nossa³⁸), “*Ma* não é um mero vazio ou abertura; através e nele brilha uma luz, e a função desse *Ma* passa a ser justamente deixar essa luz brilhar”.

Foi a décima quinta noite do oitavo mês. A luz de uma lua cheia entre nuvens brilhava entre as tábuas mal ajustadas do telhado e inundava a sala. Que lugar estranho para se estar deitado!, pensou Genji, enquanto olhou ao redor do sótão, tão diferente de qualquer quarto que ele já tinha conhecido antes. (MURASAKI, apud PILGRIM, 1986 p. 258, tradução nossa³⁹).

Na arquitetura, Okano exemplifica diversas manifestações de *Ma*. Ela explica que um recinto tradicional, espaço com tatame e sem mobiliário (visualmente *vazio*), é denominado *Ma*. Nesse espaço estão contidas infinitas possibilidades de ser: através de seu uso (retomando a noção de *spacing*) pode ser transformado em uma sala (com a inserção de uma mesa dobrável), um quarto (com *futon*), ou qualquer outro ambiente a partir do que se insere nele, sendo capaz de abrigar múltiplas funções.

Da mesma forma, os painéis, biombos, cortinas, também podem ser movidos, recolhidos, abertos ou fechados para transformar o ambiente, de modo que as funções do

³⁸ “Yet *ma* is not a mere emptiness or opening; through and in it shines a light, and the function of this *ma* becomes precisely to let that light shine through.” (PILGRIM, 1986, p. 258)

³⁹ “It was the fifteenth night of the eighth month. The light of an enclouded full-moon shone between the ill-fitting planks of the roof and flooded the room. What a queer place to be lying in!, thought Genji, as he gazed around the garret, so different from any room he had ever known before.” (MURASAKI, apud PILGRIM, 1986 p. 258)

espaço tradicional japonês não são fixas. O espaço, portanto, é modificado ativamente pelos corpos que o habitam – e só se transforma a partir da decisão de modificá-lo.

Outros elementos tradicionais levantados pela autora na arquitetura, onde é possível perceber *Ma*, são *engawa* e *hisashi*. Enquanto *engawa*, a varanda, realiza a intermediação entre espaço externo e interno no nível do piso da casa, *hisashi* é uma cobertura utilizada ao redor das residências, que evita a incidência solar direta, trazendo para o interior a penumbra (o intermediário entre a luz e a sombra).

FIGURA 17 – Exemplo de *engawa* e *hisashi*



Fonte: LIMA; MARANHÃO (2019).

Junichiro Tanizaki (2017) em “Em Louvor das Sombras” explica o apreço japonês por essa zona cinza a partir das dificuldades construtivas experimentadas inicialmente no país, devido à “falta de recursos” (inexistência de tijolo, vidraças e concreto) que fez com que os beirais das casas se tornassem cada vez maiores para proteção das frequentes chuvas fortes.

Segundo ele, certamente os japoneses teriam preferido os ambientes claros, mas a partir de tal situação encontraram valor na beleza das sombras e, assim, modificaram sua arquitetura para incorporá-las. Por isso passaram a pintar as paredes da sala para se sentar (*zashiki*) em uma única cor, utilizar revestimentos foscos, valorizar os veios das madeiras, fazer nichos para receber a penumbra.

Ver um desses nichos num *zashiki* executado com bom gosto faz-me sempre admirar a capacidade dos japoneses de compreender o mistério das sombras e usar o claro-escuro com propriedade e engenho. Não existe nenhum elemento decorativo especial num nicho. Ou seja, o *tokonoma* é uma reentrância vazia formada de madeira e parede, para onde a claridade é atraída de maneira a criar indistintas manchas sombrias aqui e ali. Ainda assim, quando contemplamos as manchas que se agregam por trás da trave (*otoshigake*), em torno dos recipientes para arranjos

florais, ou ainda sob as estreitas prateleiras laterais (*chigaidana*) – simples sombras, nada mais – temos a forte impressão de que o ar se condensou só ali em agudo silêncio e em desolada solidão, imutável, eterna. (TANIZAKI, 2017, p. 39-40).

FIGURA 18 – Exemplo de *tokonoma*



Fonte: Catálogo online do The Omiya Bonsai Art Museum, Saitama⁴⁰

Já para Fujita, o *awai* (“fronteira”) entre luz e sombra acaba por referenciar o *awai* entre vida e morte. Na cultura japonesa, a separação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos não é clara, se entrecruzando muitas vezes, havendo uma passagem entre eles. Por exemplo, *Mogari* era um ritual que se fazia antigamente, utilizando um aposento chamado *moya* ou *mogariya*, em que a família “acompanhava o falecido até sua última morada”, passando um tempo com seu corpo para acalmar a alma ou lembrá-la de sua separação com a carne. “Os mundos dos vivos e dos mortos não eram completamente herméticos como pensam alguns contemporâneos. Dizendo de outra maneira, o *awai* entre a vida e a morte era um mundo carregado de muito mais realidade do que ele é para nós atualmente” (FUJITA, 2021, p. 184).

Essa ausência de delimitação entre dois mundos, como poderia ser esperada a partir de uma visão ocidental, também é muito explorada no cinema japonês. Dentro do recorte desta pesquisa, em filmes como *Kishibe no tabi / Para o Outro Lado* (2015, Kiyoshi Kurosawa)⁴¹ e *Floresta dos Lamentos*, a aparição de um *fantasma* ou *espírito* de alguém que

⁴⁰ Disponível em: < <https://www.bonsai-art-museum.jp/en/facilities/service/gallery/>>. Acesso em 26 mar. 2024

⁴¹ Em *Para o Outro Lado*, Mizuki recebe a visita de seu marido falecido e decidem realizar uma caminhada pelos últimos lugares por onde ele passou em vida.

morreu não traz espanto ou surpresa ao vivente. Ao contrário, o falecido é recebido com naturalidade por ele, que busca aproveitar o momento de encontro.

Outros elementos construtivos citados por Okano como espacialidade *Ma* são as escadarias, as pontes e os caminhos, por serem zonas de transição entre dois pontos. Nesses elementos fica ainda mais evidente o cruzamento espaço-corpo-tempo, uma vez que são locais de passagem, por onde se desloca para chegar a outro lugar em outro tempo.

No caso dos caminhos traçados nos jardins, a autora explica que essa condição exige uma participação mais ativa de quem os vivencia, uma vez que não estão plenamente definidos, assim demandando que se construa uma espécie de diagrama, ou mapa mental, formado por fragmentos coletados aos poucos e a própria imaginação do visitante. Ela conclui, portanto, que na arquitetura a espacialidade *Ma* está presente de duas formas: em espaços construídos e em percursos.

Em ambos os casos, Okano enfatiza o estímulo dos sentidos: a visualidade é associada ao tato, paladar, audição e olfato. E, ainda, que a conjunção espaço e tempo é efetivada na montagem: um elemento que media e ordena o espaço, “algo que ‘não é’, mas sempre ‘está para ser’ e, portanto, sempre em movimento” (2012, p. 101). Já para Nitschke (1966), *Ma* pode ser explicado através de quatro dimensões (as três dimensões espaciais mais o tempo) e/ou da experiência humana. Ou seja, conforme Pilgrim (1986), há uma dimensão objetiva descritiva e outra subjetiva experiencial.

Essa dimensão subjetiva é exemplificada pelo autor a partir dos “momentos de não-ação” do teatro *Nô*, momentos de suspensão entre danças, cantos, movimentos e mímicas em que o ator prende a atenção por sua “força espiritual subjacente (*kokoro*)” e assim cria uma conexão entre as ações que vieram antes e as que virão depois. Algo semelhante ocorre com os *pillow-shots*⁴² nos filmes do diretor Yasujiro Ozu, também observados por Okano como responsáveis por criar uma pausa no fluxo narrativo e, em consequência, trazer vestígios de um sentimento ou tempo suspensos.

A ideia de *Ma* como vestígio traz ainda outra camada de participação do espectador ao estimular o rememorar de fatos passados. É a partir das ausências em tela que se dá potência a presenças efêmeras, como um oxímoro *ausência-presença* por mim identificado na filmografia de Kore-eda (CHOMA, 2021), que traz a sensação de presença a partir dos *vazios*. Um exemplo é a opção do diretor em não mostrar em tela os corpos daqueles personagens que morrem, mas pontuar suas presenças com alguns objetos (sapatos, lenços) que não somente

⁴² Planos geralmente ausentes de figuras humanas que suspendem o fluxo narrativo no cinema de Ozu.

fazem parte da lembrança dos enlutados mas também do espectador, uma vez que foi anteriormente apresentado a eles.

[...] a ausência é também representada de outras maneiras na obra⁴³, como pelo ocultamento de ações, compondo, assim, as narrativas subentendidas ou inconclusas. [...] Aquilo que é invisível aos olhos se revela na sua livre interpretação, despertando, em nossa mente, uma força imaginativa que se manifesta de modo mais vívido e aberto ao infinito: quanto mais ausente é a visualidade, maior é a visibilidade aguçada. (OKANO, 2012, p. 146).

É oportuno observar que *Ma* enquanto vestígio não é percebido apenas a partir dos aspectos visíveis na imagem, mas por outros recursos, como o som: uma pausa, um silêncio. A escolha estética de um silêncio absoluto (ausência completa de sons) em alguns filmes cria um intervalo em sua montagem sonora, um tempo para uma imersão ainda maior no conflito apresentado.

Outro recurso, que inicialmente poderia parecer contraditório, é a utilização de sons para enfatizar um silêncio ou pausa, como afirma Michel Chion (2011). Ele fala de “toques de reverberação discreta”, como por exemplo passos em uma rua, que reforçariam a sensação de uma ausência – e, acrescento, trariam o vestígio de uma presença. Esses passos só poderiam ser percebidos diegeticamente a partir de um profundo silêncio, já que na presença de outros ruídos mais intensos (trânsito, por exemplo) seriam inaudíveis. Em *A Luz da Ilusão* temos a ocorrência desse fato quando Ikuo encontra Yumiko pela última vez: a despedida do casal se dá com a protagonista observando o caminhar de seu marido, de costas para ela, com seus passos e o barulho de seu chaveiro reverberando pelo espaço – uma presença que antecipa sua ausência, isto é, sua morte.

Com relação à arquitetura, um importante vestígio citado por Okano (2012) é o Santuário xintoísta de Ise, dedicado à deusa do sol, Amaterasu. Essa construção é demolida a cada 20 anos para ser reconstruída novamente como réplica, no terreno vizinho, valorizando o pensamento do *aqui-agora* e da impermanência.

Após sua conclusão, a edificação antiga é demolida, preservando-se, desse modo, a forma, a **verdadeira permanência**, enquanto a matéria, como objeto transitório no universo, sofre destruição. E, se tudo é impermanente, há como consequência uma valorização do presente, do aqui e agora. [...] Nessa consideração cultural, o espaço japonês é abordado como algo concreto e real, que suscita elementos em movimento na sua composição: são as texturas criadas pelo caminhar dos homens, pela passagem do barco no rio, do carro ou da bicicleta na rua. (OKANO, 2012, p. 70, grifo nosso).

⁴³ Neste trecho, Okano analisa a obra *Banshun / Pai e Filha* (1949), de Ozu.

Destaco ainda o trecho final da citação, retomando a ideia de um espaço construído a partir das experiências vividas nele. O trajeto deve ser experienciado e, ao ser realizado nesses espaços intervalares (caminhos, rios, escadas, pontes, túneis), a percepção do espaço e do tempo são outras e, muitas vezes, tornam-se ritos (OKANO, 2012). A percepção de *Ma* como ato de passagem parte da concepção arquitetônica de *oku*, o caminho sempre mais ao fundo, e é percebida no cinema por Okano a partir de um processo de transformação de personagens “desconectados do mundo” em alguns filmes de Takeshi Kitano.

Para ela, há a valorização de um lento trajeto percorrido pelos personagens, destacando o ato de se deslocar em detrimento do destino ou origem. Essa ação do caminhar, comumente considerada de menor importância em um filme, se prolonga reiteradamente fazendo com que a percepção do espectador sobre ela mude e, assim, crie “um ‘tempo lento’, para que ele entre no jogo e inicie a sua própria caminhada” (OKANO, 2012, p. 189). Nesse caso, tão importante quanto o movimento dos corpos em quadro é o ambiente que os cerca e a interação entre eles. Algumas espacialidades, como túneis, portais, pontes, praia são responsáveis por demarcar momentos de transição ou fechamento/início de ciclos dentro da narrativa (como rituais⁴⁴).

A respeito de *Kikujiro no natsu / Verão Feliz* (1999)⁴⁵, de Kitano, a autora explica que o fato do filme iniciar e terminar com a mesma cena reitera a ideia de um tempo cíclico e não linear (não há início ou fim), criando uma continuidade espaço-temporal que faz com que toda a caminhada de Masao seja uma espacialidade *Ma* simbolizada como um ritual de passagem. Essa caminhada também é interpretada como um renascimento do personagem, um rito de *regressus ad uterum*, permitindo o início de um novo ciclo em sua vida a partir da aceitação da ausência de sua mãe.

Em suas análises de filmes de Ozu e Kitano, Okano identifica que as espacialidades *Ma* se manifestam de diversas formas, as quais são resumidas por ela em alguns tópicos. Primeiramente, a partir de um nível metafísico e estético – como rito ou possibilidade. Também pode ocorrer como reiteração, que seria uma espécie de *déjà-vu* criado para ativar a memória do espectador (por exemplo com a repetição de planos ou ao remeter a planos vistos anteriormente). Ocorre como metáfora e/ou analogia; como ambiguidade; ou tempo lento –

⁴⁴ Um dos elementos utilizados pelo arquiteto Arata Isozaki para explicar o que é *Ma* (em exposição realizada em 1978 em Paris, chamada *Ma: Espace-Temps du Japon*, citada por Okano) é o *Utsuroi* (momento de transformação da natureza, o instante que marca a passagem de um estado a outro). Okano diz que “existe o entendimento de que *Utsuroi* é uma composição da semântica *utsu* (vazio) e *hi* (atividade) da alma, isto é, a mudança do estado de algo por meio da ação da alma num espaço vazio” (2012, p. 49).

⁴⁵ *Verão Feliz* retrata a caminhada do menino Masao, acompanhado por Kikujiro, em busca de sua mãe, que nunca conheceu.

nesse caso, pela criação de uma temporalidade que permite ao espectador “jogar o jogo” proposto. E, finalmente, pela montagem. Com relação a este último, é possível citar, por exemplo, os *pillow-shots* de Ozu. No entanto, a autora destaca que *Ma* como montagem ultrapassa esse aspecto, tornando-se também uma “montagem ativa do espectador”, que realiza as conexões propostas pelo filme.

Ainda na montagem, a espacialidade *Ma* como *ritual de passagem* no cinema japonês pode ocorrer na busca por um local mais ao fundo (destacado como mais escuro, menor, entre outras características formais), a partir das caminhadas. Desse modo, é oportuno buscar compreender as relações entre *oku* e *Ma*.

3.2 OKU

Quando Okano discorre sobre a espacialidade *Ma* em alguns santuários, ela explica que a ação de se deslocar de um ponto a outro pode estar alinhada à prática ritual. Segundo ela, a espacialidade *Ma* é composta pela interação entre a territorialidade, a arquitetura e o movimento do homem pelo espaço e que, a depender de quem seja o visitante, existirá uma percepção ritualística neste deslocamento, se houver a internalização de *Ma*.

Recordando o que vimos sobre as origens do pensamento da paisagem, temos que algumas caminhadas em espaços naturais eram realizadas no passado como prática meditativa. Isso, no entanto, dependeria daquele que realizava a ação. Nesse sentido, percebe-se a possibilidade de existência de um movimento físico que se alia ao espiritual, um movimento que pode levar não somente a um local palpável, mas também ao interior daquele que caminha.

Quanto ao aspecto físico, muitos relatos falam de um percurso realizado nas florestas ou nas montanhas. Kato (2012) cita o ritual na floresta de Okinawa⁴⁶, que é um caminhar corporal e espiritual, em direção a um espaço mais profundo, *oku* – local onde estariam os *kami*. Outros autores, como Fumihiko Maki (1979), explicam que a ideia de *oku* não está associada apenas às montanhas, mas também ao mar (deriva de *oki*, alto mar), porque, uma vez que *oku* implica o assento da divindade, tanto o mar quanto a montanha possuem suas profundezas internas⁴⁷.

⁴⁶ Ver subcapítulo 2.2, página 42.

⁴⁷ Para o autor, existe também o entendimento de que os deuses teriam vindo do outro lado do mar, o que implica a existência de uma região mais além do oceano como origem da morada dos *kami*.

Meu interesse em pesquisar *oku* veio, inicialmente, da suposição de que os personagens Shigeki, Machiko e Yumiko realizariam um percurso corporal e espiritual em direção a um local mais profundo. Assim, é interessante observar que os dois espaços que usualmente se relacionam à ideia de *oku* também sejam tratados nos filmes desta pesquisa. Enquanto o deslocamento de Shigeki e Machiko se dá em uma floresta na montanha, Yumiko realiza sua trajetória no litoral.

Oku é um valor cultural japonês que está presente nas artes desde o século VIII, mas foi resgatado por Maki ao estudar o urbanismo do Japão nos anos 1970. Segundo ele, a palavra aparecia nas poesias e peças kabuki para expressar um senso de lugar característico japonês e tornou-se parte do vocabulário cotidiano. O termo também implicava a concepção de *okuyuki* (profundidade espacial)⁴⁸, que significa “distância relativa ou sensação de distância em um determinado espaço” (MAKI, 1979, p. 329, tradução nossa⁴⁹), reforçando a existência de uma profundidade relacionada a *oku*.

Além de indicar algo profundo, *oku* também suscita o abstrato e o imaginário, por se tratar de um local menos acessível (ou inacessível, em muitos casos). Por esse motivo, o termo sugere mais o movimento para o interior do que seu destino, o que cria um estímulo para se deslocar cada vez mais ao fundo, sem a perspectiva de chegar a algum lugar (nas palavras de Okano, *oku* sempre pressupõe a existência de um outro *oku*). Em termos arquitetônicos, portanto, muitos lugares sagrados no Japão são construídos de modo que se tenha a sensação de estar sempre mais ao fundo, rumo ao assento da divindade, que não será adentrado.

Pude notar ainda uma ligação entre os valores culturais de *Ma* e *oku*. Além de serem qualidades do espaço, uma certa quantidade de autores os relaciona a partir do *vazio* - que, diferentemente do Ocidente, é também intrínseco ao espaço. Enquanto *Ma* traria as possibilidades do *vazio* ao redor, além da relação entre espaços, *oku* parece implicar uma disposição de camadas que contêm tal *vazio*.

Segundo Kato, *oku* é uma das três características que estruturam o espaço japonês, junto à tendência à horizontalidade e ao sistema construtivo que vai das partes ao todo (*tatemashi*, ou “construção ampliada”, como citamos anteriormente). Já para Matteo Belfiore (2012), o espaço japonês é compreendido por *oku*, *Ma* e *rikyū grey* (ou *filosofia do cinza*), que

⁴⁸ Também há a palavra *okumiya*, designando montanha, traduzida por *morada oku*.

⁴⁹ “[...] the use of the term invariably involves the concept of *okuyuki*, or spatial depth, signifying relative distance or the sense of distance within a given space.” (MAKI, 1979, p. 329)

estaria ligado à visão bidimensional e frontal - como se o espaço fosse constituído por uma sequência de planos.

A *filosofia do cinza* é reconhecidamente uma característica importante na concepção do espaço japonês, tal como citado no ensaio *Em Louvor da Sombra*, de Junichiro Tanizaki (2017). Pensar na zona cinzenta é também pensar na penumbra, no *entre-espaço* da luz para a sombra e que, portanto, é capaz de criar reentrâncias e zonas profundas – o que, também, cria a relação entre *Ma* e *oku*.

Externamente, o que mais se destaca nas construções japonesas, sejam elas templos, palácios ou casas populares, é o telhado – por vezes revestido de telha, por vezes revestido de colmo – e a espessa sombra reinante sob o beiral. Às vezes, pode acontecer de, em pleno dia, a escuridão sob o beiral ser tão intensa e cavernosa que quase nos impossibilita localizar entrada, porta, parede e pilares. [...] Assim, ao construir uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol – o telhado – sobre a terra, isto é, nela projetamos um pedaço de sombra, e nesse espaço escuro e sombrio construímos a casa. (TANIZAKI, 2017, p. 36).

Perceber a associação entre um espaço mais ao fundo, um vazio preñado de possibilidades e o espaço compreendido a partir de partes, ou planos, é fundamental para compreender o que Dan Li (2020) chama de *profundidade sensorial* do espaço japonês. O espaço, seja ele físico ou representado nas artes gráficas, tende a ser, assim, uma junção de planos que, ao serem atravessados, trazem uma dimensão física e temporal. Porém, antes de detalhar a percepção de *oku* como uma composição de camadas, acredito ser importante realizar um resgate das origens do termo e como posteriormente foi retomado para se compreender a organização espacial das cidades japonesas.

