

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

CLAUDIA MIDORI IDEGUCHI

Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu
Kore-eda e a estética *mono no aware*

Versão Corrigida

São Paulo
2023

CLAUDIA MIDORI IDEGUCHI

**Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu
Kore-eda e a estética *mono no aware***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

Orientadora: Profa. Dra. Junko Ota
Coorientadora: Profa. Dra. Janete da
Silva Oliveira

Versão Corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I19f	<p>Ideguchi, Claudia</p> <p>Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética mono no aware / Claudia Ideguchi; orientadora Junko Ota; coorientadora Janete Oliveira - São Paulo, 2023. 111 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.</p> <p>1. Hirokazu Kore-eda. 2. Cinema japonês. 3. Mono no aware. 4. Filosofia estética. I. Ota, Junko, orient. II. Título.</p>
------	--



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

[Termo de Anuência do \(a\) orientador \(a\)](#)

Nome do (a) aluno (a): Claudia Midori Ideguchi

Data da defesa: 14/02/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Junko Ota

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/03/2023

(Assinatura do (a) orientador)

IDEGUCHI, Claudia Midori. **Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética *mono no aware***. 2023. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello Instituição: ECA - USP

Julgamento_____Assinatura_____

Profa. Dra. Elisa Massae Sasaki Instituição: UERJ

Julgamento_____Assinatura_____

Profa. Dra. Mari Sugai Instituição: Sem vínculo

Julgamento_____Assinatura_____

Profa. Dra. Junko Ota Instituição: FFLCH - USP

Julgamento_____Assinatura_____

Profa. Dra. Janete da Silva Oliveira Instituição: UERJ

Julgamento_____Assinatura_____

Dedico este trabalho à minha *obaa-*
chan, cujo estímulo pós-morte me fez
encontrar meu caminho em vida.

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa por possibilitarem esta pesquisa.

Às professoras Junko Ota e Janete da Silva Oliveira, que, apesar de todas as dificuldades que enfrentamos devido à pandemia de COVID-19, estiveram ao meu lado para me orientar sempre que foi preciso.

Às professoras Elisa Massae Sasaki e Mari Sugai pelas valiosas considerações feitas durante a qualificação e à presença da professora Cecília Antakly de Mello, com quem tive o prazer de assistir a uma disciplina e agora compõe também a mesa de defesa deste trabalho.

Às professoras Lica Hashimoto e Neide Hissae Nagae, que mesmo antes de eu ingressar no PLLCJ já me estimulavam a estudar e pesquisar sobre os temas que sempre me interessaram.

Ao professor Koichi Mori, cujas poucas conversas que tivemos e entusiasmo acerca da pesquisa acabaram por influenciar diretamente a estrutura deste trabalho. Após seu falecimento, venho me dedicando aos estudos do cinema de Ryukyu como forma de retribuição à sua memória.

Aos amigos que ouviram minhas dúvidas e medos durante todo o processo, em especial Maria Fernanda Nogueira e Rafael Hett, com quem dividi boa parte do andamento desta pesquisa. Também agradeço a todos os seguidores do projeto Japonismos, que acompanharam com animação o desenvolvimento desta dissertação.

Por fim, aos meus pais que nunca desistiram de mim e dos meus sonhos, amparando-os física e emocionalmente durante os momentos mais desafiadores desta jornada.

*“Se nossa vida não desvanecesse
e se dissipasse como o orvalho
dos túmulos de Adashino ou a
fumaça que se espalha das terras
em chamas de Toribe, mas
durasse para sempre, quão pouco
o mundo nos comoveria. É a
natureza efêmera das coisas que
as tornam maravilhosas”*

Kenko Yoshida

RESUMO

IDEGUCHI, Claudia Midori. **Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética *mono no aware***. 2023. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A dissertação de mestrado “Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética *mono no aware*” traça paralelos entre o cinema japonês contemporâneo e a estética filosófica clássica. O foco do estudo são os dois primeiros filmes do diretor, que trazem em seus processos artísticos uma série de elementos cujas interpretações dialogam com o *mono no aware*, discutido amplamente em suas várias definições acadêmicas. A aplicabilidade interpretativa do conceito é abordada de forma aprofundada nos capítulos dedicados aos filmes *A Luz da Ilusão* (1995) e *Depois da Vida* (1998) com a metodologia de um estudo de caso qualitativo. Ao término da pesquisa, concluiu-se que, mais que uma teoria estética observada nos filmes, o *mono no aware* presente no cinema de Kore-eda se trata de uma ampliação no modo de vivenciar e fruir a própria experiência cinematográfica, expandindo o leque de referências do público e suas possibilidades de relação com a obra de arte apresentada.

Palavras-chave: Hirokazu Kore-eda. Cinema japonês. Mono no aware. Filosofia estética.

ABSTRACT

IDEGUCHI, Claudia Midori. **Cherry blossoms and ocean waves: dialogues between Hirokazu Kore-eda's cinema and *mono no aware* aesthetics.** 2023. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The master's dissertation “Cherry blossoms and ocean waves: dialogues between Hirokazu Kore-eda's cinema and *mono no aware* aesthetics” draws parallels between contemporary Japanese cinema and classical philosophical aesthetics. The focus of the study is the first two films of the director, who brings in his artistic processes a series of elements whose interpretations dialogue with *mono no aware*, widely discussed in its various academic definitions. The interpretive applicability of this concept is discussed in depth in the chapters dedicated to the films *Maborosi* (1995) and *After Life* (1998), using qualitative case study as methodology of analysis. At the end of the research, it was concluded that more than an aesthetic theory observed in the films, the *mono no aware* present in Kore-eda's cinema is about an expansion of the way of experiencing and enjoying the cinematographic experience itself, enlarging the range of references of the public and the possibilities of relationship with the work of art presented.

Keywords: Hirokazu Kore-eda. Japanese cinema. Mono no aware. Aesthetic philosophy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS		
Figura 1 -	Diagrama de Ito	39
Figura 2 -	Apesar de próxima, não conseguimos ver as expressões de Yumiko	45
Figura 3 -	A ausência de <i>close-ups</i> e iluminação	45
Figura 4 -	A chave do cadeado da bicicleta de Ikuo	47
Figura 5 -	Álbum de fotos do casal	47
Figura 6 -	Yumiko, impassível enquanto sua mãe banha a criança	50
Figura 7 -	Pai e filho observam em silêncio o mar	51
Figura 8 -	As crianças exploram os arredores da residência	51
Figura 9 -	Bicicleta de Ikuo	53
Figura 10 -	Yumiko preparando a refeição da família	56
Figura 11 -	As crianças no trem	56
Figura 12 -	Yumiko observa o antigo trabalho de Ikuo	59
Figura 13 -	A aparência da parada de ônibus	59
Figura 14 -	O vestuário azul-marinho	59
Figura 15 -	O cortejo filmado à distância	61
Figura 16 -	O casal conversa	61
Figura 17 -	A finalização da cena	62
Figura 18 -	Cena final	65
Figura 19 -	A bicicleta aparece novamente, mas agora com novo simbolismo	65
Figura 20 -	Yumiko criança no começo do filme	66
Figura 21 -	Yumiko com roupas similares no final	66
Figura 22 -	Passagem intervalar	67
Figura 23 -	Recorte na tomada final	67
Figura 24 -	Início de <i>A Luz da Ilusão</i> (1995)	68
Figura 25 -	Início de <i>Depois da Vida</i> (1998)	68

Figura 26 -	Kawashima entrevista Nishimura	71
Figura 27 -	Nishimura observando as <i>sakuras</i>	77
Figura 28 -	Tatara ensinando sua dança	77
Figura 29 -	Sugie mostra o cenário no qual será gravada a lembrança de Amano	80
Figura 30 -	Iseya	82
Figura 31 -	Yamamoto	83
Figura 32 -	Kawashima conta para Nishimura sobre sua filha	85
Figura 33 -	Kyoko serve chá para Watanabe, sem estabelecer qualquer diálogo	88
Figura 34 -	Kyoko e Watanabe nas fitas	89
Figura 35 -	Watanabe após escolher sua memória	90
Figura 36 -	Funcionários gravando a memória escolhida	90
Figura 37 -	A memória escolhida por Kyoko	91
Figura 38 -	Mochizuki e Shiori após assistir a cena	92
Figura 39 -	O que parece que ele vai lembrar	93
Figura 40 -	O que ele resolve lembrar	94
Figura 41 -	Funcionário limpa a imagem da Lua	96
Figura 42 -	Personagens admiram a Lua falsa	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 HIROKAZU KORE-EDA: UMA SÚMULA	21
2.1 O que falamos quando falamos de Kore-eda?	22
3 PRINCÍPIOS BÁSICOS DE FUNDAMENTAÇÃO DO TERMO <i>MONO NO AWARE</i> ..	29
3.1 Outras definições acadêmicas ou o <i>páthos</i> das coisas se intensifica.....	33
3.2 <i>Mono no aware</i> e o cinema	37
3.3 Kore-eda como foco de estudo estético	41
4 ONDAS DO MAR: O VAZIO DO LUTO EM <i>A LUZ DA ILUSÃO</i>	44
4.1 O silêncio, o vazio e o fim	49
4.2 As ondas do mar e o recomeço	58
5 CEREJEIRAS DE PAPEL: O LIMIAR DA MEMÓRIA E DA VERDADE EM <i>DEPOIS DA VIDA</i>	72
5.1 Sobre o que querem lembrar	79
5.2 Sobre os que escolhem não lembrar.....	84
5.3 Sobre os que querem lembrar, mas não sabem o que	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	106

Nota sobre a transliteração: os termos japoneses aparecem romanizados de acordo com o sistema Hepburn e com seu equivalente em língua japonesa ao lado, quando relevante. Os nomes próprios estão dispostos em Nome seguido de Sobrenome, diferente da norma comum no Japão; a decisão foi tomada pensando em uma compreensão mais ampla e de fácil identificação ao público brasileiro, alvo desta pesquisa.

1 INTRODUÇÃO

Nosso questionamento acerca do tema surgiu logo após assistir a *Depois da Vida* (*Wandafuru Raifu / ワンダフルライフ*), cuja impressão deixada pós-filme foi arrebatadora. Ao buscar palavras, termos e conceitos que pudessem explicar a vivência catártica experimentada, chegamos na estética *mono no aware*, que acabou por sintetizar perfeitamente a experiência. Tendo em vista nossos estudos e conhecimentos prévios na área de cinema, foi esboçada essa possível conexão entre cinema contemporâneo e filosofia estética.

Desta forma, esta dissertação pretende traçar uma linha de diálogo entre o conceito estético tradicional *mono no aware* e o cinema contemporâneo japonês, tendo como objeto de estudo o cineasta Hirokazu Kore-eda. O diretor esteve em destaque internacional após vencer a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2018 com seu filme *Assunto de Família* (*Manbiki Kazoku / 万引き家族*) e suas obras cinematográficas, sempre focadas na beleza do mundano, frequentemente trazem reflexões de cunho emocional e estético. Durante a produção desta pesquisa, Kore-eda lançou outros dois longas-metragens - *A Verdade* (*La Verité*, 2019) e *Broker* (*브로커*, 2022) - mostrando a expansão de seu trabalho para além do Japão; o primeiro filme foi gravado na França e o segundo, na Coreia do Sul. A universalidade de seus temas é um dos motivos que nos atraiu para trazer o diretor como foco desta pesquisa e seus dois primeiros filmes, *A Luz da Ilusão* (*Maboroshi no Hikari / 幻の光*) e *Depois da Vida*, foram utilizados como modelos contemporâneos para o estudo da presença dessa estética japonesa, *mono no aware*, sedimentada no país desde o período Heian (794-1185).

Nosso objetivo é buscar conectar as obras cinematográficas com o conceito filosófico *mono no aware*, dando margem para futuras relações com demais elementos estéticos que venham a ser identificados. Acreditamos ser importante lidar com outras concepções colaterais ao *mono no aware*, pois na estética japonesa muitas vezes esses conceitos trabalham em paralelo e de maneira similar. Ao falar de *wabi-sabi* no cinema, por exemplo, podemos citar Andrew Juniper que conceitua o

termo como “o amor pelo não convencional – não simplesmente pelo desejo de ser não convencional, mas sim porque a arte não convencional estimula diferentes maneiras de perceber a arte em si” (2003, p. 10), ajudando a clarificar a maneira como abordaremos os filmes e sua relação com o inconsciente da sociedade, mesmo ele trazendo essa definição para um conceito diferente do que trabalharemos majoritariamente.

A linha principal abordada será a beleza existente na transitoriedade, na memória e na tristeza sutil, retratada em *A Luz da Ilusão e Depois da Vida*. Elementos do *mono no aware* como a aparência mundana e com sinais do tempo das locações e a clara sensação de finitude serão amplamente discutidos na pesquisa. Ao escolher como base de estudo produções cinematográficas e relacioná-las com a estética filosófica, tentamos criar uma ponte mais palatável para o público não especializado: um longa-metragem é consumido de forma mais despretensiosa e é possível retornar a ela sem grandes problemas conforme a leitura do estudo se desenvolve.

Edgar Morin comenta que a cultura de massa desenvolve seus campos comuns imaginários no espaço: a tendência ao máximo de público leva-a a se adaptar às classes sociais, às idades, às diferentes nações (2011, p. 77), e acrescenta:

Em que medida a cultura de massa procura divertimento e evasão, compensação, expulsão, purificação (catarse), em que medida ela mantém fantasmas obsessivos, em que medida ela fornece modelos de vida dando forma e realce às necessidades que aspiram a se realizar. Isto é, em que medida a estética invalida e informa a vida prática. (MORIN, 2011, p.78)

Ou seja, cabe aos pesquisadores e pensadores da arte em geral criar interpretações e decodificações que utilizem dessa capilaridade da cultura massificada para ampliar o repertório intelectual da sociedade. A utilização do termo vai de encontro com a ideia clara do cinema como forma de arte mais abrangente, não entrando no mérito pejorativo da questão frente a outras formas de arte; os filmes realizados por Kore-eda não se encaixam na visão estreita de produto “massificado”

e, portanto, o termo utilizado por Morin deve ser lido nesta dissertação através do viés único e exclusivo da fácil reprodutibilidade da mídia.

Também é papel do pesquisador aproximar as pessoas da produção acadêmica realizada, e a utilização de uma mídia altamente relacionada com a cultura de massa ajuda nessa conexão entre a produção do conteúdo e o receptor. Ao relacionar o conceito estético atribuído quase que exclusivamente a obras literárias dentro dos estudos japoneses, é possível que uma barreira inicial se forme; dessa maneira, acreditamos que a escolha de um produto de maior acesso e fácil reprodução traga benefícios no tocante ao alcance do estudo.

Dentro desse objetivo, porém, a pesquisa encontra alguns entraves específicos: Yoshinori Onishi comenta que, quando comparado a noções estéticas como *yugen* e *sabi*, o *mono no aware* é historicamente mais antigo e usado em um sentido muito mais amplo (2002, p. 123). O termo *aware* é utilizado desde os primórdios acadêmicos, mas foi com *As Narrativas de Genji*¹ (*Genji Monogatari* / 源氏物語) de Murasaki Shikibu (escrito no século XI e considerado o primeiro romance histórico do mundo) que realmente o conceito passou a ser estudado com um dos termos da estética japonesa.

A problemática se apresenta neste momento, com a investigação pendendo para a análise da possibilidade de um conceito tão arcaico e já tão socialmente arraigado no Japão em um contexto contemporâneo e aplicado a uma mídia popular. Além disso, ao estar fortemente relacionado ao livro *As Narrativas de Genji*, o conceito de *mono no aware* comumente é estudado em pesquisas relacionadas à poesia e literatura japonesas, fazendo com que nos questionemos sobre a possibilidade de aplicação do conceito em outra representação artística. A pesquisa intenciona abrir caminho também para análises do *mono no aware* no Brasil em outras frentes além da literatura. Ainda hoje, os estudos relacionados a esta estética japonesa têm certas restrições. Onishi considerou que, apesar de o conceito ser usado por acadêmicos em

1 Também conhecido no Brasil e em Portugal como “*Contos de Genji*”.

literatura japonesa, é questionável que o *mono no aware* esteja na mesma categoria que as demais definições estéticas no Japão:

Eu ainda me pergunto onde podemos encontrar a essência estética do *aware*. E como poderemos descrevê-lo dentro da categoria básica de estética do belo? Podemos pensar no *aware* como um “tipo especial” derivado do *das Schöne* (belo)? (ONISHI, 2002, p. 123, tradução nossa)

Esse questionamento se dá porque, conforme a acadêmica Christine Greiner explica, “até o século XIX, os japoneses não demonstraram nenhum interesse em construir uma teoria estética (...) é só a partir da presença dos orientalistas acadêmicos que surgem as primeiras tentativas de sistematização conceitual” (2020, p. 49). A maneira ocidental de classificar a filosofia estética e a filosofia da arte tem particularidades (principalmente no que se diz respeito à dicotomia do belo e do feio) que não dialogam amplamente com a constituição do pensamento japonês, que se alinha mais a uma percepção da vida do que à racionalização da existência. Portanto, mesmo filósofos japoneses modernos como Onishi se questionam sobre o pertencimento de alguns conceitos filosóficos - como o *mono no aware* - à categoria estética, uma vez que essa definição tem base no pensamento ocidental. Ainda assim, mesmo com a falta de uma definição final, vamos trabalhar tanto o *mono no aware* quanto os demais conceitos japoneses dentro da definição estética contida na teoria da filosofia da arte ocidental: por estarmos no Brasil, faz sentido que aproximemos nossas reflexões de fundamentos e concepções já familiarizados por nós, sempre mantendo em mente que esse é um recorte interpretativo acerca do pensamento japonês observado do ponto de vista estrangeiro.

Nosso objetivo é trazer essa imersão no pensamento japonês através do cinema e, dessa forma, propiciar o contato da sociedade com novas formas de enxergar o mundo e a própria existência. O acadêmico Gene Youngblood tem uma frase que resume nossa intenção: “o entretenimento dá a nós o que queremos; a arte nos dá o que não sabemos que queremos. Confrontar uma obra de arte é confrontar a si mesmo - mas aspectos de si mesmo anteriormente não reconhecidos” (2013, p. 60). Faz parte do caminho individual essa busca constante para compreender e

nomear tudo aquilo que sentimos; ao buscar respostas dentro de culturas e universos estrangeiros a nós, ampliamos as possibilidades de entendimento do ser.

A falta de pesquisas e traduções de estudos acerca do tema aplicado aos filmes japoneses é um desafio, mas também um estímulo para o trabalho de pesquisa contido neste texto. Pleiteamos ampliar esses debates expandindo a linha de pesquisa iniciada pela acadêmica Michiko Okano com seu livro “Ma: entre-espaco da arte e comunicação no Japão” (2012), no qual analisa a presença do conceito *ma* nos filmes dos diretores Yasujiro Ozu e Takeshi Kitano e também agregar à tese “A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em Frente* (aruitemo aruitemo)” (2016) da acadêmica Mari Sugai, que escreveu sobre Kore-eda. Ainda que a nossa pesquisa não dialogue diretamente com esses trabalhos, vale reiterar suas presenças na ampliação de repertório quando se trata de estudos da estética aplicados ao cinema japonês.

A metodologia aplicada a esta pesquisa se trata de um estudo de caso qualitativo, baseada na definição de Magda Maria Ventura: “Visa à investigação de um caso específico, bem delimitado, contextualizado em tempo e lugar para que se possa realizar uma busca circunstanciada de informações” (2007, p. 384). Trazemos também um aprofundamento interpretativo dos dados disponíveis, sempre criando paralelos entre o objeto e o conceito filosófico, trabalhando principalmente com conceitos da filosofia da arte acerca da estética, conforme Jean Lacoste define:

A concepção metafísica da arte ostenta o nome tradicional de *estética*. A estética considera a obra de arte como um objeto (voltado para nós) e, mais precisamente, como o objeto de uma percepção sensível. Essa percepção sensível é definida hoje como uma vivência, uma experiência psicológica. (LACOSTE, 1986, p.95)

Além desta definição, trabalhamos também com o pensamento de Cynthia Freeland, que escreve que ainda que haja diferença com a forma do pensar da ciência, “a teoria da arte (...) ainda é uma atividade explanatória: envolve o esforço de

organizar uma variedade vertiginosa de fenômenos a fim de tentar dizer o que eles têm em comum que os torna especiais” (2020, p. 198-199).

A dissertação está organizada da seguinte forma: um capítulo introdutório acerca do trabalho do diretor Kore-eda, um capítulo sobre as definições e recortes teóricos sobre o conceito estético *mono no aware*, um capítulo para cada filme analisado (*A Luz da Ilusão* e *Depois da Vida*), observando a aplicabilidade da estética dentro das produções audiovisuais e as considerações finais da pesquisa.

Através da interpretação e decodificação das questões vistas em *A Luz da Ilusão* e *Depois da Vida*, nossa pesquisa visa contribuir para o campo dos estudos japoneses, assim como trazer luz a uma nova forma de interpretar a estética tradicional japonesa com recortes da arte com expressão e experiência individual.

