

O FANTASMA NO LIMIAR DO ESPAÇO E DO TEMPO EM PARA O OUTRO LADO, DE KIYOSHI KUROSAWA¹

THE GHOST IN THE THRESHOLDS OF TIME AND SPACE IN JOURNEY TO THE SHORE, BY KIYOSHI KUROSAWA

Natália Mendes Maia²

Resumo: *Os fantasmas do cineasta japonês Kiyoshi Kurosawa não somente atravessam, mas permanecem e invadem. São fantasmas corpóreos, que vivem num “entrelugar”: no limiar entre passado e presente, visível e invisível, vida e morte. Este artigo tem por objetivo se aproximar dos fantasmas de Kurosawa no filme “Para o Outro Lado” (2015), em diálogo com os conceitos de Limiar, Ma e Fantasmagoria de autores como Erick Felinto, Walter Benjamin e Michiko Okano. Como metodologia para análise dos filmes, adotamos a concepção de Jacques Rancière que pensa a cena como singularidade na qual as noções se encontram em operação, encarnadas por personagens conceituais. Este trabalho integra uma pesquisa em andamento do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC) sobre a presença dos fantasmas nos filmes de Kiyoshi Kurosawa.*

Palavras-Chave: Fantasma 1. Kiyoshi Kurosawa 2. Limiar 3.

Abstract: *The ghosts of the Japanese filmmaker Kiyoshi Kurosawa not only cross through, but remain and invade. They are corporeal ghosts, living in a “between-places”: on the thresholds between past and present, visible and invisible, life and death. This article aims to approach the ghosts of Kurosawa in the movie “Journey to the Shore” (2015) dialoguing with the concepts of Thresholds, Ma and Phantasmagoria in authors such as Erick Felinto, Walter Benjamin and Michiko Okano. As a methodology for the analysis of the films, we adopt the conception of Jacques Rancière that establishes the scenes as a singularity in which the notions are in place, embodied by conceptual characters. This work is part of an ongoing research by the Postgraduate Program in Communication at the Federal University of Ceará (PPGCOM-UFC) on the presence of ghosts in Kiyoshi Kurosawa's movies.*

Keywords: Ghost 1. Kiyoshi Kurosawa 2. Thresholds 3.

1. Os fantasmas de Kiyoshi Kurosawa

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC), Linha 1 (Fotografia e Audiovisual), natmaia90@gmail.com.

A professora de piano Mizuki, de *Para o Outro Lado*³ (*Kishibe no Tabi*, Kiyoshi Kurosawa, 2015), repetia sua rotina melancólica desde que o marido, Yusuke, fora dado como morto há três anos. O corpo desaparecera. Ela o procurou em todos os lugares – perto de templos, igrejas, em parques pequenos, entre os sem-teto e nas margens de rios. Ao preparar um *mochi*⁴, Mizuki invoca Yusuke, que ressurge no pequeno apartamento que os dois dividiam. Ele não anuncia sua chegada, tampouco lembra de tirar os sapatos e deixá-los no umbral da porta. Ele chega atrasado, de repente, invadindo o espaço com a familiaridade que quem nunca saiu dali.

Enquanto come o *mochi*, Yusuke pergunta à Mizuki se a assustou com sua chegada repentina. Ela diz que sim e ensaia uma pergunta. Ele interrompe com as respostas: "Eu morri. No mar, perto de *Toyama*⁵. Meu cadáver foi devorado por caranguejos. É por isso que nunca encontraram nada". Depois do primeiro passo em direção à morte, ele afirma que foi difícil voltar atrás: a água puxava e não era possível respirar. Ainda assim, não houve sofrimento. Yusuke agradece a refeição, levanta e pergunta se o quarto dos dois permanece o mesmo. Com a negativa de Mizuki, segue em direção do antigo cômodo e some na escuridão do corredor.

Mizuki grita pelo marido, temerosa que ele tenha se desmaterializado diante de seus olhos. O ambiente torna-se escuro, devorado pelas sombras. A luz de um abajur é acendida por Yusuke, que já está sentado no sofá da sala (FIG. 1), de frente para a esposa. Ele pede que ela se junte a ele e, depois de algum tempo em silêncio, diz: “foi uma longa jornada. Muitos mortos estão vagando. Alguns se cansam e decidem ficar em um lugar. Mas logo que começam a se perder eles deixam tal lugar repentinamente”.