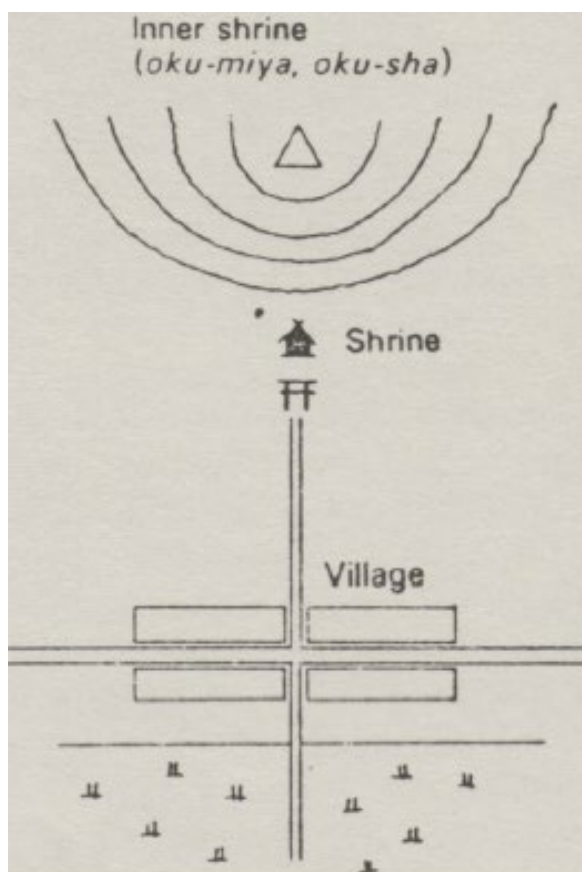
Com a popularização do cultivo do arroz no período Yayoi (c. 200 a.C. a 250 d.C.), as pessoas moveram-se das montanhas para as planícies, gerando uma diferenciação entre esses dois ambientes. As montanhas, que eram originalmente utilizadas para os rituais, além da moradia, acabaram tornando-se locais sagrados, longe das atividades cotidianas da população e abrigando os *kami*. Afastados fisicamente do sagrado, os habitantes das planícies passaram a reverenciar os recantos profundos das montanhas, além de adquirir um apreço pelo oculto, o imaginário ao longe. Por conseguinte, os santuários também começaram a ser relacionados com tais características.

Como Yuichiro Kojiro apontou em seus estudos sobre a comunidade japonesa, o protótipo da comunidade rural japonesa é a vila agrícola, composta por arrozais e um conjunto de casas contra o pano de fundo de uma montanha. Considero isso muito significativo, pois sugere graficamente a presença do *oku*⁵⁰. O vilarejo típico

⁵⁰ Ao longo de seu artigo intitulado *The city and inner space* (1979), Maki utiliza tanto o vocábulo *oku* quanto *inner space* para designar um espaço mais ao fundo no pensamento espacial japonês. Para fins desta pesquisa, no

tem uma forma alongada que se estende ao longo de uma rodovia que contorna as montanhas e tem vista para os arrozais, enquanto em um ângulo reto em relação a esse eixo, ligando o vilarejo ao seu santuário localizado no sopé da montanha, e depois ao santuário interior (*oku-sha*) nas reentrâncias da montanha, há o eixo religioso. Pode-se dizer que aqui, pela primeira vez, o *oku* recebe uma dimensão religiosa, no sentido de indicar a direção para o assento da divindade (MAKI, 1979, p. 330, tradução nossa⁵¹).

FIGURAS 19 e 20 – Vila japonesa tradicional



Fonte: MAKI (1979)



Fonte: MAKI (1979 apud NEIVA & RIGHI, 2008)

entanto, compreendo que é mais adequado traduzir *inner space* como *oku*, uma vez que faltam em português palavras mais precisas para se referir a um espaço profundo e oculto.

⁵¹ “As Yuichiro Kojiro has pointed out in his studies of the Japanese community, the prototype of the Japanese rural community is the farming village, comprising rice paddies and a cluster of houses against a mountain backdrop. I consider this highly significant for it graphically suggests the presence of inner space. The typical village has an elongated form stretching along a highway skirting the mountains and overlooking the paddy fields, while at a right angle to this axis, linking the village to the village shrine located at the foot of the mountain, and then to the inner shrine (*oku-sha*) in the mountain recesses, is the religious axis. It can be said that here for the first time inner space is given a religious dimension, in the sense of indicating the direction to the seat of deity.” (MAKI, 1979, p. 330)

Isso também ocasionou a existência de dois centros distintos para os moradores dos vilarejos: de um lado o centro visível, da aldeia; de outro, um centro invisível, de devoção, fisicamente distante (figura 19). Allan Grapard (1982) aponta que as primeiras crenças da montanha como local sagrado remetiam à noção do local como o “reino da morte”, já que no xintoísmo existe uma distinção entre o espaço da vida e o espaço da morte, as planícies e as montanhas. Assim, as montanhas abrigariam não somente as divindades, mas os espíritos dos mortos, que poderiam observar a vida dos moradores da planície.

Uma questão altamente intrigante a esse respeito é quando e como nossos ancestrais divergiram de outros povos, apesar de sua adoração comum pelas montanhas e identificação das árvores com entidades sagradas, para seguir um caminho essencialmente diferente. Por um lado, nossos ancestrais não reconheciam as montanhas como entidades absolutas. Eles reverenciavam os profundos refúgios das montanhas à distância, ao mesmo tempo em que davam o devido status às montanhas e colinas próximas na estrutura da relação montanha-aldeia. Em geral, construíam cidades e vilarejos em vales entre montanhas ou, às vezes, em bacias cercadas por montanhas, provavelmente acreditando que as montanhas ao redor eram, elas próprias, deuses guardiões. Essa atitude revela claramente a natureza distinta do conceito de buscar o ponto de origem nas profundezas das montanhas, e não no cume. No Ocidente, a ideia do centro (o topo da montanha) foi recapitulada na forma de cidades, igrejas e pináculos, enquanto no Japão as montanhas foram recapituladas, em túmulos e jardins, de modo a refletir *oku*, e não um pivô central (MAKI, 1979, p. 331, tradução nossa⁵²).

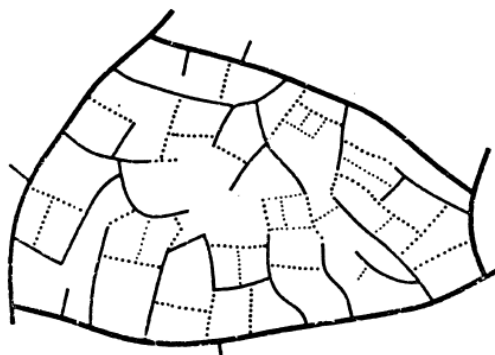
Maki reforça as distinções das cidades europeias daquelas japonesas. Nas cidades gregas, por exemplo, uma das primeiras ações realizadas era a delimitação do espaço a partir de uma muralha (deixando o exterior árido para fora). Depois, um traçado ortogonal era feito, formando uma grelha urbanística por onde seriam construídos os edifícios, mantendo esse ordenamento linear. Ao centro, havia a presença de pontos de encontro, geralmente verticalizados ou em locais elevados, como a igreja ou o mercado.

Já no Japão, o traçado da cidade, em geral rodeada por uma cadeia montanhosa, estava suscetível às condições topográficas de um espaço fisicamente limitado. A grelha era muitas vezes distorcida, com traçado mais orgânico, mantendo vazios e criando um pensamento urbanístico que visava envolver *oku*. O centro não era fixo, ao contrário, era algo

⁵² “A highly intriguing question in this connection is when and how our ancestors diverged from other peoples, despite their common adoration of mountains and identification of trees with sacred entities, to follow a path essentially different. For one thing, our ancestors did not recognize mountains as absolute entities. They revered the deep mountain recesses from a distance, while also according due status to the nearby mountains and hills in the framework of the mountain-village relationship. They usually built towns and villages in valleys tucked between mountains or sometimes in basins ringed by mountains, probably believing that the surrounding mountains were themselves guardian gods. This attitude clearly reveals the distinctive nature of the concept of seeking the point of origin in the depths of the mountains, not the summit. In the West, the idea of the center (the mountaintop) was recapitulated in the form of cities, churches, and spires, whereas in Japan mountains were recapitulated, in tumuli and gardens, in such a manner as to reflect inner space, not a central pivot.” (MAKI, 1979, p. 331)

indeterminado, a busca por envolver um vazio. E, portanto, essa espécie de *envelopamento das cidades* implicava flexibilidade e transformação, compreendendo que o traçado seria proposto a partir das condições do local. Além disso, a ausência de um *cume* fazia com que a paisagem da cidade se tornasse horizontalizada, como visto no subcapítulo 2.2.

FIGURA 21 – Traçado de ruas em um distrito de Tóquio nos anos 1970.
As linhas grossas indicam ruas que envolvem a área; linhas finas são ruas principais que levam para dentro do distrito e linhas pontilhadas são ruas secundárias criadas posteriormente.



Fonte: MAKI (1979).

Envolver o vazio acabou por criar uma composição urbanística em planos bidimensionais com muitas dobras, diferente da cidade europeia que se origina pela linha. Sobre essa distinção, Simone Neiva e Roberto Righi (2008) observam uma relação entre o pensamento urbanístico e a arte da caligrafia. Enquanto na escrita ocidental o que é valorizado é apenas o resultado final, unidirecional, traçado nas linhas do papel, a caligrafia japonesa envolve outros elementos na elaboração da escrita. São elementos não vistos, corpóreos, anteriores ao resultado, como o traço imaginário (*kūkaku*), que criam outros planos além daquele do resultado. Trata-se de uma dimensão oculta da escrita, imaterial.

O traçado irregular, que favorece a manutenção dos vazios nas cidades, também ocasiona uma percepção espacial distinta da ocidental. Nas cidades japonesas não se tem a certeza de alcançar um destino a partir do deslocamento em linha reta. Assim como ocorre nos jardins, o caminhar pelas ruas é sinuoso e revela e oculta os elementos aos poucos, com o tempo, sem que se tenha a visão da totalidade. Como afirma o arquiteto Kengo Kuma (2012), o espaço japonês é construído pela sobreposição de vários planos bidimensionais.

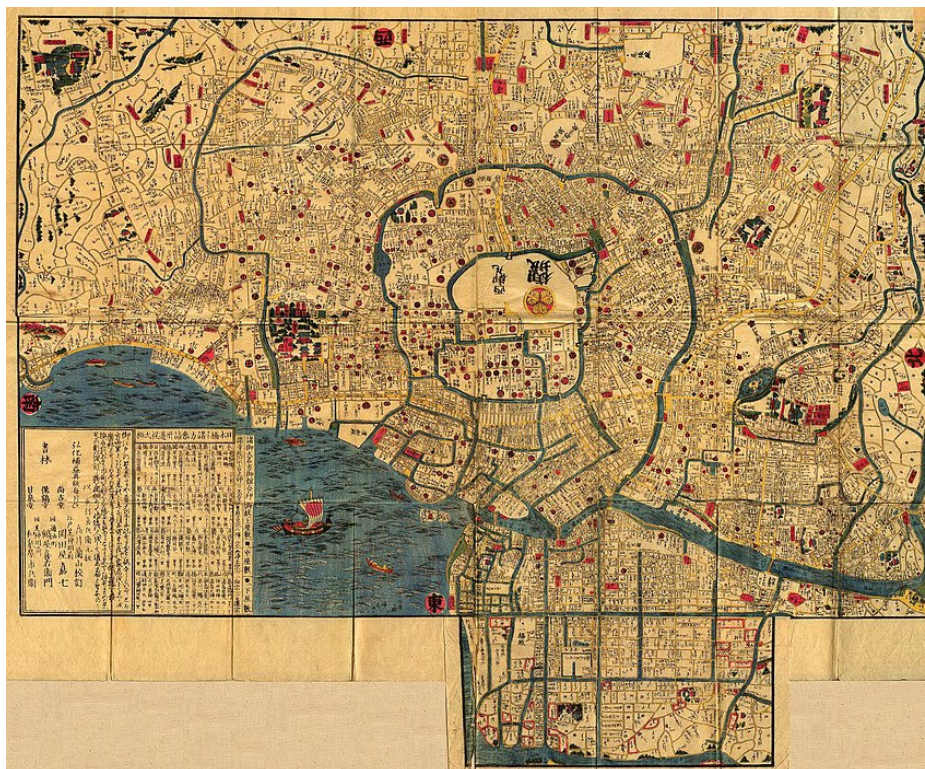
Maki utiliza como principal exemplo a cidade de Tóquio, cujo centro se tornou *vazio* a partir de um incêndio ocorrido em 1657 (*Grande Incêndio de Meireki* ou *Furisode-kaji*), que devastou a cidade. Na ocasião, o castelo de Edo foi destruído e um novo traçado urbano foi realizado. Com a transferência de alguns edifícios para outras zonas, a região do entorno

do castelo foi reorganizada mantendo um distanciamento maior entre as construções, de modo a evitar a rápida propagação do fogo. Outros pontos da cidade também foram esvaziados na esperança de servirem como aceiros, formando *vazios* que ao longo do tempo passaram a ser utilizados como pontos de encontro pela população.

Tóquio, para os ocidentais, parece uma colcha de retalhos malcortados e envolvidos por ruas tortuosas nada similares às outras metrópoles contemporâneas. Para eles, o desenho da cidade parece pouco lógico e funcional. Contudo, para os japoneses o importante é que a cidade contenha seus vários *oku*. No espaço da cidade japonesa a linha reta surge como um elemento estrangeiro. Sua existência anula a possibilidade da experiência do *ma*, pois, ao unir ponto a ponto no processo de leitura espacial, realiza-o racionalmente, sem o uso da imaginação. Assim, a linearidade do traçado ocidental é limpa e direta: não escondendo, não criando camadas, não envolvendo. Ela é, de certo modo, o avesso da profundidade necessária à criação do espaço japonês. (NEIVA & RIGHI, 2008, p. 38).

Segundo Roland Barthes (2007), nas cidades ocidentais, em geral, o centro é um ponto para onde ir, um local cheio, onde estão localizados o mercado, a igreja, os bancos, as praças. Tóquio, no entanto, seria o oposto: seu fluxo contorna o centro, ao redor de um *vazio*, o local menos acessível à população, cercado por vegetação e abrigando um “imperador que nunca se vê” (figura 22).

FIGURA 22 – Mapa de Edo (Tóquio) na Era Koka (1844-1848).



Fonte: Catálogo online da The Perry-Castañeda Library Map Collection⁵³

⁵³ Disponível em: <<https://maps.lib.utexas.edu/maps/historical/edo.html>>. Acesso em 31 jan. 2024

A conformação de boa parte das cidades japonesas cria um traçado de unidades sociais (casas) que protegem *oku*; é construído da parte para o todo, como o sistema *tatemashi*. Não é o centro ou a igreja que delimita a origem do traçado, como ocorreria no Ocidente. Além disso, cada território, público ou privado, busca envolver seu próprio *oku*, estabelecendo assim um sistema hierárquico de ordenação urbana. *Oku* cria a *profundidade sensorial* urbanística a partir de dobras e sinuosidades, que ocultam elementos, estimulam a imaginação. Os caminhos levam e chegam de santuários, templos, residências de samurais; são delimitados por árvores, montanhas, rios; transformam-se ao longo do tempo; e formam camadas.

Tendo viajado para muitas cidades no exterior, estou inclinado a acreditar que a natureza multicamada do espaço é um dos poucos fenômenos observáveis apenas no Japão. Parece-me que os japoneses sempre postularam o que é chamado de *oku* (a área mais interna) como sendo o núcleo dessa composição espacial densa e multicamadas, que pode muito bem ser comparada às camadas de uma cebola, e, com a ajuda do conceito de *oku*, conseguiram aumentar até mesmo um espaço limitado, acrescentando profundidade a ele (MAKI, 1979, p. 328, tradução nossa⁵⁴).

O arquiteto observa que a sensibilidade para a construção de um espaço multicamadas vem da necessidade de se desenvolver em um espaço limitado com grande densidade populacional. Foi a partir da necessidade, portanto, não de um conceito, que essa característica urbanística se desenvolveu e, posteriormente, ganhou apreciação estética pela população. Ele pontua que isso também ocorreu com relação à paisagem, resultado da descida dos japoneses para a planície, que passaram a valorizar o profundo das montanhas que, então, tornou-se apreço pelos cenários emprestados ou panoramas.

Vários dos centros vazios que atualmente encontram-se *envelopados* nas cidades eram, no passado, santuários. Segundo o arquiteto Atsushi Kitagawara (apud NEIVA & RIGHI, 2008, p. 33), “à volta [da cidade japonesa], aparecem várias coisas e acontecimentos, mas ninguém sabe do centro”. Pedro Hamaya (2016) explica que tal espacialidade labiríntica abriga *Ma* em cada uma de suas camadas de profundidade, envolvendo e ocultando algo impalpável, um *vazio* acessível apenas pela imaginação.

Segundo Belfiore, a sobreposição de camadas bidimensionais nas artes vem do uso da técnica de colagem, foi redescoberta pelo cubismo e, assim, pela arquitetura. Nas pinturas e xilogravuras tradicionais, também é possível observar a composição em planos que cria uma

⁵⁴ “Having traveled to many cities abroad, I am inclined to believe that the multilayered nature of space is one of the few phenomena observable only in Japan. It seems to me that the Japanese have always postulated what is called *oku* (the innermost area) as lying at the core of this multilayered, dense spatial composition, which may well be likened to the layers of an onion, and, aided by the concept of *oku*, have been able to augment even a limited space by adding depth to it.” (MAKI, 1979, p. 328)

profundidade que não vem da perspectiva, mas de tais camadas⁵⁵. Já quando chega à arquitetura, essa ideia se manifesta a partir do uso de elementos que distanciam fisicamente essas camadas espaciais, que constroem fronteiras (*kyōkai*) e formam espaços intermediários (figura 23). São os *shōji* (painéis), *byōbu* (telas dobradas) e *fusuma* (portas deslizantes), dos quais já comentamos, os *noren* (cortinas de tecido), *sudare* (persianas), *ranma* (treliças), etc., responsáveis por dividir e aprofundar os ambientes.

FIGURA 23 – Alguns exemplos de como a composição em camadas se manifesta na arquitetura japonesa.



Fonte: LIOTTA; BELFIORE (2011).

⁵⁵ A esse respeito, Kuma (2007, apud CASAMONTI, 2011, p. 76) manifesta que “O problema da perspectiva é que o espaço, uma vez comprimido, fica congelado [...]. Na perspectiva, portanto, o sujeito não tem a possibilidade de se mover [...]”, reforçando o pensamento de que o espaço relaciona-se também ao movimento, à sua vivência, ao deslocamento do corpo por ele.

O *tokonoma*, reentrância explicada por Tanizaki⁵⁶, também pode ser citado aqui, em termos de criação de profundidade arquitetônica. Já nos jardins, elementos naturais (como a água, plantas, pedras) e construídos (anteparos, *karesansui*, *engawa*) também criam esse distanciamento.

Portanto, o *vazio* e a profundidade são características que, para além de serem muito apreciadas nas artes japonesas, são fundamentais para a concepção espacial no país, ao contrário do que ocorre nas “civilizações que se orientam para o centro”⁵⁷. Nessas sociedades, as pessoas estariam “imbuídas da filosofia de que somente o que é construído pode existir de forma absoluta, sendo o próprio espaço inerentemente sem forma e infinito” (MAKI, 1979, p. 333, tradução nossa⁵⁸). Assim, a materialidade nos é fundamental para a compreensão do espaço, o que não ocorre no caso japonês.

Vale destacar ainda a apreciação japonesa pelas técnicas de embrulho. Yuriko Saito (1999) as relaciona com o espaço físico, ao comparar o tecido que envolve uma caixa com um espelho d’água em um jardim, impedindo o caminhante de ir até o outro lado. Para ela, o material que envolve um objeto fornece também uma experiência estética. Tal qual o caminhar pelo jardim, o desembulhar de um pacote envolve uma camada corporal e temporal.

A embalagem, como um objeto físico, existe no espaço; entretanto, a *experiência* de manuseio da embalagem envolve uma importante dimensão temporal. Como a nossa experiência comum de abrir um pacote está tão integrada à nossa vida cotidiana, raramente refletimos sobre essa dimensão estética temporal. Seja desamarrando a corda feita de palha que prende uma fileira de peixes, abrindo um saco de bambu para embrulhar doces, descascando a embalagem de bambu para balas, removendo a tampa de uma lata ou de uma caixa para biscoitos, ou desembulhando o invólucro de tecido para revelar um presente dentro, também alojado em uma caixa, o processo de abrir um pacote normalmente envolve a seguinte sequência: receber e contemplar o pacote, que nos convida a abri-lo; o ato de abrir, que estimula o movimento do nosso corpo; e a exposição do conteúdo, que inicialmente estava total ou parcialmente escondido da nossa visão e do nosso toque. Em suma, toda a experiência é guiada pelo fascínio do oculto ou do obscuro. (SAITO, Y., 1999, p. 257, tradução nossa⁵⁹).

⁵⁶ Ver subcapítulo 2.2, página 57 e 58.

⁵⁷ Maki explica que o conceito do centro não existe apenas no Ocidente, mas também na China e no sul da Ásia.

⁵⁸ “[...] people belonging to center-oriented civilizations are imbued with the philosophy that only what is made can exist absolutely, space itself being inherently formless and infinite.” (MAKI, 1979, p. 333)

⁵⁹ “Packaging, as a physical object, exists in space; however, the experience of handling the package involves an important temporal dimension. Because our ordinary experience of opening a package is so integrated into our everyday life, we seldom reflect upon this temporal aesthetic dimension. Whether it be untying the cord made of straw for stringing together a row of fish, opening a bag of bamboo sheath wrapping sweets, peeling off bamboo wrapping for candies, removing the lid of a can or a box for crackers, or unwrapping the cloth covering to reveal a gift inside, itself also housed in a box, the process of opening a package normally involves the following sequence: receiving and beholding the package, which invites us to open it; the act of opening, which engages our body movement; and exposing the content, which was initially hidden entirely or in part from our view and

FIGURA 24 – Exemplos de pacotes cotidianos no material gráfico da exposição *Tsutsumu: the origin of japanese packaging*, ocorrida no Meguro Museum of Art, em Toquio, 2021.