2 HIROKAZU KORE-EDA: UMA SÚMULA

Após o período de ocupação norte-americana e do domínio dos grandes estúdios cinematográficos, os filmes japoneses alcançam o que o crítico Donald Richie costuma chamar de “sabor particular” (1971, p. 19). Essa classificação que ele dá, por nós é lida como o momento no qual o cinema japonês passa a ter seus filmes de entretenimento e seus filmes de autor², de arte, em categorias diferentes de fruição; as experimentações reconhecidamente de vanguarda dos anos 1960-1970 e os novos clássicos contemporâneos dos anos 1990 vêm, majoritariamente, do cinema independente, à parte dos grandes conglomerados de entretenimento. Para produzir suas películas com a liberdade que desejavam, os diretores comumente trabalhavam em outras áreas (como publicidade, comerciais para televisão) para sobreviver e não depender da renda de seus filmes (RICHIE, 2012, p.236). Dessa forma, uma profusão de diferentes formas de enxergar a sociedade japonesa começou a ser vista nas telas; mesmo produções *jidaigeki* (filmes de época) trabalhavam com questões atuais da sociedade, sempre trazendo reflexões acerca do dia a dia das comunidades japonesas.

Segundo Adam Bingham, o ano de 1989 traz algumas transições no cinema japonês com um distanciamento de uma década estagnada (1980, com produções formulaicas principalmente no gênero *yakuza* (máfia) e horror) e a aproximação do mercado internacional (2015, p. 2). Com a pluralidade de gêneros e possibilidades no cinema independente, uma série de novos cineastas apareceram neste período: Giacomo Calorio escreve que esse momento abraçava movimentos de vanguarda, diretores que perseveraram no caminho da tradição, mestres e artistas que voltam aos holofotes assim como um renovado interesse no documentário militante (2020, p. 14). Além de toda essa diversidade de estilos e temas, há também um aumento de

2 “A política dos autores é um movimento teórico da crítica cinematográfica definido pela primeira vez em fevereiro de 1955 por François Truffaut nas páginas dos Cahiers du cinema”. POLITIQUE des auteurs. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Politique_des_auteurs. Acesso em: 18 mar. 2023.

adaptações para o cinema de séries de TV, mangás, videogames e afins, mostrando uma produção cultural cruzada que se mantém até hoje no Japão.

Entre diretores trabalhando com humor satírico, terror gráfico e experimentações fílmicas, surgiram cineastas categorizados vagamente sob o título “*New Japanese New Wave*” (Nova Nova Onda Japonesa) na segunda metade dos anos 1990. Foram chamados assim autores como Naomi Kawase, Makoto Shinozaki, Nobuhiro Suwa e Shinji Aoyama, que possuíam trajetórias incomuns na carreira e cujos trabalhos apresentavam grande singularidade (LEE, 2012, p.3). Porém, há pouco em comum entre esses diretores e a existência do termo acaba por erroneamente sugerir a existência de um movimento coeso no período (MES; SHARP, 2005, p. 208). Junto a este grupo heterogêneo e pouco convencional, estava Hirokazu Kore-eda, cuja biografia será abordada brevemente no próximo item.

2.1 O que falamos quando falamos de Kore-eda?

Formado pela Universidade de Waseda em literatura e com quatro documentários assinados entre os anos de 1989 e 1994, Kore-eda não tinha a ambição de se tornar diretor, tendo sonhado desde a adolescência ser um escritor de livros. Envolvido na produção de documentários para televisão, ele foi lentamente notando as possibilidades artísticas que o audiovisual trazia e passou a se dedicar à função de assistente de direção. Algo importante a se falar sobre ele e os demais diretores dessa geração de 1990 é que eles não foram aprendizes dentro dos grandes estúdios, como foi o caso de boa parte dos diretores da *Nuberu Bagu* (*Nouvelle Vague*) de 1960 e 1970. Segundo o próprio Kore-eda em entrevista para Tom Mes e Jasper Sharp, todos estavam com bem mais do que 30 anos e começaram a aparecer no circuito de cinema justamente através de festivais internacionais (2005, p. 208). Isso quer dizer que esses autores não tinham amarras comerciais ou estruturas rígidas a seguir quando seus filmes eram produzidos e esse foi um ponto

indispensável para que houvesse essa abundância de temas e estilos no novo cinema japonês.

Quando questionado acerca de suas motivações cinematográficas e qual seu lugar na história do cinema, Kore-eda respondeu “comecei a pensar que não tenho um lugar concreto, particular; talvez encontre minha identidade através de uma tomada, construindo uma relação com os sujeitos que estou filmando” (2003)³. Pela citação, é possível perceber o tipo de cinema carregado de referências pessoais e emocionais que Kore-eda faria no início de sua carreira. Sua definição, inclusive, dialoga de maneira contundente com nossa percepção de autoconhecimento através do contato com a arte. O primeiro filme do diretor, *A Luz da Ilusão*, recebeu o prêmio *Golden Osella* na categoria melhor cinematografia no Festival Internacional de Veneza em 1995; um reconhecimento valioso no ocidente para um diretor japonês estreante (SUNG, 2012)⁴. A força dessa estreia no mundo da direção ficcional também traz indícios de como a carreira dele iria se comportar nos anos seguintes: filmes carregados de sentimentos universais relacionados à ilusão, perda, morte, memória e a procura de significado (JACOBY, 2008, p. 125) criaram vínculo internacional com espectadores de todo mundo e suas produções passaram a figurar em importantes festivais internacionais tanto do ocidente como do extremo leste asiático. Segundo Alexander Jacoby, “seu trabalho exhibe um poder e humanidade que garante que o lançamento de seus novos filmes permaneçam entre os eventos mais aguardados do cinema japonês na atualidade” (2008, p 125), e ele não estava enganado. Após mais de duas décadas desde o lançamento de seus primeiros filmes, Kore-eda manteve a qualidade de seus trabalhos atingindo um grande e internacional público com suas recentes produções.

3 Disponível em <https://www.thefreelibrary.com/The+halfway+house+of+memory:+an+interview+with+Hirokazu+Kore-eda.-a099288843> Acesso em 17 de abril de 2021

4 Disponível em <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2946611>> Acesso em 28 de abril de 2021

Essa forte conexão da “*New Japanese New Wave*” com o espectador e suas questões existenciais vem ancorada em um sentimento que era gestado anteriormente, conforme Richie comenta:

O cinema japonês em seu ápice tem dado ao mundo uma visão única do dilema humano e têm interpretado esse predicado com honestidade e entendimento (...) Isto tem, em última análise, transcendido os limites de etnias e nações, tempo e lugar, para produzir uma forma de arte que nos move a reconhecer nosso eu real, que - considerações de cultura e nacionalidade à parte - nos permite parcialmente compreender os padrões da vida em si. (RICHIE, 1971, p. 25)

A visão que o escritor tinha dos filmes japoneses nos anos 1970 pode parecer um tanto generalista em vista da exuberância de diferentes gêneros que são marca característica do cinema no Japão; no entanto, é certo que, quando focados em trazer representações da sociedade e dos dramas corriqueiros da vida, os filmes de autor do período utilizavam essas temáticas para expandir seus motes e tratar de questões existenciais que são comuns para qualquer público, em qualquer lugar. Quando trazemos essas colocações para Kore-eda, que nos anos 1970 era um adolescente, vemos que há certo espelhamento das ideias defendidas por Richie. O acadêmico Cheuk-chi Lee comenta que “há uma complexidade nos filmes de Kore-eda que desmentem suas premissas enganosamente simples: na superfície, eles são muitas vezes sobre família (...) mas as complexidades estão nos detalhes” (2012, p.2). Ele complementa na sequência:

As observações de Kore-eda tocam a audiência não apenas com as sutilezas agridoces das relações humanas, mas elas nos assombram com suas sugestões sutis sobre nossa fragilidade, apatia, egoísmo e, em última análise, a inabilidade de compreender totalmente nossa experiência de vida. De várias formas, é quando o diretor revela seu entendimento sobre nossa existência falha - tipificada pelo nosso limitado conhecimento e imperfeita memória - que seus filmes estão em seu estado mais comovente. (LEE, 2012, p. 3, tradução nossa)

A questão de um cinema introspectivo que toque em pontos subjetivos dos espectadores não é uma característica exclusiva do cinema japonês, mas com a

popularização do *shomingeki* (庶民劇)⁵ e a popularidade no exterior de autores como Yasujirō Ozu e Mikio Naruse acabou se tornando uma das correlações mais frequentes quando pensamos em filmes feitos no país. Inclusive, ao estrear seu primeiro longa-metragem de ficção, Kore-eda passou a ser comparado constantemente com Ozu: utilizando recursos estéticos em *A Luz da Ilusão* como dividir os ambientes em quadros, com raros movimentos (NOVIELLI, 2007, p. 288), decisões cinematográficas comumente vistas em produções de Ozu tornaram impossível a dissociação entre eles. Richie complementa dizendo que o que aproxima os dois diretores, mais do que uma série de recursos técnicos, é o respeito irradiado pela própria história: “A câmera de Kore-eda espera, assim como a de Ozu, que as pessoas saiam da tomada antes de nos mostrar a próxima cena” (2012, p. 244). Esperar o tempo das personagens é esperar, também, nosso próprio tempo de assimilação de uma obra de arte e algo que nos interessa sobremaneira quando pensamos no cinema como uma experiência estética.

Apesar de tantas similaridades, Kore-eda conseguiu imprimir um estilo único que contempla também a influência de cineastas como Ken Loach, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien, segundo o mesmo faz questão de frisar em inúmeras entrevistas concedidas ao longo de sua carreira. A comparação com Ozu o lisonjeia, mas, objetivamente, ele acredita que seu modo de filmar se aproxima mais do diretor Naruse: “Ozu filma com a câmera reta, Naruse está sempre um pouco inclinado. Minhas tomadas principais são como as do Naruse; se existem quatro tomadas, são quatro inclinações diferentes” (KORE-EDA, 2010)⁶.

5 Essencialmente um filme sobre proletários ou a vida da classe média baixa, sobre a relação às vezes cômica, às vezes amarga em família, sobre a luta para existir (...) o tipo de filme que muitos japoneses pensam ser “como eu e você”.

6 Disponível em <http://www.avclub.com/articles/hiroказu-koreeda.32939/> Acesso em 16 de março de 2021

Não somente a semelhança estética com Ozu seguem os filmes do diretor; a constante temática familiar norteando seus roteiros seguintes também se tornou fonte de comparações nas resenhas sobre seus lançamentos. Apesar de aparentemente transitarem sobre o mesmo tema - a família e seus desdobramentos - há algumas diferenças sensíveis na forma como Kore-eda expõe suas questões:

Se levarmos em consideração as visões dos dois diretores sobre a devoção filial, algumas diferenças podem de fato ser notadas. Para começar, Kore-eda não apenas recicla o tema de Ozu de crianças desapontando seus pais, como também reverte e transcende o sistema de valores, mostrando parentes irresponsáveis que não são merecedores de simpatia. Da mesma forma, os vários retratos de Kore-eda - de novos casamentos, de parentes se ressentindo e de pessoas falhando em encontrar valor em seus empregos - são temas quase não vistos no universo de Ozu. (LEE, 2012, p. 13, tradução nossa)

A maneira como Kore-eda retrata as relações familiares de modo mais realista e sombrio também carrega influência de Naruse, cujo cinema sempre teve uma versão mais densa do que a de Ozu. Timothy Iles complementa dizendo que Kore-eda destrói a ideia de família através da negligência e imaturidade dos pais, incapazes de transcender seus próprios desejos de serem deixados em paz; a disfuncionalidade familiar vista em filmes de Ozu e de Akira Kurosawa, por exemplo, está principalmente na figura de filhos ingratos e pais com forte bússola moral. Já nas produções de Kore-eda há essa troca, com os pais como as figuras irresponsáveis e mimadas e as crianças como o ponto de equilíbrio, que tentam sobreviver no caos da contemporaneidade (ILES, 2008, p. 103).

Conhecer Hou Hsiao-Hsien em 1993 e produzir o documentário sobre ele e o diretor Edward Yang também mudou a forma de Kore-eda encarar as questões que gostaria de trazer em seus filmes, conforme ele conta em entrevista à Paletz e Saito: “Eu pensei *‘tem algum diretor japonês lidando com essas questões?’* e esse foi meu ponto de partida. Se eu não tivesse conhecido Hou Hsiao-Hsien, eu provavelmente teria continuado a fazer filmes, mas não com as minhas atuais preocupações” (KORE-EDA, 2003). Para clarificar, uma das principais temáticas retratadas nos filmes de Yang é o impacto das mudanças da sociedade Taiwanesa na classe média, além da

relação entre o tradicional e a modernidade. Já Hou Hsiao-Hsien trabalha como essas mudanças econômicas e culturais afetam a juventude, principalmente nas famílias do interior de Taiwan. Estar em contato com dois dos diretores mais aclamados da *Taiwan's New Cinema* (Novo Cinema Taiwanês) e seus ideais transformou a forma de Kore-eda ver seus trabalhos, tentando descortinar mais camadas da sociedade japonesa.

Uma saída bastante coerente para o diretor, uma vez que seus documentários anteriores sempre tiveram forte apelo social, transitando desde as repercussões do suicídio de um funcionário público que não conseguiu a liberação de fundos para pessoas necessitadas (*Shikashi - Fukushi kirisute no jidai ni / Contudo... em uma era de supressão do bem-estar*, tradução livre, 1991), passando pela vida do primeiro portador de HIV abertamente homossexual no Japão (*Kare no inai hachigatsu ga / Agosto sem ele*, tradução livre, 1994) e falando sobre um homem cuja doença o impede de formar novas memórias (*Kioku ga ushinawareta toki / Quando a memória é perdida*, tradução livre, 1996), documentário este que foi a base para seu segundo longa-metragem, *Depois da Vida*, em 1998.

Um ponto interessante no segundo longa-metragem de ficção de Kore-eda é o fato de lidar com um tema cujo imagético é amplo e com uma miríade de definições: o além-vida. Trabalhando com um plano de fundo fantasioso (uma repartição pública que recebe os recém-falecidos por uma semana antes do “descanso eterno”), era de se esperar que o diretor se afastasse completamente de suas raízes pragmáticas e documentais; no entanto, Kore-eda insere em seu roteiro imaginativo pessoas reais - que ele conheceu durante as filmagens de *Kioku ga ushinawareta toki* - e suas histórias e memórias de vida, sem roteiro prévio. A mistura da fantasia com o realismo que aparece pela primeira vez em *Depois da Vida* dará força para uma carreira que se apoiará em destrinchar o que há de mais verdadeiro e genuíno no ser humano, ainda que usando artifícios fantasiosos, motivos simbólicos ou mensagens nas entrelinhas para alcançar esse objetivo. Lee complementa essa linha de raciocínio, dizendo:

O impacto desse confronto atípico entre o sobrenatural e o mundano absoluto é duplo: ele cria facilmente no filme um fluxo contínuo de humor impassível enquanto oculta os elementos fantasiosos que supostamente deveriam formar sua premissa básica. (LEE, 2012, p. 89, tradução nossa)

Seguindo o pensamento do acadêmico, observamos que toda a jornada de Kore-eda é composta por elementos inesperados, sempre transformando as percepções que temos ao ler a sinopse de seus filmes e entregando personagens e narrativas cheias de camadas inesperadas. Passando pela história das crianças que vivem por si só em *Ninguém Pode Saber* (*Dare mo shiranai / 誰も知らない*, 2004), uma boneca inflável que ganha vida em *Boneca Inflável* (*Kûki ningyô / 空気人形*, 2009), uma complexa troca de bebês em *Pais e Filhos* (*Soshite chichi ni naru / そして父になる*, 2013) e uma família de picaretas com laços mais fortes que os de sangue em *Assunto de Família* (citado anteriormente), temos alguns exemplos de produções que lidam profundamente com a natureza humana em contextos que não exatamente nos encaminham a esse tipo de reflexão. Lars-Martin Sørensen traz uma reflexão muito delicada e contundente sobre essa mistura do documental com o ficcional nos filmes do diretor, dizendo que Kore-eda poetiza os eventos factuais vistos nos seus documentários, transformando-os em figuras líricas das consequências de ações e eventos decisivos. Para ele, "a rotina do dia a dia que segue depois de um pico dramático é transformada em poesia agridoce. Uma poesia da realidade" (SØRENSEN, 2011, p. 34).

A universalidade dos temas trabalhados e a maneira como Kore-eda conduz essas questões em seus filmes traz a lembrança do pragmatismo filosófico de John Dewey, quando ele escreve que "toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive" (2010, p.122). Portanto, vamos ancorar, também, nossas questões estéticas na questão da própria experiência e fruição do espectador em relação ao cinema. Criar essa ponte entre os filmes e a experiência estética, em especial, o *mono no aware*, é o que propomos a seguir.

3 PRINCÍPIOS BÁSICOS DE FUNDAMENTAÇÃO DO TERMO *MONO NO AWARE*

Ainda que frequentemente citado dentre as estéticas japonesas, o termo *mono no aware* (物の哀れ) se perde em um caminho tortuoso de interpretações e traduções diversas, tornando tanto sua origem quanto seu significado pontual algo de difícil definição. Portanto, nessa porção da nossa pesquisa, reunimos uma série de interpretações de diferentes acadêmicos acerca do termo, tendo em mente que a presente pesquisa não propõe um estudo aprofundado sobre estética e sim utilizá-la de maneira introdutória como um acessório narrativo extra no diálogo cinematográfico que pretendemos realizar. Isto posto, damos início à nossa explanação introdutória buscando a origem do termo; segundo Ujitaka Ito, o dicionário *Kōjien* (広辞苑) define *mono no aware* da seguinte maneira:

- 1) Ideal que forma núcleo da literatura de Heian e da vida dos nobres que a criaram. Identificado por Norinaga Motoori em *As Narrativas de Genji*. Mundo que surge através do encontro harmônico e sentimental entre o *mono*, sujeitos objetivos, e *aware* emoções subjetivas. Conceito de graciosidade, delicadeza, tranquilidade e contemplação.
- 2) O que se sente ao perceber a sutileza e a evanescência da vida humana. Sentimento humano. (ITO, 2018, p. 86, tradução nossa)

É difícil escrever sobre *mono no aware* sem começar com o acadêmico Norinaga Motoori e *As Narrativas de Genji*. Tamanha é sua influência na popularização do tema com seus anos de estudos dedicados à literatura e estética, que seu nome aparece incorporado ao significado da expressão. Para Mark Meli, “Motoori mais do que ninguém foi capaz de introduzir o termo na consciência popular em conexão com o sentimento estético” (2002, p. 61), além de ter dissertado sobre o termo em cinco livros diferentes ao longo de mais de 40 anos de pesquisa (ITO, 2018, p.84); dessa forma, selecionamos algumas passagens de estudos de Meli sobre a obra do acadêmico para nos ajudar a sintetizar a linha interpretativa defendida pelo autor:

Em seu trabalho final ele nos apresenta uma definição compacta sobre o significado da palavra "aware", bastante conhecida: "A respeito da frase "mono no aware": primeiramente, "aware" originalmente significa a voz suspirante sentida e emitida do coração quando se vê, ouve ou toca algum objeto no mundo, e isso não é diferente das interjeições "ah" e "hã" de nossa linguagem coloquial comum." (...) Embora esta seja talvez a declaração mais concisa de Motoori a respeito do significado de "aware", ela aparece pelo menos em uma série de obras em que o termo desempenha um papel importante, e nesta obra é uma espécie de consolidação de projetos anteriores. (MELI, 2002, p.64, tradução nossa)

O trecho citado é um dos mais reproduzidos em estudos acadêmicos sobre o tema, trazendo certa materialidade para o conceito. Ao relacionar expressões que demonstram surpresa ou admiração, Motoori começa a traçar um paralelo entre o ideal estético teórico e um sentimento subjetivo impossível de ser descrito, tornando o *mono no aware* um conceito complexo até hoje. O filósofo Yoshinori Onishi completa essa linha de raciocínio:

Motoori diz (...) "o sentir é movimento e assim sendo, é o movimento do coração" e (...) "sempre que entramos em contato com a realidade externa, somos movidos emocionalmente e nunca ficamos em silêncio". Em sua própria etimologia de *aware* há a combinação de *Ah!* e *Oh!* reforçando sua interpretação do significado do mundo como a voz da exclamação e excitação. É claro que em todas as instâncias Motoori privilegia o significado de *aware* como o momento de fortes emoções que profundamente comovem o "eu". (ONISHI, 2002, p. 128, tradução nossa)

Onishi reforça essa ideia de a estética estar intimamente relacionada com a forma como o indivíduo se relaciona com tudo que está ao seu redor; essas definições, inclusive, aproximam ainda mais a pesquisa da filosofia da arte e acabam por apresentar algumas similaridades com a forma com a qual a filosofia ocidental enxerga questões semelhantes.

Já a pesquisadora Chiyuki Nakai interpreta o que Motoori tenciona ao relacionar o termo ao coração (*kokoro* / 心), comparação que o acadêmico realiza constantemente em suas publicações acerca do tema:

[Sobre As Narrativas de Genji] "*Conhecer o mono no aware*". Ao mesmo tempo em que anotou estritamente palavras e expressões individuais, ele condensou o valor estético de toda esta história em um único conceito. Para "*compreender o mono no aware*", precisa conhecer o coração humano e ter uma visão profunda da mente humana. Em um sentido mais amplo, isto significaria questionar o significado da relação entre os seres humanos e o mundo atual em que eles vivem. Motoori encontrou a beleza no próprio coração, que "*compreende o mono no aware*". É disso que se trata a autonomia da arte e uma das coisas extraordinárias sobre Motoori é que ele foi o primeiro a insistir nisso. (NAKAI, 1989, p. 18, tradução nossa)

O trecho “em um sentido mais amplo, isto significaria questionar o significado da relação entre os seres humanos e o mundo atual em que eles vivem” se torna ainda mais relevante quando cruzamos essa reflexão com o objeto de estudo proposto: os filmes contemporâneos japoneses. Fadado a permanecer restrito à área de estudos da literatura clássica do Japão, o *mono no aware*, em essência, pode e deve ser aplicado sempre que possível em conjunção aos acontecimentos mundanos da contemporaneidade. Aplicá-lo às diversas formas de fazer artístico na atualidade deveria ser uma regra e não uma exceção.