³ *Para o outro Lado* tem como título internacional *Journey to the Shore* (Em tradução livre, “Jornada para o Cais”).

⁴ Bolinho feito de arroz moldado, tradicional da culinária japonesa.

⁵ *Toyama* é a capital da província de *Toyama*, localizada na costa do Mar do Japão, na região de *Hokuriku*.



FIGURA 1 – Yusuke retorna para casa

Segundo Walter Benjamin (1994, p. 45), “também nós somos hóspedes que, sob uma insígnia vacilante, cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera”.

Os fantasmas de Kiyoshi Kurosawa não somente atravessam, mas permanecem e invadem. Essa ideia de um fantasma corpóreo, não-transparente, parte do desejo do realizador de “tocar no fantasma” (KUROSAWA, 2008, p. 23) e dialoga com o que a professora inglesa Collete Balmain (2008, p.11) evoca em seu livro *Introdução ao Cinema de Horror Japonês* ao diferenciar a concepção de fantasmas na sociedade japonesa e ocidental. "Os japoneses têm uma crença na materialidade dos fantasmas que a diferencia das concepções ocidentais, incluindo a coexistência do mundo dos vivos (*kono-yo*) e o mundo dos mortos (*ano-yo*)".

Segundo o pesquisador Erick Felinto (2008), em *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*, o fantasma é aquele que transita entre passado e presente, visível e invisível, vida e morte. Ao refletir sobre a fenomenologia do fantasma, define quatro ideias importantes:

1. ele é um momento congelado no tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; 2. ele é uma imagem instável, como uma fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso entre a vida e a morte; localiza-se na dimensão do “entrelugar”; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada. (FELINTO, 2008, p.21)

Na sociedade japonesa, as fotografias de fantasmas tornaram-se um fenômeno nos anos 1980, como explica o pesquisador Stéphane du Mesnildot no livro *Fantômes du Cinema Japonais*. As “fotos de espírito” ou “fotos físicas” tornaram-se populares graças às revistas e matérias de televisão sobre os “fenômenos inexplicáveis de fotos de espíritos do século XIX ou ectoplasmas flutuando ao lado de médiuns” (MESNILDOT, 2008, p.53).

As aparições espectrais nas fotos que influenciarem o cinema de horror japonês podem ser relacionadas com a ideia do tremido de Raymond Bellour (1997) do capítulo *Tributo ao Fantasma*, no livro *Entre-Imagens*. O desfocado da imagem congelada tem uma “aura fantasmática”, que desperta a relação de incerteza entre o móvel e o imóvel.

O tremido não diz: eu sou a realidade na qual é preciso acreditar; tampouco diz: sou a ausência de realidade. Ele propõe uma realidade duplicada por um afastamento em relação a si mesma: um signo reconstruído (BELLOUR, 1997, p.105).

No fim dos 1980, surge no Japão a Teoria *Konaka*, uma espécie de tratado do gênero de horror criado por Chiaki J. Konaka, fotógrafo e roteirista do filme *Jaganrei* (Teruyoshi Ishii, 1988). Este tratado afirmava que o fantasma era a criatura que gerava o sentimento de medo no filme de horror. Para isso, definia, entre outras regras, que: não se introduz o ponto de vista de um fantasma na narrativa; não se mostra um fantasma e uma pessoa no mesmo plano; os fantasmas não falam (MESNILDOT, 2008)⁶.

Kiyoshi Kurosawa⁷ foi diretamente influenciado pela Teoria *Konaka*, mas rompeu com seus preceitos ao longo de sua obra. Kurosawa é um dos principais nomes do *J-Horror*, o cinema de horror japonês que se internacionalizou no final dos anos 1990.