Fonte: DIRECTION Q (2021).

O ato de desembulhar envolve os sentidos da visão e do tato, ao revelar o objeto aos poucos na retirada de cada camada, possibilitando que cada uma delas seja vista e tocada. A partir do embrulho, entende-se que percorrer por camadas é uma experiência sensorial que realiza o diálogo entre o material (apreendido pelos sentidos) e o imaterial (da expectativa de chegada ao profundo), além de possibilitar uma aproximação afetiva entre aquele que embrulhou o pacote e quem o recebe.

No cinema também percebo essa tentativa de aproximação, entre realizador e espectador, a partir dos sentidos. Tomo como primeiro exemplo a diretora Naomi Kawase, conhecida por trabalhar em alguns de seus filmes a questão do toque, a vontade de tocar o intocável, como tocar a imagem. Em *Kya Ka Ra Ba A / Céu, vento, fogo, água, terra* (2001), vemos a expressão máxima de seu desejo: tocar para registrar aquilo que se foi ou que um dia será perdido; além de imprimir na pele, em forma de tatuagem, os sentimentos por seu pai,

touch. In short, the entire experience is guided by the allure of the hidden or the obscured.” (SAITO, Y., 1999, p. 257)

que acabara de falecer. Em várias entrevistas ela reitera que, para ela, o cinema é uma máquina do tempo: um modo de acessar um tempo que não existirá mais⁶⁰.

Nesse documentário de 2001, Kawase usa sua *máquina do tempo* como modo de processar o luto, registrando aquilo que ama enquanto questiona acontecimentos de sua vida. Em uma sequência inicial, ela filma sua tia-avó (quem a criou), Uno Kawase. A sequência inicia com a imagem de uma janela semiaberta, cujo vidro, de textura pontilhada, não nos permite ver além de um borrão. As mãos da diretora entram em quadro lentamente e abrem a janela, revelando a avó no jardim, enquanto ouvimos em *off*: “onde está minha família?”. Momentos antes, ela refletia sobre o fato de nunca ter vivido com seu pai biológico.

Posteriormente, percebemos uma segunda camada que separa avó e diretora: uma tela mosquiteiro, que entra em foco. Com a mão tocando a tela, Kawase registra, na imagem, um toque que não existe fisicamente, mas é construído a partir da posição da câmera. Ela “acaricia” a avó, enquanto esta diz em *off*: “Naomi, eu não sei como te perguntar isso, você me ama? Você ainda me ama tanto quanto eu te amo? Você nunca diz isso, mas...”. Nesse momento, a câmera perde sua estabilidade, vira rapidamente e, com um corte, estamos (nós e Kawase) do lado de fora da casa, nos aproximando da matriarca. A câmera se aproxima do rosto dela e a mão da diretora entra novamente em quadro para, agora, tocar fisicamente seu rosto. Todo o movimento ocorre enquanto Uno colhe ervilhas no jardim – um gesto banal e cotidiano.

⁶⁰ Na abertura do Festival Internacional de Cinema de Nara (2012), Kawase declara: “O tempo passa igualmente para todos, um segundo por vez. Não podemos recuperar o tempo vivido. Entretanto, a película o registra fotograma a fotograma e isso nos permite rebobinar o tempo. O tempo que passei com minha avó não voltará. Mas através dos filmes posso voltar para lá” (KAWASE, 2012, tradução nossa).

FIGURA 25 – *Frames da sequência em Céu, vento, fogo, água, terra.*

Fonte: KAWASE (2001).

A sequência se desenrola em camadas e nos revela aos poucos o objeto de afeto de Kawase, nos convidando a uma experiência compartilhada. Ao abrir a janela, a imagem nos mostra não somente Uno no jardim, mas o aparato que a separa fisicamente da neta, assim como a tela separa o espectador da imagem que é vista. Kawase tenta romper a distância física e da imagem, nos levando para fora e tocando o rosto da avó. Para ela, todas as camadas são

rompidas. Porém, para o espectador, a experiência ainda será separada pela projeção. Ainda assim, ao aproximar a câmera de Uno e mostrar sua mão tocando seu rosto, a diretora tenta fazer com que, ao menos, o espectador sinta-se parte do momento. Para nós, resta a experiência de atravessar algumas camadas, sem que se seja possível chegar ao destino final.

A construção em camadas também ocorre em alguns filmes japoneses a partir da montagem, com uma narrativa desconexa, que dá ao espectador apenas algumas pistas e, com isso, tentamos construir junto com o filme o entendimento dos acontecimentos. Um exemplo é o longa *Hitono Nozomino Yorokobiyo / O Desejo da Minha Alma* (2015), dirigido por Masakazu Sugita. Nele observamos o luto de uma menina, Haruna, ao perder seus pais em um terremoto. Seu irmão caçula, Shota, sobrevive, mas não sabe do destino dos pais.

O filme é montado por Ryo Hayano de modo que nunca seja dito ao espectador que os pais da garota morreram, o que é uma experiência semelhante à vivenciada por Shota. Podemos imaginar o ocorrido a partir da existência de um funeral, da foto de um casal na cômoda de Haruna e do modo como os adultos tratam as crianças. Porém, assim como ocorre na experiência do caçula, o fato só nos é verbalizado ao final, quando Haruna não consegue mais lidar com a culpa de estar mentindo para o irmão. Antes disso, tentamos juntar as pistas a partir dos objetos e das ações dos personagens, quando os vemos evitar o assunto da morte, tentando lidar com o dia-a-dia como se os pais estivessem se recuperando do terremoto e fossem voltar. Porém, cada pergunta de Shota sobre eles ou sobre a possibilidade de escrever uma carta ou entregar chocolates trazem à tona aquilo que querem esquecer.

FIGURA 26 – Em *O Desejo da Minha Alma*, os irmãos finalizam sua jornada rumo a uma montanha.



Fonte: SUGITA (2014).

Oku é uma viagem para dentro, que, por implicar algo abstrato e imaginário, acaba por incentivar um movimento sempre à frente, sem que termine, pois sempre há uma nova camada a ser desvendada – como o embrulho de um objeto. Assim, o caminhar acaba por tornar-se um motivo constante na arte japonesa, com a presença de estradas ou trilhas, com a profundidade construída em camadas.

É a partir deste caminhar que se ruma ao profundo e que, por fim, descobre-se que o destino não é tão importante quanto a busca por este lugar interior, já que o destino, por ser invisível e *vazio*, é acessível apenas pela imaginação. Ao longo da viagem, descobrem-se diferentes paisagens, texturas, sons, cheiros. O ritmo e despertar dos sentidos possibilitam que o deslocamento se torne um modo de meditação. É uma experiência espacial que, como já dito, inclui uma dimensão temporal (como o desenrolar de uma pintura em rolo).

O lugar mais profundo como destino final geralmente não tem uma qualidade climática. Em vez disso, é no processo de alcançar o objetivo que se busca o drama e o ritual, porque a profundidade horizontal, e não a altura, está envolvida. Os acessos a muitos templos e santuários fazem curvas e se distorcem, com árvores e pequenas ondulações no solo que ora revelam, ora ocultam o objetivo. Essa é a estruturação de uma experiência espacial que inclui a dimensão do tempo. Até mesmo o portal *torii* na entrada de um santuário xintoísta é um elemento desse ritual de realização. (MAKI, 1979, p. 332, tradução nossa⁶¹).

Oku não está relacionado apenas à profundidade física, mas também à psicológica. Há diversas palavras em japonês formadas pelo vocábulo *oku*, como *okusha* (santuário interno), *okuyama* (profundidade das montanhas) e *okuzashiki* (sala interna), de modo físico, mas também *okugi* (princípios ocultos), *okuden* (mistérios ocultos de uma arte) ou *okui* (intenções verdadeiras), demonstrando aspectos que não são materiais, mas invisíveis, ocultos, secretos.

Tal atração pelo oculto e pela sugestão é muito valorizada no Japão e segundo Keiko Saito (2014) pode ter como raiz histórica o culto aos *kami*. Os *kami* estão ocultos, mas sua existência não está condicionada a um outro mundo e, por isso, fazem parte do dia-a-dia japonês, ainda que não sejam vistos. Sua morada, *okumiya*, apesar de não ser visível da aldeia, mantinha a consciência coletiva de sua existência e sustentava uma conexão com o sagrado no cotidiano. Aos poucos, sagrado e mundano tornaram-se interligados, reverberando no

⁶¹ “The innermost space as the ultimate destination often lacks a climactic quality. Instead it is in the process of reaching the goal that drama and ritual are sought, because horizontal depth, not height, is involved. The approaches to many temples and shrines turn and twist, with trees and slight undulations in the ground now revealing, now concealing the goal. This is the structuring of a spatial experience that includes the dimension of time. Even the *torii* gate at the entrance to a Shinto shrine is an element in this ritual of attainment.” (MAKI, 1979, p. 332)

pensamento espacial que enfatiza o caminho até *oku* em situações diárias, como a arquitetura de uma casa ou a disposição das casas em uma cidade.

O ato de caminhar em direção a um *vazio* oculto pode ser meditativo também pelo entendimento de que o *vazio* do destino é invisível e, conseqüentemente, acessível apenas pela imaginação. Portanto, é no deslocamento que o caminhante começa a sua trajetória psicológica na busca de acessar *oku* – deixando aos poucos o mundano para entrar no sagrado, tal como passar pelo *torii* em direção ao santuário.

A esse respeito, Okano cita rituais da antiguidade em que as divindades saíam das montanhas em direção ao vilarejo e depois para a plantação de arroz, e posteriormente voltavam ao local de origem. Segundo ela, todos esses percursos podem ser considerados espacialidades *Ma* – logo, se dão em um *entre-espaço* que oferece ao caminhante infinitas possibilidades. Para ela, quanto mais oculto e secreto, mais espaço *Ma* é criado, e mais precioso é o conteúdo do interior.

Por consequência, *oku* também possui relação com a estética das sombras, já que o destino mais precioso, o assento da divindade, se encontra nas profundezas labirínticas das montanhas, em lugares profundos e escuros. Portanto, compreendendo *oku* como um local nas penumbras, acessível apenas pela imaginação, sendo oculto e secreto, e localizando o assento do *kami* nas reentrâncias das montanhas ou nas profundezas em alto mar; e também entendendo que apenas um movimento corporal e espiritual que percorre camadas ao longo do tempo trará a busca por esse *oku*, inicio minha investigação pelos filmes *Floresta dos Lamentos* e *A Luz da Ilusão*.

4. TRAJETÓRIAS DE LUTO EM *A LUZ DA ILUSÃO E FLORESTA DOS LAMENTOS*

Dedico este capítulo a realizar uma análise das trajetórias de luto dos personagens em *Mogari no Mori / Floresta dos Lamentos* (2007), da diretora Naomi Kawase, e *Maboroshi no Hikari / A Luz da Ilusão* (1995), de Hirokazu Kore-eda, na busca de identificar a presença de *Ma* e *oku*, como representativos da dimensão háptica e emocional do espaço.

Em ambos os filmes, os personagens carregam um passado semelhante, a perda de alguém estimado. O luto de Yumiko é relacionado ao suicídio de seu ex-marido, agravado pela aparente ausência de motivos para isso; Machiko sente a perda de seu filho, da qual não sabemos detalhes, apesar de percebermos a culpa que a personagem carrega; já Shigeki se prepara para se despedir definitivamente de sua ex-esposa, cujo espírito será incorporado aos ancestrais e ao reino de Buda. Os três sentem uma melancolia profunda, que lhes impossibilita de viver plenamente o tempo e o espaço presentes (o *aqui-agora*).

Assim, em determinado momento, a falta de conexão deles com mundo os impele a um movimento, como um acúmulo em seus corpos e espíritos que chega a um limite e força uma ação. Eles iniciam uma trajetória que os leva gradativamente a se distanciarem dos seus lugares de origem – em que se encontravam paralisados pela melancolia e pela dor – na direção de um espaço novo, e também mais profundo (*oku*), onde é possível identificar uma atmosfera sagrada que lhes possibilita uma experiência de transmutação do luto. No movimento, atravessam camadas – espaços que se constroem aos poucos e se apresentam a eles como novas possibilidades, espacialidades *Ma*, na dimensão espiritual e física. Conforme se movimentam, novas espacialidades são reveladas, fornecendo o tempo e ambiente ideais para viver o luto e, ao final, transmutá-lo.

A caminhada em ambos os filmes ocorre em espaços naturais, distantes da intervenção humana – apontando um local primitivo, originário. Seria possível pensar nesses espaços naturais metaforicamente como uma espécie de cabana. Como vimos, no budismo, o imaginário da cabana indica um movimento em direção ao espaço mais rústico, onde há a possibilidade de se abrigar para refletir sobre a impermanência. Essa é também uma necessidade dos personagens, que, diante da perda, têm dificuldades em aceitar a impermanência e a ausência de controle sobre os acontecimentos do passado. Assim, o refúgio nos ambientes naturais – no caso de Yumiko, o mar; no caso de Machiko e Shigeki, a montanha – apresentam-se com as mesmas características da rusticidade da cabana, um

ambiente protegido e poroso, que permite as trocas com o exterior como forma de acessar o interior.

A partir dessas trocas entre exterior e interior, as espacialidades naturais que se constroem nos dois filmes permitem aos personagens a liberação de suas emoções mais íntimas, dada a proteção que fornecem a eles. É como se, imersos nesses espaços, eles pudessem liberar-se de condicionamentos e regulações que a cultura lhes impõe e que não permitem que eles acessem ou expressem suas intensas emoções, as quais exigem formas de expressão igualmente intensas, primitivas.

A trajetória ocorre em fases, cada uma possibilitando que o luto seja compreendido de uma nova maneira. Nesse ambiente, eles atravessam portais, túneis, pontes, construídos ou formados naturalmente por rochas e árvores, elementos que operam como espacialidades *Ma* de passagem, encerrando e abrindo ciclos rumo a um renascimento - uma nova perspectiva do luto, que os permite viver *apesar* da perda.

Neste capítulo, procuro investigar a potência do espaço natural como meio para essa transmutação interior, a partir de dois valores fundamentais da noção de espaço na cultura japonesa: *Ma*, como entre-espaço pleno de possibilidades e que aponta uma transição, e *oku*, local do sagrado e que impele um movimento direcionado ao profundo (do espaço e do personagem).

Para observar tais espacialidades, que se manifestam em camadas ou estações, lanço mão da estrutura das tradicionais pinturas em rolo chinesas e japonesas (no Japão, *emakimono*) como dispositivo de análise, considerando cada espaço percorrido como uma estação de parada, que é revelada com o desenrolar da imagem e opera como uma fase do luto, possibilitando que o mundo interior do personagem seja sentido de uma nova maneira.

O dispositivo possibilita a difícil tarefa de apreender esta progressão e sucessão de espaços em uma análise com imagens estáticas. Os *emakimono* organizam-se por estações da jornada, o que permite organizar também o material do filme por estações e perceber como o espaço, em cada uma delas, articula as estações internas dos personagens, sendo a aparição exterior de um mundo interior que transita de um sentimento a outro, no sentido de transmutar a dor do luto.

A análise realizada nas páginas a seguir consiste em uma análise visual que se debruça sobre *frames* dos filmes, pensando sua função na narrativa e especialmente seus elementos formais que apontam para a existência de *Ma* e *oku*, postos em diálogo com outras obras artísticas. No entanto, ainda que seja uma análise de formas, não se trata de uma análise formalista, pois não é intenção encerrar-se nas formas da imagem, mas perceber nelas a

materialização de *Ma* e *oku* e sua relação com o mundo interior dos personagens, na trajetória de transmutação do luto.

Portanto, trago nas páginas a seguir uma proposição de análise de base estrutural com viés culturalista, que compreende o filme além de si mesmo, investigando a presença de *Ma* e *oku* também em outras obras anteriores ao objeto de pesquisa, dado que os filmes não são obras isoladas.

Inicialmente, organizo o “rolo” imagético como sugestão de um ensaio visual, apostando que as próprias imagens em sequência podem, por si mesmas, já estabelecer um discurso e uma proposição analítica, isto é, as imagens, assim organizadas, podem já nos fazer perceber as relações entre *Ma* e *oku* com a transmutação do luto nos personagens. *Frames* com espaços de abertura, passagem, *vazio*, espaços de adentramento ao mais fundo são escolhidos para compor esse rolo (como *frames* representativos de cada estação), para cada um dos filmes, no sentido de propor uma percepção intuitiva do que a análise verbal, a seguir, irá ressaltar.

Em seguida, escolho alguns *frames* mais emblemáticos para a percepção de *Ma* e *oku*, detendo-me nestas imagens para explicitar a relação destas espacialidades com o processo de transmutação do luto vivido pelos dois personagens, compreendendo que trago nesta pesquisa um olhar pessoal, a partir das minhas vivências e de minha experiência com os dois filmes aqui tratados. Trago, portanto, uma possibilidade de compreensão dessas espacialidades, dentre as muitas existentes, já que não há um único olhar possível sobre as imagens.

ELEMENTOS FORMAIS DAS TRAJETÓRIAS DE YUMIKO, SHIGEKI E MACHIKO

Como visto anteriormente, a caminhada surge na formação do pensamento da paisagem como um modo de conexão e reflexão sobre nossa relação com o mundo. A partir desse pensamento, surge no deslocamento a possibilidade do caminhante realizar um ato meditativo, ritualizando sua trajetória. Entende-se que a ritualização não é uma regra, mas uma possibilidade, uma vez que depende do tipo de conexão estabelecida com o ambiente, conforme apontou Okano (2012), que poderia provocar a percepção dos lugares atravessados como espacialidades ritualísticas e, portanto, o ato de caminhar como modo de aproximação do sagrado. Isto é, para a prática ritual, é necessário que o caminhante esteja aberto a essa conexão.

Do mesmo modo, ao nos apresentar a caminhada dos personagens em seus filmes, com o uso de tempos lentos, espacialidades diversas e estímulo da imaginação pela ocultação de elementos da narrativa ou postos em quadro, os diretores também criam uma experiência que pode ser um convite a realizar um ato meditativo. Ao aceitar, o espectador se possibilita uma conexão maior com os personagens e, assim, cria-se a possibilidade de, ele mesmo, realizar sua própria jornada interior.

Machiko, Shigeki e Yumiko se deslocam sem saber exatamente para onde estão indo. No entanto, sentem que a trajetória é necessária, pois algo os estimula a seguir em frente, sem desistir. Ela os leva a encarar e viver o luto plenamente, acessando um espaço espiritual que, assim como *oku*, só é possível a partir da imaginação. O movimento dos personagens, portanto, demonstra que para eles a trajetória é mais importante que o lugar a que chegarão. Isto é, o esforço para deixar sua situação de inércia e apatia é o mais importante, pois é o que os empurra para a vida e os libera da morte de um luto sem saída.

Estimular a imaginação é também criar condições para a percepção daquilo que é invisível. Na perspectiva do espectador, ainda que ele não tenha em sua espiritualidade a crença nos *kami*, a conexão com os personagens e com a profundidade de suas emoções propõe uma receptividade maior à compreensão dos espaços pelos quais os personagens transitam como sagrados ou, ao menos, como repletos de alguma energia espiritual. Por isso, torna-se possível visualizar a floresta ou a costa de Sosogi como locais de cura.

Além disso, tradicionalmente, na cultura japonesa, o mar e a montanha são considerados sagrados, na medida em que abrigam os *kami* em suas profundezas. Historicamente, por serem lugares não habitados, o alto-mar e o cimo das montanhas tornaram-se espacialidades do sagrado, pois mantinham o mistério de um local não acessado fisicamente no dia-a-dia, mas sempre recordado como uma espécie de norte existencial, de destinação última. Nesse sentido, assim como ocorria no ritual de Okinawa, citado por Kato (2012), os personagens de ambos os filmes se direcionam a uma espacialidade mais profunda e sagrada, onde pode haver um encontro com os falecidos, cujo acesso se dá principalmente pela via anímica, o que concede uma dimensão espiritual à trajetória.

Essa espacialidade se apresenta também a partir de uma experiência sensorial, estimulada pelos sons, texturas, volumes, luzes das camadas ou estações percorridas, elementos estes que criam nos personagens e nos espectadores uma relação com o espaço que é semelhante àquela descrita no projeto da *Igreja Sobre a Água*, do arquiteto japonês Tadao

Ando, mencionado neste trabalho⁶². Nela, Ando projeta caminhos e corredores estreitos, fechados e sombreados que contrastam com a amplitude da capela, onde a luz exterior entra por uma grande abertura pela qual podemos ver a cruz (símbolo desse espaço sacro). Desse modo, na trajetória do visitante pela edificação, seu corpo é estimulado sensorialmente ao atravessar ambientes labirínticos que são bruscamente interrompidos pelo espaço principal da igreja, propiciando o inesperado e potencializando o que Esposito (2011) chamou de “epifania do sagrado”.

Em *A Luz da Ilusão*, desde o momento em que recebe a notícia sobre a morte de seu marido Ikuo, Yumiko tende a evitar espaços abertos, escolhendo permanecer nos cantos mais profundos das suas duas casas (em Amagasaki⁶³ e Sosogi). Neles, a baixa iluminação e a estreiteza do espaço em relação ao seu corpo assemelham-se aos corredores da *Igreja Sobre a Água*. No entanto, quando sua melancolia se torna insuportável, é na imensidão e claridade dos ambientes naturais que ela encontra a possibilidade de transmutação interior – como a grande abertura que revela a cruz no espelho d’água de Ando.