E ainda que haja muitos outros estudos aprofundados e complexos, quanto mais se pesquisa a respeito do *mono no aware*, mais fica claro que sua amplitude de significados torna missão improvável defini-lo por completo. O acadêmico brasileiro Diogo da Silva Porto faz sua consideração no que diz respeito à tradução do termo, outro entrave importante quando pensamos na análise ampla do conceito:

Encontramos as maiores divergências na tradução do "*aware*", não somente por ela ter se originado de uma interjeição, mas principalmente por ela intencionar dizer uma profunda emoção ou, mais precisamente, a comoção ela própria ou, ainda, o ato de ser (co)movido profundamente. Desse modo, podemos resumir, novamente, *mono no aware* como: a profunda comoção desperta pelo encontro com algo comovente. (PORTO, 2016, p. 66-67)

Se existe a dificuldade de significado unânime para o termo em japonês, quando há a necessidade de explicação em outros idiomas, o trabalho fica ainda mais labiríntico. No ocidente, a argumentação acerca do *mono no aware* acaba passando

por outros conceitos também complexos da filosofia e que serão tratados mais à frente, em tópico específico.

Uma definição interessante e que foge da maioria das demais descrições acerca do *mono no aware* é do professor Hiroshi Sakurai; para ele, além das costumeiras características atribuídas ao termo, “no mundo do *mono no aware*, a mais valiosa qualidade é a sensibilidade e os sentimentos dos indivíduos. Neste mundo, as pessoas valorizam coisas que não podem ser expressadas pela lógica e expressões conceituais”(2010)⁷. Para ele, “dinheiro, poder e instituições não podem oferecer fertilidade cultural; somente a mente com sensibilidade pode”, e mais que uma estética artística, o *mono no aware* é um conceito que deveria ser aplicado pelo Japão em suas políticas públicas.

Fazendo uma contraposição com as definições acima mencionadas, Francis Matty faz uma crítica aos teóricos e acadêmicos, dizendo que o termo é mais uma emotividade que uma estética e, portanto, de difícil análise. Segundo ele, estudiosos contemporâneos não têm outra alternativa a não ser recorrer e se apoiar nos comentários e estudos de críticos anteriores, o que não é uma abordagem satisfatória e completa:

Primeiramente, os acadêmicos japoneses, apesar da importância que dão ao *mono no aware*, não estudaram suficientemente da forma que o termo merece. A maioria de suas referências são vagas ou meramente repetições do pensamento que poucos acadêmicos conseguiram aprofundar. (MATTY, 1969, p. 142, tradução nossa)

Matty ainda reitera suas reservas com pensadores do século XXI que, com extenso conhecimento das idiossincrasias da literatura e estética ocidental, tentam criar um híbrido com a cultura japonesa, forçando a assimilação de uma pela outra (1969, p. 142). Na definição dele, o *mono no aware* pensado por Motoori tem a ver

⁷ Disponível em

https://www.asiaresearchnews.com/html/article.php/aid/5158/cid/2/research/culture/waseda_university/'mono-no-aware'_and_the_philosophy_of_the_weak.html Acesso em 08 de abril de 2021

com a ideia do caminho do coração apontado por Nakai previamente, seguindo espontaneamente a intuição intelectual: “Conhecer o *mono no kokoro* (caminho do coração) e conhecer o *mono no aware* são faces inversas da mesma moeda. Intui-se o coração das coisas e, infalivelmente por essa intuição, o *mono no aware* se ajusta exatamente ao que o coração intuiu” (MATTY, 1969, p. 145). Ou seja, deixar-se levar pela experiência, pela intuição e pela percepção da essência individual é o caminho mais certo para a fruição e compreensão do *mono no aware*.

Um exemplo sobre o reaproveitamento das ideias defendidas por Motoori é que mesmo o importante acadêmico Tetsuro Watsuji não conseguiu fugir de algumas definições recicladas. Em comentário enfático a respeito do capítulo “Sobre o *mono no aware*” de Watsuji, Ito escreve que o texto “trata fundamentalmente sobre uma explicação das teorias de Motoori, sem se contrapor a elas para estabelecer uma teoria própria” (2018, p. 85), incidente que continuamente se reproduz nos textos de acadêmicos consultados pela pesquisa. Levando ainda em consideração a crítica de Matty às repetições formulaicas de definição do termo, nota-se que é preciso expandir as possibilidades interpretativas acerca do *mono no aware* e, desta maneira, dar um novo desdobramento na forma de refletir e aplicar essa estética. Reitera-se, porém, que não é pretendido um aprofundamento sobre a definição filosófica do conceito, mas sim, repensar sua aplicabilidade em um fazer artístico que não seja a literatura clássica japonesa.

Após cobrir brevemente as origens do termo, aborda-se agora uma definição mais simplificada e recorrentemente utilizada quando se discute sobre *mono no aware*: o “*páthos* das coisas”.

3.1 Outras definições acadêmicas ou o *páthos* das coisas se intensifica

O escritor H.E. Davey é um dos muitos que traz a definição mais comumente encontrada quando pesquisamos sobre *mono no aware*. Dentro de sua simplicidade

e objetividade, acaba por ser uma maneira mais clara de decifrar o significado da expressão:

Mono no aware tem sido descrito como um sentimento de *páthos* relacionado a natureza fugaz do nosso mundo relativo. Em adição ao sentimento da fragilidade da vida, *mono no aware* se relaciona com enxergar a beleza nessa frágil, impermanente natureza e até mesmo entender que sem a impermanência, a beleza genuína não pode existir (DAVEY, 2003, p. 48)

Conforme citamos anteriormente, outros termos acabam por se misturar na explicação e faz-se necessária uma explanação básica sobre o significado da palavra *páthos* e sua definição enquanto questão artística no ocidente.

Segundo o Dicionário Michaelis⁸ consultado em 2021, a palavra *páthos* é descrita da seguinte maneira:

1) Na literatura, na música, na representação artística e em outras formas de expressão, assim como na própria vida, o poder de evocar piedade, compaixão, tristeza, etc.

2) Do ponto de vista do espectador, do leitor, do ouvinte etc., os sentimentos de solidariedade, compaixão etc. que essas vivências provocam

A tradução direta de *mono no aware* se tornou "*páthos* das coisas" no ocidente, trazendo uma visão estrangeira para um conceito japonês. Baseado no significado básico da palavra, é compreensível que o termo tenha recebido um viés mais melancólico fora do Japão; ainda que não seja a melhor definição de acordo com Garcia Chambers (2013, p. 5), é até hoje a mais propagada em outros idiomas e,

⁸ Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em 20 de junho de 2021.

portanto, cabe uma explanação mais longa sobre o que levou o termo a ser traduzido desta maneira.

Vamos partir para essa explicação com um exemplo prático sobre a aplicação do *mono no aware* na vivência japonesa: a mais que centenária apreciação das flores de cerejeira (*sakura* / 桜) se tornou um dos referenciais máximos quando falamos sobre a estética incrustada na vida comum do japonês; a beleza fugaz da flor que desabrocha e dura apenas uma semana é símbolo principal da impermanência. Chambers complementa:

A qualidade evanescente da *sakura* de estar "aqui hoje e ido amanhã" (...) é a metáfora definitiva para a vida humana e toda a existência. O sentimento de tristeza e admiração, evocado pela existência subliminar ainda que breve da flor da cerejeira, é uma emoção popular que captura a essência da frase japonesa *mono no aware*. (CHAMBERS, 2013, p. 3, tradução nossa)

Para ele, a sensação melancólica que aparece ao perceber a finitude próxima da flor de cerejeira transforma toda a admiração da florada em algo digno de *mono no aware*, fazendo a clara relação entre *páthos* e estética.

Já Onishi, cuja pesquisa é fortemente baseada em correlações feitas entre a estética japonesa e a estética ocidental (principalmente alemã), também começa a falar sobre o "*páthos das coisas*" ao se referir às flores de cerejeira:

Quando ele [Motoori] fala sobre a consciência da apreciação da "beleza" ao ver as esplêndidas flores de cerejeira desabrochando e diz que isso é o que o *mono no aware* é, ele fusiona juntamente 'o conhecimento do significado das coisas' (percepção) e 'o conhecimento do pathos das coisas' (excitação), ele realmente abriu caminho para o desenvolvimento da noção da consciência da estética pura (ONISHI, 2002, p. 133, tradução nossa)

Reconhecer a finitude das coisas, ter esse sentimento de compaixão pelo encerramento de um ciclo é, para Onishi, um dos pilares que compõem a base do conceito. A sensação de tristeza e melancolia que abarca o termo *páthos* passa a fazer cada vez mais parte do entendimento do *mono no aware* no ocidente.

Ainda sobre a aceitação do fim, Inazō Nitobe escreve sobre a florada das cerejeiras e traz com exatidão a beleza atrelada ao fim: “A flor do nosso Japão, a *sakura*, não esconde espadas ou veneno [referindo-se aos espinhos], apenas uma prontidão para a morte. Sua cor é pálida, seu cheiro, suave. Não há como se cansar dela” (NITOBÉ, 1998. p. 261 *apud* ITO, 2018, p. 117).

Em especial, a noção ocidental de que o conceito *mono no aware* se associava diretamente com *páthos* e, dessa forma, com a melancolia em si, pode ser relacionada a uma passagem do livro “*Obra Completa de Norinaga Motoori*”:

Ao entrar em contato com algo triste, percebemos qual o cerne dessa tristeza e assim nos sentimos tristes. Compreender o *mono no aware* é nos depararmos com as coisas e discernir se tem o cerne triste ou feliz. Não compreender como fazer essa distinção é não sentir nem felicidade nem tristeza. (MOTOORI, 1926, p. 99-100 *apud* ITO, 2018, p. 97, tradução nossa)

Para Ito, ao analisar os escritos de Norinaga, a palavra *aware* ultrapassa a “vocalização do lamento” (2018, p. 96) e “significa o sentimento humano, em sua definição ampla, mas particularmente a parte mais profunda, a tristeza” (2018, p. 95); já *mono* é interpretado como “saber discernir o cerne das coisas” (2018, p. 97) - conforme explicitado no trecho acima - e a tristeza é apenas um exemplo de como entender o *mono*. Ele completa dizendo que o conceito “é uma forma de compreender o mundo. Porém, não é uma “visão de mundo” pressuposta pelo sentido da visão que existe à parte do sujeito. É uma forma de sentir o mundo (...) podemos apenas saber o que o destino nos reserva e senti-lo” (2018, p. 122).

É do nosso entendimento que, na análise de Ito, *mono no aware* é o discernimento da essência das coisas mais profundamente humanas, o que inclui, principalmente, a beleza que existe na percepção do fim. Trabalharemos com essa definição nas análises propostas por essa pesquisa.

3.2 *Mono no aware* e o cinema

Escrever sobre *mono no aware* no cinema é, antes de tudo, escrever sobre estética, filosofia e cinema, uma combinação vem sendo continuamente estudada durante os anos. Nossa pesquisa se apoia principalmente nos ensaios do filósofo argentino Julio Cabrera, que traz essa reflexão sobre o tema:

O cinema, “espetáculo de massas” por excelência, tem sido visto como algo muito distante da filosofia, cuja função de esclarecimento, por outro lado, ninguém contesta. Não sei até que ponto as pessoas são conscientes de como a filosofia pode massificar e mesmo criar as suas próprias massas e de como a arte, em geral, e o cinema, em particular, podem esclarecer e liberar. As relações entre filosofia e arte, filosofia e cinema ainda permanecerão, por muito tempo, no registro do paradoxo, rebeldes a simplificações acadêmicas. (CABRERA, 2006, p. 5)

Para esta pesquisa, é importante o recorte de relevância do tema tratado, uma vez que dentro da área de estudos japoneses no Brasil ainda há poucas publicações e análises no que diz respeito a tópicos contemporâneos - como o cinema - e certa resistência da academia em traçar paralelos entre a cultura clássica e contemporânea. O pensamento segundo o qual o estudo cinematográfico em nível filosófico não seja significativo e meritório já, inclusive, recebeu sua própria análise. O acadêmico Paisley Livingson defende que o cinema em si não é um meio efetivo para as contribuições criativas, acrescentando que a indústria cinematográfica tem um papel mais modesto dentro da discussão filosófica:

Os filmes podem fornecer ilustrações vívidas e emocionalmente envolventes de questões filosóficas e, quando há conhecimento contextual suficiente, as reflexões sobre os filmes podem contribuir para a exploração de teses e argumentos específicos, às vezes rendendo uma compreensão filosófica aprimorada. (LIVINGSON, 2006, p. 11, tradução nossa)

Para Livingson, o cinema não é uma fonte concreta de reflexões filosóficas, sempre precisando do suporte de outras mídias e contextualizações prévias para que

o pensamento proposto atinja o espectador. Um filme, sozinho, não seria capaz de provocar tais contemplanções: “é coerente pensar que a ousada teoria de algumas poucas e excepcionais obras seriam relevantes, mas que a principal contribuição filosófica do cinema é feita por trabalhos que se enquadram também em outras categorias [artísticas]” (LIVINGSON, 2006, p. 15).

Levamos em consideração as ponderações do autor, pois seguimos a linha de não repensar as estruturas já definidas pelo ramo filosófico e sim refletir sua aplicabilidade em diferentes mídias, mas discordamos dele. Para nós, é importante utilizar as definições dadas por acadêmicos do meio e oferecer novas conexões, encadeamentos e vinculações. No entanto, a pesquisa busca ampliar as possibilidades estéticas e filosóficas do cinema e não restringi-las ainda mais. E pensar sobre estética inevitavelmente nos leva aos textos de Theodor Adorno, cujo teor é bastante crítico à posição que a estética ocupa dentro do pensamento acadêmico:

A desconfiança acadêmica contra a estética se funda no seu academicismo imanente. O motivo para o desinteresse nas questões estéticas é, sobretudo, o medo científico institucionalizado diante do que é inseguro e polêmico, não aquele diante do provincianismo, do risco de ficar para trás nos questionamentos, com relação aos assuntos de que eles tratam. (ADORNO, 2017, p. 73)

Adorno discorre também sobre a estética contemplativa, que paralelizamos com o cinema, escrevendo que a estética diverge daquilo que ela trata e suspeita do espectador que é apenas fruidor, degustador: "pressupõe-se como medida da estética contemplativa exatamente aquele gosto com o qual o observador, de maneira distanciada e eletiva, se confronta com as obras" (2017, p. 73).

Entendemos que o cinema traz possibilidades interessantes de análises estéticas e reflexões filosóficas; as afetividades, melancolias, memórias e sensações que são estimuladas no espectador que contempla uma obra cinematográfica se mostram como ponto positivo para a pesquisa e o que tencionamos abordar. Cabrera escreve que o cinema apresenta uma linguagem mais adequada do que a linguagem

escrita pois sem excluir o elemento afetivo, os limites de uma racionalidade unicamente lógica e a apreensão de certos aspectos do mundo parecem ser captados de forma mais clara (2006, p. 8). Ele complementa:

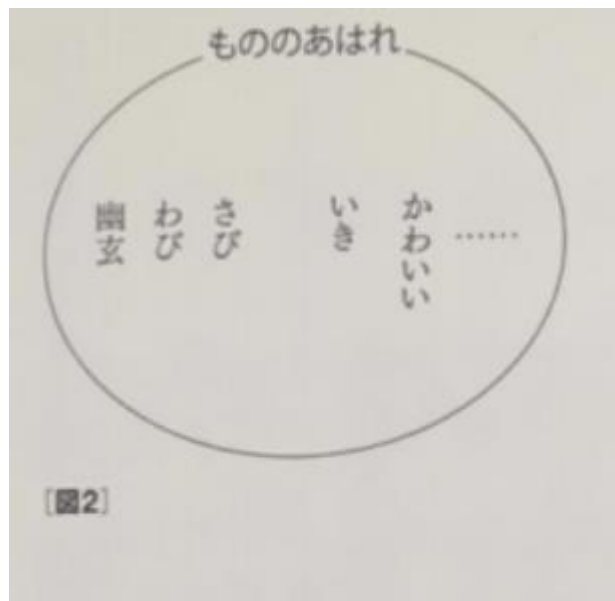
No caso do cinema, a pretensão de verdade e universalidade se dá por meio de um impacto emocional. Trata-se de uma verdade “impingida”, por assim dizer. Um filme é um golpe (às vezes, um golpe baixo), não um aviso sóbrio ou uma mensagem civilizada. Suas imagens entram pelas entranhas e daí vão ao cérebro, e precisamente por isso têm maior probabilidade de ir direto ao ponto principal, mais do que um sóbrio texto filosófico ou sociológico. Talvez a maioria das verdades (ou todas elas) expostas cinematograficamente já tenha sido dita ou escrita por outros meios, mas certamente quem as capta por meio do cinema é interpelado por elas de uma forma completamente diferente. (CABRERA, 2006, p. 25)

O trecho acima explicita de forma clara nossa opção pelo cinema como meio de análise estética: sua capilaridade mais inclusiva torna uma produção cinematográfica mais acessível quando intencionamos apresentar conceitos estéticos filosóficos para um público que esteja fora do círculo acadêmico. A ideia da afetividade que nos é evocada ao assistir determinados filmes, que ressoam empaticamente com nosso íntimo, foi o ponto de convergência encontrado para associar o cinema ao *mono no aware*.

Em complemento, ainda nos apoiamos em textos anteriormente mencionados acerca da abrangência de interpretações do conceito estético que vamos trabalhar; para ilustrar, disponibilizamos abaixo um diagrama feito por Ito no qual ele coloca o *mono no aware* no topo abarcando as demais estéticas: *yūgen*, *wabi*, *sabi*, *iki*, *kawaii*. Com esse diagrama, fica claro que o *mono no aware* é acompanhado por uma série de outras estéticas que, no nosso estudo, são extremamente bem-vindas para auxiliar nas análises cinematográficas.

Fig. 1: Diagrama de Ito

Em cima: *mono no aware*. Dentro do círculo, da esquerda para a direita: *yūgen*, *wabi*, *sabi*, *iki*, *kawaii*.



Fonte: ITO, UJITAKA, 2018, p. 123.

Fazendo uma rápida contextualização sobre cada um dos termos vistos na figura 1, trazemos as definições de Donald Richie no livro “*A Tractate on Japanese Aesthetics*” e de Michiko Okano no artigo “A Estética *Kawaii*: origem e diálogo”:

Yūgen (幽玄): Ideal de efeito artístico ao mesmo tempo misterioso e inefável, de tom sutil e complexo, enfatizando conotações não ditas em situações poéticas. *Yū* significa obscuro, repleto de sombras e *gen* quer dizer escuridão. (RICHIE, 2007, p. 54)

Wabi (侘): Apreciação da beleza austera e serena; atitude de aceitação das vicissitudes da vida. A beleza que pode ser criada da simplicidade e a abundância que pode ser encontrada na pobreza. (RICHIE, 2007, p. 46-47)

Sabi (寂): Uma das explicações etimológicas se traduz como “desabrochar do tempo”, a beleza e resignação encontrada na passagem do tempo. A excelência que vem com o enferrujar das coisas. (RICHIE, 2007, p. 46).

Iki (いき): Algo urbano, chique, algo com certa beleza burguesa com tons de sensualidade. Moralmente, alguém que é rico, mas não é apegado ao dinheiro, por exemplo. (RICHIE, 2007, p. 66).

Kawaii (可愛い): Faz referência às coisas fofas e bonitinhas (..) tal estética é hoje um símbolo nacional e está sendo adotada como estratégia cultural pelo governo japonês, que pretende divulgá-la em âmbito global. (OKANO, 2014, p. 288).

Essas breves definições demonstram o quão diverso é o estudo da estética japonesa e como elas constantemente se atravessam em suas aplicações. É importante lembrar que a base do pensamento filosófico e estético de todos esses termos (e muitos outros) é a mesma: a religião budista. Ronan Alves Pereira argumenta que o budismo serviu como canal de transmissão de elementos culturais chineses para o Japão por vários séculos e seus agentes disseminaram pelo país técnicas de impressão e artísticas, estilos arquitetônicos, além de influenciar fortemente a educação e a medicina. Essa atuação foi constante até o período Meiji (1868-1912), quando os japoneses passaram a trocar conhecimento e tecnologia de forma mais aberta com outros países (PEREIRA, 2006, p. 4). Independente disso, é inegável que conceitos budistas estão intrínsecos na estética japonesa, com questões como impermanência, simplicidade, finitude e harmonia, permeando as definições estéticas; ademais, a correlação entre o budismo (em especial a vertente *zen*) e a cultura filosófica japonesa acabou sendo amplamente divulgada com o ensaio “*O Livro do Chá*” escrito por Kakuzu Okakura em 1906, no qual ele apresenta ao ocidente uma visão específica - e um tanto restritiva - do que seria a sociedade japonesa.