O pesquisador Felipe Falcão (2016) afirma que o *J-Horror* é formado por uma pluralidade de tradições religiosas presentes em suas tramas, incluindo xintoísmo e budismo,

⁶A Teoria *Konaka* estabeleceu uma carta sobre o futuro do cinema de horror japonês com as seguintes regras: o terror se constrói em etapas; não é preciso dividir os sentimentos do herói com o público; a fatalidade não produz medo; a unidade das informações produz medo; os personagens não devem morrer no curso da história; a utilização de ícones possibilita que o medo se expresse de forma visual marcante; os médiuns e exorcistas não devem ser tratados como heróis; as cenas de surpresa são os álibis, transmitindo uma meta-mensagem; não se introduz o ponto de vista de um fantasma na narrativa; utiliza-se fotografias de fantasma como referência para o ar aterrorizante do sobrenatural; não se mostra um fantasma e uma pessoa no mesmo plano; os fantasmas não falam; a imagem de um personagem aterrorizado cria o terror; e o que traz realmente medo no filme de horror é o fantasma e não as demais criaturas sobrenaturais (MESNILDOT, 2008, p. 56-57).

⁷Nascido em 1955, Kurosawa começou a fazer filmes nos anos 80, em Super-8, com baixo orçamento e lançados diretamente no mercado de *homevideo*. Despertou a atenção dos cinéfilos japoneses com *The Excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl* (1985).

assim como temas que remetem aos antigos espetáculos teatrais do Japão, como o *Nô*, que utilizava temas como *shunen* (vingança) e *shura-mono* (peças com fantasmas). Outra influência são espetáculos do teatro *Kabuki*, lembrados por apresentar contos *kaidan*, com temáticas sobrenaturais. "Tais elementos fazem com que o *J-Horror* construa parte do seu medo amparado pelo chamado terror psicológico definido em uma narrativa sustentada por mistério, investigação e suspense" (FALCÃO, 2016, p. 5).

Kiyoshi Kurosawa aborda em seus filmes temáticas políticas e questões mais intimistas, referentes às crises vividas por seus personagens, no choque com uma realidade em contínua transformação, como aponta Maria Roberta Novielli (2007, p.323), no livro *História do Cinema Japonês*:

Em muitas obras assinadas por Kurosawa é recorrente o elemento sobrenatural com uma inovação particular: o diferente, o contaminador, a aberração natural e psíquica praticamente não são representados por imagens horrorizantes, nem anunciados por sinais de desestabilização de ordem. Ocorrem em momentos de quietude, criam ambientes insuspeitos (a casa ao lado, por exemplo) e referem-se a pessoas de hábitos comuns, simples homens entre tantos homens.

Para o outro Lado é o único dentre os longas-metragens de fantasmas realizados pelo diretor que não é categorizado dentro do gênero horror: seus subgêneros são drama e comédia romântica⁸. Este é um filme que adota, também, um registro mais naturalista do que sobrenatural.

O fantasma de Yusuke não é o tradicional *yurei*, fantasma que usa roupas brancas, devido à tradição japonesa de vestir o morto com roupas leves, e têm cabelos longos, escuros, desgrenhados e cobrindo o rosto, simbologia do tormento que sentem, como explica Sandra Sánchez Lopera (2016, p.25), em sua tese *Traduciendo la Mirada: sobre la práctica del montaje em los remakes norteamericanos de los películas de terror japonês contemporâneas*.

Tampouco faz uma releitura da figura vingativa da *Oiwa*⁹, presente em muitos filmes de *J-Horror*, como na personagem Sadako do filme *Ringu* (1998, Hideo Nakata) e Samara de sua adaptação americana *O Chamado* (2003, Gore Verbinski), ou filmes do próprio Kurosawa, como *Pulse* (2001), *Séance* (2001), *Loft* (2005) e *Retribution* (2007).

⁸ Segundo o perfil oficial da distribuidora do filme: < <https://mk2films.com/en/film/journey-to-the-shore/> >

⁹ Mulher assassinada por seu marido que volta dos mortos almejando vingança de uma peça do teatro *Kabuki* chamada *Tokaido Yotsuya Kaidan* (1825), que é considerada a "precursora de todas histórias de espíritos" (LOPERA, 2016, p.25).