Já em *Floresta dos Lamentos*, embora a floresta seja *per se* um espaço amplo, as escolhas de Kawase e sua equipe no registro da caminhada também geram uma experiência semelhante. Nas sequências iniciais, presenciamos *corredores estreitos* formados pela vegetação fechada, associados aos planos próximos dos personagens, que encontram dificuldades para se deslocar. Eles seguem por aclives, túneis formados pelas árvores caídas ou suas copas, declives, obstáculos, que contrastam com clareiras, que são espaços mais abertos que criam pausas no movimento e onde é possível sentir de forma mais intensa uma tensão espiritual.

Em uma destas clareiras, Shigeki dança com Mako, sua falecida esposa, como um gesto de despedida. Em outra, Shigeki e Machiko se deparam com uma árvore morta, cuja carcaça imponente e fantasmagórica parece oferecer uma impactante materialização do luto. Ao se prostrarem diante dela reverentemente, em silêncio, por um instante, abraçam-na, como se estivessem enlaçando, em um abraço de despedida, seus entes amados já falecidos – esposa e filho – e, na fisicalidade da enorme carcaça de árvore solitária no meio da floresta reconhecemos, nós espectadores, o tamanho da dor que sentem.

Por fim, Shigeki e Machiko avançam da clareira para um espaço fechado, entre árvores cerradas, no alto da montanha, um espaço mais escuro e silencioso, mais profundo e sagrado (*oku*) – onde cavam um túmulo na terra úmida para enterrar as lembranças que

⁶² Ver capítulo 2.2, páginas 44 a 47.

⁶³ Cidade onde Yumiko vivia com Ikuo, em um bairro industrial.

Shigeki guardou de Mako – cadernos, objetos, fotografias. Shigeki deita sobre a terra em posição fetal, como que em um duplo gesto de enterrar-se (ele que também havia se tornado inteiramente lembrança de Mako) e ao mesmo tempo renascer, enquanto Machiko do mesmo modo participa dessa travessia, fazendo ela também o enterro de suas lembranças. Ali, neste ambiente protegido, escuro, profundo da montanha, Shigeki e Machiko, como em um espaço epifânico, transformam, neste gesto, sua relação com o luto.

Embora motivados por situações semelhantes (o luto) e atingindo um mesmo objetivo (a transmutação interior), o caminhar dos personagens é filmado pelos dois diretores de modo distinto. Enquanto em *Floresta dos Lamentos* nos deparamos com uma câmera mais próxima dos personagens, em *A Luz da Ilusão* ela se distancia. Nesse filme, Yumiko é registrada ao longe, em planos mais abertos, de longa duração. Segundo Donald Richie (2011), essa característica do filme de Kore-eda é também responsável por convidar o espectador a habitar os personagens, “confiando na composição e no ritmo para expressar sentimentos internos” (RICHIE, 2011, p. 39, tradução nossa⁶⁴).

Por meio de outros recursos de linguagem, Kawase, optando pelos planos mais fechados e a câmera na mão que acompanha de forma viva os personagens, também nos abre, de uma outra forma, ao mundo dos sentimentos internos dos personagens. Em nenhum destes dois filmes vemos “de fora”, mas somos levados, como espectadores, a adentrarmos este mundo interno, que é dos personagens e ao mesmo tempo também é nosso.

Em ambas as obras, percebe-se na montagem alguns momentos de pausa, uma suspensão do tempo narrativo, que podem ser compreendidos como espacialidade *Ma*: copas de árvores (figura 27), uma estrada que beira o mar (figura 28), um varal sem roupas - planos que são inseridos entre momentos de ação dos personagens. Ao desconstruir o fluxo narrativo, os diretores criam uma nova espacialidade, onde não há presença do corpo humano - retiram o ser humano do centro da ação e nos mostram o espaço como um terceiro personagem, que dialoga com o que os caminhantes sentem. Um varal vazio potencializa a ausência de Ikuo, marido de Yumiko; algumas folhas de árvores que tremulam com o vento potencializam o chamado da floresta à Machiko, como que materializando em um fenômeno físico a vibração interna de suas emoções diante de uma experiência que será transformadora.

⁶⁴ “[...] trusting to composition and pace to express inner feelings.” (RICHIE, 2011, p. 39)

FIGURAS 27 e 28 – Fotogramas de copas de árvores, em *Floresta dos Lamentos*, e uma estrada de Sosogi, em *A Luz da Ilusão*, usados como suspensão da narrativa



Fonte: MOGARI (2007). Minutagem: 00:41:18; MABOROSHI (1995). Minutagem: 00:37:37.

Segundo Maia e Mourão (2011), os índices da natureza nos filmes de Kawase (como a sutil violência do vento nas folhas das árvores ou a estridência do som dos insetos) coincidem com o “acúmulo da falta” gerado pela reiteração da ausência que se sente (como uma *ausência-presença*). Para elas, os filmes da diretora têm como característica a presença da chuva ou sua formação, como um acúmulo lento dos sentimentos dos personagens (em geral, solidão), que desaguam em seu ápice, provocando uma espécie de renascimento.

Kawase parece ter a percepção da natureza como uma potência que rege a vida de seus personagens e, ao demonstrar esses índices da natureza em seus filmes, evidencia a ausência de controle do ser humano sobre ela. Em seu filme *Tsuioku no dansu / Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor* (2002) ela declara “Chove quando eu não quero que chova; o sol se levanta mesmo sem que eu queira. A noite cai e o dia finda. Assim como esses fenômenos, as coisas acontecem sem nenhum significado real. Mas o coração das pessoas muda.”. Ainda a esse respeito, em uma palestra realizada no *Festival de Cine 4+1* em 2011, no México, ela explica sua visão da natureza como algo simultaneamente contraditório, capaz de dar a vida e trazer a morte.

Admiro o sol, o vento, isso faz com que eu me sinta muito bem. Sinto-me muito bem ao ver o mar imenso e belo. Me dá alegria sentir-me viva, ver as montanhas, o verde das árvores. [...] Mas por outro lado, a natureza também se volta contra nós e nos machuca. Nós, japoneses, sempre tivemos problemas com terremotos e tsunamis, desmoronamentos. Sabemos que é algo constante. Por isso acreditamos que existe um deus da montanha, um deus do mar – em cada coisa existe um deus. [...] E rezamos a esses deuses para que nada aconteça [em nosso dia]. Vivemos com medo, em parte do tempo. (KAWASE, 2011, tradução nossa).

Já para Kore-eda, em lugar da presença de índices da natureza, nota-se maior ênfase em explorar a profundidade dos personagens através do retrato de uma sociedade muitas

vezes decadente que os rodeia, talvez como reverberação da sensação de ausência de futuro ocasionada pela *Década Perdida*.

O diretor explica que a sociedade é um tema de grande interesse em sua filmografia, possivelmente influenciado pelo início de sua carreira, como documentarista. Durante seus documentários, entrou em contato com pessoas reais que lidavam em seu dia-a-dia com situações dolorosas, como o suicídio de alguém próximo, ou sua marginalização social. Essas experiências teriam feito com que Kore-eda estudasse tais realidades mais a fundo e experimentasse, em suas obras, os limites entre o ficcional e o real (KORE-EDA, 2017; NOLLETTI JR., 2011).

Em ambos os casos percebo, então, uma tentativa de compreensão interior a partir do exterior, como expressado por Kawase (2011) ao dizer que o cinema é a afirmação de sua própria existência, assim como da existência do mundo e do outro. Para ela, ao filmar uma roupa no varal ou um céu nublado, são as sensações evocadas por essas imagens a ajudam a compreender-se internamente. Ela ainda diz: “Os filmes me fizeram perceber minha própria importância [no mundo]” (KAWASE, 2011, tradução nossa).

Em relação às escolhas formais de *Floresta dos Lamentos* e *A Luz da Ilusão*, identifico alguns elementos capazes de revelar uma dimensão espiritual da trajetória, como espacialidade *Ma* de passagem. Os planos longos dialogam com a pintura de paisagem e trazem um caráter contemplativo e sensorial à narrativa; a estrada (ou caminho) demonstra a infinitude do processo em direção ao profundo e pode se tornar um convite para que o espectador também caminhe interiormente; o silêncio une esses elementos, convidando a essa parada contemplativa e meditativa. Essas três características, em conjunção com os *vazios* oferecidos ao longo da caminhada, cada vez mais ao fundo, auxiliam na criação da dimensão sensorial do espaço e, portanto, na aproximação do espectador com as imagens.

Esses *vazios* são percebidos subjetivamente de diversas maneiras. Alguns dos recursos utilizados pelos diretores que podem nos trazer essa percepção são os grandes distanciamentos entre corpos ou entre objetos (mesmo em espaços com muitos objetos); luzes ou escuridões intensas no quadro, que se destacam e destacam os corpos na composição; pela ausência de algo ou alguém que anteriormente estava em quadro; pelo silêncio dos espaços, que nos fazem ouvir apenas os personagens ou seus passos e respiração; no contraste entre dimensões de espaços, como quando saem de um local fechado para outro aberto.

Além da espacialidade *Ma* se manifestar nos espaços construídos, segundo Okano (2012), ela também se manifesta em percursos. Neles, exige uma postura ativa do caminhante, que constrói um mapa mental a partir das pistas recebidas, que se completam com o uso dos

sentidos. Assim também ocorre com os filmes analisados, em que nem tudo se revela ao espectador, convidando a um olhar atento e participativo.

Em *A Luz da Ilusão*, percebo que *Ma* se manifesta principalmente pelos espaços construídos, isto é, na *mise en scène* cuidadosamente elaborada que nos mostra o *vazio* na composição de cada plano, a profundidade a partir do posicionamento da câmera, que evidencia as camadas do espaço, e a posição corporal de Yumiko, geralmente nas sombras. Já em *Floresta dos Lamentos*, a aparição de *Ma* é mais fortemente identificada por mim através da montagem, na criação de espacialidades entre um plano e outro – e também em sua interrupção, que nos mostra a floresta sempre à espera, como um espaço pleno de possibilidades.

4.1 FLORESTA DOS LAMENTOS

Em *Floresta dos Lamentos*, Machiko e Shigeki saem do ambiente de uma casa de repouso e iniciam uma jornada rumo às profundezas da montanha. A caminhada não foi necessariamente planejada (ao menos por Machiko), porém se mostra necessária a cada camada ou estação percorrida pelos personagens, que nelas desvelam suas emoções aos poucos.

Esta caminhada se inicia pela banalidade de um carro encalhado na estrada – algo mundano, corriqueiro. No entanto, o acontecimento marca o início de um desprendimento material, necessário para acessar uma trajetória interior. E, embora o asilo se situe em um local afastado de grandes centros urbanos (tendo, portanto, características rurais), a floresta apresenta-se como um ambiente apartado dele, menos mundano.

A jornada de Shigeki e Machiko parece semelhante a de um visitante que chega a um santuário xintoísta, como, por exemplo, o Santuário Ise⁶⁵: é necessária a passagem pelo *torii* – o portal de entrada – e, posteriormente, por diversas espacialidades de passagem que preparam o acesso ao sagrado, mais além. E, ainda que no local em que o carro encalha não exista um portal físico, materializado enquanto construção humana, é possível observar uma estrada que se curva e se esconde, formando um túnel com as árvores de sua margem, por onde Machiko passa ao procurar ajuda.

Já dentro da floresta, a dupla atravessa diversas espacialidades de passagem que, diferentemente do que ocorre em Ise, não são construções humanas, mas da vegetação.

⁶⁵ Citado anteriormente no subcapítulo 2.2, página 41.

Pontes, escadas e túneis são formados por pedras, troncos e copas de árvores, além de existirem, também, os espaços de bosque. Já a zona de ablução pode encontrar diálogo na presença de um rio que, com suas águas, tem o mesmo poder de purificação. Isto é, também há em *Floresta dos Lamentos* uma trajetória que leva do mundano ao sagrado, utilizando-se de elementos e espaços transitórios que, assim como ocorre em um santuário xintoísta, aos poucos cria um desprendimento dos padrões cotidianos para ir realizando, gradativamente, uma entrada em uma espacialidade de dimensão espiritual.

A caminhada se dá rumo ao cume de uma montanha (ou colina), local em que, possivelmente, se encontra o assento dos *kami*. É, portanto, um lugar mais sagrado, onde o mundo dos vivos e dos mortos se mistura. Conforme dito por Fujita (2021), *Mogari* era um ritual de acompanhamento do falecido até sua última morada, na intenção de acalmá-lo ou lembrá-lo de sua separação da carne. Para Shigeki, *Mogari*, o tempo e lugar do luto, se torna um ritual de encontro e despedida com Mako, sua esposa falecida, também como forma de acompanhá-la em sua incorporação definitiva ao plano espiritual, de onde não mais poderá visitá-lo.

No filme de Kawase, percebo uma tentativa de incluir o corpo no trajeto - não apenas o corpo dos personagens, mas também de quem os registra, com uma câmera na mão trêmula, errante, e que, em alguns momentos, nos faz sentir inclusive o movimento dos passos do cinegrafista. Tem-se aqui um traço estilístico da realizadora, a *câmera-pele* (nas palavras de Luis Miranda, 2011), como se ela mesma se inserisse naquele espaço – ou, como se convidasse o espectador a se inserir.

Como é ensinado no início do filme por um monge que visita os idosos no asilo, “viver é sentir”. Ao incluir sua *câmera-pele* no espaço, Kawase opera na dimensão do *sentir*, a partir de uma *visualidade háptica* do ambiente (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020), que vai além do que está diante de nossos olhos, na criação de uma percepção tátil da trajetória – “não importa apenas aquilo que é visto, mas o que é sentido a partir do que se vê” (ASSUNÇÃO, 2020).




Também é através do tato que os personagens se aproximam e, conseqüentemente, com o tato se aproximam da floresta (visto que ela é igualmente personagem), ao caírem em poças de lama, afastarem a vegetação do caminho, cruzarem um rio revolto. Além disso, a floresta opera como uma pequena parcela de mundo, e conectar-se com ela é também restabelecer uma conexão com o mundo e despertar uma sensibilidade que faz renascer a vida: “viver é sentir”.

A paisagem é elemento de conexão, física e espiritual; é um terceiro personagem, ativo na narrativa. Ela deve ser vivida (“a partir de dentro”, conforme Assunção, 2020), e não apenas ser contemplada. Assim como ocorria na gênese do jardim chinês, em que o contato com a natureza seria capaz de fornecer a regeneração espiritual àqueles que o frequentavam, ao adentrar a floresta, Shigeki e Machiko também parecem buscar essa regeneração.

ESTAÇÕES DA TRAJETÓRIA DE LUTO EM *FLORESTA DOS LAMENTOS*

Para compreender melhor as fases da trajetória de Machiko e Shigeki, divido-a em estações a partir de nuances emocionais que por mim são percebidas ao longo da narrativa. Como dito, para cada estação foi escolhido um plano de referência, que considero representativo daquele momento emocional de cada personagem.

Na tabela a seguir, distribuo os planos de referência lado a lado e realizo uma breve descrição sobre cada estação, na tentativa de percepção geral da trajetória (física e interior), rumo a *oku*. Posteriormente, escolho alguns dos planos de referência (marcados na tabela com asteriscos) para realizar uma análise mais detalhada, com o intuito de identificar a presença de *Ma* e *oku* na estação e, assim, perceber a influência desses valores sobre o espaço e sobre os personagens.

		
<p>01: PRÓLOGO</p> <p>A passagem lenta de uma procissão anônima pelo quadro sugere a necessidade de um outro tempo para a vivência do luto.</p>	<p>02: PREPARO</p> <p>O filme prepara os personagens e o espectador para a realização da trajetória, nos apresentando o luto de Machiko.</p>	<p>03: ESTOU VIVO?</p> <p>Um monge explica a Shigeki que viver não é apenas se alimentar, mas ter a “sensação de estar vivo”. “Viver é sentir”.</p>

		
<p>04: SHODŌ</p> <p>O <i>shodō</i> mostra-se como um meio para que Shigeki externalize sua dor – de modo profundo e intenso – riscando o ideograma “<i>chi</i>” no nome de Machiko.</p>	<p>05: POR QUE ESTOU VIVO?</p> <p>Machiko é confrontada sobre a morte de seu filho, em uma zona intermediária entre luz e sombra, vida (árvores) e morte (arranjo de flores).</p>	<p>06: ANIVERSÁRIO DE SHIGEKI</p> <p>Shigeki recebe os parabéns por seu aniversário. Entre ele e os outros idosos, há um <i>vazio</i>. Da janela, vemos a vegetação, como um chamado da floresta.</p>
		
<p>07: PIANO</p> <p>Shigeki toca piano com Mako, que sai de quadro gerando uma <i>ausência-presença</i> que sugere uma percepção de tempo distinta, do passado ao presente.</p>	<p>08: ESCONDE-ESCONDE*</p> <p>Em uma brincadeira no campo de chá, <i>Ma</i> é sugerido pela ocultação e revelação dos corpos dos personagens e pela penumbra formada entre os arbustos.</p>	<p>09: O CARRO ENCALHA</p> <p>Machiko sai de quadro para buscar ajuda, atravessando um túnel formado pelas copas de árvores. Não vemos o fim da estrada, que, desse modo, parece infinita.</p>
		
<p>10: CAMPO DE MELANCIAS</p> <p>A floresta contorna todo o campo de melancias, onde Machiko e Shigeki correm. O campo opera como espécie de clareira, zona de transição entre as árvores e o asilo.</p>	<p>11: PAUSA</p> <p>Uma lona pendurada entre árvores sugere uma espécie de portal. Neste ambiente, o último antes da entrada na mata fechada, a dupla descansa e compartilha uma melancia.</p>	<p>12: MATA FECHADA</p> <p>Dentro da floresta, Shigeki caminha com facilidade, enquanto Machiko tem dificuldades para seguir em frente. Parece haver uma resistência interior da personagem.</p>
		
<p>13: MACHIKO SE JUNTA A SHIGEKI</p> <p>Ainda que rodeada pela vegetação, Machiko é sempre mostrada em quadro com a floresta às costas, como se ignorasse sua presença.</p>	<p>14: A BUSCA POR AJUDA EXTERNA</p> <p>Machiko tenta desistir da jornada quando seu celular toca – uma intervenção mundana que traz a ela a esperança de uma ajuda externa.</p>	<p>15: ÁRVORES CAÍDAS</p> <p>Em um local mais profundo (e, portanto, mais sombreado), eles têm seu primeiro confronto com a morte ao observarem árvores caídas.</p>

		
<p>16: SHIGEKI CAI</p> <p>Ente luz e sombra, Shigeki cai e rejeita a ajuda de Machiko. A lama e seus gestos brutos sugerem a necessidade do retorno ao primitivo como acesso ao seu mundo interior.</p>	<p>17: O RIO*</p> <p>O rio forma um <i>vazio</i> entre os personagens, que têm diferentes atitudes em relação à trajetória. Shigeki quer seguir em frente, Machiko resiste.</p>	<p>18: FOGUEIRA</p> <p>O retorno ao primitivo parece ser reforçado quando os dois se abraçam nus em frente ao fogo. Nessa pausa da caminhada, o toque reforça que “viver é sentir”.</p>
		
<p>19: ENCONTRO COM MAKO</p> <p>Após a escuridão, uma nova espacialidade se forma, onde é possível o encontro com a esposa falecida. Shigeki e Mako dançam em despedida.</p>	<p>20: ACLIVE</p> <p>Uma árvore caída (possivelmente morta) e um aclive dificultam o caminhar. Porém, Machiko e Shigeki estão mais próximos e ajudam um ao outro.</p>	<p>21: ÁRVORE MORTA</p> <p>A dupla tem um novo encontro com a morte, ao avistarem uma grande árvore seca. Shigeki a abraça, sugerindo um gesto de aceitação da impermanência.</p>
		
<p>22: TÚMULO DE MAKO*</p> <p>Um tronco em uma clareira é o local escolhido por Shigeki para depositar suas lembranças (objetos e cadernos). A baixa iluminação indica a profundidade do local.</p>	<p>23: LEMBRANÇAS*</p> <p>Shigeki e Machiko cavam para enterrar os objetos. Seus movimentos são intensos, brutos, <i>primitivos</i>. Não vemos seus rostos, o foco está no movimento.</p>	<p>24: AQUI, AGORA*</p> <p>Enquanto cavam, ouvem um helicóptero, espécie de ajuda externa, que recusam. O momento cria uma suspensão do tempo, uma pausa em seus gestos intensos.</p>
		
<p>25: TRANSMUTAÇÃO*</p> <p>Shigeki repousa na terra em posição fetal, como um renascimento. Machiko oferece uma música à floresta, indicando a mudança em sua relação com ela.</p>		

Posicionando os *frames* lado a lado, é possível perceber a mudança de iluminação dos ambientes, que se mostra como um indicativo das fases da trajetória dos personagens. Além disso, as imagens escolhidas para representar cada estação também apresentam uma outra característica: os momentos de transição são marcados por planos abertos e/ou que dão mais destaque à vegetação que aos personagens em seu enquadramento.