Vale reforçar, também, que essa visão orientalista e circunscrita não se restringe apenas às definições dadas pelo ocidente à estética japonesa; elas similarmente se aplicam ao modo de estudar e consumir o cinema asiático. Para fugir de uma visão estereotipada dos filmes japoneses, sugerimos um recorte contemporâneo com base nas primeiras produções de ficção de Hirokazu Kore-eda.

3.3 Kore-eda como foco de estudo estético

Com trabalhos que constantemente perpassam a condição social e emocional das pessoas na contemporaneidade, Kore-eda tornou-se uma opção interessante para traçarmos paralelos entre seu fazer artístico e a estética de seu próprio país. A universalidade dos temas tratados, assim como os elementos cinematográficos, permitem ampla interpretação e análise; segundo Jacques Rancière, “o estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de uma humanidade específica” (2009, p. 34), o que nos sugere que a estética, quando envolvida pela percepção do espectador, é fonte criadora de uma série de observações. Portanto, o cinema contemporâneo de Kore-eda, a capilaridade emocional que os filmes trazem e a profundidade interpretativa da estética *mono no aware*, todos combinados, se tornaram as pernas do tripé da pesquisa apresentada. O jornalista Sam Adams entrevistou o diretor e trouxe uma visão que complementa nosso pensamento:

Talvez o comentário final de Kore-eda (...) ajude a explicar a intensidade e ressonância de seu trabalho: "Não estou interessado em criar heróis, super-heróis ou anti-heróis", disse ele. "Eu simplesmente quero olhar para as pessoas como elas são." (ADAMS, 2010, tradução nossa)⁹

Essa ideia de uma produção cinematográfica focada em pessoas reais que se aproximam sobremaneira dos espectadores traz a força conectiva necessária para um estudo estético e filosófico desses trabalhos. Uma preocupação que temos em relação às análises feitas no estudo sob a perspectiva filosófica japonesa é justamente não exotizar essa visão ou criar ainda mais estereótipos acerca do cinema nipônico. Como Edward W. Said comenta, a visão do acadêmico sobre as questões do outro perpassam por uma necessidade de legitimação de suas próprias impressões e desejos acerca daquela sociedade: “raramente os orientalistas estavam interessados em algo que não fosse provar a validade dessas “verdades” mofadas, aplicando-as, sem grande sucesso, a nativos que não as compreendiam - degenerados, portanto” (SAID, 2007, p. 87).

⁹ Disponível em <http://www.avclub.com/articles/hiro-kazu-koreeda.32939/> Acesso em 16 de março de 2021.

Nesse sentido, é crucial pensar que a questão do *mono no aware* não é despida de questionamentos históricos. Mika Ko chama a atenção para o termo ter se popularizado principalmente durante a período Tokugawa (1600-1868), enquanto havia um interesse dos acadêmicos imperiais em definir estéticas e pensamentos que demonstrassem a suposta superioridade do Japão frente a China (KO, 2013, p. 4). Segundo ela, as análises de filmes que trazem esses tópicos embasados na cultura tradicional têm a tendência de sugerir uma visão orientalista e estereotipada de como deve ser uma produção essencialmente japonesa (KO, 2013, p. 4), reforçando, inclusive, essa questão nacionalista extremamente forte no Japão.

Uma de nossas preocupações principais no tom utilizado nesta pesquisa advém de um artigo do acadêmico Gary Needham, que evidencia como o ocidente constantemente busca atribuir significados *zen* budistas às artes japonesas, voltando-se às noções circunscritas da cultura do país defendidas por Okakura. Ainda que o *zen* seja uma parte importante da base cultural nipônica, nem todas as produções artísticas – principalmente contemporâneas – estão tentando explicitar essas questões em suas obras. Para Needham, os acadêmicos ocidentais costumam justificar o sucesso de cineastas como Ozu, atrelando seus filmes a conceitos *zen* como o próprio *mono no aware* (2006, p. 13). No entanto, poucos são os próprios japoneses que entendem profundamente os conceitos filosóficos do *zen* para distingui-los nos filmes e atribuir a esses conceitos a explicação para o quanto gostam ou não da obra.

Isto posto, buscamos realizar as próximas reflexões e considerações acerca do trabalho de Kore-eda de maneira a traçar paralelos e relações singulares, que não invadem de forma irresponsável os limites da cultura do outro. O foco não é provar que o diretor utiliza o *mono no aware* em seus filmes e sim que essa estética pode ser utilizada como uma forma de leitura e apreciação dessas obras, ampliando o repertório filosófico pessoal de cada espectador.

4 ONDAS DO MAR: O VAZIO DO LUTO EM A LUZ DA ILUSÃO

“É mais difícil dizer adeus se continuarmos adiando isso”

Yumiko em A Luz da Ilusão

O longa-metragem *A Luz da Ilusão* é o primeiro filme de ficção do diretor Kore-eda que adapta o conto de Teru Miyamoto¹⁰ e se inspira, também, em uma personagem do seu documentário *Shikashi - Fukushi kirisute no jidai ni*; a obra é um retrato bastante intrigante sobre o luto, o vazio e a falta de respostas que pode perseguir por toda uma vida.

O roteiro tem a personagem Yumiko (interpretada pela modelo e atriz estreante Makiko Esumi) como protagonista, que, após alguns anos do suicídio de seu esposo, Ikuo (Tadanobu Asano), aceita um casamento arranjado e se muda para um pequeno vilarejo litorâneo com o seu filho. Ela é bem-recebida e tem tudo para seguir em frente, mas o passado insiste em permear todos os seus pensamentos, tornando sua rotina uma constante batalha entre o desejo de viver e a vontade de seguir a luz da ilusão - *Maboroshi no hikari*, título japonês do filme que faz referência a uma miragem que pode levar os humanos à destruição. Maria Roberta Novielli elabora essa questão:

Maboroshi é uma luz que dizem vir do oceano atraindo os homens para o infinito, a morte entendida como sedução. A perda de pessoas amadas parece ser o trágico destino da protagonista, e os vários momentos da sua tragédia não são descritos pelo seu tormento, mas por contrapontos oferecidos diretamente pelo universo natural. (NOVIELLI, 2007, p. 288)

10 O livro *Maboroshi no Hikari* foi publicado em 1979. O autor, Teru Miyamoto, recebeu os prestigiosos prêmios literários Dazai Osamu Prize (1977) e Akutagawa Prize (1978).

Em entrevista para a UCLA¹¹ (Universidade da Califórnia em Los Angeles) , Kore-eda explicou que o filme foi todo desenvolvido em três anos e ao fazer essa transição dos documentários para a ficção sentiu-se nervoso, embora soubesse que era a coisa certa a se fazer. Seguindo os conselhos de conhecidos, desistiu de pensar em um público-alvo amplo e focou em fazer o longa-metragem pensando em apenas uma pessoa: a esposa cujo marido se suicidou e foi a inspiração para o estilo de filme que ele queria construir (ela aparece em *Shikashi - Fukushi kirisute no jidai ni*).

Por essa razão, *A Luz da Ilusão* traz certa solenidade em todo seu desenrolar: cada ângulo, tomada e detalhe tem um peso e o nada, que muitas vezes aparece silencioso em longas cenas, traz muitos significados. O diretor brasileiro Walter Salles sintetiza a experiência sentida no filme:

Não é um exercício fácil para o espectador, porque o rigor e a depuração são levados ao extremo. A fotografia, belíssima, é toda feita com luz natural, e os quadros não têm movimento. Trata-se menos de homenagear Ozu, o grande mestre japonês da narrativa com a câmera fixa, colocada na altura do tatame, do que respeitar um corpo que deixou de pulsar¹². (SALLES, 1999)

A luz, como o próprio título sugere, é um elemento extremamente importante na narrativa construída no filme, repleto de luz natural que se choca com a frieza um tanto sombria com uma ausência quase total de *close-ups*. Donald Richie comenta que essa questão das cores silenciadas faz com que os atores passem a modestamente se misturar com o fundo, algo evidenciado justamente pelas cenas filmadas de longe. Para ele, essa distância impõe uma espécie de frieza e tudo que nos resta é assistir ao que se desenrola na tela (2012, p. 243). Em entrevista a Ayako Saito e Gabriel Paletz, Kore-eda confirmou que a ideia do filme ter poucos *close-ups*

11 Disponível em <https://www.cinema.ucla.edu/events/2017/10/28/maborosi> Acesso em 10 de setembro de 2019

12 Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16049930.htm> Acesso em 19 de setembro de 2019

veio justamente como uma maneira de expressar os sentimentos de perda da protagonista: enquanto vemos Yumiko à distância limpando ou simplesmente contemplando o nada, também estamos acessando seus momentos mais íntimos de luto.

Fig. 2: Apesar de próxima, não conseguimos ver as expressões de Yumiko



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig 3: A ausência de *close-ups* e iluminação



Fonte: *A Luz da Ilusão*

As figuras 2 e 3 representam de forma muito clara o que Richie quer dizer com “se misturar ao fundo” e a questão do luto baseado na distância. As sombras, de certa forma antagonizadas no audiovisual, ganham contornos protagonistas típicos do pensamento japonês: a “estética da sombra (*kage no bigaku*)”, uma tendência maturada por anos na sociedade faz parte também do cinema nipônico. Segundo o acadêmico Daisuke Miyao, o chefe da Sociedade Nipônica de Cinematógrafos (*Nihon Eiga Cameraman Kyokai*), Michio Midorikawa incitava que os cineastas japoneses utilizassem a luz como forma de alcançar a beleza das sombras (2013, p. 2). Quando Jun’ichirō Tanizaki publicou “*Em louvor das sombras*” em 1933, trazendo à tona essa questão estética, também era o momento no qual o Japão estava florescendo na cultura da eletricidade, com suas placas neon em todos os lugares. Dessa forma, os cineastas da época (principalmente dos anos 1940) estavam trabalhando com a coexistência dessas duas forças indispensáveis no cinema: a luz e a sombra (MIYAO, 2013, p. 2).

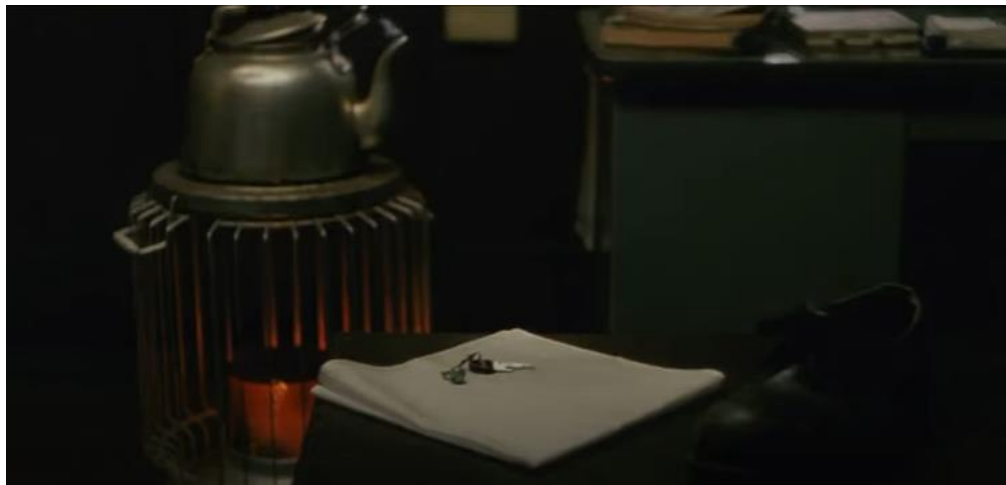
Kore-eda, sendo influenciado por autores desse período, como Mikio Naruse e Yasujirō Ozu, evidencia essa inclinação do diretor a trabalhar de maneira incisiva com as sombras - metafórica e literalmente. A vulnerabilidade e naturalidade que o filme traz também se apoia na luz natural utilizada durante toda a gravação: para conseguir captar de forma nítida todas as cenas e também observar a passagem do tempo, Kore-eda demorou um ano e meio para completar seu filme, objetivando cores e luzes características, espontâneas.

Além da luz como uma fonte natural do corriqueiro, durante os 109 minutos de duração do longa-metragem, acompanhamos a jornada de Yumiko através dos mais diversos e banais elementos; “um ventilador zumbindo em um dia quente de verão, a família comendo melancia na varanda, crianças correndo no campo, uma porta, uma bicicleta, uma sala vazia” (CACOULIDIS, 2005)¹³. Todas essas peças que parecem desconexas passam a criar uma intrincada corrente de sensações que, apesar da falta de proximidade da câmera, nos conecta intimamente com os sentimentos da

13 Disponível em www.brightlightsfilm.com/47/koreeda.php Acesso em 07 de maio de 2021

protagonista. Cleo Cacoulidis cita que Kore-eda tencionava evocar, através da luz e da composição das imagens, a paisagem interior da protagonista. Ou seja, mediante imagens estáticas ou longas tomadas com Yumiko realizando atividades banais, a intencionalidade apresentada ali tem a ver com a construção do ambiente mental da personagem principal: vemos o mundo externo como um reflexo do mundo interno. Um exemplo muito claro é a existência da bicicleta verde de Ikuo, cuja presença - seja através de som, pedaços (a chave do cadeado dela, conforme é visto na figura 4), lembranças - evoca imediatamente o passado que Yumiko ainda não conseguiu superar. Ela será um dos elementos a ser destrinchado mais adiante.

Fig. 4: a chave do cadeado da bicicleta de Ikuo



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 5: álbum de fotos do casal



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Durante a entrevista com Paletz e Saito, Kore-eda revelou que seus produtores não entendiam a necessidade de manter tão longas as tomadas com Yumiko realizando tarefas tão banais como limpando a escada ou observando um álbum de fotos (figura 5); para o diretor, esses pequenos momentos mundanos não eram importantes para o filme, mas eram importantes para Yumiko. A personagem precisava de um longo momento de reflexão até chegar a algum tipo de esclarecimento e o diretor deu esse espaço de contemplação para ela; esse momento de respiro existe no filme tanto na narrativa como na edição e aprofundaremos mais sobre isso a seguir.

4.1 O silêncio, o vazio e o fim

Quando pensamos na cinematografia de Kore-eda, os espaços vazios são complementos que contam histórias; ao deixar vagos espaços físicos em cena, no roteiro e nas expressões de suas personagens, o diretor, ao invés de trazer a sensação de lacuna, consegue criar uma interação invisível entre sua narrativa e o

espectador. Gilles Deleuze escreveu longamente sobre essa questão e pontuando, principalmente, a diferença entre um espaço vazio e uma natureza morta:

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, sem dúvida, semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não é a mesma coisa, uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e a composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou devem o seu próprio continente. (DELEUZE, 2006, p. 30-31)

Para compreendermos melhor como se dá essa utilização do esvaziamento da obra para gerar conexão, utilizaremos uma estética auxiliar ao *mono no aware* chamada *yohaku* (余白). A estética *yohaku* se caracteriza popularmente como o “branco que transborda”, materialmente exemplificado pela pintura *sumi-ê*, na qual a parte em branco da tela é tão ou mais importante do que a preenchida; há uma unidade e equivalência entre as partes, o que naturalmente traz uma valorização ao vazio visto no desenho.

Shuichi Katō afirma que os artistas japoneses apreenderam dois pontos da tradição chinesa, sendo eles os grandes espaços em branco na tela e o realce desse espaço em branco com uma composição mínima (2012, P. 222); portanto, há de se entender o atrelamento imediato do *yohaku* ao *sumi-ê*.

Basicamente, o conceito fala sobre o “vazio que contém significados”, mostrando que há conteúdo presente no que aparentemente nada existe; por estar intimamente relacionado com a estrutura *zen* budista, existe a valorização da simplicidade, do humilde e do transitório.

A aplicação direta está relacionada à construção de jardins *zen* durante o período Muromachi (1336 a 1573). O período, que marca a presença do *zen* budismo na estética (conforme já reiteramos em capítulos anteriores), traz uma releitura do aspecto artístico visto anteriormente no período Heian (794 a 1185) por um viés pautado fortemente pelos conceitos do zen. Günter Nitschke elabora:

As artes não revolvem mais [como revolviam no período Heian] ao redor de uma representação colorida e natural da mudança das estações e das festividades e cerimônias da sociedade, ao invés, refletem um tipo de tristeza que sentimos quando somos confrontados com a realização da transitoriedade de toda a existência. (NITSCHKE, 2012, p. 22, 24, tradução nossa)

O jardim *zen*, com seus espaços notadamente brancos, carrega essa representatividade do vazio que contém significados. Penelope Mason completa esse pensamento, dizendo que “o próprio *sumi-ê* fica em voga principalmente durante o período Muromachi” (1993, p. 221), o que faz ainda mais sentido dentro desse contexto *zen*. *Yohaku* traz a apreciação da beleza dos espaços despídos e, segundo Nitschke, pode ser aplicada em diversas áreas, como na sutileza dos calmos movimentos da dança no teatro *Nô* (NITSCHKE, 2012, p 24), mostrando que as estéticas tradicionais japonesas não precisam necessariamente estar atreladas às suas artes representativas.

Voltando ao filme, é possível identificar o branco que transborda no silêncio de Yumiko enquanto o bebê chora (figura 6), na passividade com a qual seu sogro olha o mar (figura 7), na risada das crianças que se perde no reflexo do lago (figura 8). O *mono no aware* em *A Luz da Ilusão* é reconhecido porque para cada pessoa esses momentos podem trazer um tipo de sensação; essa troca, dentro do universo criado pelo filme, acaba por ser mais uma sensação do que um conceito rigidamente aplicado.

Fig. 6: Yumiko, impassível enquanto sua mãe banha a criança



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 7: Pai e filho observam em silêncio o mar



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 8: As crianças exploram os arredores da residência



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Durante *A Luz da Ilusão*, notamos que muito pouco é dito. Não se trata primariamente da quantidade de diálogos, que de fato, não é muito alta; tem mais a ver com a aparente falta de informações passadas durante o roteiro. Muito pouco se sabe realmente sobre essas personagens e somos obrigados a ir construindo esses dados conforme o longa progride.

A câmera de Kore-eda comumente nos diz o que as palavras falham em verbalizar. Não precisamos delas para entender o que Yumiko está passando; há uma distância que respeita o luto da personagem e nos convida a entrar em um universo no qual não somos necessariamente bem-vindos, mas cuja atração é impossível de ser negada.

O simples som do tilintar do sino de uma bicicleta torna-se uma poderosa referência simbólica para Yumiko; a lembrança de dias felizes com o marido a inundam toda vez que ela ouve o som. Isso não nos é dito em momento algum do filme, mas Kore-eda traz a sugestão do significado atrelado ao objeto de forma muito sutil. Michiko Okano fala sobre essa relação entre o objeto e a montagem no cinema:

(...) Quando os planos de não ação, constituídos de objetos, se apresentam como suspensão de um sentimento ou do tempo que não se mostram na tela, mas dos quais se apresentam vestígios. Esses índices residuais revelam-se sob a forma de ausência, ambiguidade ou metáfora, como resultado da organização construtiva da montagem fílmica. (OKANO, 2012, p. 138)

Essa definição permeia todo o longa, no qual diversas relações sutis com objetos e interações constroem uma narrativa pautada em longas tomadas contemplativas; a câmera submerge no nível da rotina e precisamos nos integrar àquela realidade para conseguir criar uma conexão com o que estamos assistindo. A bicicleta verde de Ikuo (figura 9), por exemplo, aparece como um objeto que representa alguém que não está mais lá. Ela, inclusive, também desaparece, sendo substituída apenas pelo seu som, nos fazendo criar um fluxo de memória, afetividade e conexão sem utilização de qualquer palavra ou imagem. Deleuze, inclusive, traz esse exemplo exato ao analisar os filmes de Ozu: “Uma bicicleta também pode durar, representar uma forma imutável daquilo que se move (...). A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são imagens puras e diretas do tempo” (2006, p. 31-32).

Baseado na explanação de Deleuze, podemos aplicar essa definição ao nosso objeto de estudo, que utiliza a bicicleta como um recurso para trazer a memória e a passagem do tempo sem explicitar isso, usando o poder da sugestão para que o espectador entre no estado contemplativo que ele deseja. Isso, no entanto, só é possível graças ao uso dos espaços vazios que ele construiu durante as sequências, forçando que aqueles que a assistem ocupem com suas observações e opiniões os silêncios que se desenrolam por boa parte do filme.

Fig. 9: Bicicleta de Ikuo



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Todos esses espaços e simbolismos abrem a possibilidade para que o *mono no aware* se faça presente. Conforme transcrevemos no capítulo anterior, o conceito fala muito sobre “sentir” e “entender” o coração das coisas. Ao aplicar esses elementos, Kore-eda constrói uma ponte para nossa empatia, usando dessas ausências para estímulo da imaginação do espectador. Katō diz que “a parte desenhada realça a parte não desenhada” (2012, p. 220) ao citar o *sumi-ê* e chamamos atenção ao refletir que ele frisa que o desenho realça o vazio e não o inverso; o que vemos, o que nos é mostrado, nada mais é do que uma forma de nos trazer para o desconhecido.