O fantasma que norteia a jornada para o mundo do além em *Para o Outro Lado* é Yusuke, um homem de aspecto tranquilo e cansado, que usa roupas comuns por baixo de um sobretudo amarelo e realiza ações corriqueiras: comer, trabalhar, dormir, brigar e amar a esposa, Mizuki, seu ponto de chegada e de partida.

2. A costura de uma jornada

Como proposta metodológica de análise apoiamo-nos no pensamento de Jacques Rancière (2018) em *La Méthode de la Scène*, que propõe um pensamento sobre a cena a partir de sua singularidade. Para ele, o processo de análise se dá a partir do aprofundamento daquilo que está em jogo nessa singularidade, a partir de um enunciado infinito de condições.

Neste conceito de cena, há uma certa ideia da temporalidade descontinuada, a escolha por um certo modo de racionalidade: pensamos que na espessura de um evento singular nós podemos ler o conjunto de ligações e jogos que definem uma singularidade política, artística ou teórica (RANCIÈRE, 2018, p.11-12).

Para Rancière (2018, p.31), o essencial da cena é a construção de certa intriga, na qual as noções se encontram em operação encarnadas por personagens conceituais. “A cena é aquilo que expõe as diferentes maneiras na qual uma mesma coisa é percebida: ela é sempre o momento em que as coisas podem mudar”. As cenas aqui propostas se articulam como singularidades nos atravessamentos temporais e espaciais dos fantasmas em *Para o outro Lado*, dentro das memórias e territórios por eles habitados.

No ensaio *Morte*, Jean-Didier Urbain (1997) fala da tanatologia, a ciência da morte, que “só pode ser, por um lado, uma psicossociologia dos sobreviventes, coisa que todos somos, e, por outro, uma meta-linguagem, um discurso sobre discursos (THOMAS, 1978, apud URBAIN, 1997, p.386). Ele afirma que trabalho do tanatólogo não é falar dos mortos, mas o que foi dito sobre eles, explorando o imaginário, “lugares onde se constrói, se ilustra e por vezes se rompe a ficção da morte” (URBAIN, 1997, p.386).

A nossa proposta metodológica desse artigo é lançar mão do ofício do tanatólogo na escuta e no olhar sobre os fantasmas de *Para o Outro Lado*, através da jornada empreendida por Misuki e Yusuke pelos lugares habitados por ele nos três anos depois de sua morte.

Na sociedade ocidental contemporânea onde a morte é mantida oculta, entrevista, asséptica e mascarada, a ficção é “mais útil que todas as realidades” (URBAIN, 1997, p.384), porque permite ao indivíduo e à coletividade aceitar a perda e a iminência da própria morte,

numa direção oposta ao silêncio do negacionismo. Falar da morte é, portanto, sempre uma maneira de desafiar o real. "Sob a pressão mágica dos signos, o real, despojado de suas falhas, misérias e vazios, adapta-se àquilo que os homens imaginam e desejam" (URBAIN, p.383). Mais do que tentar representá-lo, os signos produzem objetos, transpondo ausências em presenças para além de si mesmos.

3. Invadir o tempo

A primeira parada no caminho do casal Mizuki e Yusuke é a casa do senhor Shimakage, que trabalha confeccionando jornais. Ele parece satisfeito com o dia-a-dia atarefado, em que organiza e entrega os periódicos, alheio às novidades tecnológicas.

Já adaptada à casa de Shimakage e aos afazeres que lá passou a ocupar na organização dos jornais e de algumas tarefas domésticas, Mizuki resolve preparar para o jantar o *sukiyaki*¹⁰ em uma panela que estava guardada. Ela lava bem o metal escurecido do utensílio antes de colocá-lo sobre o fogão. Ao entrar na cozinha, Shimakage fica consternado ao ver a panela. "O que significa isso?", pergunta à Mizuki, que desculpa-se por ter pegado o objeto sem sua permissão.