Assim, a estação 01 – “Prólogo” se estabelece como uma introdução à jornada, uma forma de apresentar a floresta ao espectador. Neste momento também somos apresentados ao luto e à necessidade de um tempo lento (o lento atravessar dos corpos em quadro) para se vivê-lo. A estação 02 – “Preparo” separa o prólogo da primeira fase da trajetória, quando os personagens ainda estão inertes, dentro do asilo. Nessa fase, que termina na estação 07 – “Piano”, eles são enquadrados no interior da edificação, nas sombras. A fonte de luz geralmente vem do exterior, onde podemos ver a vegetação – que remete à floresta e aparece como espacialidade disponível aos personagens, que, dando as costas a ela, a ignoram.

O movimento corporal de Machiko e Shigeki se inicia na brincadeira no campo de chá, ou seja, em uma área externa, mais próxima da natureza, onde incide a luz natural amarelada. A estação 08 – “Esconde-esconde”, representada por um plano aberto que enfatiza a pequenez de seus corpos, parece ser também uma espacialidade de passagem (*Ma*), que divide o momento de inércia dos personagens do momento de saída do asilo em direção à floresta. Essa pausa, ou respiro necessário antes do início da jornada, ainda se estende pelas estações 09 – “O carro encalha”, 10 – “Campo de melancias” e 11 – “Pausa”, que também são utilizadas para fortalecer a conexão entre os personagens antes de adentrar a floresta, na estação 12 – “Mata fechada”.

Dentro da floresta, a relação de Machiko e Shigeki também é marcada por fases - o distanciamento (estações 12 e 13), a união (14 e 15), os conflitos (16 e 17) - nesse primeiro momento que é de descobrimento do ambiente, de sua relação com ele e da relação entre os dois. Uma grande escuridão (estação 18 – “Fogueira”) interpõe essa sequência e a nova, indicando uma entrada em outro plano, espiritual, onde ocorre o encontro com a esposa falecida. Nessa nova etapa, já com a iluminação azulada, eles experienciam uma espécie de rememoração do momento da morte, com a despedida do corpo (estação 19 – “Encontro com Mako”), as dificuldades encontradas logo após o choque da notícia (estação 20 – “Aclive”) e as homenagens prestadas ao falecido (estação 21 – “Árvore morta”) – como ritualização da trajetória.

A última etapa da trajetória, e também do ritual fúnebre que se constrói, é o enterro das lembranças: estações 22 a 25. Nela também presenciamos diferentes emoções: um

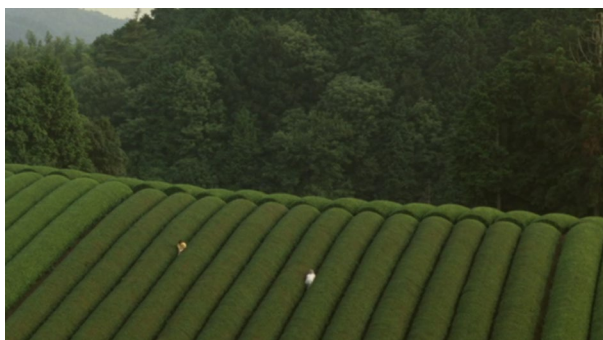
caminhar decidido ao túmulo, o respeito à floresta, a força dos gestos, a aparição de uma ajuda externa, a recusa da ajuda (pois esse é um momento individual) e, por fim, a demonstração de sua mudança de relação com o mundo. A iluminação, que se torna cada vez mais escura a partir da estação 18 – “Fogueira”, indica uma profundidade do movimento. Essa escuridão, no entanto, é intercalada por breves momentos em que há uma suspensão do caminhar – pausas indicadas pela presença da luz, nas estações 21 – “Árvore morta” e 24 – “Aqui, agora”.

A partir desse panorama geral, escolho analisar mais detalhadamente três etapas da jornada de Machiko e Shigeki, de modo que se evidencie seu início, meio e fim. Essas etapas referem-se à preparação para a caminhada (estação 08), a transposição para o plano espiritual (estação 17) e a transmutação (estações 22 a 25).

ESTAÇÃO 08 – ESCONDE-ESCONDE

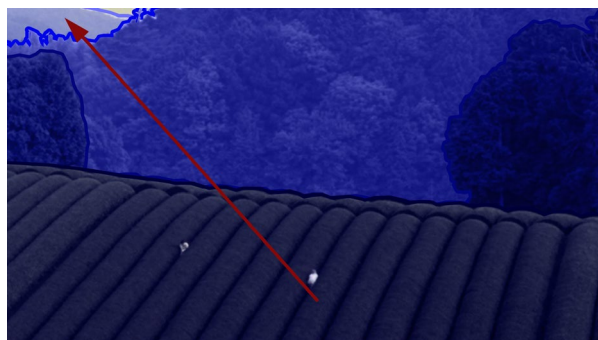
Após um desentendimento entre os personagens, que ocorre no asilo em razão da mochila de Shigeki (onde ele guarda algumas lembranças de Mako), vemos uma aproximação entre os dois. Eles correm em um campo de chá, como uma brincadeira infantil, que inicia o desprendimento da rigidez imposta a seus corpos no cotidiano. É como se a inocência e espontaneidade da infância lhes abrissem o caminho para expressar as emoções enterradas há muito tempo em seu interior.

FIGURA 29 – Shigeki e Machiko brincam em um campo de chá, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagem: 00:35:26.

FIGURA 30 – Esquema de camadas verificadas na cena do campo de chá, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: da autora.

Na imagem, em um plano aberto, os personagens se escondem entre os arbustos da plantação (em primeiro plano). Ao fundo vemos a floresta, e, em um plano ainda mais distante, outro segmento da floresta, coberta pela névoa. Também vemos parte do céu. Forma-

se, no canto superior esquerdo, um degradê - como os espaços *vazios* que vimos antes, nas pinturas, como uma possibilidade que se revela ao longe.

O plano aberto mostra o pequeno tamanho dos corpos diante da imensidão do mundo (como já havia sido mostrado ao espectador durante a procissão da estação 01 – “Prólogo”). O formato dos arbustos cria reentrâncias no ambiente, como um jogo sutil entre luz e sombra. A natureza parece abraçá-los, enquanto eles voltam a ser crianças por alguns instantes. Os personagens são acompanhados pela câmera, que corre e se esconde junto com eles – e, assim, também insere o espectador na experiência.

Percebemos a *ausência-presença* dos corpos, quando, com o movimento trêmulo da câmera, deixamos de vê-los. E depois, com a busca da câmera, os encontramos novamente. Um exemplo ocorre no início da brincadeira: Shigeki corre e joga seu chapéu para cima. A câmera acompanha o objeto e, quando retorna à posição inicial, vemos Machiko no lugar do companheiro, procurando-o.

FIGURA 31 – Sequência de frames da *ausência-presença* de Shigeki, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagens: 00:33:04; 00:33:06; 00:33:13.

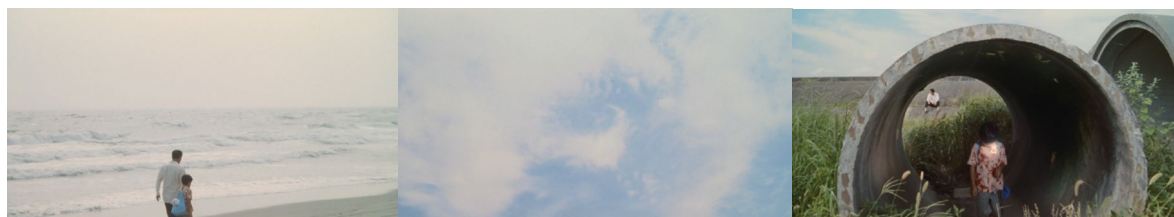
Uma espacialidade *Ma* se revela no movimento da câmera, ao seguir o chapéu em direção à claridade do céu - um espaço alheio àquele onde os corpos correm – para depois retornar. Também se revela pelo vestígio, na ausência de Shigeki, substituído por Machiko. Na substituição, sugere-se também um paralelismo entre os dois, que carregam dores semelhantes.

Brincando entre os arbustos, os personagens entram e saem de zonas sombreadas e claras, criando um movimento transitório, nesse instante que é imediatamente anterior ao início de sua caminhada. Assim, o momento da brincadeira, além de ser uma aproximação entre os dois, denota também um ápice de suas questões interiores, sendo necessário que realizem uma decisão: ficar ou partir.

Tal decisão é semelhante à do menino Masao, em *Verão Feliz* (1999), de Takeshi Kitano, quando chega a uma praia (que é, fisicamente, uma zona intervalar entre a água e a terra). Nesse filme de Kitano, ao investigar a presença de *Ma*, Okano (2012) analisa que,

quando Masao se encontra em dúvida sobre seguir sua jornada ou retornar para casa, a câmera realiza um *travelling* vertical da praia para o céu, e depois do céu para a terra, configurando uma espacialidade *Ma* como intermediação entre a procura e o retorno, e como aproximação afetiva entre Masao e Kikujiro.

FIGURA 32 – Sequência de *frames* que revela a espacialidade *Ma* que se forma na indecisão de Masao, em *Verão Feliz*



Fonte: KIKUJIRO (1999). Minutagens: 01:19:37; 01:19:47; 01:20:11

Percebo um diálogo entre essas duas sequências, em relação aos movimentos de câmera e aos *vazios* estabelecidos por eles. No caso de *Verão Feliz*, no momento em que se realiza o *travelling*, os ambientes dos planos mudam, o que não ocorre em *Floresta dos Lamentos*. Porém, no filme de Kawase, o que muda são os corpos no ambiente. Além disso, o túnel onde está Masao, uma espacialidade *Ma* de passagem, dialoga com os túneis de arbustos por onde Shigeki e Machiko correm. Já o campo de chá, assim como ocorre com a praia, é também uma zona intervalar: entre o asilo e a floresta.

No filme de Kitano, uma conjunção entre o real e o imaginário ocorre pela inserção da figura de um anjo, que surge no céu e voa em direção ao coração de Masao. Já em *Floresta dos Lamentos*, o lúdico é inserido a partir de uma brincadeira infantil, que opera como uma fuga da realidade cotidiana e uma libertação dos comportamentos rígidos da maturidade, intermediando esses dois estados emocionais.

Para Shigeki e Machiko, o lúdico surge, então, como necessidade de retorno a um estado primitivo, que lhes permitirá renascer ao fim de sua trajetória. Já os *vazios* estabelecidos, pelo esconde-esconde da brincadeira dos personagens e também pelos movimentos de câmera, enfatizam a existência e a necessidade de aceitação da impermanência – além de indicar um pleno campo de possibilidades de renascimento.

ESTAÇÃO 17 – O RIO

Já dentro da floresta, após observarmos distanciamentos e aproximações entre os personagens, eles chegam a um rio. Começa a chover e Shigeki deseja atravessar o curso d'água, mas Machiko tenta impedi-lo - ela grita e fala que o caminho é perigoso. O plano que registra sua fala é interrompido por um plano das águas, revoltas, que formam uma espécie de cachoeira. Quando voltamos a ver a personagem, ela pede desculpas repetidamente, até que Shigeki retorna e tenta ajudá-la.

FIGURA 33 – Machiko tenta evitar que Shigeki atravesse um rio, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagem: 00:59:39.

FIGURA 34 – Esquema de construção em camadas do plano do rio, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: da autora.

A câmera na mão enfatiza a reação de Machiko e faz com que Shigeki saia de quadro em alguns momentos. Na figura 33, ele está em primeiro plano, em uma posição de desenquadramento⁶⁶. Ao fundo, Machiko se escora em uma pedra e, portanto, a visão que temos de seu corpo é encoberta por ela. No espaço criado entre os personagens está o rio.

O corpo de Machiko é posicionado entre a luz (ao fundo, pela vegetação iluminada) e a sombra (à sua frente, nas pedras e no rio). Ela está, também, posicionada entre *vazios* – a luz do fundo e o rio à frente, como se rodeassem o seu corpo, espremendo-o contra as pedras.

Pela baixa luminosidade, temos dificuldade de ver seu rosto. Assim, seus gritos e gestos têm mais destaque que suas expressões faciais, indicando uma dor profunda, que transparece em todo o seu corpo. Ela parece reviver seu passado. Pouco sabemos sobre seu filho, mas sua reação ao soltar a mão de Shigeki demonstra culpa por também ter soltado a mão do menino.

⁶⁶ Jacques Aumont e Michel Marie (2006) explicam que o desenquadramento dialoga com a pintura em relação à tendência de recusa da centralização da imagem, deixando alguns elementos diegéticos principais em suas bordas. Para Mari Sugai (2018), ao deslocar os objetos e corpos para as laterais do quadro, os cineastas também estão enquadrando o vazio.

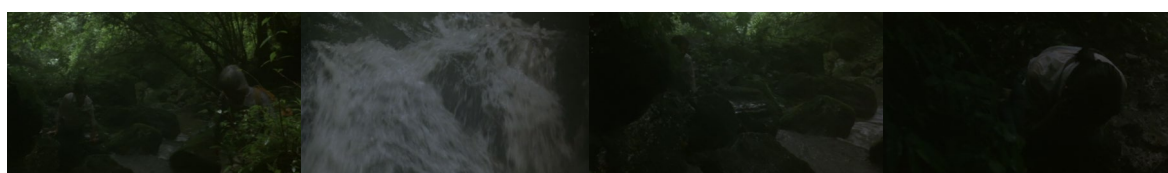
A câmera na mão é trêmula. Inicia mais ao longe, em um plano conjunto que nos permite ver todo o corpo dos dois personagens. Ao atravessar o rio, Shigeki se aproxima da câmera, que opta por focar em Machiko. Quando ele retorna, a câmera o acompanha, chegando cada vez mais próxima da cuidadora, que se encolhe em uma reentrância entre as pedras e as árvores, no chão molhado e no local mais escuro possível – como se evitasse os vazios e a claridade. Seu corpo todo se retrai, enquanto ela grita.

Shigeki demonstra seu apoio, dizendo: “A água do rio, que flui constantemente, nunca retorna à sua fonte”. A frase diz respeito não somente à aceitação da impermanência das coisas, necessária aos personagens, mas também à característica purificadora da água. A água do rio, assim como a da chuva que cai sobre eles, tem a capacidade de lavar seus corpos e seus espíritos, fazendo os sentimentos escorrerem, levando-os embora, sem retorno.

A frase também reforça o pensamento do *aqui-agora*, lembrando a Machiko que nenhum tempo deve se sobrepor ao presente: “Em todos os níveis da sociedade japonesa, há uma forte tendência de se viver o presente, deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro à direção do vento” (KATO, 2012, p. 16).

Machiko deixa de lado sua posição de cuidadora e demonstra que também possui dores em seu passado que precisam de cuidado. Shigeki tenta cuidar dela da maneira que lhe é possível. Seus gestos são intensos, primitivos - ele esfrega os cabelos de Machiko com força e a abraça de um modo desajeitado. A chuva aumenta, seu barulho se torna mais presente, à medida que aumenta também o choro da personagem.

FIGURA 35 – Sequência de planos da cena do rio, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagens: 00:59:05; 00:59:24; 00:59:47; 01:00:30

O plano da água potencializa os gritos e choro de Machiko, como uma correspondência visual de seu interior. Uma espacialidade *Ma* se forma pela montagem, ao interromper momentaneamente nossa visão de Machiko, aguçando nossos sentidos. Essa violência das águas também cria um ambiente mais íntimo para que a personagem expresse suas emoções, já que seu barulho, junto ao da chuva, é capaz de abafar tudo ao redor.

Ma também é percebido a partir de outros elementos do plano, como na impossibilidade de ver as expressões dos personagens ou no desenquadramento de seus

corpos, que cria um *vazio* sombreado por onde passa o rio, entre eles. O rio, nesse caso, é também uma espacialidade *Ma* de passagem, que divide seus estados emocionais, e por onde Shigeki atravessa para chegar ao outro lado. O ato também demarca a entrada em uma dimensão espiritual, com a modificação da luz – de amarelada para azulada - onde será possível encontrar o espírito de Mako.

ESTAÇÕES 22 A 25 – TRANSMUTAÇÃO

Após uma longa caminhada, Shigeki e Machiko chegam a uma clareira onde se encontra um suposto túmulo para Mako. Ele é demarcado por um pedaço de tronco de árvore que, portanto, também está morta. Machiko entrega a mochila a Shigeki e ele começa a depositar no chão os objetos e cadernos endereçados a Mako. Esse é o local em que os personagens transmutarão seu luto.

FIGURA 36 – Shigeki encontra o túmulo de Mako, na estação 22, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagem: 01:19:49

Na figura 36, Machiko está fora de quadro. Shigeki se abaixa, seu corpo é cortado pelos limites da tela. A câmera não segue os corpos, opta por focar no tronco de árvore – nesse momento, mais importante que os caminhantes, como um terceiro personagem. A luz que incide no espaço ainda é azulada e difusa, mas menos intensa, fazendo com que a imagem seja mais escura que as anteriores. Isso reforça a profundidade do local, que é acessado por um caminho labiríntico: *oku*.

Shigeki escolhe o tronco para ser o túmulo de Mako. Com isso, dá simbolismo ao local - como o lugar de repouso da falecida esposa -, ao mesmo tempo em que o acessa pela

imaginação. Assim como seus sentimentos internos, o vazio de *oku*, seu núcleo central, só pode ser acessado dessa maneira.

No túmulo, os personagens se ajoelham e entregam à floresta os objetos que materializam as lembranças de Shigeki. Com o gesto, acessamos um outro tempo, em que ele apenas *vagou*, carregando seu sentimento (ele declara: “por muito tempo vaguei, e agora estou aqui”). Foi necessária uma longa jornada, iniciada 33 anos antes, para que ele conseguisse chegar nesse momento de transmutação do luto, propiciada por um espaço primitivo, composto de uma vegetação comum, onde não se encontram vestígios de ação humana.

Seu respeito à floresta mescla-se ao respeito à memória de Mako. Ele levanta e acaricia o tronco quebrado, com uma delicadeza muito distinta de seus gestos brutos de outrora. Esse é também um modo de pedir licença para a natureza, para usar sua força uma última vez, já que, em seguida, ele pega um galho e começa a cavar a terra como se introduzisse uma estaca nela. O gesto, intenso e bruto, possibilita o escoamento de sua dor para a terra – que a recebe, assim como recebe os cadernos de Mako.

O ritmo do movimento, som e enquadramento remetem a alguns planos iniciais do filme, quando homens cortavam uma árvore com golpes fortes de machado para preparar objetos fúnebres para a procissão anônima da estação 01. Aqui, através da reiteração do gesto, cria-se uma espécie de *déjà-vu* para o espectador, reforçando a existência de um tempo cíclico e não linear, que torna possível supor que toda a trajetória dos personagens (e a nossa, como espectadores) se deu em uma espacialidade *Ma*: uma suspensão temporal e espacial de seu dia-a-dia, para onde retornarão após a conclusão da despedida. No entanto, ao incluir um gesto de respeito de Shigeki, abraçando o tronco antes de desferir os golpes na terra, mostra-se também a mudança na relação com o ambiente, mais respeitosa e harmônica após a jornada.

Na estação seguinte, os personagens são interrompidos de sua ação pelo barulho de um helicóptero. Ele surge indicando uma possível ajuda externa que se apresenta a eles. Porém, já em seu processo interior, Machiko e Shigeki não dão sinais de necessidade dessa ajuda – retornam ao chão e continuam cavando.

FIGURA 37 – Sequência de frames em que os personagens cavam a terra e ouvem um helicóptero, em *Floresta dos Lamentos*



Fonte: MOGARI (2007). Minutagens: 01:24:25; 01:25:37; 01:37:06

Nesse breve momento, em que a câmera alterna sua posição e se volta para o céu, presenciamos *Ma* como suspensão do doloroso processo de despedida de um ente querido. Porém, fortalecidos pela conexão que os dois conseguiram estabelecer durante a jornada, e também pela mudança interna que ocorreu, eles parecem compreender que finalizar sua despedida é importante. Além disso, olhar para o céu é também olhar para a floresta, *vê-la*, de fato, admirar sua grandeza e todas as possibilidades que propiciou a seu caminhar.

Novamente ajoelhados, Machiko abraça o companheiro, que parece finalmente conseguir descansar. Seu corpo demonstra seu cansaço e ele repousa a cabeça no corpo da amiga. Explicitando seu desejo de dormir na terra, em seguida Shigeki se deita em posição fetal, aos pés da árvore morta. Machiko dá a ele sua mochila.

O túmulo promove o renascimento de Shigeki, uma nova maneira de retornar ao mundo, como um *rito de incorporação*, com seu repouso junto às lembranças. Para Machiko, a transformação ocorre pela aceitação do ambiente da floresta (e, portanto, da impermanência), facilitada pela aproximação afetiva entre os personagens. Ela toca a mão de Shigeki, como fizera no início, quando o monge os visitou no asilo. O toque sinaliza que, agora, eles sentem – e, portanto, vivem.

Na estação 25 (figura 38), Machiko pega uma caixinha de música que estava entre as lembranças de Shigeki, gira a manivela e agradece. Ela olha para cima, admirando o mundo que a rodeia. Aceitar esse mundo, que dá a vida e também a tira, é sua forma de transmutar o luto. Ela ergue a caixinha, como se oferecesse a música à floresta, e sorri.

FIGURA 38 – Espaço epifânico da estação 25 – “Transmutação”, em *Floresta dos Lamentos*

Fonte: MOGARI (2007). Minutagem: 01:33:07

A floresta mostra-se como espacialidade *Ma*, um local de possibilidades, que se transforma a partir do uso que os personagens destinam a ela. Assim, eles a transformam no (único) espaço possível para viverem seu luto (*Mogari*), inserindo-se nele – literalmente, cavando a terra e deitando no espaço que criam.