Kore-eda utiliza essa ferramenta de forma muito orgânica: a câmera, muitas vezes estática, nos impede de acompanhar o movimento das personagens, fazendo com que só nos aproximemos o quanto o diretor permite (a figura 10 a seguir mostra Yumiko preparando a refeição da família, de costas para câmera e em silêncio). Os momentos próximos às personagens trazem algumas respostas às nossas construções sobre elas, embora as minúcias frequentemente acabem por carregar ainda mais espaços cheios de dúvida. Keiko McDonald explicita esse sentimento em sua análise do filme, dizendo:

Uma longa tomada mostra ela olhando para o nada. Essa simples composição fala sobre sua nova condição. (...) A câmera mantém uma distância respeitosa, negando nossa curiosidade natural de olhar o rosto dela de perto. Podemos adivinhar que ela está com uma expressão vazia (...) De tempos em tempos a câmera pausa, como se estivesse contemplando o quarto ou a cena. Estes são momentos narrativos reveladores, isso nós sabemos. Somos convidados a tomar nota dos detalhes do dia a dia (2005, p. 202-206, tradução nossa).

Ao caminhar acompanhando Yumiko, sentimos que o tempo está parado, embora as pessoas se movam: há ação, mas não há avanço. Sentimos que permanecemos perdidos no passado junto com a protagonista, que não consegue se desvencilhar da incômoda sensação de não entender as motivações por trás das mortes de seus entes queridos. O tempo passa, mas não anda verdadeiramente para ela e nem para nós.

Quanto mais claro fica o filme, com suas tomadas externas aumentando progressivamente, mais há espaço para que o público reflita sobre a história. Fala-se menos, contempla-se mais. As personagens deslocam-se metaforicamente para as laterais, deixando que o processo interpretativo transborde pela tela, justamente como o conceito *yohaku* sugere. Chuck-chi Lee frisa que aparentemente é uma difícil missão ter empatia e se identificar com os sofrimentos de Yumiko, uma vez que Kore-eda deliberadamente não revela momentos chaves da construção desse sofrimento, como o funeral de Ikuo, a decisão de se casar novamente e toda essa transição para essa nova realidade. Tudo que o diretor se permite descortinar são momentos esparsos e ordinários da rotina da viúva, que, para o acadêmico, acaba sendo a uma força inesperada na construção narrativa do filme:

Ao reduzir a história ao mínimo abstrato, Kore-eda pode ter nos aproximado da verdade psicológica que ele pretendia ilustrar. (...) o filme é um mistério que presta pouca atenção aos seus dilemas, enquanto se entrega completamente à conseqüente ausência de racionalidade (LEE, 2012, p. 26-27, tradução nossa)

Ao não narrar os fatos da maneira esperada, quebrando a expectativa usual

acerca de uma história sobre uma viuvez, o diretor força seus espectadores a assumir um papel menos passivo em relação à obra e tentar, cada qual a sua maneira, criar uma linha de raciocínio coerente dentro das imagens mundanas e aparentemente esvaziadas de significado que são apresentadas. Esse vazio e o silêncio, inclusive, são um entrave para a protagonista Yumiko. A falta de respostas que sua avó dá ao sair de casa, a não verbalização do marido que desiste de viver, o silêncio no qual ela mesma se confina em sua nova vida com o novo marido. A própria narrativa sugere que dentro do silêncio há espaço para a criação imaginativa que pode nos levar para qualquer caminho, inclusive aqueles que podem nos levar ao delírio ou à redenção.

Fig.10: Yumiko preparando a refeição da família



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 11: As crianças no trem



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Simbolicamente, vemos a bicicleta verde reaparecer na vida de Yumiko quando o pequeno Yuichi é atraído pelo objeto durante um passeio no centro da cidade; a cena reforça os pensamentos dela em relação ao falecido marido, fazendo com que, após seis meses de casamento, ela observe a antiga chave da bicicleta de Ikuo. O sentimento de inadequação, de distanciamento volta por completo, mostrando que a aparente leveza anterior não passava de uma fuga de seu próprio luto. A realização latente desse apego à privação de respostas vai se intensificar com a necessidade de toda a família (na figura 11, vemos as crianças no trem, delicadamente deslocadas para canto, sem mostrar os rostos e de roupas escuras, mesmo que estejam indo a um casamento) voltar para a cidade na qual ela viveu com Ikuo: uma vez lá, as memórias farão com que a angústia da carência de resolução chegue a um ponto insustentável.

4.2 As ondas do mar e o recomeço

Durante a estadia em Amagasaki, Kore-eda mais uma vez escolhe não mostrar a razão por que lá estão: o casamento do irmão de Yumiko. O autor prefere, no

entanto, mostrar em paralelo à ocasião feliz, o luto da protagonista que utiliza a oportunidade para revisitar os lugares nos quais Ikuo estava comumente envolvido. Na figura 12, é possível vê-la observando o antigo local de trabalho do ex-marido, através de uma janela: esse recurso, de colocar os personagens separados por portas e janelas, é utilizado durante todo o filme como molduras físicas e emocionais daquelas pessoas, reiterando o distanciamento delas entre si e também entre nós. O distanciamento de Yumiko com o passado incompreensível fica mais latente, assim como seu próprio distanciamento do presente momento.

Já nos momentos finais do filme, a densidade do luto da protagonista atinge seu ápice. Ambiguamente, após retornar para casa, vemos Yumiko saindo sem avisar ninguém e indo até o ponto de ônibus para deixar a cidade. Por alguns angustiantes instantes, não se sabe se ela subiu ou não no transporte até lentamente o ônibus se afastar e vemos que ela permanece sentada na parada (figura 13); uma reflexão está em profunda ebulição neste momento. Yumiko está no ponto de ônibus que apresenta sinais do tempo, trazendo uma lembrança de *wabi sabi* nessa interpretação; é como se depois de todos esses anos, ela finalmente começasse a deixar que o passado atingisse seu lugar como passado, sentindo de fato os anos começarem a correr. O que está fora desse receptáculo do luto - representado pela parada na qual ela está - começa a envelhecer e ganhar contornos do tempo transcorrido. Dentro de seus próprios sentimentos, a personagem precisa decidir se vai sair e encarar a realidade da não-resposta. Os espectadores assistem à cena, sem música ou qualquer outro elemento sonoro além dos sons próprios da vida, de longe, em nenhum momento tendo como dica as expressões que Yumiko possa estar fazendo. Seus pensamentos são privados. Além do *wabi sabi* presente na estrutura na qual ela está, podemos também trazer a arquitetura *ma*, conforme Okano a descreve: “caracteriza-se pela possibilidade de ação a ser nela inserida, abrigando, na construção da espacialidade, acasos, encontros, confrontos e inter-relações entre o homem, os objetos e a memória” (2012, p. 129). Em outras palavras, os espaços físicos que trazem esse aparente vazio em sua arquitetura estão, na realidade, recheados de possibilidades subjetivas propiciadas justamente pelo espaço não ocupado. Ou seja, nessa cena única é possível trazer uma série de elementos estéticos que aparecem

continuamente na narrativa e que permitem ao espectador uma gama de interpretações e conexões que eventualmente o levem para sua própria percepção filosófica.

Kore-eda também traz um elemento extra para indicar o caminho inescapável da protagonista rumo à luz da ilusão; enquanto Yumiko está sentada, suas roupas escuras carregam o peso de toda a narrativa do luto, mas quando ela finalmente dá um passo para fora desse entre-ambiente (quase como um espaço *ma* subjetivo, suspenso na realidade), percebe-se que o que pareciam roupas pretas na realidade são peças em tons de azul (figura 14). Essa sutil diferença indica duas questões paralelas: a primeira é que é muito fácil se deixar levar por uma miragem quando se está condicionado a ver somente certos recortes narrativos e a segunda, já dentro da história do filme em si, mostra Yumiko progressivamente andando em direção à realidade de sua situação (uma viúva, recém casada em uma nova cidade), trazendo paulatinamente mais cor à sua vida.

Fig. 12: Yumiko observa o antigo trabalho de Ikuo



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 13: A aparência da parada de ônibus



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 14: O vestuário azul-marinho



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Esse é o momento no qual o filme alcança seu momento de máxima introspecção. Uma tomada quase silenciosa de dois minutos e dezoito segundos toma conta da tela e vemos Yumiko seguindo um grupo de enlutados até a uma pira na qual o morto é cremado. McDonald reflete sobre a cena:

Embora filmado a cores em plena luz do dia, sua composição harmoniza elementos que sugerem um funeral monocromático. (...) Essa cena confirma nossa suposição de que o que estamos testemunhando é a projeção dramática de Yumiko e seu desejo de morte. Este funeral é dela mesma. (...) Nós também percebemos que Yumiko está em perigo real neste momento. (MCDONALD, 2005, p. 214)

Toda essa cena (figuras seguintes, 15, 16 e 17) traz uma reflexão profunda do próprio desejo do protagonista, do que se passa em seu íntimo: ainda assim, não sabemos sobre o quão realista é a cena e não é preciso. Na entrevista com Saito e Paletz, Kore-eda esclareceu que *A Luz da Ilusão* não é um filme realista, mas sim uma história sobre o estado da mente de Yumiko. Apesar das coisas não parecerem fidedignas ou reais para quem assiste, é a realidade emocional que a protagonista está vivenciando.

Essa sugestão do vazio como um espaço de projeção alucinatória e a própria confirmação do diretor sobre a condição de devaneio do filme interage com nossa percepção de *yohaku*, que permite todo o tipo de interpretação por se tratar de um espaço de livre interação. Especificamente sobre a cena, Richie escreveu que “a

quantidade de tempo na qual ficamos presos a essa tomada pode ser um tempo enorme se não há “nada” para assistir, mas a exata duração se há tudo para sentir” (2012, p. 244) e é exatamente disso que se trata: um tempo silencioso, vazio, para que criemos vínculo com o momento que se segue.

Essa conexão que Kore-eda cria, na qual vemos a protagonista encarando suas dúvidas, medos, o próprio desejo de morte e lentamente vendo essas sensações sucumbirem em uma grande fogueira, nos remete ao *mono no aware*. A percepção de que uma sensação de inadequação e culpa que a acompanhou por toda uma vida está chegando ao fim, transforma a observação dessa tomada em algo muito especial.

Yumiko verbaliza pela primeira vez o que a atormenta: por que Ikuo morreu? Seu novo marido oferece o tipo de resposta que talvez não seja a que ela deseja: que às vezes, a luz da ilusão (*maboroshi*) é simplesmente mais forte do que nós; somos simplesmente tragados por ela e levados para as profundezas do mar.

O diálogo íntimo do casal é visto à distância, sendo possível discernir apenas suas silhuetas. A densidade das poucas palavras trocadas entre os dois é intensa, visto que na última vez que se falaram, Yumiko revelou saber que o marido também teve um grande amor que se foi, assim como ela. Nessa curta conversa, o casal parece entender a impermanência das coisas e o pouco controle que temos sobre tudo à nossa volta.

Fig. 15: O cortejo filmado à distância



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 16: O casal conversa



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 17: A finalização da cena



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Ela desaparece do frame e a resposta da continuidade da família se dá em uma cena distante, clara, com o marido brincando com os filhos. Yumiko se aproxima do sogro que observa o mar e comenta sobre o tempo; apesar de simples, a fala é carregada de significados, entre eles, o entendimento da transitoriedade das coisas, a compreensão da efemeridade e a gratidão pelo agora. O passado é impossível de apagar ou entender completamente. McDonald completa esse pensamento: “Aqui, vemos o sogro e a nora de perfil, olhando para o mar. Nenhuma palavra é dita. (...) Como de costume, Kore-eda justapõe sons diegéticos¹⁴ e não diegéticos. Um cachorro late. A campainha de uma bicicleta toca” (2005, p. 216). A vida continua.

A Luz da Ilusão traz em sua temática principal a jornada de entendimento da morte pelos que ficam vivos. Por si só, o tema traz uma abrangência de significados nos quais é impossível de se definir uma linha; a única alternativa é suggestionar e deixar a cargo do próprio espectador que tire as próprias conclusões, tenha sua conexão e alcance o *mono no aware* durante a projeção do filme.

14 Sons presentes no universo ficcional em que se passa a ação. São aqueles que os personagens e público conseguem escutar.

Para Salles, há algo além nesse sentido: ele diz que no cinema norte-americano há sempre filmes que tratam da passagem da vida para a morte, mas “Kore-eda consegue exatamente o movimento inverso, algo infinitamente mais complexo e comovente: a passagem da morte para a vida” (SALLES, 1999). A visão do diretor brasileiro mostra um desfecho positivo para a jornada de Yumiko, que, após uma longa trajetória em luto, começa finalmente a viver o presente.

O mar, que se torna recorrente da metade do filme até o fim, é a representação do que está por vir e simbolicamente encerra a narrativa (figura 18). Não há permanência nas ondas do mar pois em momento algum uma onda está completa; ela se levanta, se desfaz e retorna para se levantar novamente. Há potencialidade em cada novo levante; mas não há, de fato, um final perfeito a ser alcançado. Só um eterno recomeço. Merel van Ommen escreve que o mar em *A Luz da Ilusão* assume um papel de marcador do tempo, mostrando através das ondas todo o processo da vida de uma pessoa (2014, p. 20). Já a pesquisadora Linda C. Ehrlich, que escreve longamente acerca da presença dos elementos naturais nos filmes de Kore-eda, em uma de suas proposições fala sobre a presença da água como meio para apresentar personagens transtornados em seu caminho para a cura (2011, p. 127). Ehrlich também faz uma consideração interessante ao interpretar essa questão simbólica da água:

[A água] é um símbolo evocativo, um indicativo de mudança, uma metáfora para a transformação psicológica e um lembrete do frágil equilíbrio. (...) Água, no universo de Kore-eda, viaja em duas vias: na direção da cura e na direção de um passado irrevogável. (...) Mais que sustento físico, a água extrai memórias dolorosas e oferece a possibilidade de esquecê-las. Ficamos com esse paradoxo da água, uma escassez que parece abundante e parte do dia a dia e também algo em constante transformação. Nada é decidido e resolvido em um filme de Kore-eda apenas ao ficar perto da água, mas ela ajuda que seus personagens transtornados possam seguir em frente. (EHLICH, 2011, p. 142-143, tradução nossa)

Essa ponderação da escritora conversa tanto com o final do filme como em alguns momentos durante a narrativa que se relacionam aos personagens coadjuvantes, principalmente os mais velhos. O novo sogro de Yumiko (que por sinal

é que está ao seu lado na tomada final) aparece olhando o mar longamente, flertando com a luz da ilusão do passado (conforme é possível atestar na figura 7). A idosa pescadora se deixa levar pelo mar e pelas memórias, para aparecer depois de horas como se nada tivesse acontecido. O mar realmente ocupa espaços narrativos que não convergem para resolução alguma, mas sim atuam como ferramentas dentro do processo de superação e evolução de cada personagem. No filme, olhar para o mar é olhar para o passado e fazer ou não as pazes com ele.

Kore-eda trabalha nesse desfecho com essa ideia cíclica da vida trazendo alguns elementos importantes da narrativa, como a bicicleta que sempre esteve relacionada à dor da morte de Ikuo e agora aparece em outra versão, no riso das crianças ao aprender a pedalar nessa nova realidade (figura 19). As roupas de Yumiko, muito relevantes durante toda a narrativa, também são um convite às pazes com o passado que vão muito além da perda do ex-marido. A combinação de blusa branca com saia azul já por si só chama atenção por fugir do esquema de cores pesado que a personagem apresentava, mas também repete a exata combinação que Yumiko vestia quando sua avó sai de casa (figuras 20 e 21), logo na primeira cena do filme. Kore-eda explicou para Saito e Paletz que a questão da repetição é proposital para dar a ideia de ciclo. *A Luz da Ilusão* começa com um sonho de Yumiko e simbolicamente termina com outro, com essa esperança de um novo anseio que começa.

Fig. 18: Cena final



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 19: A bicicleta aparece novamente, mas agora com novo simbolismo



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 20: Yumiko criança no começo do filme Fig. 21: Yumiko com roupas similares no final



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fonte: *A Luz da Ilusão*

Dois aspectos interessantes a pontuar nessa cena final se dão com as tomadas escolhidas por Kore-eda, que acabam por carregar em si muito do estilo e das referências que o diretor trouxe nesse filme. Na captura destacada na figura 22 há uma forte sensação de uma passagem intervalar do público para o privado, na qual a personagem que teve sua história acompanhada até então se distancia do espectador para dar sequência às novas narrativas que virão. A câmera rente ao chão, no plano tatame¹⁵ popularizado por Ozu, com as tradicionais portas *shoji* criando uma moldura já nos indica essa posição de observador que vem acompanhando desde o início do filme. Piault escreve o seguinte acerca do enquadramento: “é uma janela mágica que conduz o imaginário para o campo exterior, para o que não é visível e de onde vêm ou vão os atores, passando um instante no feixe da projeção” (2018, p. 55), ou seja, para ele também há essa questão de compartimentar o todo em um recorte, com a intenção de direcionar as sensações e interpretações de a quem assiste. Para além disso, a escuridão dentro da casa em oposição à paisagem vibrante que os personagens observam também reforçam o óbvio simbolismo do recomeço de Yumiko.

Na tomada final (figura 23), Kore-eda utiliza esse mesmo recurso intervalar, que Okano descreve como “uma apreensão do espaço na sua correlação e interação com o meio, principalmente com a natureza e cria, assim, um terreno propício para o

15 Estilo de filmagem que consiste em fixar a câmera de modo que o espectador esteja com a visão de uma pessoa ajoelhada no tatame (peça retangular feita com palha entrelaçada utilizada no chão)

surgimento de um entre-espaço disponível para receber infinitos sentidos” (2012, p. 129), para dar esse espaço interpretativo e passível de diálogo com o espectador. O que se vê nos momentos finais do filme é, de fato, um aceno à vida que vem, ao futuro; ao entendimento da finitude e da beleza que existe em reconhecer a transitoriedade da existência. Em outras palavras, *mono no aware*.

Fig. 22: Passagem intervalar



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fig. 23: Recorte na tomada final

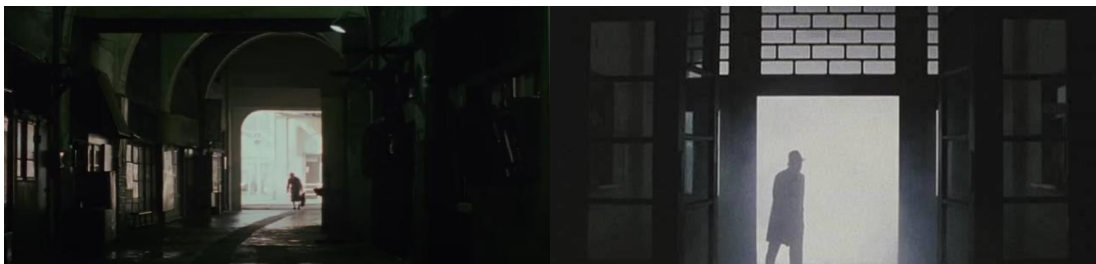


Fonte: *A Luz da Ilusão*

O diretor Kore-eda indica o sonho de Yumiko logo no começo do filme como uma informação importante sobre o conflito acerca do abandono que a protagonista vai aprofundar durante toda a narrativa. Mas esse trecho inicial não indica somente um sonho, mas também uma memória e a imagem da avó saindo de casa com sua estrutura de luz e sombra (figura 24), que vai dialogar de forma intrigante com as cenas iniciais de *Depois da Vida*, filme subsequente do autor. Em *A Luz da Ilusão*, fica implícito que a avó acaba morrendo após desaparecer e em *Depois da Vida* são recebidos justamente os recém-mortos (figura 25), que terão toda uma jornada narrativa acerca do passado e suas memórias.

Fig. 24: Início de *A Luz da Ilusão* (1995)

Fig. 25: Início de *Depois da Vida* (1998)



Fonte: *A Luz da Ilusão*

Fonte: *Depois da Vida*

Essa conexão visual é um dos muitos pontos que vão sedimentar a carreira de Kore-eda na direção e essa concepção estética continuará a aparecer em seus trabalhos, conforme será visto no próximo capítulo. Uma outra associação muito interessante entre os dois filmes foi notada pelo acadêmico David Desser, que traz a reflexão de que a avó de Yumiko não apenas queria voltar para sua cidade natal, mas sim voltar às memórias que ela tinha na casa onde cresceu; ao passo que todo o sofrimento de Yumiko na narrativa se dá por conta da inabilidade da protagonista em conseguir ficar em paz com memória do suicídio do marido. Desser completa escrevendo que “a perda da memória e a memória que mantemos formam um componente crucial aos ricos temas do cinema de Kore-eda” (2011, p. 55) e, dessa

maneira, é possível criar um elo bastante consistente entre as temáticas trabalhadas tanto em *A Luz da Ilusão* quanto em *Depois da Vida*.

5 CEREJEIRAS DE PAPEL: O LIMIAR DA MEMÓRIA E DA VERDADE EM *DEPOIS DA VIDA*

“Você morreu ontem. Meus sentimentos.”