Shimakage caminha, desorientado, até a parede, esbarrando contra ela. Ele retorna e se posiciona próximo à Yusuke, mantendo ainda uma distância segura da panela, que diz ter ficado saturada de óleo com o uso constante. Então conta que, certa vez, arremessou-a na cabeça de sua esposa, que em seguida o abandonara. Por isso, se culpa desde então. "Se ultrapassarmos os limites uma vez, tudo acaba num piscar de olhos?", pergunta à Yusuke.

O passado que ilumina o presente é pensado por Benjamin por meio da lembrança, na reflexão acerca do retorno de Proust ao mesmo dia de verão "velho, imemorial, mumificado", em *A la Recherche du Temps Perdu*: "[os acontecimentos] não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são enunciados, chegam com múltiplos esteios, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem" (BENJAMIN, 1994, p.40).

Como *hobby*, Shimakage coleciona flores de papel. "São toda a minha vida", diz enquanto corta as pequenas flores – rosas, peônias, girassóis – e as coloca no interior de uma caixa. O papel, feito da árvore morta que não produzirá mais flores, pode produzir esse duplo, um simulacro do que era a flor em vida. As cores vibrantes enfeitam o quarto onde o homem

¹⁰ *Sukiyaki* é uma espécie de ensopado muito popular no Japão.

dorme, formando uma cabeceira de flores que não se sabem mortas, assim como o próprio Shimakage. Fantasmas de papel (FIG. 2).



FIGURA 2 – As flores de papel do senhor Shikamage secam após sua partida

Preso numa imagem traumática que não enxergava, Shimakage não conseguia avançar, nem se perceber morto. Quando consegue vê-la, vai embora. O tempo se lança e avança sobre sua casa: a poeira acumula-se nos móveis, a ferrugem nas vigas e as flores secam. Benjamin (1994) nos diz que a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, mas a do tempo entrecruzado.

Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira. Mas o que chamamos rejuvenescimento é justamente essa concentração que se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente (BENJAMIN, 1994, p.46).

A segunda parada de Mizuki e Yusuke é no restaurante de Fujie, onde Yusuke trabalhara como cozinheiro. Yusuke retoma seu antigo trabalho e Mizuki assume o serviço de faxina e de ajudante na cozinha. Mais disposta, ela diz à Yusuke que poderia viver naquela cidade para sempre. Ao limpar um quarto isolado da casa, Mizuki descobre um piano antigo, no qual há uma partitura da música *Tenshi ni Gassho (Harmonie des Anges)*. Ao tocar a melodia, convoca a presença de Fujie, que irrompe no quarto e pede que ela pare. “Eu não quero isso”, suplica Fujie.

Quando Mizuki diz que tocou porque trabalhava com aulas de piano para crianças, Fujie revela que tinha uma irmã, *Mako*, oito anos mais nova que ela. A menina tocava aquela melodia repetidamente, sem nunca concluí-la. Fujie caminha pelo espaço e olha para a janela, que deixa luz do sol entrar. Conta que um dia, irritada com as múltiplas tentativas fracassadas de Mako tocar a música, ela bateu na criança. A menina morreu pouco depois de uma doença, aos dez anos de idade. Mais tarde, ela trouxe o piano da casa dos pais para sua casa, sem nunca conseguir se livrar dele.

Fujie senta-se numa mesa próxima ao piano e o ambiente escurece gradualmente. É nessa “escuridão visível” que estranhos seres nebulosos, alucinantes e fantasmagóricos podem aparecer, como nos diz Junichiro Tanizaki (2017), em seu livro *Em Louvor da Sombra*.

“Mesmo aparentando ser insignificante, eu ficava enrolada nisso como as linhas de uma pipa. Quanto mais velha fico, mais isso me vincula ao passado, de forma que não consigo seguir em frente”, diz Fujie, que olha para frente, na direção da câmera, e afirma querer ao voltar àquela época para dar as sinceras desculpas à irmã. Num plano geral, que reúne as três mulheres, o fantasma de Mako aparece (FIG. 3). O passado adentra a *mise en scène* do presente, formando uma constelação que rompe a linearidade da memória, uma imagem dialética, como conceitua Walter Benjamin (2006). Mizuki pergunta se pode ensiná-la a tocar e Fujie assente, paralisada ao chão. A criança finalmente conclui sua música e desaparece ao fim da cena, deixando as outras duas sozinhas e transformadas.