“Nesse momento, os ruídos da floresta compõem a cena. O vento, o farfalhar das folhas, tudo isso traz a floresta não como mero cenário para o desenrolar da ação, mas como a única geografia possível para o processo de cura daqueles personagens (ASSUNÇÃO, 2020, p. 165).”

4.2 A LUZ DA ILUSÃO

Em *A Luz da Ilusão*, Kore-eda opera com duas trajetórias de Yumiko: uma longa, que se inicia com o recebimento da notícia do suicídio de Ikuo, e outra curta, que marca o momento de decisão da personagem em seguir uma procissão fúnebre. Ambas finalizam na costa, com a protagonista posicionada entre as chamas de uma cremação, simbolicamente a morte de Ikuo, e Tamio, sua nova possibilidade de vida. Ela escolhe a vida.

Sua trajetória longa não se dá de modo constante, apresentando-se como um deslocamento labiríntico em direção à cura. Seus momentos de introspecção são entrecortados por situações cotidianas, que ora a levam a perceber que ainda é possível criar novas memórias a partir do afeto, ora a lembram de traumas vividos no passado. Nessa inconstância, percebemos um acúmulo gradual de sua melancolia, que chega em seu ápice quando tenta dialogar com Tamio sobre o passado e não consegue. Em seguida, Yumiko inicia sua trajetória curta, com uma primeira decisão de desistir de sua busca por uma nova vida, ao

tentar ir embora de Sosogi. E, depois, com a decisão de ficar na cidade e se despedir de seu passado, seguindo uma procissão anônima.

Nesse momento, Yumiko caminha em um espaço natural, diferente daqueles em que permaneceu ao longo de toda a narrativa (intercalando o recolhimento nas sombras de sua casa com saídas externas em ambientes urbanos). Esse espaço permite a ela um mergulho profundo em seu interior, livre de interferências externas e focada em si mesma.

Assim como a floresta parecia chamar Machiko e Shigeki a um retorno ao rústico e primitivo, Yumiko é chamada constantemente em sua trajetória longa por um espaço *vazio* ao seu redor, composto por superfícies iluminadas e pontos de luz. Ao caminhar no ambiente natural (também retornando ao rústico), ela parece adentrar o *vazio* que a chamava, o que é demonstrado por planos que buscam enquadrar *Ma*.


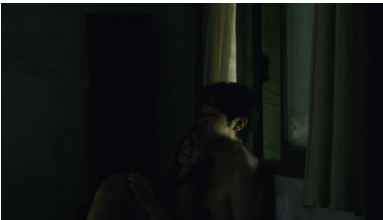


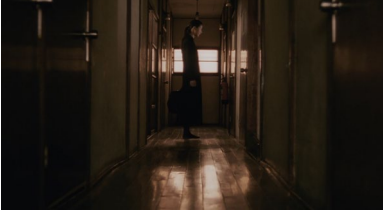

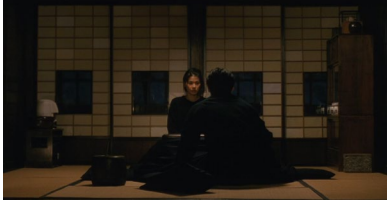





Sua trajetória é composta de camadas, rumo a *oku*, onde será possível o encontro com o sagrado e sua transmutação interior. Por isso, ao longo da narrativa, quanto mais a personagem se encaminha a lugares profundos, mais profundidade é criada entre os planos e mais frequentemente notamos a presença dos anteparos e superfícies iluminados ou luzes que invadem o ambiente, sugerindo esse chamado.


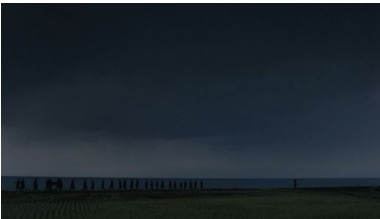
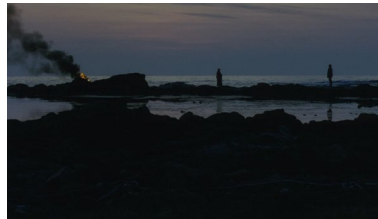

O tempo é incorporado no processo de cura de Yumiko pelo passar das estações do ano, o que indica um processo lento e gradual. Além disso, a montagem se utiliza da reiteração de alguns planos (referenciando algo visto anteriormente), o que, além de estimular uma rememoração de fatos passados, cria o entendimento de um tempo cíclico na narrativa. Essa reiteração, assim como ocorria em *Floresta dos Lamentos*, também torna possível a concepção de toda a trajetória de Yumiko como uma espacialidade *Ma* de passagem, um momento de transição para uma nova vida.

ESTAÇÕES DA TRAJETÓRIA DE LUTO EM *A LUZ DA ILUSÃO*

No filme de Kore-eda, também realizei a divisão da caminhada de Yumiko em estações conforme suas mudanças emocionais. Na tabela a seguir, reúno os planos de referência em sequência, formando sua trajetória longa. A trajetória curta se inicia a partir da estação 23 – “Yumiko deixa sua casa”.

		
<p>01 – A VISITA DO POLICIAL</p> <p>Yumiko recebe um policial que pergunta sobre Ikuo e diz que um corpo foi encontrado. O desenquadramento dos personagens centraliza o <i>espaço-entre</i>.</p>	<p>02 – DELEGACIA</p> <p>Os objetos de Ikuo são apresentados a Yumiko. A presença de seu reflexo no espelho cria uma espécie de fragmentação da personagem.</p>	<p>03 – QUARTO</p> <p>Yumiko absorve a notícia do suicídio de Ikuo. Na escuridão, encolhe seu corpo e paralisa.</p>
		
<p>04 – A VISITA DA MÃE</p> <p>Há um distanciamento entre Yumiko e seu filho. Simbolicamente, a água da banheira cria um reflexo na parede, como um fantasma.</p>	<p>05 – PRIMEIRO MOVIMENTO</p> <p>A presença da mãe estimula em Yumiko um primeiro movimento, sua saída do apartamento para percorrer o bairro com a bicicleta de Ikuo.</p>	<p>06 – APARTAMENTO <i>VAZIO</i></p> <p>A personagem se prepara para se mudar de cidade. Enquanto ela olha fotos antigas da vida com Ikuo, um <i>vazio</i> disponível se mostra ao seu lado.</p>
		
<p>07 – MUDANÇA</p> <p>Para tentar um recomeço, ela cruza os trilhos do trem, que simbolicamente remetem à morte de Ikuo. Ela os deixa para trás com a cabeça erguida.</p>	<p>08 – ESTAÇÃO DE SOSOGI*</p> <p>Yumiko e Yuichi esperam pela nova família na estação de Sosogi. Um grande <i>vazio</i> é enquadrado ao seu redor, como se a personagem o tivesse adentrado.</p>	<p>09 – NOVA CIDADE</p> <p>Yumiko tenta se aproximar da nova família. Tamio a leva para conhecer sua nova cidade. Alguns <i>vazios</i> são percebidos ao redor da personagem.</p>
		
<p>10 – NOVO CASAMENTO</p> <p>Yumiko e Tamio celebram sua união com amigos da vila. Seus movimentos são leves e há um <i>vazio</i> às suas costas. Ao fundo, vemos um <i>butsudan</i>.</p>	<p>11 – NOVA CASA</p> <p>Yumiko parece ter uma recaída e volta a preferir estar nas sombras e no silêncio. Uma luz externa chama sua atenção, ela vai em direção a ela, porém retorna às sombras.</p>	<p>12 – NOVA FAMÍLIA</p> <p>Ela tenta se aproximar da nova família, mas seu corpo é retratado sempre ao fundo ou com algum anteparo à frente, como se sua felicidade não pudesse ser plena.</p>

		
<p>13 – ESCADA</p> <p>Yumiko desce fisicamente a um local mais escuro e profundo, indicando também seu movimento interior. Uma forte luz vem de cima, como se a chamasse.</p>	<p>14 – NOVA UNIÃO</p> <p>A caminhada interior de Yumiko é labiríntica e varia entre ações que a levam à superação do luto e outras que a recordam de seu passado. Aqui, se aproxima de Tamio.</p>	<p>15 – RETORNO AO PASSADO</p> <p>A personagem retorna a sua antiga cidade para o casamento do irmão. O trem passa por um túnel, espacialidade <i>Ma</i> de passagem, além de zonas de luzes e sombras.</p>
		
<p>16 – VISITA À MÃE</p> <p>Yumiko visita sua mãe em Amagasaki. Na imagem, olha para o <i>vazio</i>, construído pelo degradê “infinito” de edifícios, que parece se juntar ao céu.</p>	<p>17 – ANTIGO APARTAMENTO*</p> <p>Na visita à antiga cidade, a personagem percorre diversos locais significativos para ela e Ikuo. Seu caminhar é pesado e parece haver um <i>vazio</i> a seu redor.</p>	<p>18 – RETORNO A SOSOGI</p> <p>Quando retorna, a personagem parece diferente. Está mais calada e retraída. Ao fundo, vemos o mar agitado, como uma reverberação de seu interior.</p>
		
<p>19 – ANTIGAS PREOCUPAÇÕES</p> <p>Yumiko se preocupa com o desaparecimento de Tomeno, uma amiga. Ela parece reviver o passado.</p>	<p>20 – RETORNO DE TOMENO</p> <p>Tomeno retorna a salvo. No plano, a movimentação de Yumiko parte de um local ao fundo e vai em direção à câmera, porém se encaminha novamente às sombras.</p>	<p>21 – FEIRA</p> <p>Yumiko olha para seu filho, interessado por uma bicicleta que a lembra de Ikuo. Vemos muitas linhas (das construções e objetos) cruzando seu corpo.</p>
		
<p>22 – TAMIO É CONFRONTADO</p> <p>Yumiko tenta conversar com Tamio sobre o passado dos dois. Ela parece buscar ajuda para compreender o destino de Ikuo, mas Tamio evita o assunto.</p>	<p>23 – YUMIKO DEIXA SUA CASA</p> <p>Na impossibilidade de diálogo, a personagem decide deixar sua casa, ir embora de Sosogi. No <i>frame</i>, seu filho brinca sozinho.</p>	<p>24 – CABANA</p> <p>Yumiko desiste de partir. Está em um ponto de ônibus, rústico, como uma cabana. Ela sai da escuridão, em direção à claridade do exterior, para ver uma procissão que passa.</p>

		
<p>25 – COLINA</p> <p>A procissão caminha em direção descendente no quadro, em um <i>espaço-entre</i> formado entre árvores. A neve cai, indicando a passagem das estações durante a narrativa.</p>	<p>26 – PLANÍCIE*</p> <p>Yumiko decide seguir a procissão. O enquadramento destaca o imenso <i>vazio</i> ao redor de seu corpo, como se ela tivesse adentrado essa espacialidade que a chamava.</p>	<p>27 – COSTA*</p> <p>A personagem está situada entre a morte (fogo da cremação) e a vida (novo recomeço com Tamio). Com a ajuda de Tamio, ela escolhe a vida.</p>
 <p>28 – EPÍLOGO</p> <p>De volta a seu lar, Yumiko está diferente, com movimentos mais leves. Ela sai da escuridão em direção ao exterior, à varanda, de onde observa o mar.</p>		

Tal como ocorria em *Floresta dos Lamentos*, a luz é um dos elementos formais mais perceptíveis nas mudanças das fases emocionais de Yumiko. Em *A Luz da Ilusão* também há um prólogo (estações 01 a 03), que apresenta ao espectador a dor da personagem após a notícia do falecimento do marido. Nos *frames*, percebemos a preferência dela em permanecer em regiões escuras do quadro, com alguma profundidade (como na estação 01 – “A visita do policial”, em que um *shōji* encobre parcialmente seu corpo).

Da escuridão da estação 03 – “Quarto”, muda-se para ambientes mais iluminados, com a luz mais difusa, em uma nova fase: a mudança de cidade (estações 04 a 08). A maior parte desses *frames* apresenta uma luz mais fria, azulada, que pode construir a sensação de uma presença espiritual – recurso também utilizado em *Floresta dos Lamentos*, após a estação 18 – “Fogueira”, no encontro com Mako.

A mudança de cidade indica um grande esforço de Yumiko em tentar recomeçar, escolhendo a vida em lugar da melancolia. Porém, como grande parte dos processos de cura, sua trajetória não é linear: percebemos variações emocionais na personagem, que o tempo todo parece rodeada por um *vazio*. Esse *vazio* parece chamá-la ao movimento, a adentrá-lo, assim como a floresta se mostrava disponível a Machiko em *Floresta dos Lamentos*. E, assim

como Machiko, Yumiko o ignora constantemente. Yumiko escolhe permanecer em locais escuros e profundos, e, portanto, percebemos essa escuridão nos *frames* dessa fase: estações 09 – “Nova cidade” a 14 – “Nova união”.

Sua tentativa de recomeço é interrompida pela necessidade de retorno à antiga cidade, Amagasaki, na estação 15 – “Retorno ao passado”. Ao visitar locais significativos para ela e seu ex-marido, Yumiko se aprofunda em sua melancolia (estações 16 e 17), e quando retorna a Sosogi tem uma grande dificuldade em retomar seu processo de aproximação da nova vida. Nessa fase, presenciamos uma luz âmbar, que pode referenciar a estação 01 – “A visita do policial”, quando a personagem recebe a notícia do possível suicídio de Ikuo.

Sua dor se acumula, potencializada pelo desaparecimento de uma amiga (estação 19 – “Antigas preocupações”), que a relembra dos momentos vividos quando sua avó e Ikuo desapareceram. O ápice desse acúmulo se dá na estação 22 – “Tamio é confrontado”, quando ela tenta ter uma conversa mais profunda com Tamio, que evita o assunto. A luz segue em tom de âmbar.

Em seguida, Yumiko deixa sua casa (estação 23) para iniciar sua trajetória curta, mais profunda, em direção a si - e, por isso, é realizada solitariamente. Percebe-se o contraste entre as iluminações, do âmbar ao azulado difuso do exterior, assim como também é perceptível a mudança de ambientes. Até então, o foco dos enquadramentos era a personagem, enquadrada com seu corpo retraído, geralmente em ambientes fechados. Porém, a partir da estação 23, percebe-se a ênfase no entorno, na paisagem que a cerca e, portanto, no *vazio*.

Sugere-se que Yumiko olha para esse *vazio* ao sair da cabana (estação 24) e, ao decidir seguir a procissão fúnebre, ela o adentra. Nesse sentido, é quando ela mergulha no *vazio*, e conseqüentemente em seu interior, que a transmutação de seu luto ocorre. Portanto, para compreender essas mudanças emocionais da personagem, escolhi analisar mais a fundo estações que demonstram fases distintas de seu caminhar: o início de sua mudança, quando chega a Sosogi (estação 08); o momento em que seu passado retorna (estação 17) e sua caminhada em direção à transmutação (estações 26 e 27).

ESTAÇÃO 08 – ESTAÇÃO DE SOSOGI

Com a ajuda da mãe e uma amiga, Yumiko se muda de cidade para iniciar uma nova vida, a partir de um novo casamento. Ela e seu filho, Yuichi, chegam à estação de Sosogi e esperam Tamio e Tomoko (filha dele), que os levarão para sua nova casa.

FIGURA 39 – Estação de Sosogi, em *A Luz da Ilusão*

Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagem: 00:36:40

Na figura 39, mãe e filho estão sentados em um banco, onde esperam para conhecer sua nova família. A estação está vazia. Ao fundo, vemos uma grande janela, por onde entra uma luz fria que ilumina o espaço. Outras luzes, também frias, vêm dos painéis luminosos acima dos personagens.

No ambiente da estação, não há como Yumiko fugir da claridade que a cerca. Em todos os planos é possível perceber um fundo claro, que contrasta com as cores escuras da roupas da personagem e do banco em que está sentada. Mesmo no contra-plano, onde vemos a rua, as fachadas dos edifícios são cinza claro, quase o mesmo tom da janela que está em posição oposta.

FIGURA 40 – Estação de Sosogi em outros ângulos, em *A Luz da Ilusão*

Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagens: 00:36:57; 00:37:07

O *vazio* se mostra disponível à personagem, ao redor de seu corpo, que parece não pertencer a esse espaço – e se esforça em se manter nas sombras. Ao decidir por mudar de cidade, Yumiko realizou um primeiro movimento em direção à cura, que é também um movimento em direção à natureza e a uma dimensão espiritual.

Essa indicação nos é dada pela luminosidade do ambiente, que se assemelha àquela utilizada por Kore-eda em outra estação: de chegada após a morte, em *Wandafuru Raifu / Depois da Vida* (1998). Nesse filme, os mortos chegam a um edifício (espécie de estação) para serem recebidos em uma espacialidade intermediária, um *entre-espaço* entre vida e morte, onde rememoram momentos de sua vida e, assim, ritualizam sua passagem para a dimensão espiritual.

FIGURA 41 – Estação de chegada dos mortos, em *Depois da Vida*

Fonte: WANDAFURU (1998). Minutagem: 00:02:13

Tal como ocorre no edifício de *Depois da Vida*, nas janelas da estação de Sosogi vemos o recurso de uma superfície iluminada por uma luz fria e difusa que preenche o fundo

dos personagens. Esse tipo de iluminação também está presente em outros momentos de *A Luz da Ilusão*, como quando Yumiko recebe sua mãe após a morte de Ikuo.

FIGURA 42 – Superfície iluminada às costas de Yumiko na estação 04, quando recebe a visita de sua mãe



Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagem: 00:23:47

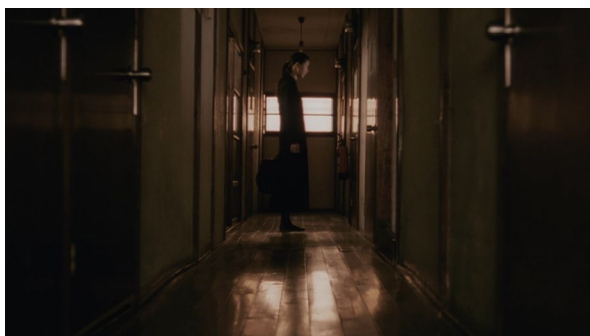
A superfície cria uma sensação de presença sobrenatural, por estabelecer uma fronteira entre exterior e o interior através da luz, que é imaterial e que, portanto, não os separa completamente (espacialidade *Ma*). Ao mesmo tempo, por geralmente ser a única fonte de luz do quadro, em grande intensidade e que contrasta com um interior escuro, ganha um destaque compositivo que parece convidar o personagem a adentrá-la.

Na estação de Sosogi, no entanto, a luz que ilumina o espaço não está presente apenas nessa fronteira ao fundo, mas em todas as superfícies à volta de Yumiko. Assim, o que antes era apenas uma possibilidade para ela, ou um chamado (como na figura 42), agora é mais presente, faz parte de todo o ambiente, indicando uma possível entrada nessa primeira espacialidade espiritual.

ESTAÇÃO 17 – ANTIGO APARTAMENTO

Com o passar dos dias, Yumiko tenta se aproximar da nova família e troca momentos de afeto. Porém, esses momentos são intercalados por situações em que ela prefere permanecer sozinha, em silêncio. Durante esse percurso labiríntico, o casamento de seu irmão a faz retornar a Amagasaki. Lá, a personagem visita lugares significativos de sua vida com Ikuo: a fábrica onde ele trabalhava, o café que frequentavam, a rua em que moravam e seu antigo apartamento.

FIGURA 43 – Retorno ao velho apartamento, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagem: 01:11:28

FIGURA 44 – Esquema com linhas e vazios no retorno ao velho apartamento, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: da autora.

No *frame*, Yumiko está centralizada, com os cabelos presos e suas vestes escuras e pesadas. Uma luz âmbar intensa vem de uma janela ao fundo. Diversas superfícies refletem essa luz: a madeira do piso, os puxadores das portas, algumas portas e vidros. Yumiko está rodeada por ela. No primeiro terço da imagem (abaixo do corpo da personagem) há um grande *vazio*. As linhas do espaço levam nosso olhar ao fundo do quadro e parecem destacar não somente a personagem, mas a luz âmbar que forma mais uma superfície de fronteira entre exterior e interior (e entre vida e morte).

Além disso, como visto anteriormente, segundo Okano (2012), a espacialidade *Ma* se apresenta também pela reiteração de imagens, como vestígios. No retorno de Yumiko a Amagasaki, muitas são as reiterações marcadas por Kore-eda, que reforçam o entre-espaço que se forma entre a primeira e a segunda fases de sua vida. A luz do corredor assemelha-se àquela presenciada nas escadas da delegacia, quando Yumiko soube do falecimento de Ikuo, com o mesmo tom âmbar que é percebido em momentos de apreensão da personagem.

FIGURA 45 – Comparativo das escadas do apartamento e da delegacia, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagens: 01:11:09; 00:21:26

Outras reiterações são apresentadas no quadro a seguir, reforçando o intervalo entre os sentimentos de Yumiko, nos transportando a um outro tempo. Neles, percebemos ausências

e presenças através de pequenas modificações na imagem, que enfatizam os *vazios* nessa segunda etapa de vida. Na coluna da esquerda, temos os momentos após a morte de Ikuo, enquanto à direita vemos situações que ocorreram enquanto Ikuo ainda estava vivo.