Mochizuki em Depois da Vida

O segundo longa-metragem de ficção de Kore-eda segue a linha estabelecida pelo diretor em *A Luz da Ilusão*: utilizando como referência seu documentário de 1996, *Kioku ga ushinawareta toki*, ele escreve seu primeiro roteiro original baseado na experiência com pessoas com Alzheimer, seu próprio avô e os depoimentos de centenas de pessoas sobre memória. No entanto, as similaridades entre esses dois filmes acabam por aí. Na entrevista com Ayako Saito e Gabriel Paletz, Kore-eda revelou que um de seus diretores inspiração – Hou Hsiao-Hsien – assistiu a *A Luz da Ilusão* e ofereceu uma crítica honesta:

Ele me disse, “o filme é maravilhoso. Tecnicamente é perfeito. Mas cinema é sobre como você filma seu tema. Não é sobre como você decide a composição da cena, onde você faz o design de tudo e depois coloca seu tema ali. O filme vem do tema em si. Você fez documentários, você sabe o que isso significa”. A reação dele foi uma das razões pelas quais meu modo de dirigir mudou depois de *A Luz da Ilusão*. Eu mudei 180° no meu segundo filme e de novo no terceiro. Agora, eu tento não decidir o estilo do filme; eu decido conforme ele acontece. (KORE-EDA, 2003, tradução nossa)

É inegável que o conselho de Hou Hsiao-Hsien surtiu efeito no modo como *Depois da Vida* se apresenta. A experiência como documentarista não está presente somente em algumas tomadas e estilos de enquadramento, mas faz parte atuante do corpo essencial da produção (mais sobre esse tema ainda neste capítulo) e Kore-eda se permite trabalhar com o insólito e inesperado. No filme, com certo realismo fantástico, ele descreve o além-morte da forma monótona para que se tenha a imagem de uma repartição pública, burocrática e cinza, deixando que as memórias falem por

si só. *Depois da Vida* se passa em uma espécie de repartição pública de aspecto bastante ordinário, cuja entrada se parece com uma estação de trem. Os recém-mortos são orientados a esperar, até serem chamados pela equipe para começar a entrevista. A conversa é individual com um dos funcionários (figura 26) e nela é explicado que é preciso escolher uma memória para seguir em frente; caso não consiga se decidir por uma só, ficarão presos nesse limbo espiritual. O prazo para escolha é de no máximo sete dias, data limite para que todos os que chegaram possam seguir seus caminhos - quaisquer que sejam. Donald Richie compara esses trabalhadores com bodhisattvas¹⁶, já que assim como os discípulos de Buda, eles ficam para trás para guiar as pessoas da Terra no caminho para a iluminação (2012, p. 244); no entanto, como Linda C. Ehrlich reitera, diferente das entidades espirituais budistas, esses servidores não estão ali por altruísmo ou coisa que o valha. Todos foram incapazes (propositalmente ou não) de escolher uma memória assim que morreram e, portanto, devem permanecer e trabalhar no limbo até que finalmente possam se decidir (2019, p. 78). Muitas histórias são contadas e entre elas está a do protagonista Takashi Mochizuki (o estreante lura Arata) que trabalha há 50 anos na “repartição” e deve ajudar Ichiro Watanabe (Taketoshi Naito), que acabou de falecer, a escolher uma lembrança dentro da sua vida monótona e sem grandes realizações. Conforme o filme progride, eles perceberão que estão conectados por uma coincidência interessante.

16 BODHISATTVA 菩薩 (BOSATSU no Japão). Literalmente significa aquele que busca a iluminação, aqueles que alcançaram o estágio final de transmigração e iluminação, antes de tornarem-se Budas. Bosatsu certamente alcançarão o estado Búdico, mas por um tempo, eles renunciam ao estado abençoado de Nirvana (liberdade do sofrimento) ao continuar com seus votos de permanecer na Terra por várias reencarnações para ajudar todos os seres vivos a alcançar a salvação.

Fig. 26: Kawashima entrevista Nishimura



Fonte: *Depois da Vida*

Para compor a seleção de novas “almas” que acompanhamos no filme, Kore-eda selecionou dez das 500 pessoas entrevistadas para participar das gravações. Os atores que interpretam a equipe tinham um roteiro a seguir e perguntas específicas a fazer, mas nenhum dos convidados tinha o diálogo em mãos, falando como se estivessem sendo realmente entrevistados sobre suas próprias memórias (RICHIE, 2012, pg. 245). Em entrevista para o livro de Ehlich, o diretor comentou que era interessante ver os atores e os amadores conversando enquanto tomavam chá nos bastidores: assim que começavam a compartilhar suas histórias, novas cenas iam se criando e alguns atores, inclusive, decidiram deixar de lado o roteiro e seguir com suas próprias lembranças pessoais (2019, p. 81). O filme foi se transformando através dessa sinergia do set, uma vez que Kore-eda planejava mostrar um panorama da história moderna japonesa através das memórias escolhidas - o Grande Terremoto de Kanto de 1923, a Segunda Guerra Mundial, o período pós-guerra, o *boom* econômico, a globalização – porém, ao seguir um rumo mais orgânico, o roteiro acabou deixando de lado a representação histórica e focando-se exclusivamente numa memória que refletisse toda uma existência (EHLRICH, 2019, p. 80). Ainda que a ideia original não tenha sido completada, é possível ver resquícios desse primeiro rascunho, como a memória de uma senhora comendo bolinhos de arroz após o terremoto de 1923, o

relato de um ex-militar sobre a generosidade do inimigo no campo de guerra ou a presença singular de memórias sobre a Disneylândia representando esse período do pós-guerra e do *boom* econômico no Japão.

Para Maria Roberta Novielli, essa escolha narrativa - uma memória para uma vida - levanta a chance de se perguntar sobre as contradições humanas, assim como também trazer resquícios de um Japão que já passou (2007, p. 288). As escolhas individuais refletem o contexto social e histórico daquele determinado indivíduo e assim como todas as idiossincrasias que acompanham qualquer ser humano; a decisão final pode ser influenciada não somente por fatos, mas também por anseios e arrependimentos, o que causa ainda mais impacto em quem está assistindo. O acadêmico David Desser frisa que Kore-eda em nenhum momento coloca suas personagens sob o holofote de um juízo de valor acerca das memórias que são escolhidas, assim como não faz nenhum tipo de julgamento ou aprofundamento sobre o falecimento dessas pessoas. O diretor não está interessado em fazer um filme sobre vidas que se foram prematuramente ou sobre tragédias e doenças: “ele está interessado na redenção da vida, qualquer vida, através dos significados derivados das memórias” (DESSER, 2011, p. 51).

Esse distanciamento recai sobre uma das mais marcantes características do estilo de direção visto nos filmes de Kore-eda: a utilização do documentarismo. Conforme citamos no capítulo um, o autor em seu início de carreira em longas-metragens de ficção apoiou-se fortemente nas habilidades e conceitos que adquiriu como diretor de documentários nos anos anteriores e as técnicas documentais acabam se misturando de forma muito interessante em *Depois da Vida*. Marc Piauxt descreve o olhar do diretor de documentários como olhos que enxergam coisas que não existem no espaço, como pensamentos, estados de alma, intenções e sentimentos, sempre utilizando seus sinais que, esses sim, são espaciais (2018, p. 49). Ou seja, trazendo esse conceito para o recorte deste estudo, é como se através das entrevistas e tomadas de tons documental, Kore-eda materializasse sua ficção utilizando fragmentos selecionados da realidade. Marc Yamada faz um adendo muito interessante sobre isso em seu artigo “Between documentary and fiction: The films of Kore-eda Hirokazu”, que reproduzimos:

“Depois da Vida” complica as diferenças percebidas entre documentário e drama ao fazer o ficcional parecer mais real e o real parecer mais ficcional, demonstrando como esses dois modos de representação estão entrelaçados no processo de se desvincular das limitações de uma perspectiva egocêntrica. A premissa para a história é um produto da imaginação. (YAMADA, 2016, p. 7, tradução nossa)

Para o acadêmico, esse híbrido narrativo que Kore-eda traz no filme é tão bem-sucedido que consegue envolver o espectador nessa mistura de verdade e ficção, trazendo mais empatia do público para com as histórias contadas. Ehrlich comenta que *Depois da Vida* está no limiar entre a ficção e documentário e isso faz com que o diretor apresente um trabalho menos premeditado (como em *A Luz da Ilusão*). Ela também chama atenção para o símbolo do além-morte, que são dois anéis conectados, que podem tanto ser essas duas formas cinematográficas, quanto representar a lembrança e o fato ou ainda retratar dois rolos de filmes (2019, p. 79). Ou seja, levando em consideração os apontamentos realizados pelos dois pesquisadores, vemos que, ainda que a forma, estilo e técnica tenham muito lastro documental, há um espaço grande de interpretação pessoal dentro da narrativa, com uma miríade de possibilidades a cada imagem, símbolo e entrelinhas apresentadas.

A florada da cerejeira, por exemplo, que tanto representa a estética *mono no aware*, aparece de duas maneiras ao longo do filme, com amplo significado: de forma alegórica - um tanto lúdica - durante a reprodução de uma das lembranças e de maneira subjetiva, onde as histórias que se desenrolam na narrativa representam as cerejeiras e nós somos os espectadores que admiram a efemeridade de suas existências. Um “*hanami*”¹⁷ cinematográfico. A ideia da valorização da finitude das coisas intrínseca na cultura japonesa tem base sólida no pensamento religioso budista, conforme explanado nos capítulos anteriores, e essa base é evidenciada no

17 花見 / hanami: costume tradicional de admirar o desabrochar das flores, principalmente as 桜 / sakura, flores de cerejeira.

título em japonês do filme: *ワンダフルライフ / Wandafuru Raifu*, que em tradução literal seria “vida maravilhosa”. Toda a narrativa se passa nesse ambiente fictício pós-morte, mas a essência do nome faz referência aos momentos fugazes e marcantes de todas aquelas pessoas. O filme faz um convite aos personagens para que se lembrem de suas vidas maravilhosas e as contemplem uma última vez, pois em sete dias se esquecerão de tudo. Já o título estrangeiro - em português “Depois da Vida” e em inglês “After Life” - ignora essa tônica e camada extra para a compreensão da história, dando a entender que veremos um enredo totalmente novo nesse pós-morte, quando, na realidade, presenciaremos a contemplação final de tudo que já foi. Desser complementa esse pensamento acerca do título traçando um comparativo com o filme do diretor Frank Capra, *It's a Wonderful Life* (“*É uma vida maravilhosa*” em tradução direta ou *A Felicidade Não Se Compra*, título em português):

Depois da Vida provou ser um pouco mais acessível e convidativo [em comparação à *A Luz da Ilusão*], com seus temas universais e um eclético misto de estilos de direção. Aliás, o título japonês “*Vida Maravilhosa*”, entrega talvez uma pista melhor do que o título em inglês [*After Life* ou *Depois da Vida*], trazendo os múltiplos e variados temas que o filme enganosamente simples de Kore-eda deseja abordar. Com óbvia alusão ao agora clássico filme de Natal de 1946 de Frank Capra, *It's a Wonderful Life*, o filme de Kore-eda é uma fantasia sobre como chegar a um acordo com o significado da existência do indivíduo. (DESSER, 2011, p. 46-47, tradução nossa)

Essa relação, inclusive, entre o cinema e as questões do além vida estarão presentes em diversas partes da narrativa, na qual Kore-eda se equivale dessa metalinguagem para criar conexões simples e claras entre as memórias na mente das personagens e as memórias que serão materializadas.

Também é importante citar que, apesar de constantemente enxergarmos questões que apontam para a religiosidade, não há, de fato, um tratamento especificamente budista no filme. Yamada comenta que os temas budistas influenciam os textos literários e culturais de uma tradição japonesa com 1.500 anos, “assim como a figura de Cristo aparece rotineiramente na literatura e no cinema nas tradições ocidentais sem referências abertas ao cristianismo” (2016, p. 2). Ou seja, apesar das inegáveis conexões e referências, *Depois da Vida* não se trata de um filme

religioso panfletário e sim um exemplo comum da inserção dos conceitos religiosos na estética do Japão.

Em entrevista para Cleo Cacoudilis, Kore-eda explicitou que a ideia do filme era se enredar em reflexões acerca da vida: “Nem tudo que é precioso sobre nós reside em nós mesmos. Quando vemos que somos uma parte preciosa na vida de outra pessoa, valorizamos nossa própria existência de forma diferente” (KORE-EDA, 2005). Essa ideia de a memória não ser somente algo que reside em nós conversa diretamente com outra entrevista, desta vez concedida a Saito e Paletz, na qual o diretor traça algumas similaridades entre o documentário *Kioku ga ushinawareta toki* e *Depois da Vida*. Para Kore-eda, a similaridade entre Sekine (personagem principal de *Kioku ga ushinawareta toki*) e Mochizuki (personagem principal de *Depois da Vida*), está na descoberta de lugares e identidades partilhadas através da memória. No documentário, Sekine não é capaz de reter novas lembranças, o que significa que, conforme o tempo passa, ele vai deixando de reconhecer seu entorno, que passa a envelhecer, enquanto sua própria memória permanece estática; sua esposa precisa diariamente apresentar a terceira filha do casal, nascida depois das complicações médicas que deixaram essa sequela instalada nele permanentemente. Ao conhecer a história do rapaz, Kore-eda notou como a questão da lembrança não é individual: a vida diária de Sekine, no hoje, existe apenas nas memórias dos outros, já que ele mesmo não se lembrará momentos depois. Mochizuki, cuja jornada vamos nos aprofundar a seguir, carrega o mesmo tipo de existência simbólica: mais vivo nas memórias dos outros do que dentro de si mesmo. Yamada complementa:

Referências a lugares intermediários entre a vida e a morte, o problema do apego mundano e a natureza ilusória da experiência reaparecem nas narrativas cinematográficas de Kore-eda, permitindo ao diretor destacar o papel que o filme desempenha em ajudar os indivíduos a aprender a ver além da perspectiva limitada das quais estão vinculados. (YAMADA, 2016, p.1, tradução nossa)

Essa questão acaba se aplicando diretamente aos personagens que vão entendendo seu papel no mundo através dessa jornada ao passado e o processo de

autoconhecimento, também gerando uma conversa direta com o espectador. Há uma partilha emocional atrelada às histórias comuns que acaba por conectar pessoas em qualquer lugar, em qualquer momento. Uma lembrança pessoal se torna compartilhada nesse sonho sonhado coletivamente que chamamos de cinema.

5.1 Sobre o que querem lembrar

Dentro da narrativa, podemos separar as figuras que aparecem entre as que querem lembrar o passado, as que não querem e as que não conseguem. O primeiro grupo, aquele que traz leveza, é formado por pessoas que falam de forma nostálgica e não tem grandes problemas em selecionar qual imagem querem levar para o além-repartição. Citamos especificamente as personagens Kiyoko Nishimura (Hisako Hara) e Tatara (Kimiko Tatara) - representados nas figuras 27 e 28, respectivamente, que trazem em suas narrativas detalhes que atrelam suas memórias às sensações: o vento que batia no rosto suado enquanto o trem avançava, o vestido que girava enquanto a menina dançava. A flor de cerejeira que cai e morre, mas que também recomeça.

Fig. 27: Nishimura observando as sakuras



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 28: Tatara ensinando sua dança



Fonte: *Depois da Vida*

Começando por Nishimura, a calada senhora que se comunica apenas com leves meneios de cabeça e não parece se importar com o ato de ter morrido ou ter que fazer uma escolha: sua fascinação recai em fragmentos da natureza como folhas, pedras e galhos e em seu interesse em ver as flores de cerejeira. Jonah Corne escreve que “a recriação da memória da idosa também não dá uma imagem da transcendência da morte (...) mas sim evoca, por meio de sua frágil reconstrução artesanal, a própria perda” (2015, pág. 95-96). Para ele, o arco narrativo de Nishimura quebra a expectativa do espectador em ter qualquer tipo de resposta clichê acerca do fim: ela deseja lembrar das cerejeiras que justamente simbolizam a fugacidade da existência, marcando, dessa forma, seu próprio desapego terreno. Os funcionários derrubam sobre ela papéis picados no formato da flor e a personagem sorri quando elas começam a tocar seu corpo. Importa se elas não são reais se evocam uma reação tão potente nela? Antes de assistir à própria lembrança gravada, Nishimura presenteia Satoru Kawashima (Susumu Terajima) que decodificou seus desejos com as flores de papel; uma lembrança da finitude, que ainda vai demorar a chegar para o funcionário.

Já Tatara, outra personagem com bastante destaque no filme e interpretada pela atriz amadora de mesmo nome, explana bastante sobre a memória que gostaria de relembrar: quando dançou uma antiga cantiga infantil para o irmão, ganhando elogios e mimos de todos ao seu redor. Kore-eda se demora, toma seu tempo,

acompanhando a fala pausada e ponderada da senhora, que frequentemente se pega confusa com os detalhes do próprio passado. Desser comenta sobre Tatara de forma pontual:

Aqui, novamente, Kore-eda realça a questão da memória *versus* a realidade. A agora idosa mulher lembra suas sensações mais do que a dança em si (naturalmente), então do nada ela percebe que a jovem dançarina deveria acenar seu lenço, mas ela não lembra onde ele estava antes: no bolso, dentro da sua manga, talvez ela estivesse segurando o tempo todo? A memória é parcial, fragmentada, feita de momentos, sensação, vagas lembranças. (DESSER, 2011, p. 49, tradução nossa)

Essa questão da falta de clareza na reprodução da lembrança significa muito pouco para a própria dona da memória. Tatara abre um sorriso reluzente ao ver uma garotinha vestida de maneira similiar a como ela se vestia e ensina com esmero os passos de dança que ela também não se recorda. O acadêmico Lars-Martin Sørensen conclui escrevendo que “a imprecisão e a natureza construída da representação visual cinematográfica e do primeiro plano da memória humana torna evidente a impossibilidade de representar o passado tal como foi” (2011, p. 30), ou seja, a memória e o cinema trabalham juntos na reconstrução do passado e justamente por ser um trabalho impreciso, acabam ambos por trazer novas informações, camadas e sentimentos que se agregam ao fato em si.

A memória é o fio conector entre a subjetividade do passado e a percepção da finitude do futuro, o que torna a própria existência humana um dos maiores exemplos da aplicação do *mono no aware*; no filme, os personagens são expostos a essa percepção, atingindo em maior ou menor grau algum tipo de realização acerca da fugacidade do existir e a beleza ou tormento que acompanha essa constatação. Nós, espectadores, somos expostos às descobertas narradas durante o longa metragem e também entramos indiretamente em um processo individual de conexão com a ideia de memória.

Uma das questões mais importantes dentro da análise da estética clássica *mono no aware* é que ela se trata mais de uma vivência do que de uma teoria; é possível que se leia complexos textos e pesquisas acerca do que se trata esse

pensamento filosófico e jamais se compreenda realmente. *Mono no aware* está aliado ao experimento, o que o torna, de forma interessante, uma teoria filosófica amplamente baseada no empirismo. Isto posto, Kore-eda nos permite, através de sua narrativa que viaja pelas memórias, que se experimente uma variedade de emoções e sensações através das pungentes histórias que são contadas, às vezes de modo amador, às vezes com inconsistências nítidas. Essa constatação de que a lembrança não é o fato e sim uma percepção do fato em si, torna a memória um exemplo bastante interessante sobre a questão do *mono no aware* enxergar e explicitar o "coração das coisas". A memória não é necessariamente a lembrança real de um fato e sim um elo entre a pessoa e o cerne do acontecimento, sua essência. Lembra-se o que é essencial, o invisível, o que toca o coração; um elo entre o íntimo do acontecimento e o íntimo do interlocutor.

Por isso, é possível se sentir tocado e reflexivo ao ouvir a história de Nobuko Amano (Kazuko Shirakawa) sobre um encontro com seu amante (um cliente antigo) em um hotel. No decorrer dos dias e com as inconsistências nos fatos narrados, descobrimos que o encontro narrado por ela nunca aconteceu e que o hotel já não existe no espaço de tempo informado. Mas a memória não é feita somente de acontecimentos, há também o anseio, o desejo, a esperança dentro de uma lembrança (figura 29). Gene Youngblood tem uma frase muito adequada para essa questão da memória, que diz: "Quanto tempo nós precisamos tolerar os mesmos fatos da vida até que comecemos a buscar novos fatos?" (2020, p.68).

Desser discorre sobre a natureza fragmentária da memória, que, no caso de Amano, a fez acumular anos de histórias inventadas que lentamente se tornaram uma realidade repetida casualmente por ela; seu conselheiro, Takuro Sugie (Takashi Naito), de forma delicada e empática a convence a não levar para sempre consigo a memória de algo que nunca aconteceu. De forma agri-doce, Amano se decide pela lembrança dela esperando ansiosamente seu cliente que nunca aparece, como se dessa vez ele fosse vir e todas as coisas que ela imaginou fossem de fato acontecer (DESSER, 2011, p. 50). A personagem troca uma subjetividade - a ilusão - por outra - a esperança.

Fig. 29: Sugie mostra o cenário no qual será gravada a lembrança de Amano



Fonte: *Depois da Vida*

Ao assistir ao filme, nos conectamos com essa subjetividade contida nos relatos e a sensação de *mono no aware* aparece não só na expectativa do fim da projeção, mas também na "contagem regressiva" das próprias personagens: há um limite de uma semana de cada uma delas com todas as memórias de uma vida e a expectativa desse fim também torna aquele momento na repartição algo semelhante à florada da cerejeira. As memórias de uma vida toda são condensadas para apreciação durante uma semana e, depois, perdidas para sempre.