FIGURA 3 – Mako toca piano para Fujie e Mizuki

Erick Felinto afirma que o fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte.

Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição. Contrariando o descarte, ele volta para lembrar-nos daquilo que esquecemos, que pensávamos haver posto de lado (FELINTO, 2008, p. 50).

Lembrar do que foi esquecido é um trabalho constante dos fantasmas de *Para o Outro Lado*, inclusive do próprio Yusuke, que empreende uma jornada concreta, marcada em seu corpo, contra o esquecimento.

A história da teoria da memória é retomada também por Márcio Seligmann-Silva (2006), em “A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens”. Para ele, a arte da memória tem como a sua figura originária Simônides de Ceos (556-468 aC), em três anedotas que envolvem o poeta. Uma delas descreve a imagem de um passado que não pode ser guardado, pois é peça fundamental da nossa vida e identidade.

Com relação a esse passado, fica mais evidente em que medida a memória não é apenas um “bem”, mas também encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer – ou enterrar, como fazemos com nossos mortos (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.35).

Na sociedade ocidental contemporânea que nega a morte, só se pode sofrer em segredo, diz Urbain (1997, p. 389). “Em harmonia com o novo tabu, tudo que tem a ver com a morte e com o pós-morte deve ser silenciado. A imaginação é uma forma de para enfrentar o trauma e o silêncio, por meio da narração.

4. Permanecer nas passagens

Uma vila rural na qual Yusuke era professor é a última parada na jornada de Misuki e Yusuke, que visitam os lugares em que ele esteve nos últimos três anos. Ali, Mizuki se depara com uma cachoeira (FIG. 4). Nas águas límpidas do rio, é possível ver uma mancha escura, um buraco que parece ser infinito.

Ryota, um menino que mora na vila, diz que aquela cachoeira é uma passagem entre o mundo dos mortos e dos vivos, que começa atrás da água. “É um portal para o reino dos mortos”, afirma e a desafia a pular na água para ir até o outro lado. Foi dali, daquele “entrelugar” (Felinto, 2008), que Yusuke retornou. Mais que uma fronteira geográfica entre esses dois

mundos, a cachoeira é um limiar que aponta para um lugar e um tempo indeterminado, como conceitua Walter Benjamin (2007) nas *Passagens*.



FIGURA 4 – Mizuki encontra o portal para o reino dos mortos

O autor descreve o conceito do limiar como "Morada do sonho", distinguindo-o do conceito de fronteira que contém e mantém algo nos contornos de seu território, nas limitações de seu domínio.

Ritos de passagem - assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, essas transições tornam-se cada vez mais difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobre em experiências limiarias. O adormecer talvez seja a única delas que restou. (E, com isso também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras de sonho, oscilam também em torno de limiaries os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. 'Como agrada ao homem', diz Aragon, 'manter-se na soleira da imaginação' (no limiar das portas da imaginação) [Paysan de Paris, 1926, Paris, p. 74] (BENJAMIN, 2007, p. 535).

Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014), em *Limiar, Aura e Rememoração*, o conceito de *Scwelle* (limiar, soleira, umbral) pertence ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais. Ele permite o "registro de movimento, registro de ultrapassagem, de 'passagens', justamente, de transições" (GAGNEBIN, 2014, p. 36). O limiar não só separa territórios como permite a transição, de duração variável, entre esses dois

territórios. Pertence, então, à ordem do espaço e do tempo e aponta para o que Platão designou pelo advérbio *metaxu*, aquilo que se situa “entre” duas categorias, muitas vezes opostas.

É possível também associar essa dimensão espacial com o pensamento da cultura japonesa que se instala no espaço intervalar do “entre”, denominado *Ma*. A Doutora em Comunicação e Semiótica Michiko Okano (2008, p.176) explica que o *Ma* é uma ideia não-conceitual, presente no cotidiano e na própria linguagem, que ganha manifestações múltiplas de intervalo, passagem, pausa, não-ação, silêncio. A ideia dessa dimensão é relacionada ao espaço mitológico vazio, demarcado por duas pilastras que podem ser atadas por uma corda, onde haveria a aparição divina no território criado. “*Ma* é uma espacialidade intersticial em suspensão, um *espaço-entre* disponível para tudo poder ‘vir a ser’” (OKANO, 2008, p. 179).