FIGURA 46 – Comparativo dos espaços após e antes do falecimento de Ikuo, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagens: 00:30:00; 00:17:46;
01:08:51; 00:13:52; 01:10:08; 00:12:12; 01:10:39; 00:12:42

Na primeira linha, vemos a diferença do apartamento vazio na ocasião da mudança para Sosogi *versus* o mesmo ambiente durante uma visita surpresa de Ikuo; abaixo, as mãos de Yumiko, sozinha, no café que o casal frequentava - diferente de quando furtaram juntos um guizo para o chaveiro da bicicleta de Ikuo; o corredor que leva à fábrica onde Ikuo trabalhava, com e sem sua bicicleta; a janela por onde Yumiko o via.

Em todas as cenas descritas, há uma diferença na movimentação da personagem: nas da esquerda, já viúva, Yumiko tem o andar pesado, lento e em geral com a cabeça baixa. Já nas da direita, ela dá pequenos saltos, se movimenta rapidamente e sorri muito. Embora as roupas sejam parecidas, o tecido escuro parece perder seu peso com os movimentos leves da personagem. Além disso, nas cenas da esquerda ela carrega uma bolsa preta que também auxilia na sensação de um andar mais pesado.

Nas imagens da coluna da direita os ambientes são preenchidos por muitos objetos, demonstrando que nos espaços havia vida, ainda que fossem menos iluminados. No entanto, o esvaziamento dos ambientes na coluna da esquerda reforça a ausência sentida pela personagem e o *vazio* que se forma ao redor.

A incidência maior de luz e os reflexos nas imagens após o suicídio cria uma espécie de luz etérea, tal como a vista em *Depois da Vida*, que parece chamar a personagem à mudança. A exceção é a última linha da tabela, nas imagens da janela da fábrica, cuja iluminação parece mais intensa e mais fria no frame da direita. Porém, outros recursos são utilizados para enfatizar a melancolia de Yumiko, na imagem da esquerda, como uma distância maior da câmera e os movimentos contidos da personagem.

ESTAÇÕES 26 e 27 – TRANSMUTAÇÃO

Com o ápice do acúmulo de suas emoções, Yumiko decide ir embora de Sosogi. Ela espera um ônibus, porém, quando ele chega, ela desiste de partir. Uma procissão passa ao longe e chama sua atenção. Ela decide segui-la.

FIGURA 47 – Yumiko segue a procissão, na estação 26, em *A Luz da Ilusão*

Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagem: 01:36:32

No *frame*, vemos o pequeno corpo de Yumiko em um plano aberto cujo céu aparece em grandes proporções, tomando mais da metade do quadro. Ele forma uma espécie de anteparo iluminado ao fundo, uma contraluz que nos permite enxergar apenas as silhuetas: da personagem e da procissão que ela segue. Os corpos recortam-se na paisagem a partir da linha do horizonte, limite do mar ao fundo. Eles cruzam o quadro em uma caminhada lenta.

Na imagem, além do *entre-espaço* que se forma entre Yumiko e a procissão, o que se enquadra é o *vazio*, no céu, como um personagem que fala pela protagonista, reverbera seu interior. A composição dialoga diretamente com a obra *BK0505*, da fotógrafa Miho Kajioka (2019), em que o objeto de interesse é o céu e o *vazio* que gera no quadro. Além disso, tanto na fotografia quanto no plano da procissão, o limite entre céu e mar cria uma fronteira que, apesar de perceptível no registro imagético, é inexistente no real. Uma fronteira que não divide, existente apenas em nossa mente, que se faz como um limite em movimento: “o horizonte, por um lado, abarca todo o visível e, por outro, oculta tudo o que há além dele” (CABRAL & BARTALINI, 2019, p. 55).

FIGURA 48 – Miho Kajioka, *BK0505*. Impressão em papel de gelatina e prata (2019)

Fonte: Catálogo online da IBASHO Gallery, Antuérpia⁶⁷

Ao ocultar aquilo que está além, o horizonte cria uma relação de coexistência entre o que é visível e o invisível, entendendo que a paisagem, além de existente como materialidade, possui também uma dimensão imaterial – e que, por seus limites existirem enquanto criação da mente, tal dimensão é também anímica, o que possibilita o entendimento de um diálogo entre o interior da personagem e o exterior que a abriga (a paisagem é uma relação entre corpo e espaço).

Além disso, ao formar tal espacialidade, *Ma*, o horizonte estimula o caminhar na medida em que assim desvela novas espacialidades, formando sempre um novo horizonte mais além. Portanto, quanto mais se caminha em profundidade, mais se estimula o caminhar,

⁶⁷ Disponível em: <<https://ibashogallery.com/artists/29-miho-kajioka/works/3314-miho-kajioka-bk0505-2019/>>. Acesso em 08 mar. 2024

como um *continuum* infinito, a busca por *oku*. E, se há uma correspondência entre a paisagem e o íntimo, há sempre um caminho ainda mais profundo a ser percorrido dentro de si.

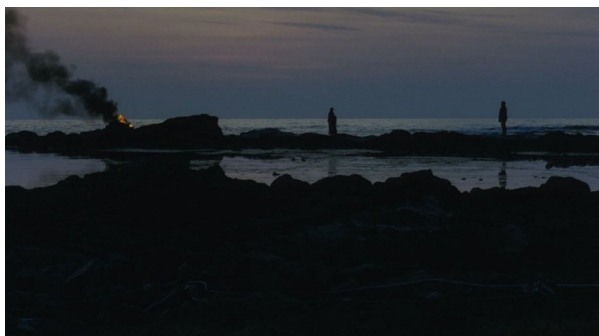
A paisagem é uma forma de se conectar espiritualmente com o mundo – uma conexão individual. Assim, ao decidir seguir sozinha a procissão (mantendo distância dos outros caminhantes), Yumiko passa por um momento de introspecção e recolhimento, que é semelhante àqueles em que optava pela solidão dentro de sua casa. O natural cria para ela um espaço onde pode se abrigar e internalizar seu luto, tal como seu lar (afinal, o mundo pode também ser um lar, a depender de nossa relação com ele).

Em seu livro, Okano (2012) aponta a existência do *utsuroi*, uma das categorias de manifestação de *Ma* propostas pelo arquiteto Arata Isozaki, como forma de melhor compreender esse valor cultural. O *utsuroi* originalmente “indicava o exato momento de ocupação do espírito no espaço vazio” (p. 48), sendo, portanto a indicação formal de um momento de transformação, de passagem de um estado a outro (como cenas de outono que, com o cair das folhas, indicam uma transformação temporal).

Ela o explica semanticamente a partir da ligação entre *utsu* (vazio) e *hi* (atividade) da alma e, portanto, o *utsuroi* indica a captura da mudança por meio da ação da alma no *vazio*. Ao caminhar e adentrar o *vazio*, Yumiko está nesse processo de mudança, uma mudança da alma, propiciada por *Ma*. Assim como cenas outonais indicam uma transformação temporal, a neve e as árvores sem folhas da estação anterior (25 – “Colina”) indicavam esse exato momento em que a personagem realizava sua transmutação.

O caminho da procissão finaliza com a cremação do corpo, produzindo um fogo chamativo à beira mar. Yumiko parece hipnotizada pela luz, quando Tamio chega. Em silêncio, ela volta-se para ele e os dois caminham, retornando para casa – ela escolhe a vida. No processo, a personagem finalmente externaliza aquilo que ocupava seus pensamentos desde o anúncio da morte de Ikuo: “Não compreendo... por que ele se suicidou?”. Nesse momento, Tamio oferece a ela uma explicação, ao contar uma lenda sobre uma suposta luz capaz de atrair os marinheiros em alto-mar e que, portanto, algo semelhante pode ter acontecido com Ikuo.

FIGURA 49 – Yumiko, Tamio e o fogo, estação 27, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: MABOROSHI (1995). Minutagem: 01:40:13

FIGURA 50 – Esquema com correspondências visuais na estação 27, em *A Luz da Ilusão*



Fonte: da autora

No *frame*, vemos Yumiko entre o fogo e Tamio. Ao traçar um eixo divisor horizontal, na base das pedras onde eles estão, há uma simulação de espelhamento entre regiões e formas escuras e claras na paisagem, potencializada pela presença do reflexo dos dois corpos na água.

Esse recurso de espelhamento era utilizado no início da trajetória de Yumiko (estações 02, 03, 04 e 06), sugerindo uma possível fragmentação da personagem após saber do destino de Ikuo. Porém, ao ocorrer novamente na costa, há uma diferença em sua atitude: ao escolher seguir Tamio e desabafar com ele (durante seu deslocamento), ela também escolhe uma nova maneira de lidar com seu passado, com a ajuda do companheiro, tal como ocorrera com Machiko na floresta.

Tal como no filme de Kawase, embora o caminho interior necessite ser realizado solitariamente (afinal, é um olhar para si), a transmutação do luto ocorre com o suporte do outro. O *vazio* presente no vocábulo homem (人間 *ningen* = pessoa 人 + espaço-entre 間), que mostra seu caráter de mediação, ao mesmo tempo em que separa, une. A dimensão relacional de *Ma* se propõe entre Yumiko e Tamio, entre Yumiko e seu luto e entre ela e o mundo.

Ela volta para casa e compartilha um momento de afeto com seu sogro. Reforçando o paralelismo entre seu interior e a paisagem, Yumiko diz: “Que bom tempo estamos tendo”. Ele concorda: “Uma estação maravilhosa, certamente”.

Em ambos os filmes verifica-se esse paralelismo, não somente a partir de frases ditas pelos personagens (Yumiko a respeito das estações; Shigeki quando cita as águas do rio), mas pelas ligações entre as manifestações da natureza e as emoções identificadas em cada estação. O mar de Sosogi se mostra revoltado quando Yumiko tem momentos de apreensão. Porém,

quando vivencia situações alegres com a família, além das águas estarem calmas, o sol está presente. Assim também ocorre em *Floresta dos Lamentos*, com as folhas das árvores tremulando ao vento, a chuva e o rio que surgem no ápice da angústia de Machiko.

Da mesma maneira também se percebe a forte presença dos elementos naturais nos dois filmes como propulsores do desprendimento das emoções dos personagens. Em *Floresta dos Lamentos*, as águas do rio e da chuva iniciam o processo de transposição a uma espacialidade espiritual que é potencializado pelo fogo, na estação 18 – “Fogueira”. Nessa sequência de transição entre espaços, observamos ainda o vento (na chuva e nas árvores) e a terra (Shigeki cai em uma poça de lama) – que é um elemento importante também no espaço epifânico, quando os personagens enterram suas lembranças.

Já em *A Luz da Ilusão*, os elementos naturais mais significativos são a água – pelo mar, em Sosogi, e o fogo – da cremação. O vento também se faz presente, não somente nas folhas das árvores, mas especialmente em conjunção com a água, quando avistamos o movimento das ondas do mar.

O uso dos elementos naturais nos filmes é importante na medida em que apontam para uma necessária sensibilização do personagem (e do espectador) ao adentrar uma dimensão espiritual, trazendo-nos a percepção da espacialidade *Ma*. Todos os sentidos são ativados nesses momentos e, dessa forma, entende-se que os personagens têm sua atenção voltada a si mesmos, contribuindo para o processo de interiorização e ritualização da trajetória.

O mar e a floresta apresentam-se aos personagens como locais disponíveis para sua jornada e transmutação, isto é, como espacialidades *Ma* que contém múltiplas possibilidades de cura a eles. Nota-se que, visualmente, tais espacialidades são registradas em diversos planos ao fundo dos personagens, como se estivessem presentes desde o início, mas não fossem vistas por eles. Elas também se mostram como inserção na montagem, entre dois planos de ação, enfatizando sua existência não somente ao personagem, mas ao espectador.

A entrada na espacialidade de dimensão espiritual ocorre, então, no momento em que esses vazios, sempre disponíveis, são finalmente vistos pelos personagens. O primeiro momento em que enxergam essa possibilidade é registrado em *Floresta dos Lamentos* na estação 10 – “Campo de melancias”, quando Shigeki aponta para a floresta e, assim, Machiko a olha. Em *A Luz da Ilusão*, o olhar ocorre quando Yumiko volta-se para a procissão anônima.

Ainda, compreendendo que a noção de *Ma* está associada também ao tempo, percebe-se que, nesse espaço espiritual, o tempo é percebido de maneira diferente. Há uma

necessária pausa do ritmo cotidiano para a vivência do luto, já destacada, pelos tempos lentos nos filmes: na duração de planos e nos movimentos e gestos dos personagens.

A conjunção do espaço com o tempo também está presente em tela pela reiteração de imagens, que permite a percepção de ciclos, evidenciados pela visualização de espacialidades *Ma* de passagem. Cito como exemplos em *A Luz da Ilusão* o caminhar de Yumiko pelo corredor da fábrica, que ocorre mais de uma vez; e uma indicação de portal, que é formada pelas folhas abertas do *shōji* do apartamento em Amagasaki, por onde Yumiko atravessa. Em *Floresta dos Lamentos*, percebo tais espacialidades na passagem de Machiko por um portal de árvores após seu carro encalhar; ou nas clareiras, que se repetem em seu caminhar, até chegar ao espaço epifânico.

Uma das formas de observar *oku* nos filmes é a partir do horizonte, por sua visibilidade, em *A Luz da Ilusão*, e pela impossibilidade de vê-lo, em *Floresta dos Lamentos*, compreendendo-o como propulsor do movimento. Sua presença em tela destaca o grande vazio ao redor de Yumiko em sua trajetória curta e cria uma fronteira entre o real e o imaginário, além de ser um elemento fisicamente inalcançável. Já sua ausência no caminhar de Machiko e Shigeki nos faz perceber a profundidade da floresta, na impossibilidade de ver o céu.

Interiormente, a busca por *oku* passa a ser percebida pela necessidade de um retorno ao primitivo, à infância, a um ambiente rústico, que remete não somente ao ideal de retorno ao campo (um imaginário de um Japão original), mas também à ideia de cabana do budismo, como já foi apontado anteriormente. Essa rusticidade propicia uma reconexão com o mundo, também despertando os sentidos dos caminhantes e, portanto, traz o foco em sua jornada interior.

Oku também é sentido a partir do estímulo à imaginação, quando os personagens atingem um local que existe apenas em sua mente. O túmulo de Mako é representado por um tronco de árvore, mas o corpo dela não está realmente lá. As chamas da cremação em *A Luz da Ilusão* não são do corpo de Ikuo, mas uma representação dele. Ou seja, a despedida dos entes queridos torna-se real pela imaginação dos personagens.

Assim, *oku* e *Ma* se mostram na trajetória como possibilidades de transmutação do luto. Porém, é necessária uma atitude do personagem – uma busca ativa – para que, então, o renascimento ocorra. Este renascimento é demonstrado também fisicamente, com Shigeki deitando em posição fetal, Yumiko utilizando roupas similares às de sua infância, ou mesmo através da caixinha de música – símbolo de uma infância - que Machiko toca para a natureza.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso deste trabalho, busquei demonstrar como a espacialidade nos filmes *Maboroshi no Hikari (A Luz da Ilusão)*, de Hirokazu Kore-eda e *Mogari no Mori (Floresta dos Lamentos)*, de Naomi Kawase) pode ser compreendida como um elemento que permite materializar trajetórias de transmutação do luto, acentuando a relação, nestas obras, entre espacialidade exterior e mundo interior dos personagens.

Ao observar a trajetória dos personagens nestes filmes percebi a potência do *vazio* na construção de espaços protegidos para eles, espaços intervalares onde ele têm maior liberdade para extravasar suas emoções e, desse modo, transmutar o luto. Tais entre-espacos, ou espacos de *vazio*, aqui compreendidos pela noção de *Ma*, são materializados nestes filmes como ambientes naturais isolados, que resgatam uma conexão perdida, como o mar (no caso do filme de Kore-eda) e a floresta (no filme de Kawase) nos quais, sem interferências externas e sozinhos, estes personagens encontram uma espécie de “cabana” – espaço rústico – que os separa do mundo cotidiano e os acolhe em sua dor, permitindo-lhes vivê-la e transmutá-la.

Seus movimentos vão em direção ao *utsuroi*, o momento em que percebemos uma mudança da alma a partir do *vazio*. No entanto, assim como ocorre no imaginário da cabana enquanto ideal de destino da cerimônia do chá (conforme Panzini, 2013), os filmes nos revelam que o espaço final por si só não é o único responsável pela transmutação do luto. É necessário um preparo do corpo e do espírito (que envolve também uma disposição) antes de adentrar ao *vazio* e absorver sua potência.

Tal como ocorre nas cerimônias do chá, em que antes da bebida ser de fato degustada os visitantes passam por uma sala de espera (*yoritsuki*), pelo *roji*, pela lavagem das mãos e da boca, realizam gestos de apreciação, fazem uma pequena refeição, uma pausa, para então iniciar a cerimônia principal – quando o chá será de fato bebido –, as trajetórias de Yumiko, Machiko e Shigeki também são permeadas por momentos de preparação anteriores à transmutação de seu sentimento, na última estação.

Os personagens encontram-se em uma situação de espera, em seus prólogos, quando são estimulados a iniciar seu caminhar labiríntico. Nesse caminhar, assim como um convidado da cerimônia, passam por ambientes naturais, apreciam o espaço em alguns momentos, fazem pequenas pausas e purificam-se. Por fim, chegam à “cabana”, que se apresenta como estação de acolhimento. Devido à sua simplicidade, todos esses preparos podem, talvez, parecer banais, porém nos mostram a força do cotidiano – e da paciência em dar um passo por vez – na superação de um sentimento tão doloroso.

Todo o seu caminhar se dá como uma preparação de acesso ao ambiente rústico, natural e epifânico, indo cada vez mais para o mais profundo, para o mais interior (da floresta ou do mar), dando-nos a sensação de que estamos, com eles, sendo levados a um lugar sagrado (*oku*), onde a transmutação, e uma possibilidade de renascimento, será possível.

Ademais, esse preparo, por ocorrer aos poucos, só se realiza devido à disponibilidade de um outro tempo, mais lento, que não exige rapidez aos personagens. Esse tempo, fornecido por *Ma*, permite que eles realizem o caminhar em seu próprio ritmo – nem sempre constante, e com pausas para retomar o fôlego – em uma espacialidade espiritual. Essa outra temporalidade possibilita, portanto, uma pausa na materialidade do mundo, permitindo olhar para si e, assim, lidar com o luto de uma nova maneira.

A partir dos *vazios* de *Ma* nos filmes, também pude perceber essa preparação como uma trajetória realizada em camadas, na busca por um lugar mais profundo, *oku*, o qual é acessado a partir de uma trajetória em estações emocionais. A cada estação, novas espacialidades são formadas, que revelam aos personagens novos *vazios* e, conseqüentemente, novas possibilidades. Abrir-se para o *vazio* e à jornada é também abrir-se para o estímulo de um caminhar sempre mais ao fundo, no entendimento de que a cura não se dá de maneira linear, mas também em camadas – ou labirintos.

Do mesmo modo, também percebo que a transmutação se potencializa em ambos os filmes a partir dos contrastes físicos entre os ambientes que, na angústia, tristeza ou apatia dos personagens se mostram estreitos – como se apertassem seus corpos, exigindo um movimento de saída - e se revelam como uma grande abertura ao final, um espaço *vazio* e amplo, que lhes permite abrirem-se, também, para a vida.

Apesar disso, foi possível constatar também que, em razão de suas características estilísticas, os modos de demonstrar esses contrastes espaciais, os *vazios* de *Ma* e as reentrâncias de *oku* são distintos entre os diretores. Em *A Luz da Ilusão*, esses elementos aparecem em evidência principalmente pela *mise en scène* elaborada de Kore-eda, que, nas escolhas de posições de câmera e iluminação, destaca os ambientes profundos, estreitos e *vazios* onde Yumiko permanece durante boa parte de seu luto e que desembocam na amplidão dos espaços abertos da costa de Sosogi quando ela resolve caminhar.

Já as escolhas de Kawase com relação à montagem de *Floresta dos Lamentos* nos fazem perceber com maior clareza os *vazios* estabelecidos entre planos, como pausas narrativas que nos apontam para a floresta enquanto espaço preñado de possibilidades, além do movimento dos personagens em direção a *oku* a cada plano, que é semelhante ao que é

explicado por Maki (1979) sobre a gênese deste valor cultural: rumo ao cume de uma montanha, em seu lugar mais profundo.

Ambos os filmes ainda salientam a importância dos afetos no processo de renascimento, como incentivadores da jornada (em *Floresta dos Lamentos*) ou como acolhimento ao final dela (em *A Luz da Ilusão*). A ligação afetiva entre os personagens é também propiciada por *Ma*, nos momentos de pausa da trajetória, quando eles se aproximam e desfrutam de pequenas banalidades – como comer uma melancia – e, assim, conseguem deixar de lado a dor de seu luto por breves momentos. Com essa aproximação, os personagens parecem se tornar mais fortes, o que incentiva seu deslocamento. Desse modo, embora a dor do luto seja individual, é na presença do outro que sua transmutação se torna possível (afinal, como relatou Fujita, 2021, o resultado de uma experiência japonesa é sempre uma *relação* entre duas pessoas, intermediada por um *vazio*).

Todos esses aspectos da trajetória, no entanto, só foram perceptíveis para mim a partir de um entendimento maior acerca de alguns pontos da cultura japonesa, pela imersão em uma pesquisa que se dedicou, especialmente, ao entendimento da relação do ser humano com o mundo e seus modos de materializá-la nas artes.

Assim, para além das questões intrínsecas ao objeto deste trabalho, ao longo de sua elaboração deparei-me com o desafio de encontrar um método de análise que pudesse ir além de um imaginário do cinema enquanto forma de arte isolada. Partindo dessa inquietação, busquei desenvolver uma proposição analítica que aposta na indissociabilidade entre o fazer fílmico e as questões culturais que o permeiam, compreendendo que o cinema é parte de um legado cultural e que, portanto, questões presentes em uma sociedade determinam sua estética e sua linguagem.