Esse diálogo entre o cinema e a questão estética beneficiam sobremaneira a percepção da existência do *mono no aware*. Conforme citamos em capítulos anteriores, dentro do campo filosófico é importante que possamos dar nome ao que sentimos, que saibamos reconhecer nossas próprias emoções; e o filme de Kore-eda é um fio conector muito útil entre um acontecimento e o gatilho para a compreensão do conceito estético proposto. Saber sobre o *mono no aware* é sentir o *mono no aware*. Piault, ao comentar a relação entre antropologia e cinema, fala sobre a questão de como uma sucessão de imagens pode interferir na nossa maneira de sentir o que é exposto:

Relacionar temporalidades diferentes, isto é, momentos de intencionalidades mutáveis, de vivências cujo teor presente se modifica ao ser instaurado em uma continuidade, em uma duração modificante, é um modo de dar conta não mais do que está na realidade filmada, mas do que ocorre e se cria como realidade no tempo presente da realização fílmica. (PIAULT, 2018, p. 371)

Imogen Sara Smith escreveu um texto *online* chamado “Loving Memory: After Life and Shoplifters”¹⁸ e complementa esse pensamento de Piault a respeito da modificação da lembrança. Ela discorre que, apesar da imprecisão das reencenações, os mortos comentam como elas correspondem exatamente às suas lembranças. E assim como as memórias não são cópias preservadas do que aconteceu, as lembranças cinematográficas também cristalizam para sempre o prazer em recordar (SMITH, 2018).

5.2 Sobre os que escolhem não lembrar

Se as memórias estão para a florada de cerejeira da nossa existência, o que significa não querer se lembrar? Dentro de *Depois da Vida*, temos três exemplos distintos de pessoas que escolhem a não escolha; o direito de não seguir. Na narrativa, apesar da necessidade dessa seleção de memória no prazo máximo de sete dias, há ainda uma segunda alternativa: você pode simplesmente não escolher, mas em troca deve ficar trabalhando na repartição além-morte. O rebelde Iseya (Yusuke Iseya, fig. 30) decide que não quer decidir, que ninguém pode obrigá-lo a viver para sempre sem sua própria existência, sem todas as suas memórias. Já o funcionário Kawashima decide continuar a trabalhar lá enquanto sua filha cresce, já que ele morreu quando ela tinha três anos e ele sente certa responsabilidade parental. Por último, há o caso do falecido Yamamoto (Kotarō Shiga, fig. 31), que simplesmente não deseja lembrar de nada, alegando que a vida dele foi uma sequência de pontos baixos

18 Disponível em <https://www.filmcomment.com/blog/loving-memory-life-shoplifters/>. Acesso em: 15 de outubro 2022

e ruínas; não há nada de bom para levar. Ele escolhe a memória de um quarto escuro, sem som, sem nada.

Fig. 30: Iseya



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 31: Yamamoto



Fonte: *Depois da Vida*

Entre essas três histórias há pouco em comum, exceto pelo fato de os três estarem totalmente focados no agora. Enquanto boa parte das narrativas

apresentadas se focam no passado e nas lembranças oriundas deles, esses personagens desejam construir seus enredos baseados única e exclusivamente no dia de hoje. O acadêmico Shuichi Katō escreve longamente sobre essa questão em “Tempo e Espaço na Cultura Japonesa”, e desta publicação conseguimos perceber alguns conceitos que se aplicam às histórias vistas aqui:

A típica noção do “tempo” dentro da cultura japonesa é uma espécie de idealismo do presente. O significado dos acontecimentos do presente ou do “agora” é completo por si mesmo, é não há necessidade de mostrar claramente a relação entre os acontecimentos do passado ou do futuro para extrair e esgotar seu significado. (KATO, 2011, p. 247)

Nessa citação, Katō explana sobre a questão do presente por si só bastar, sem a necessidade de um significado maior para a simples existência. Ainda que Kawashima tenha tomado sua decisão baseada no fato de ter morrido muito cedo, ele vive seus dias sem qualquer preocupação com o futuro ou com o passado, simplesmente aguardando o momento no qual sua filha completará 18 anos. O mesmo se diz de Iseya, que, ao recusar escolher, acaba por estar preso a um ciclo infinito de “momentos presentes”, sem perspectiva de futuro e sem, necessariamente, precisar acessar o passado. Ainda que pareça contraditório, essa movimentação de ambos os personagens traz muito da estética *sabi* que explanamos anteriormente de forma breve. Na definição de Richie, se falou um pouco sobre a valorização da passagem do tempo, de ver algo envelhecer; ora, se o tempo no além-morte parece inexistir para os mortos que não mais envelhecem, como a existência desses personagens podem exemplificar o *sabi*? A questão é que, apreciar a passagem do tempo e a mudança das coisas só é possível caso se consiga viver plenamente no presente. A percepção de beleza da mudança só acontece quando se sabe exatamente como as coisas eram um momento antes. Iseya e Kawashima, ao viver seus dias na repartição sem qualquer vínculo futuro ou passado, serão capazes de compreender as mudanças que, de forma inescapável, serão operadas em si mesmos.

Já Yamamoto, que apesar de escolher uma memória para seguir em frente, decide por não lembrar de nada: uma lembrança do vazio. Katō se refere a essa

capacidade de deixar o que incomoda para trás como uma característica da vida diária da sociedade japonesa. Para ele, “as pessoas conseguem enterrar o passado (“deixar a água levar”) – especialmente um passado inconveniente” (2011, p. 247) e essa afirmação acaba se afirmando na narrativa do personagem. De aparência mundana e com uma vida comum, Yamamoto não busca redenção ou ver o lado bom da existência: ele quer simplesmente esquecer que um dia esteve vivo. O que teria acontecido com Yamamoto para que ele tenha uma rejeição tão grande em relação às próprias memórias? Essa resposta e muitas outras relacionadas ao passado das personagens ficam sem resposta. Como Ehrlich menciona, Kore-eda tem a sensibilidade de respeitar o universo criado pelo filme e decidiu que seria inapropriado mostrar essas lembranças privadas (2019, p. 86), fazendo com que toda a conexão à vida pregressa dessas pessoas seja acessado por nós somente por seus próprios depoimentos – que podem ou não corresponder à realidade.

Essa inquietação de andar em território instável – as memórias dos outros – é inegociável na narrativa, como lembra Sørensen. O autor escreve que, além dos temas usualmente vistos nos filmes de Kore-eda como perda, morte e identidade, ao recriar lembranças, ele adiciona uma camada extra para seus espectadores: a reflexão. Para o acadêmico, essa reflexão no filme serve para justamente desestabilizar a confiança que temos tanto nas memórias humanas quanto nas imagens filmadas (2011, p. 30). Kore-eda cria uma série de narrativas que não temos como confirmar (não há uso de *flashback*, por exemplo) e as recria utilizando técnicas rudimentares de filmagem, deixando claro que, assim como na vida real, é preciso se deixar levar por tudo aquilo que não se tem controle.

Fig. 32: Kawashima conta para Nishimura sobre sua filha



Fonte: *Depois da Vida*

Assim como Kawashima confidencia sobre sua vida pessoal (fig. 32) para a calada Nishimura (não se sabe se ela está ou não prestando atenção), engajar-se com *Depois da Vida* e seus depoimentos é um ato de confiar no desconhecido e se deixar levar pelos caminhos ocultos que se apresentam. Katō faz uma observação interessante acerca do tradicional teatro *Nô* que não apenas dialoga com a questão narrativa apresentada, mas também com o cinema contemporâneo de Kore-eda:

O palco *nô* mostra que a experiência de um instante dentro de espaços estreitos pode se aprofundar o quanto se deseja, e essa expressão pode se refinar infinitamente. A plateia não se reúne pelo interesse histórico, mas para ver o drama atual, o drama deles mesmos. Ao ver os próprios dramas, definem por si mesmos a cultura do “aqui=agora”. (KATO, 2011, p. 252)

Conforme falamos brevemente em capítulos anteriores, uma das características do cinema de Kore-eda é um *shomingeki* revisitado, ou seja, filmes sobre a vida cotidiana da sociedade japonesa, tema muito trabalhado pelos diretores Yasujirō Ozu e Mikio Naruse. O que Kore-eda faz em *Depois da Vida* é capturar o que há de mais mundano e universal para os espectadores - morte e memória - e trabalhar esses temas de forma que mesmo em uma narrativa insólita e fantasiosa, quem a

assiste seja capaz de capturar a si mesmo durante a projeção. Ao aproximar seu público de uma série de reflexões através de um caminho em comum com ele, o diretor cria uma ponte para o *kokoro* (âmago, espírito, conforme explicamos no capítulo 3) de seu filme, viabilizando a experiência do *mono no aware*.

5.3 Sobre os que querem lembrar, mas não sabem o que

Nessa categoria finalmente se encaixam os dois protagonistas, Watanabe e Mochizuki, além da coadjuvante Shiori Satonaka (Erika Oda). O recém-falecido Watanabe deseja lembrar de um grande feito, algo que tenha marcado sua existência, mas não consegue se lembrar de nada relevante em seus 70 anos de vida. Casou-se com Kyoko em uma união arranjada após a guerra, teve um trabalho burocrático e uma vida doméstica pacata, sem filhos. É impossível, inclusive, olhar para o personagem e não lembrar de outro Watanabe, desta vez Kanji Watanabe no filme *Viver / Ikiru*, de 1952, dirigido por Akira Kurosawa. Interpretado por Takashi Shimura, o Watanabe de Kurosawa é um funcionário público que nunca fez nada além do necessário para sobreviver e, ao ser diagnosticado com uma doença terminal, acaba percebendo que não havia usufruído nada durante sua vida. O historiador de cinema Aaron Gerow acompanhou a passagem de Kore-eda pela Universidade de Yale (Estado Unidos) e em seu blog¹⁹ descreveu algumas das palestras do diretor. Em um dos dias, Kore-eda passou um trecho de *Viver* no qual o protagonista olhava um coelho de brinquedo e tinha um vislumbre do que deveria fazer com o pouco tempo que lhe restava; na sequência, ele passou um trecho de *Depois da Vida*, justamente com o seu Watanabe, confuso e perdido sobre sua própria existência. Gerow escreve sobre essas cenas:

Quando jovem, Kore-eda ficou tão impressionado com este filme [*Viver*] quanto qualquer outra pessoa ficaria, mas começou a duvidar do otimismo

19 Disponível em: <http://www.aarongerow.com/news/koreeda-hirokazu-at-yale-da.html> Acesso em 12 de dezembro 2022.

humanista e da crença em heróis como Watanabe. O resultado dessa dúvida pode ser encontrado em *Depois da Vida*, [cujo protagonista] também se chama Watanabe e é a resposta de Kore-eda para Kurosawa: uma figura muito mais realista de um homem que não fez nada de especial em sua vida e tem pouco a dizer sobre isso. Um não-herói que interessou muito mais a Kore-eda. (GEROW, 2011, tradução nossa)

Essa vida menos polida, com menos ou nenhuma moral aparente, faz das personagens de *Depois da Vida* personas com contornos mais tridimensionais, mais próximas da realidade, ainda que inseridas em um contexto totalmente surreal. O Watanabe de Kore-eda é menos meritório que o de Kurosawa, mas ambos refletem bem a visão de seus diretores: enquanto Kurosawa habitava em um Japão pós-guerra recém-ocupado que precisava se reerguer com alguma dignidade, Kore-eda vive no fraturado Japão pós-crise econômica e com certa esquizofrenia histórica, como bem diz o historiador Christopher Goto-Jones (2019, p.158) ao se referir a falta de conhecimento sobre o passado e sua própria realidade. Seu Watanabe é um reflexo desse Japão moderno, que busca um significado estupendo em uma vida absolutamente comum.

O protagonista, inclusive, se recusa a aceitar que não tenha uma memória que mostre que ele deixou “uma marca de sua existência” no mundo e pede para assistir a fitas de esparsos momentos de cada ano de sua vida, buscando esse instante único que vai se revelar importante o suficiente para ser lembrado para sempre. O que ele encontra, porém, são sequências de dias pacatos sem acontecimentos relevantes. Aqui, Kore-eda faz um novo aceno cinematográfico, desta vez a Ozu: com o estilo de filmagem muito comparado ao famoso diretor em *A Luz da Ilusão*, Kore-eda traz essa referência, principalmente do plano tatame, nas fitas sobre a vida de Watanabe. Aludindo ao *shomingeki* clássico de Ozu, Kore-eda traz a vida comum do casal que vive no Japão pós-guerra, em cenas corriqueiras de sua rotina, como vemos na figura 33.

Fig 33: Kyoko serve chá para Watanabe, sem estabelecer qualquer diálogo



Fonte: *Depois da Vida*

A sequência de cenas corriqueiras com a esposa que acabam por se tornar um típico filme da classe média japonesa traz a dolorosa percepção para Watanabe que a vida dele não teve feitos do tamanho que ele considerava pertinentes. Resignado, acaba por escolher uma lembrança com a esposa, ambos sentados em um banco conversando sobre filmes; é interessante notar como Kore-eda continua trabalhando com a ideia do cinema x memória x verdade. No primeiro encontro arranjado do casal, Watanabe mente para Kyoko dizendo que gostava de filmes estrangeiros, tentando agradá-la. Durante a conversa no banco da praça, resolvem ir ao cinema uma vez por semana já que *ambos* gostam de filmes; a base de toda a lembrança escolhida por Watanabe se dá em uma mentira, mas que com o passar do tempo acaba por se tornar uma forma de conexão com a esposa, a quem ele verdadeiramente amava. Jonathan Ellis escreveu de forma muito poética como a relação memória e cinema se dá em *Depois da Vida* e seu pensamento se encaixa muito nessa relação subjetiva que Watanabe estabelece com suas próprias lembranças:

O cinema funciona como a memória; talvez seja a melhor expressão artística disso. Ambos diluem a granulação do cotidiano com uma pitada de terra do nunca: o quadro congelado, o beijo demorado, os amantes que ainda não se separaram. (ELLIS, 2003, p. 36, tradução nossa)

Os filmes trazem essa qualidade de clarear e obscurecer detalhes inconscientes e, portanto, Kore-eda faz um arranjo interessante ao trazer essa metalinguagem para exemplificar o que ele não quer abertamente mostrar. Além disso, o diretor trabalha com alguns componentes chave para reforçar passagens marcantes nas narrativas apresentadas. Por exemplo, nas figuras abaixo, é possível notar a imagem do banco da praça como uma espécie de laço conector entre o passado e o presente de Watanabe, que também será um elemento importante para conectá-lo subjetivamente a Mochizuki e Shiori.

Fig. 34: Kyoko e Watanabe nas fitas



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 35: Watanabe após escolher sua memória



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 36: Funcionários gravando a memória escolhida



Fonte: *Depois da Vida*

Já o segundo protagonista Mochizuki, que morreu aos 25 anos e durante a guerra, não consegue encontrar nada que queira se lembrar; não porque queira ter algo de relevante a recordar, mas por justamente considerar sua vivência breve, sem conexões, sem qualquer troca expressiva com outras pessoas. Sua apatia em relação à própria existência é tanta que ele passa 50 anos na repartição. Sem nunca envelhecer, mantém a rotina todos os dias, encaminhando almas, refazendo

lembranças e dando conselhos que ele mesmo nunca aplicou. As coisas mudam quando ele entra em contato com Watanabe, que, ao contrário dele, teve uma vida inteira para ter todo tipo de memória, mas também parece não ter qualquer coisa relevante a se lembrar. As histórias dos dois se cruzam em um banco de praça, com a mesma mulher: Shiori descobre que a esposa de Watanabe foi, previamente, noiva de Mochizuki; a descoberta se dá porque a mulher, que faleceu anos antes de Watanabe, escolheu como memória o dia no qual Mochizuki foi para a guerra e eles se despediram em uma praça, sentado de forma casta, com Kyoko olhando para as mãos de Mochizuki.

Fig. 37: A memória escolhida por Kyoko



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 38: Mochizuki e Shiori, após assistirem à cena



Fonte: *Depois da Vida*

O desenrolar dessa descoberta sobre a esposa de Watanabe, que em uma narrativa mais comum se desdobraria em um triângulo amoroso, traz uma reflexão mais relacionada ao autoconhecimento de Mochizuki do que seus sentimentos por Kyoko, que por sinal, são de 50 anos atrás. Conversando com Saito e Paletz, Kore-eda revelou que, apesar de o filme ter sido lançado em 1998, o roteiro já vinha sendo escrito desde 1988: nele, o plano era de fato criar esse triângulo amoroso que desafiasse o tempo e o espaço. No entanto, durante essa década de escrita, o diretor acabou modificando radicalmente seu roteiro, principalmente no que diz respeito a Mochizuki; suas mudanças foram engatilhadas pelo contato de Kore-eda com Sekine, do documentário *Kioku ga ushinawareta toki* e também pelas experiências que ele acumulou trabalhando com cinema, que foram todas inseridas no roteiro.

Então, quando Mochizuki assiste à memória escolhida por Kyoko, ao invés de pensar no afeto que um dia sentiu por ela, ele acaba por sentir um alívio ao notar que os laços de afeto não são determinados pelo tempo de convívio. Apesar de seu pouco tempo vivo, ele foi importante na vida de alguém e, ao perceber isso, todas as dúvidas que o impediam de seguir se desvanecem e ele se sente apto a escolher uma memória, finalmente seguindo o curso natural da morte.

Mochizuki passou mais tempo trabalhando em várias repartições do além-morte do que vivo e compreende que pode escolher uma lembrança desse período. Aproveitando o encerramento das filmagens dos demais falecidos, o protagonista pede para que a equipe se reúna e grave uma última cena: a da lembrança escolhida por ele. Ao reunir todos os colegas de trabalho para assistir à cena, em primeiro momento espera-se que ele vá seguir com a memória de Kyoko (figura 39), pois está sentado no banco utilizado previamente para filmar a lembrança de Watanabe com ela. No entanto, ao continuar assistindo, o público é surpreendido - assim como os demais personagens, sobre o que ele verdadeiramente gravou: a imagem dos colegas com quem ele dividiu os últimos anos recriando memórias (figura 40).

Fig. 39: O que parece que ele vai lembrar



Fonte: *Depois da Vida*

Fig. 40: O que ele resolve lembrar



Fonte: *Depois da Vida*

Esse é um ponto chave de convergência da dupla memória-cinema que vem se repetindo durante toda a narrativa. Uma homenagem ao fazer cinematográfico, que também atua como um conector de lembranças e um intérprete de sensações; se não havia ficado óbvio durante todo o filme, aqui Kore-eda explicita como o cinema é por si só uma forma de manutenção da lembrança de um instante. Para Mochizuki, essa curta imagem da equipe de filmagem representa anos e anos de trabalho com aquelas pessoas, a vida que ele viveu após morrer.

Ao assistir à memória de Mochizuki, Shiori também passa pelo seu próprio processo de entendimento pessoal. Durante o filme é explicitado que, caso quisesse escolher, ela teria uma lembrança pela qual optar (quando o pai a carregava nas costas após o trabalho) mas deliberadamente desiste ao se interessar por Mochizuki, com quem ela trabalhou como estagiária no último ano. Para ela, que morreu com 18 anos e não teve grandes experiências, o além-morte é onde verdadeiramente ela pode existir e criar conexões. Em entrevista, Kore-eda falou um pouco sobre essa autorreflexão que Shiori passa ao assistir à memória escolhida por Mochizuki: assim como ele descobre seu valor ao perceber que fez parte das lembranças de outra pessoa, Shiori também descobre o próprio lugar, ao se ver nas memórias de Mochizuki. Kore-eda completa durante a entrevista para Paletz e Saito:

Mochizuki dá a ela a chance, pela primeira vez, de encarar sua própria identidade. É seu ponto de partida para conduzir sua própria vida na instituição. Nesse sentido, *Depois da Vida* termina no tempo futuro. Mas para Shiori ganhar sua consciência, ela tem que perder Mochizuki. A consciência de seu lugar vem de uma memória compartilhada e de sua experiência de perda. Então não considero o final nem pessimista nem otimista, mas sim o início do crescimento dela. Crescimento significa uma série de perdas e ganhos. (KORE-EDA, 2003, tradução nossa)

Essa questão agri-doce no final do filme é uma tônica repetida em muitos outros trabalhos de Kore-eda. O acadêmico Cheuk-chi Lee escreveu que as observações do diretor não apenas tocam o público com essa questão agri-doce das relações humanas, mas também estarrecem por suas dicas sutis acerca da fragilidade, apatia, egoísmo e inabilidade dos espectadores em compreender inteiramente a própria existência (2012, p. 3). Para ele, quando Kore-eda revela suas percepções sobre essa falha existência - tipificada por nosso conhecimento limitado e memória imperfeita - que seus filmes são mais pungentes. Observar as dificuldades e erros que desembocam em um final aberto como a vida em si é o que faz de *Depois da Vida* um filme muito próximo de seu público, ainda que num espectro de fantasia surreal.

Inclusive, apesar da narrativa se fincar em um universo imaginário, há continuamente um reforço da ideia de criação da realidade. Um exemplo é a Lua que não existe, sendo apenas uma imagem colocada na janela (figura 41); em determinado momento, Shiori e Mochizuki param embaixo da Lua falsa e Shiori exclama: “*A lua está tão bonita hoje*” (figura 42), deixando claro para a audiência que a conexão emocional com algo não vem exatamente da veracidade desse algo e sim do como ele nos faz sentir. Essa frequente lembrança da reprodução da realidade é um constante lembrete sobre o próprio cinema em si, que trabalha justamente com essa recriação da realidade e na construção de memórias. Algo interessante quando comparamos *Depois da Vida* com *A Luz da Ilusão* é que o filme de 1995 foi totalmente gravado com luz natural, enquanto na cena da gravação da memória de Mochizuki em *Depois da Vida* foram utilizadas somente luzes brancas artificiais, que remetem não apenas o fazer cinematográfico em si, mas também como aquela memória é reproduzida de forma não natural.