O *Ma* é, portanto, ambiente em eterna mutação, pontos de partida para um possível acontecimento, engendrando uma relação com o tempo e com o infinito. “Participantes da estética do inacabado, essas espacialidades encontram-se em constante construção” (OKANO, 2008, p. 181).

Nesse espaço flutuante da cachoeira Mizuki reencontra o pai, já morto há muitos anos. Ela vê a imagem do homem de costas, num plano aberto, cercado pela natureza e pelo som da água. Ao se aproximar, o homem se vira, mas não vemos seu rosto de imediato: ele só é revelado em plano aberto, à medida que se aproxima. “Quando você casou com esse homem, eu sabia que haveria problemas. Só pude desejar que nada acontecesse com você”. Mizuki pergunta se o pai sabia que aquilo [a morte de Yusuke e a jornada dos dois] aconteceria. Ele responde que sim e pede desculpas por não podido avisar. Muito próximo de Mizuki, no *close-up*, ele pede que ela esqueça Yusuke. Sem conter o choro, Mizuke não nega nem aceita o pedido. Ela diz que ficará bem.

No conto “L de Lá”, Noemi Jaffe (2011) pensa a etimologia da palavra “Lá”, que abriga relações espaço-temporais. O trajeto de *Para o outro Lado* é como ir para o lado de lá: atravessar horas e lugares que conjuram-se no *espaço-entre*.

Lá pode ser um lugar determinado, mas também é, simultaneamente e sempre, um lugar incerto, todo ou nenhum lugar, uma distância física e imaginária, um lugar solto e sozinho do espaço e também no tempo. Afinal, se lá não fosse também uma indicação de tempo, por que dizemos “até lá”, referindo-se a uma data? Porque *lá* é, misteriosamente, um lugar no lugar e no tempo (JAFFE, 2011, p.1).

Nesse entre, o limiar não são apenas passagem, mas também cultivados como local de pertencimento. Na vila que cresce no entorno da cachoeira coabitam vivos e mortos, que transitam entre as águas, a florestas e as casas neste território indeterminado, em suspensão.

5. Atravessar o limiar

A Jornada de *Para o Outro Lado* chega ao fim quando Misuki e Yusuke chegam no cais: um túmulo de água, bem como a cachoeira da vila por onde retornou depois do chamado de Mizuki. Yusuke está enfraquecido e Mizuki o carrega até o topo de uma colina, onde eles sentam lado a lado, de frente para o oceano (FIG. 5). Yusuke diz que queria pedir desculpas durante todo esse tempo, mas não sabia como. Mizuki diz que ele já o fez. Antes que o marido desapareça, ela pergunta: “Nos encontraremos novamente?”, ao que Yusuke confirma, com um sorriso.



FIGURA 5 – Mizuki deixa Yusuke partir

O conceito de fantasmagorias é fundamental para as Passagens benjaminianas, e tem um caráter multidimensional, de cintilação entre sonho e fantasia, podendo ser lido como várias designações: produto cultural, ideologia, conteúdo da experiência, regime de visibilidade e expediente crítico.

Na ideia do eterno retorno, o historicismo do século XIX se derruba a si mesmo. Segundo ela, toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se a tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação (BENJAMIN, 2006, p.186).

No capítulo *Fantasmagoria como Sobrevivência*, do livro *Fantasmagorias da Modernidade: Ensaio Benjaminianos*, Alécia Bretas se pergunta qual a razão de dar voz aos fantasmas. Reflete, a partir de Hamlet, sobre a importância de zelar pela memória dos mortos, “na escuta de um passado que retorna – e retornará eternamente – como sobrevivência de uma imagem-fantasma” (BRETAS, 2017, p.181), para salvar o passado no presente.