Reconhecendo que o cinema não se realiza isoladamente, meu objetivo foi também provocar uma reflexão sobre a importância da compreensão dessas questões como base primária para sua apreensão, sem a qual torna-se ainda mais difícil a tarefa de investigação das escolhas estéticas de seus realizadores e como elas reverberam em nós.

Entender de que modo as obras cinematográficas se constroem antes mesmo de se originarem, isto é, realizar um mergulho em aspectos culturais que precedem seu surgimento, é fundamental para compreender as reverberações de tais aspectos não somente em nas formas dos filmes, mas em nós. Afinal, esse mergulho é também um mergulho no universo humano.

Busquei, portanto, demonstrar, que um método de análise que realize tal mergulho na cultura não somente é possível, mas se potencializa ao compreender diálogos que

transcendem o próprio cinema. Defendo que a análise cinematográfica deve emergir desta compreensão ampla, e que esta deve ser incorporada nos métodos analíticos, de modo que se estes não se encerrem em formalismos vazios, mas que as formas do cinema se manifestem enquanto expressão de ideias e valores que permeiam uma cultura.

Por essa razão é igualmente importante a comparação de obras de diferentes linguagens artísticas, já que assim é possível a realização desse diálogo mais abrangente sobre uma cultura, sobre o papel das artes em uma sociedade e as questões mais profundas que a tocam – e que se manifestam na arte, considerando-a nas suas mais diversas ramificações. Afinal, a arte – e, portanto, o cinema – é uma linguagem. E, como tal, é uma via de acesso ao mundo, um artefato da cultura e, desse modo, não se faz sem a dimensão cultural.

Realizar essa caminhada de aprofundamento tornou possível identificar nos filmes alguns aspectos que, talvez, não pudessem ser percebidos por outra via. Ao resgatar a relação entre homem e natureza desde o surgimento do pensamento da paisagem na cultura japonesa, pude compreender um ideal de coexistência com o mundo que é reiterado em diversas manifestações artísticas japonesas.

Assim, o ambiente natural retratado em ambos os filmes parece reverberar o interior dos enlutados porque houve uma compreensão mais profunda deste ideal de coexistência, reconhecendo que seus corpos e o espaço formam uma unidade – influenciando-se mutuamente, como visto a respeito da noção de *spacing*. A paisagem apresentada nos filmes dialoga com aquela observada nas obras, sendo viva e atuando como mais um personagem – não se limita a ser um mero plano de fundo que “preenche” o espaço por onde os personagens caminham.

Além disso, a importância do *vazio* e do oculto foi percebida desde as origens das pinturas e gravuras japonesas, desde o planejamento dos jardins tradicionais no Japão, sendo perceptível como um elemento do pensamento espacial japonês também nos filmes que analisei. A valorização da imaginação, o convite dos realizadores à participação ativa do espectador, as informações fornecidas a partir de pequenas pistas, todos esses aspectos também existiam em outras obras artísticas observadas anteriormente – desde a pintura à arquitetura japonesas – e se atualizam, a partir desta herança cultural, nos filmes de Kore-eda e Kawase.

Ao realizar esta pesquisa, construí em mim um novo olhar para as artes japonesas e, conseqüentemente, para os filmes. Espero também ter contribuído para ampliar as possibilidades de recepção destes filmes, abrindo um novo olhar do leitor, não somente para os aspectos espaciais dos filmes e sua correspondência com o mundo interior dos

personagens, mas também para a espacialidade, de modo amplo, não como elemento meramente externo, mas enquanto parte de nós mesmos.

Tal como os personagens em suas trajetórias experienciam, nas diferentes estações e espacialidades de seu percurso, o *vazio* intervalar, pleno de possibilidades, indo em direção ao cada vez mais profundo, espera-se que este trabalho tenha sido também uma trajetória que, em suas diferentes estações, tenha possibilitado uma experiência de abertura do olhar, na direção do mais profundo da arte, das realidades do sofrimento humano e das maneiras que temos de superá-lo, relacionando-nos com o mundo à nossa volta.

Além disso, tendo compreendido a importância das espacialidades para a construção do mundo emocional dos personagens, espero ter também aguçado o olhar para a percepção da importância do *vazio* e do silêncio no processo de uma jornada interior, bem como para a compreensão do próprio cinema enquanto possibilidade de ser um ato meditativo, uma trajetória de transmutação interior para o espectador, colaborando para uma consciência maior de nós sobre nós mesmos, na medida em que nos convida a acompanhar a trajetória do outro, a sentir com ele, indo para o mais fundo de nós.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALIATA, Fernando; SILVESTRI, Graciela. *A paisagem como cifra de harmonia: relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico*. 1ª ed. Tradução de Paulo Chiesa. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

ANDRÉ, Richard. *Budismo e xintoísmo na cultura religiosa japonesa: sincretismos, migrações, ressignificações*. 1ª ed. Curitiba: Centro Ásia, 2022.

ASSUNÇÃO, Larissa. Natureza e paisagem: o espaço no cinema de Naomi Kawase. *Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento*, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 155-170, 2020. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/577>>. Acesso em: 27 maio 2023.

ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. 2ª ed. Palermo: Novecento, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ª ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

BARTALINI, Vladimir. Notas sobre paisagem e ensino de paisagismo. *Paisagem e Ambiente: ensaios*, São Paulo, v. 30, n. 43, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/153638>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. 1ª ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BELFIORE, Matteo. On japanese spatial layering. *Le carré bleu*, Paris, v. 2, 2012. Disponível em: <http://www.lecarrebleu.eu/allegati/LCB%202-2012_INGLESE_.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2024.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 64-78, 2005. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>>. Acesso em: 27 maio 2023.

BESSA, Altamiro. Tempo e paisagem. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 180-195, 2017. Disponível em:

<<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2774>>. Acesso em: 27 maio 2023.

BINGHAM, Adam. *Contemporary Japanese cinema since Hana-bi*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

BORGES, Paulo. A morte no Budismo: da contemplação da impermanência à vida pós-morte e à descoberta da imortalidade. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, n. 65, p. 1243-1290, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41220930>>. Acesso em: 27 maio 2023.

CABRAL, Arthur; BARTALINI, Vladimir. Caminhar e desvelar paisagens. *Rua*, Campinas, v. 25, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8654443>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

CARVALHO, Thiago. *Arte e natureza no budismo japonês*. 2011. 162 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

CASAMONTI, Marco. *Kengo Kuma*. Tradução de Marcos Maffei. Coleção Folha Grandes Arquitetos, vol. 18. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011.

CASTANHA, Cesar; ASSUNÇÃO, Larissa; PRYSTHON, Ângela. Notas sobre a paisagem, o espaço fílmico e a melancolia. In: ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2020, Campo Grande. *Anais eletrônicos...* Campinas: Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/notas-sobre-a-paisagem-o-espaco-filmico-e-a-melancolia?lang=pt-br>>. Acesso em: 27 maio 2023.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. 2ª ed. francesa. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CHOMA, Juliana. *Ausência-presença em Hirokazu Kore-eda*. 2021. 102f.. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

CLÉMENT, Gilles. *Jardins, paysage et génie naturel*. 1ª ed. Domont: Fayard, 2012.

ESPOSITO, Antonio. *Tadao Ando*. Tradução de Gustavo Hitzschky. Coleção Folha Grandes Arquitetos, vol. 9. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011.

FERREIRA, Cláudio. *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História Extraordinária de Yotsuya em Tókaidô: o sobrenatural na cultura japonesa*. 2014. v. 1. 123f.. Dissertação (Mestrado em Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In: SOUZA, Paulo César de (coord.). *Sigmundo Freud, Obras Completas em 20 volumes: volume 12 - introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 127-144.

FUJITA, Masakatsu. Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o ma, o awai e o aida. In: AVANCINI, Atílio; CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko (org.). *Conceitos estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa*. Guarulhos: EFLCH-Unifesp, 2021. p. 175-188. Disponível em: <<https://repositorio.unifesp.br/xmlui/handle/11600/62135>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

GRAPARD, Allan. Flying mountains and walkers of emptiness: toward a definition of sacred space in japanese religions. *History of Religions*, Chicago, v. 21, n. 3, p. 195-221, 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1062158>>. Acesso em: 31 jan. 2024.

HAMAYA, Pedro. *Paisagens flutuantes*. 2016. 259 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

HEINE, Steven. From rice cultivation to mind contemplation: the meaning of impermanence in Japanese religion. *History of Religions*, Chicago, v.30, n. 4, p. 373-403, 1991. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/463247>. Acesso em: 27 maio 2023.

INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. *World archaeology*, v. 25, n. 2, p. 152-174, 1993. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/124811?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em 08 jun. 2023.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. 4ª ed. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KANEOYA, Iochihiko. Xintoísmo: mitologia e influência na formação da cultura e do caráter do povo japonês. In: SEMANA DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, 8., 2012, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: UFSC, 2012. Disponível

em: <<https://pt.scribd.com/document/232833912/Xintoismo-Mitologia-e-Influencia-Na-Formacao-Da-Cultura-e-Do-Carater-Do-Povo-Japones>>. Acesso em: 27 maio 2023.

KUMA, Kengo. Introduction. In: BELFIORE, Matteo. On japanese spatial layering. *Le carré bleu*, Paris, v. 2, 2012. Disponível em: <http://www.lecarrebleu.eu/allegati/LCB%202-2012_INGLESE_.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2024.

LI, Dan. *The concept of "Oku" in japanese and chinese traditional paintings, gardens and architecture: a comparative study*. Kyushu University, Fukuoka, 2020. Disponível em: <<https://www.hues.kyushu-u.ac.jp/--2022renewal-backups/education/student/pdf/2009/2HE08084E.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2024.

LIMA, Thiago. Formas intersticiais: a poética da impermanência em Yasujiro Ozu. *Entremeios*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://entremeios.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=115&sid=20&tpl=printerview>>. Acesso em: 27 maio 2023.

MAKI, Fumihiko. The city and inner space. *Ekistics*, Atenas, v. 46, n. 278, p. 328-334, 1979. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43619675>>. Acesso em: 31 jan. 2024.

MAXIMIANO, Liz. Considerações sobre o conceito de paisagem. *RA'EGA*, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3391>>. Acesso em: 27 maio 2023.

MIRANDA, Luis. Dar à luz. Naomi Kawase. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O Cinema de Naomi Kawase*. 1ª ed. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011. p. 87-116.

NEIVA, Simone; RIGHI, Roberto. A importância da cultura na construção do espaço urbano no Japão. *Pós*, São Paulo, v. 15, n. 24, p. 26-42, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43584>>. Acesso em: 08 jan. 2024.

NITSCHKE, Gunter. Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning. *Architectural design*, Tóquio, n. 36, p. 116-156, 1966. Disponível em: <http://www.east-asia-architecture.org/downloads/research/MA_-_The_Japanese_Sense_of_Place_-_Forum.pdf>. Acesso em: 27 maio 2023.

NOLLETTI JR., Arthur. Introduction: Kore-eda Hirokazu, director at a crossroads. *Film Criticism*, Meadville, v.35, n.2-3, p. 2-10, 2011. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44019315>>. Acesso em: 04 jul. 2024.

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo. Diante de um transbordamento: anotações sobre o cuidado em Carta de uma Cerejeira Amarela em Flor. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/30339>>. Acesso em: 08 jun. 2023

PANZINI, Franco. *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*. 1ª ed. Tradução de Letícia Andrade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

PETTY, John. *Stage and scream: the influence of traditional japanese theater, culture, and aesthetics on Japan's cinema of the fantastic*. 2011. 189 f.. Dissertação (Mestrado em Rádio, Televisão e Cinema) – Universidade do Norte do Texas, Denton, 2011.

PILGRIM, Richard. B. Intervals (“Ma”) in space and time: foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. *History of Religions*, Chicago, v. 25, n. 3, p. 255-277, 1986. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/463043>>. Acesso em: 27 maio 2023.

PRYSTHON, Ângela; CASTANHA, Cesar; ASSUNÇÃO, Larissa. Notas sobre a paisagem, o espaço fílmico e a melancolia. In: ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2020, Campo Grande. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/notas-sobre-a-paisagem-o-espaco-filmico-e-a-melancolia?lang=pt-br>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

RIBEIRO, Ana. Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre corpo, memória e paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães. *Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento*, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 153-169, 2017. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/270>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

RICHIE, Donald. Kore-eda's Maborosi: Showing only what is necessary. *Film Criticism*, Meadville, v.35, n.2-3, p. 37-45, 2011. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44019318>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

RICHIE, Donald. *A hundred years of Japanese film: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Edição revisada. Tóquio: Kodansha International Ltd, 2005.

SAITO, Keiko. Arquitectura y ambiente. Uma mirada renovada sobre los conceptos Ku, Oku y Ma. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, Cáceres, n. 14, p. 2-13, 2014.

Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4544566>>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SAITO, Yuriko. Japanese aesthetics of packaging. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Filadélfia, v. 57, n. 2, p. 257-265, 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/432317>>. Acesso em: 01 fev. 2024.

SANCHEZ, José; TEIXEIRA, Michel (dir.). *História da Arte: a arte no continente asiático*. 1ª ed. Tradução de Angela Zarate, Francisco Manhães e Maria Júlia Braga. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2008.

SANDEVILLE JR., Euler; HIJIOKA, Akemi. Flores de cerejeira e da paineira (paisagens). *Paisagem e Ambiente*, São Paulo, n. 24, p. 201-207, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/86103>>. Acesso em: 27 maio 2023.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRÃO, Adriana. Paisagem: Natureza Perdida, Natureza Reencontrada? *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, v. 1, n. 2, Lisboa, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/fmc/article/download/12261/10753/>>. Acesso em: 03 jun. 2023

SHIMIZU, Priscila. *Shin-hanga e Hiroshi Yoshida: paisagens de uma Nova Gravura*. 2018. 124f.. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVEIRA, Luciano. *Realismo heterocrônico: uma abordagem ao cinema de Apichatpong Weerasethakul*. 2018. 195f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. 1ª ed. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Lusosofia Press, 2009.

SORTE JR., Waldemiro. Uma análise de valores estéticos japoneses do período Heian: Miyabi e Mono No Aware. *Estudos Japoneses*, São Paulo, n.40, p. 81-100, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i40p81-100>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SUGAI, Mari. A contribuição narrativa dos elementos visuais na formação de espaços filmicos em Seguindo em Frente (Arutemo Arutemo). *Estudos Japoneses*, São Paulo, n. 40,

p. 101-115, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159801>>. Acesso em: 27 maio 2023.

SYVERSEN, Robin. The Japanese New New Wave (The 1980s - recent time). In: SYVERSEN, Robin. *Rearticulating Japanese cinematic style*. 2011. 105 f. Dissertação (Master em Japonês (AAS)) – Instituto de Estudos Culturais e Línguas Orientais (IKOS), Universidade de Oslo, Oslo, 2011. p. 54-58. Disponível em: <<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24207/Syversen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. 1ª ed. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

UNO, Kuniichi. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: GREINER, C; AMORIM, C. *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007. P. 37-52.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. 4ª ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2013.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ANDRÉ, Richard. Shintoísmo e culto aos kami: Aproximações e distanciamentos. *Revista Nures*, São Paulo, n. 9, p. 1-7, 2008. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistanures/revista9/nures9_andre.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2024.

KURODA, Toshio. Shinto in the history of Japanese religion. *The Journal of Japanese Studies*, Washington, v. 7, n. 1, p. 1-21, 1981. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/132163>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

KURODA, Toshio; RAMBELLI, Fabio. The discourse on the “Land of the Kami” (shinkoku) in medieval Japan: National consciousness and international awareness. *Japanese Journal of Religious Studies*, Nagoya, v. 23, n. 3/4, p. 353-85, 1996. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30233578>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SOCIEDADE Taoista do Brasil. O que é o Tao?. 2024. Disponível em: <<https://taoismo.org.br/sociedade-taoista/jornal-tao-do-taoismo/o-que-e-o-tao/>>. Acesso em: 04 jul. 2024.

TEEUWEN, Mark; SCHEID, Bernhard. Tracing Shinto in the history of kami worship: Editor’s introduction. *Japanese Journal of Religious Studies*, Nagoya, v. 29, n. 3/4, p. 195-

207, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/30233721>>. Acesso em: 24 jun. 2024.

FILMOGRAFIA

COURTINE, Jean-Jacques; MILANEZ, Nilton. *Intericonicidade: entre(vista) com Jean-Jacques Courtine*. 1 vídeo (7 min.). Registro audiovisual, 2005. Disponível em: <<https://grudiocorpo.blogspot.com/2009/06/intericonicidade-entrevista-com-jean.html>>. Acesso em: 02 mar. 2024.

DISTANCE. Direção de Hirokazu Kore-eda. Amsterdam: Filmmuseum Distributie, 2001. (132 min.).

DORAIBU mai kā. Direção de Ryūsuke Hamaguchi. São Paulo: O2 Filmes, 2022. (179 min.).

HITONO Nozomino Yorokobiyo. Direção de Masakazu Sugita. Rio de Janeiro: Supo Mungam Films, 2015. (85 min.).

KAWASE, Naomi. *The value of movies: Naomi Kawase at TEDxTokyo*. [Abertura do Festival Internacional de Cinema de Nara], 2012. 1 vídeo (13 min.). Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XhOtrGDDRRo>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

KAWASE, Naomi. *Master Class: Naomi Kawase (Festival de Cine 4+1, 29/10/2011)*, 2011. 1 vídeo (127 min.). Publicado pelo canal festival4mas1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>>. Acesso em: 02 jul. 2024.

KIKUJIRO no natsu. Direção de Takeshi Kitano. Asnières-sur-Seine: Oceán Films, 1999. (122 min.).

KISHIBE no tabi. Direção de Kiyoshi Kurosawa. São Paulo: California Filmes, 2015. (129 min.).

KORE-EDA, Hirokazu. *Screening of Still Walking*. [Entrevista concedida a] Paul Malcom. Billy Wilder Theater, California, 2017. 1 vídeo (1 h 34 min.). Publicado pelo canal UCLAFilmTVArchive. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q4nFIFIZRRc>>. Acesso em: 28 abr. 2021.

KYA Ka Ra Ba A. Direção de Naomi Kawase. Distribuição independente, 2001. (49 min.).

MOGARI no Mori. Direção de Naomi Kawase. Japão: Kumie, 2007. (97 min.).

MABOROSHI no Hikari. Direção de Hirokazu Kore-eda. Tóquio: Tv Man Union, 1995. (110 min.).

NARAYAMA bushikō. Direção de Shohei Imamura. Japão: Shochiku Home Video, 1983. (98 min.).

SHIKASHI... Direção de Hirokazu Kore-eda. Japão: Tv Man Union, 1991. (47 min.).

TSUIOKU no dansu. Direção de Naomi Kawase. Japão: Kumie, 2002. (65 min.).

WANDAFURU raifu. Direção de Hirokazu Kore-eda. Paris: Connaissance du Cinéma, 1998. (118 min.).

IMAGENS

BASSO, Deborah. Casa dos Afectos. Muxarabis, herança árabe. 2014. Disponível em: <<https://deborahbasso.wordpress.com/2014/11/13/muxarabis-heranca-arabe/>>. Acesso em: 02 jun. 2023

DIRECTION Q. 2021. Disponível em: <<http://bit.ly/tsutsumu>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

ELLENS Attic. 2016. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/ellens_album/225907357>. Acesso em: 02 jun. 2023

GREY Globetrotters. Disponível em: <<https://greyglobetrotters.com/wp-content/uploads/2019/05/Gardens-in-Suzhou-min.jpeg>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

LIMA, Aryane; MARANHÃO, Jade. Projeto Batente. Ma: a plenitude do vazio. 2019. Disponível em: <<https://projetobatente.com.br/ma-a-plenitude-do-vazio/>>. Acesso em: 02 jun. 2023

LIOTTA, Salvator-John; BELFIORE, Matteo. *Patterns and Layering: japanese spatial culture, nature and architecture*. Berlin: Gestalten, 2012.

MACKNIGHT, Eric. My Suzhou: Xi Yuan (West Garden) and Liu Yuan (Lingering Garden). Disponível em: <<https://www.ericmacknight.com/mysuzhou/xi-yuan-west-garden-and-liu-yuan-lingering-garden/>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

MORENO, Gonzalo. Nature as image of the transcendent: Church on the Water by Tadao Ando. 2021. Disponível em: <<https://www.metalocus.es/en/news/nature-image-transcendent-church-water-tadao-ando>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

ROWTHORN, Chris. Karesansui garden at Kennin-ji Temple. 2019. Disponível em: <<https://www.insidekyoto.com/2019/10/karesansui-garden-at-kennin-ji-temple-2.html>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

SCHAUWECKER, Stefan; ONG, Raina; EVANS, Matt. Japan Guide. Katsura Imperial Villa: Imperial villa with stunning landscape Garden. 2022. Disponível em: <<https://www.japan-guide.com/e/e3914.html>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

SHIRATORI, Yoshio. Arquitectura Viva. Church on the Water, Shimukappu, c2022. Disponível em: <<https://arquitecturaviva.com/works/iglesia-en-el-agua-shimukappu>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

SHIRATORI, Yoshio. Eglise sur l'eau. 2018. Disponível em: <<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/12/03/tadao-ando/9-18-eglise-sur-l-eau-1988-church-on-the-water-1988-photo-yoshio-shiratori/>>. Acesso em: 02 jun. 2023.