Fig. 41: Funcionário limpa a imagem da Lua

Fonte: *Depois da Vida*



Fig. 42: Personagens admiram a Lua falsa



Fonte: *Depois da Vida*

O fato de Kore-eda utilizar não apenas atores profissionais interpretando seu roteiro, mas também pessoas comuns contando suas histórias reais, aproxima sobremaneira o espectador daquilo que é apresentado na tela. A presença de não-

atores pode aproximar o público de uma impressão documental, mas Gene Youngblood comenta que até mesmo o documentário não é necessariamente a realidade, pois já estamos vivenciando aquilo sob uma outra ótica, descolada do tempo-espaço na qual ela se passou; ele chama essa ação de realidade metafísica (2020, p.108). Ainda assim, apesar de o processo fílmico tirar a sensação de realidade, as pessoas não estão atuando em um documentário; segundo ele, é uma realidade mitopoética, o que significa, para nós, que Kore-eda consegue misturar muitos universos fílmicos em uma só narrativa poética.

Essa relação estabelecida pelo diretor na tríade memória-cinema-verdade é crucial para nosso estudo, pois o cinema tem uma grande importância na percepção do *mono no aware*. Além de provocar em nós a própria experiência empírica da estética, também mostra suas próprias personagens passando pela mesma vivência, o que torna todo o ato de ver um filme uma grande possibilidade de reflexão filosófica e estética. Dentro de *Depois da Vida*, há uma série de elementos que provocam em nós e nas personagens a percepção do *mono no aware*, a memória da senhora Nishimura sendo a mais óbvia de todas: ao fazer a escolha de uma memória que nada mais é do que ver as flores de cerejeiras caindo, a personagem deixa claro para o público que não se trata da lembrança da cerejeira em si, mas sim do *mono no aware* imbuído na cena. Ela quer se recordar da beleza que há na efemeridade, no fim. Extremamente adequado para um filme que fala sobre morte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois primeiros filmes de ficção de Hirokazu Kore-eda tratam do tema da morte por diferentes perspectivas: Em *A Luz da Ilusão*, temos a dor e o luto dos que ficam e em *Depois da Vida*, as reflexões, alegrias e arrependimentos dos que vão. O *mono no aware* é perceptível em ambos os filmes (dentro deles e em sua provocação em nós), porque a morte, a finitude, é uma das temáticas-base da definição usual da estética. Mesmo que haja uma miríade de possibilidades dentro de uma estética tão subjetiva, ainda é a noção da beleza contida no fim que mais faz sentido dentro da nossa necessidade de definição.

Ao trabalhar com essa temática de finitude e trazer filmes com belas fotografias, histórias cativantes e profundas, Kore-eda nos faz pensar nesse algo belo que está prestes a findar. No próprio *Depois da Vida*, há essa constante reafirmação de que a vida e sua essência acabam se tornando ainda mais especiais justamente porque há um fim. Dentro da possibilidade de escolher apenas uma memória, todas as outras acabam também se tornando ainda mais especiais, uma vez que desaparecerão para sempre.

Nas análises dos dois filmes observamos como o diretor estabelece a conexão com o espectador através dos momentos de silêncio, das tomadas vazias sem personagens, dos longos planos-sequências: esses elementos favorecem a autorreflexão e o contato com perguntas e respostas oriundas do repertório de cada indivíduo. É assim que se dá a experiência do *mono no aware*, por exemplo, pois trata-se de uma estética que se experimenta e não que se explica.

Kore-eda não conta uma história *per se*, ele faz com que o espectador a vivencie e, dessa forma, todas as conclusões e desdobramentos são por conta do quanto o público se deixa entrar em contato com a sua própria memória e sentimentos e o quanto se permitem aprofundar em si mesmos. Em seus elementos comuns a muitas pessoas, o filme aparentemente é o mesmo, mas para cada um há uma conexão que o torna único. Cheuk-chi Lee aprofunda o pensamento:

Há uma complexidade nos filmes de Kore-eda que existe em suas premissas enganosamente diretas: superficialmente, seus filmes geralmente são sobre família e sempre se concentram em temas recorrentes como morte, memória e ausência. Mas as singularidades estão nos detalhes. (...) através dos dois filmes [*A Luz da Ilusão* e *Depois da Vida*], Kore-eda proporcionou ao seu público uma contemplação prolongada sobre os limites da compreensão humana, sobre assuntos tão variados como o colapso familiar e desconexão social. (LEE, 2012, p. 2-22, tradução nossa)

Gene Youngblood complementa a fala de Lee ao escrever que essa conexão emocional criada pelo espectador tem a ver, também, com as próprias expectativas que o público traz para o cinema. Ao assistir uma narrativa dramática, esse espectador satisfaz sua necessidade inconsciente de experimentar as emoções particulares que já decidiu experimentar. Para o autor, o sujeito que assiste ao filme vai considerá-lo “bom” ou “ruim” de acordo com sua eficácia como catalisador dessas emoções pré-determinadas (YOUNGBLOOD, 2020, p. 111). Esses dois pensamentos, de Lee e Youngblood, são interessantes pois demonstram que o produto audiovisual é muito aberto à interpretação e estabelece diferentes pontes e diálogos; apesar de possuir uma linha narrativa definida, suas cenas são telas brancas que se completam de acordo com o repertório e expectativa de quem o assiste.

Ao analisar essas duas produções cinematográficas, conclui-se que há uma forte correlação entre a experiência do público e a filosofia da arte. Jean-Marie Guyan diz que “a arte não é somente um conjunto de fatos *significativos*; ela é antes de mais nada, um conjunto de meios *sugestivos*. Aquilo que ela diz quase sempre vai buscar seu principal valor no que ela não diz, mas sugere, faz pensar e sentir” (2009, p. 173). Para ele, a finalidade máxima de uma obra de arte é produzir uma emoção estética (2009, P. 104) e, através dessas colocações, é possível traçar essa conexão da experiência do espectador ao assistir a um filme de Kore-eda e percepção da estética sensorial *mono no aware*. Mais que um conceito teórico, esse aspecto estético é singular justamente por não permanecer no campo filosófico e intelectual, sendo necessário experienciá-lo para compreendê-lo.

Garcia Chambers discorre sobre a pluralidade de significados que o *mono no aware* tem e, dessa maneira, acaba também por justificar sua aplicação nas mais diversas formas de pensar, nas mais plurais maneiras de produzir arte:

Chamá-lo [o *mono no aware*] de "metáfora de conceito" é em si metafórico; apesar desta aparente convolução, o objetivo foi destacar o mundo complexo de fluidez, pluralidade e ambiguidade dentro do qual habita o *mono* não consciente. Na medida em que seus significados e interpretações variam entre a emoção da tristeza e da beleza, *mono no aware* é 'fluido'; o fato de ter sido objeto de muitos significados, interpretações e símbolos destaca sua "pluralidade"; o fato de ser nuançado e, às vezes, operar incoerentemente nos níveis afetivo e cognitivo, ressalta sua "ambiguidade". (CHAMBERS, 2013, p. 9, tradução nossa)

Com esse estudo se objetivou perceber o quanto uma obra audiovisual poderia enriquecer as percepções filosóficas e de autoconhecimento através do *mono no aware* e consideramos que o estudo de caso e as análises fílmicas trouxeram referências teóricas e cinematográficas positivas nesse sentido. Ao estudar as diversas definições e diferentes pesquisas acerca do *mono no aware*, compreendeu-se o quanto o conceito está relacionado com essa conexão especial entre o indivíduo e a essência daquilo que ele experiencia; essa percepção corroborou a ideia inicial de se utilizar uma mídia popular como o cinema para capilarizar as possibilidades filosóficas contidas na estética japonesa. Como a acadêmica Cynthia Freeland escreve, "a arte tem uma função em nossa vida e não deve ser remota e esotérica. Não é apenas algo para se guardar numa prateleira, mas algo que as pessoas usam para enriquecer seu mundo e suas percepções" (2020, p. 162-163). Essa é uma das argumentações centrais para a execução desta pesquisa: causar uma provocação para que o estudo estético japonês saia do campo clássico e possa dialogar com a contemporaneidade.

É importante frisar, também, que o *shomingeki* em especial é uma poderosa ponte dentro do próprio cinema japonês ao tentar dialogar com a comunidade estrangeira. Trabalhado anteriormente por Yasujiro Ozu e Mikio Naruse, Kore-eda reinterpreta o gênero e o atualiza para as novas e complexas relações humanas contemporâneas. Donald Richie, que foi um dos responsáveis pela divulgação do cinema de Ozu nos Estados Unidos, escreveu sobre como colocar a pessoa comum no centro de toda a ação fílmica foi relevante para a história do cinema mundial:

O melhor do cinema japonês dado ao mundo foi a visão única do dilema humano, interpretando a situação com honestidade e perspicácia. Mostrando o homem como um antagonista, com alternativas e a necessidade de escolha, [o cinema japonês] nos deu um símbolo significativo neste século. Deu-nos o perfeito reflexo das pessoas na história do cinema mundial. Mais importante, em última análise, transcendeu os limites de raça e nação, tempo e lugar, para produzir uma forma de arte que nos leva a um reconhecimento de nosso verdadeiro eu, que – deixando todas as considerações de cultura e nacionalidade de lado - nos permite compreender parcialmente o padrão da vida em si. (RICHIE, 1971, p. 25, tradução nossa)

Portanto, consideramos que a reflexão proposta nesta pesquisa tem relevância não somente no campo filosófico como pontuado previamente, mas também como um trabalho acerca de um importante gênero cinematográfico japonês, cuja representação contemporânea carece de pesquisas e artigos em português.

Dentro deste texto buscamos, também, não cair em clichês generalistas acerca da cultura, estética e cinema japoneses, buscando fugir de aspectos orientalistas; nossa proposição principal é oferecer uma nova forma de leitura dessas obras de audiovisual, ampliando e não restringindo seus significados.

Vale ressaltar que esta pesquisa foi realizada durante o período pandêmico da COVID-19, quando a Universidade de São Paulo ficou fechada, dificultando o acesso à biblioteca Teiiti Suzuki; as aulas à distância e a falta de trocas orgânicas com outros professores e alunos também trouxeram dificuldades no andamento do estudo, que precisou ser ancorado principalmente em material disponível online ou adquiridos com recursos próprios.

Em vista disso, avaliamos que o objeto pesquisado pode ter outros desdobramentos com o acesso a diferentes autores e publicações. Baseado, também, nos resultados vistos nas análises apresentadas, entendemos ser produtiva a continuidade da dissertação em outros artigos e estudos, expandindo o trabalho para outros produtores audiovisuais contemporâneos que possam acrescentar novas perspectivas ao tema.

O acadêmico Marc Piauult comenta que “cada produção é portadora de uma pluralidade de sentidos (...) que se desvela à medida que emergem, para renovadas e sucessivas atenções, elementos distintivos e significantes emprestados de novos

sistemas de referências” (2012, p. 59) e é nesse pensamento que este trabalho e futuras pesquisas se ancoram. A renovação interpretativa baseada em aspectos filosóficos não se esgota em um estudo, tendo sempre a possibilidade de estabelecer novas e atuais relações entre o espectador, o filme e o repertório teórico.

Por fim, entendemos que o cinema contemporâneo japonês é uma ótima forma de identificar e materializar conceitos filosóficos abstratos e de difícil compreensão. Com uma linguagem um pouco mais acessível que a literatura de referência, os filmes podem suscitar reflexões e debates tão enriquecedores quanto os vistos em clubes de literatura clássica ou de filosofia estética.

Guyan escreve que “uma obra de arte é sempre, em algum aspecto, um retrato, e nesse retrato, se olharmos bem, reconheceremos alguma coisa de nós mesmos” (2009, p. 98) e acreditamos que é nessa base que se estabelece nossa pesquisa. A acessibilidade da mídia proposta, com a familiaridade dos temas trabalhados por Kore-eda e a capilaridade da estética japonesa acabam por se unir nessa ponte híbrida entre a arte e nós.

REFERÊNCIAS

A felicidade não se compra. Direção: Frank Capra. Estados Unidos, 1946. 1 DVD. (130 MIN), NTSC, P&B, color. Título original: It's a Wonderful Life.

A luz da Ilusão. Hirokazu Kore-eda. Japão, 1995. 1 DVD. (110 MIN), NTSC, color. Título original: Maborosi no hikari.

ADAMS, Sam. **Interview:** Hirokazu Kore-Eda. The A.V. Club; 2009-2010. Disponível em <http://www.avclub.com/articles/hirokazu-koreeda,32939/> Acesso em 16 de março de 2021.

ADORNO, Theodor. **Primeira introdução à teoria estética.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

ANDERSON, L.; RICHIE, Donald. **The Japanese Film – Art & Industry.** Rutland, Vermont e Tokyo: Tuttle Company, 1959.

BINGHAM, Adam. **Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi.** Edinburgh University Press, 2015.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa:** uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

CACOULIDIS, Cleo. **Talking to Hirokazu Kore-eda:** On Maborosi, Nobody Knows and Other Pleasures. Bright Lights Film Journal: 2005, v. 47. Disponível em www.brightlightsfilm.com/47/koreeda.php Acesso em 07 de maio de 2021.

CALORIO, Giacomo. Chapter “**What is contemporary Japanese Cinema?**”. Questioning the answers, answering with questions. Arcetri, Firenze University Press, 2020.

CHAMBERS, Garcia. **The 'Mono no Aware' in Hanami:** Re-reading its Festive, Aesthetic, and Contemporary Value. 紀要= Bulletin: 2013, v. 5, p. 1-14.

CORNE, Jonah. **After life, early cinema:** Remaking the past with Hirokazu Kore-eda. In: New Silent Cinema. Routledge, 2015. p. 85-105.

DAVEY, H. E. **Living the Japanese arts & ways**. Berkley: Stone Bridge Press, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DEPOIS da Vida. Direção: Hirokazu Kore-eda. Japão, 1998. 1 DVD. (118 MIN), NTSC, color. Título original: Wandafuru raifu.

DESSER, David. " After Life": History, Memory, Trauma and the Transcendent. **Film Criticism**, v. 35, n. 2/3, p. 46-65, 2011.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2010.

DICIONÁRIO Michaelis Online. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> Acesso em 20 de junho de 2021.

EHRlich, Linda C. **The films of Kore-eda Hirokazu**: An elemental cinema. Springer Nature, 2019.

ELLIS, Jonathan. Reviews: After Life. **Film Quarterly**, v. 57, n. 1, p. 32-37, 2003.

FRANCIS, Mathy. Mono no aware. In: FRENCH, Calvin L. (Org.). **Studies in Japanese Culture II**. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1965, p. 139-154

FREELAND, Cynthia. **Teoria da arte**. São Paulo: L&PM Pocket, 2020.

GEROW, Aaron. **Koreeda Hirokazu at Yale, Day 1**. 2011. Disponível em: <http://www.aarongerow.com/news/koreeda-hirokazu-at-yale-da.html> Acesso em 15 de dezembro de 2022.

GOTO-JONES, Christopher. **Japão Moderno**: Uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

GUYAN, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ILES, Timothy. **The crisis of identity in contemporary Japanese film**: Personal, cultural, national. Leiden, Brill, 2008.

ITO, Ujitaka. びの日本 **Bi no nihon**: "mono no aware" kara "kawaii" made. Tóquio: Meiji Daigaku shuppan-kai, 2018.

JACOBY, Alexander. **A critical handbook of Japanese film directors**: from the silent era to present day. Berkley: Stone Bridge Press, 2008.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012.

KO, Mika. **Japanese cinema and otherness**: Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness. Routledge, 2013.

KORE-EDA, Hirozaku. **In-person**: director Hirokazu Kore-eda, film critic Robert Koehler. UCLA, 2017. Disponível em: <https://www.cinema.ucla.edu/events/2017/10/28/maborosi> Acesso em: 24 de novembro de 2019.

LEE, Cheuk-chi. **To live and forget**: the limits of comprehension and remembrance in the feature films of Hirokazu Kore-eda. University of Hong Kong, Pokfulam, Hong Kong SAR, 2012.

LIVINGSTON, Paisley. On cinema as philosophy. In: Rawls C, Neiva D, Gouveia SS. (Org). **Philosophy and Film**: Bridging Divides. Abingdon: Taylor and Francis, 2019.

MASON, Penelope. **History of Japanese Art**. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.

McDONALD, Keiko. **Reading a Japanese film**: cinema in context. Honolulu: University of Hawaii Press, 2005.

MELI, Mark. Motoori Norinaga's Hermeneutic of Mono no Aware: The Link between Ideal and Tradition. In: MARRA, Michael. (org.). **Japanese Hermeneutics**: Current Debates on Aesthetics and Interpretation. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002, p.60-75.

MES, Tom; SHARP, Jasper. **The Midnight Eye Guide to New Japanese Cinema**. Berkley: Stone Bridge, 2005.

MIYAO, Daisuke. **The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema**. Durham: Duke University Press, 2013.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo - 1 Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NAKAI, Chiyuki. 「もののあはれをしる」と浪漫的憧憬 **Conhecer Mono no Aware e a Visão Romântica**. Obras colecionadas da literatura alemã, Universidade Sofia, 1989.

NEEDHAM, Gary. Japanese cinema and orientalism. In: ELEFTHERIOTIS, Dimitris; NEEDHAM, Gary (Ed.). **Asian cinemas: A reader and guide**. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

NITSCHKE, Günter. Architecture and aesthetic of an island people. In: SCHITTICH, Christian (Ed.). **In Detail: Japan - Architecture, Constructions, Ambiences**. Berlin: Birkhäuser Basel, 2012.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OKANO, Michiko. A Estética Kawaii: origem e diálogo. **Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental**, v. 1, p. 288-307, 2014.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2017.

ONISHI, Yoshinori. Aware. In: Marra, Michael (Org). **Modern japanese aesthetics**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

PALETZ, Gabriel M.; SAITO, Ayako. **The halfway house of memory: an interview with Hirokazu Kore-eda**. CineAction, 2003. Disponível em [https://www.thefreelibrary.com/The halfway house of memory: an interview with Hirokazu Kore-eda.-a099288843](https://www.thefreelibrary.com/The+halfway+house+of+memory:+an+interview+with+Hirokazu+Kore-eda.-a099288843) Acesso em 17 de abril de 2021

PEREIRA, Ronan Alves. O budismo japonês: sua história, modernização e

transnacionalização. **Ponto de Encontro de Ex-Fellow** (Revista Eletrônica), n. 1, 2006.

PIAULT, Marc. **Antropologia e Cinema: Passagem à imagem, passagem pela imagem**. Editora Unifesp, 2012.

POLITIQUE des auteurs. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Politique_des_auteurs. Acesso em: 18 mar. 2023.

PORTO, Diogo. Mono no Aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa. In: Freitas, Verlainne; Costa, Rachel; Ferreira, Debora Pazetto. (Org.). **O trágico, o sublime e a melancolia**. 1. ed. Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016, v. 4, p. 61-79

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; São Paulo: Editora 34, 2009.

RICHIE, Donald. **A tractate on japanese aesthetics**. Berkley: Stone Bridge Press, 2007.

RICHIE, Donald. **A hundred years of Japanese Film: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos**. Nova Iorque: Kodansha, 2012.

RICHIE, Donald. **Japanese Cinema: film style and national character**. Nova Iorque: Doubleday, 1971.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKURAI, Hiroshi. **'Mono-no-aware' and the Philosophy of the Weak**. Waseda Online, 2010. Disponível em: https://www.asiaresearchnews.com/html/article.php/aid/5158/cid/2/research/culture/waseda_university/'mono-no-aware' and the philosophy of the weak.html Acesso em 08 de abril de 2021.

SMITH, Imogen Sara. **Loving Memory: After Life and Shoplifters**. 2018. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/loving-memory-life-shoplifters/>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

SØRENSEN, Lars-Martin. Reality's poetry: Kore-eda Hirokazu between fact and fiction. **Film Criticism**, v. 35, n. 2/3, p. 21-36, 2011.

SUGAI, Mari. **A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de seguindo em frente (aruitemo aruitemo)**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Universidade Federal da Paraíba, 2016.

SUNG, So-young. **The evolution of visionary Hirokazu Koreeda**. KoreaJoongAngDaily, 2012. Disponível em <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2946611> Acesso em 28 de abril de 2021.

TANIZAKI, Jun'ichirou. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VAN OMMEN, Merel. **The visual representation of time in the Œuvre of Kore-eda Hirokazu**. Image and Narrative, v. 15, p. 17-29, 2014.

VENTURA, Magda Maria. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista SoCERJ**, v. 20, n. 5, p. 383-386, 2007.

VIVER. Direção: Akira Kurosawa. Japão, 1952. 1 DVD. (143 MIN), NTSC, P&B. Título original: Ikiru.

YAMADA, Marc. Between documentary and fiction: The films of Kore-eda Hirokazu. **Journal of Religion & Film**, v. 20, n. 3, p. 13, 2016.

YOUNGBLOOD, G. **Expanded Cinema: Fiftieth Anniversary Edition**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2020.

YOSHIDA, Kenko; NO CHOMEI, Kamo. **Essays in Idleness: and Hojoki**. Londres, Penguin UK, 2013.