À luz da teoria benjaminiana do *Trauerspiel*, a aparição dos fantasmas cumpre, pois, a função de trazer para o palco a ideia de uma imanência finita que se perpetua, infinitamente, por meio de um jogo (*Spiel*) – entre a coisa e a imagem, a morte e o sentido, locus por excelência da apresentação alegórica (BRETAS, 2017, p. 162).

Georges Didi-Huberman também questiona sobre a sobrevivência das imagens e a necessidade de imaginar o inimaginável, em *Cascas*, livro que relata sua visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, em 2011. O autor retoma o texto *Escavar e Recordar*, de Benjamin, em que ele fala sobre a atividade do arqueólogo como um ofício que traz algo de essencial à memória, sugerindo uma aproximação do sujeito com o passado como alguém que o escava, a dispersá-lo e a revirá-lo como se faz com a terra.

A arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. [...] A arqueologia não é uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.67).

Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 30) relaciona escrita e morte, lançando a provocação de que se fôssemos imortais não precisaríamos escrever. Dicotomicamente, quando escrevemos nos recordamos que morremos. "Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente a minha existência, mas que saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha".

Após Yusuke partir, Mizuki queima, de acordo com as recomendações do marido, o livro de orações que escrevera para ele. É um ritual duplo: marca a despedida e seu retorno para o mundo dos vivos. As palavras são consumidas pelo fogo, mas não esquecidas. Após sua partida, o caos continua o mesmo, o mar sereno e silencioso. Para Mizuki, a morte é uma experiência vivida.



Figura 6: Mizuki queima o manual de orações que escrevera para Yusuke

Conforme Gagnebin (2014), a palavra de louvor e o canto poético são meios de luta contra uma morte pior que a biológica: o esquecimento, a ausência de nome e de fama, a obscuridade e a indiferença dos vivos. Na luta contra o esquecimento e contra a morte, os rituais funerários e os cantos poéticos são duas práticas análogas.

A cerimônia fúnebre e a ereção do túmulo são igualmente práticas de celebração e rememoração, tentativas concretas não de abolir a morte pessoal, mas de transformá-la no objeto de um lembrar permanente, constante. Em suma, de opor à inevitabilidade da morte singular a tenacidade da memória humana, imagem utópica de uma imortalidade coletiva (GAGNEBIN, 2014, p. 15).

A finalidade dos ritos funerários é, justamente, transformar o silêncio e o vazio criado pela separação num espaço de relação constante, onde as trocas entre mortos e vivos prosseguem (Urbain, 2017). A palavra se consome no fogo, que não consome a experiência, mas a ressignifica. Não é possível atravessar o umbral sem, de fato, deixar algo para trás, do lado de Lá: o túmulo, no entanto, não é apenas o cimento que o recobre ou as cinzas que restaram. É um vazio preñado de possibilidades, como nos ensina o *Ma*. Escutemos, pois, o que os fantasmas têm a nos dizer.

Referências

- BALMAIN, Collete. **Introduction to Japanese Horror Film**. Edinburgh University Press, 2008.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, W. A Imagem de Proust. O Narrador. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BRETAS, Aléxia. **Fantasmagorias da Modernidade: Ensaio Benjaminianos**. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.
- DIDI-HUBERMAN. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FELINTO, Erick. **A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração – ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 2014.
- JAFFE, Noemi. **L de Lá**. Revista Serrote, v.7, março de 2011. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/07/l-de-la-noemi-jaffe/>>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- MESNILDOT, Stéphane du. **Fantômes du Cinema Japonais – Les Métamorphoses de Sadako**. France: Rouge Profond, collection Raccords, 2011.
- NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.
- OKANO, Michiko. **O Espaço Ma e Hélio Oiticica**. In GREINER, Christine e FERNANDES, Ricardo Muniz. **Tokyogaqui: um Japão imaginado**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Le Méthode de la Scène**. Paris, Éditions Lignes, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens**. Revista Remate de Males – 26(1). São Paulo, jan./jun. 2006.
- TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- URBAIN, Jean-Didier. Morte (s.v.). In: ROMANO, Ruggiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi. Vida/Morte: Tradições – Gerações**. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, volume 36, pp. 11-60, 1997.