



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

NATÁLIA MENDES MAIA

**FANTASMAS NO CINEMA DE KIYOSHI KUROSAWA: DESAPARECER,
REAPARECER E PRESENTIFICAR**

FORTALEZA

2021

NATÁLIA MENDES MAIA

FANTASMAS NO CINEMA DE KIYOSHI KUROSAWA: DESAPARECER,
REAPARECER E PRESENTIFICAR

Dissertação em Comunicação Social (Linha 1 – Fotografia e Audiovisual) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M187f Maia, Natália Mendes.
Fantasmas no cinema de Kiyoshi Kurosawa : desaparecer, reaparecer e presentificar / Natália Mendes
Maia. – 2021.
172 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Kiyoshi Kurosawa. 2. Fantasmas. 3. Cinema japonês. 4. Horror. I. Título.

CDD 302.23

NATÁLIA MENDES MAIA

FANTASMAS NO CINEMA DE KIYOSHI KUROSAWA: DESAPARECER,
REAPARECER E PRESENTIFICAR

Dissertação em Comunicação Social (Linha 1 – Fotografia e Audiovisual) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 22/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Gabriela Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi (UAM)

Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Aos meus pais, Ângela e Osterne, e aos meus
irmãos, Caio e Lucas.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio, sem a qual o desenvolvimento desta pesquisa não seria possível da forma como foi feito.

Aos meus pais, Ângela Mendes e Osterne Maia, e aos meus irmãos, José Lucas e Caio, pelo encorajamento, companhia e afeto na vida e na trajetória desta pesquisa e de muitos outros projetos.

A Samuel Brasileiro, meu parceiro de pesquisas, filmes e sonhos, por sempre me encorajar a prosseguir, mesmo nos momentos mais desafiadores.

A Marcelo Dídimo, meu orientador, pela partilha de conhecimento e confiança para estimular meu caminho como pesquisadora.

À minha família - avós, tias, tios, primos e primas – que, mesmo distantes, estiveram comigo, me abraçando e impulsionando este trabalho.

À minha madrinha Eneida Maia, por acreditar na minha escrita e pelo carinho constante.

À Clara Maia, pelo companheirismo e amizade que ajudaram a prosseguir.

À Ladyjane Brasileiro, Samuel Brasileiro e Laís Brasileiro pela força e estímulo.

À Júlia Bessa Braz, pela amizade de tantos anos que permanece forte e apoio na tradução e obtenção de livros que foram utilizados na pesquisa.

Aos meus amigos, que sempre alavancam momentos de alegria.

Aos professores, servidores e a todos os meus colegas de mestrado da turma 2019 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC), especialmente ao Grupo de Apoio da Linha 1, formado por Beatriz Barreto, Ed Borges, George Ulysses, Luana Sampaio, Mariana Lage, Maurício Xavier e Samuel Brasileiro. Também agradeço a Márcio Moreira, Érico Araújo, Breno Reis, Diego Benevides e Felipe Mendes pelas contribuições generosas. Sem as nossas trocas este trabalho seria muito mais árduo.

À Lenha Diógenes, pelo apoio e cuidado na revisão da dissertação.

À Gabriela Reinaldo, Laura Cánepa e Michiko Okano, pelo trabalho de pesquisa referencial em minha formação, e por aceitarem participar da banca de defesa da dissertação.

A todos aqueles que tornaram esse caminho possível, nessa jornada compartilhada.

Por que essa propensão a buscar beleza nas sombras é tão forte apenas nos orientais? Houve um tempo que a eletricidade, o gás e o petróleo eram desconhecidos também no Ocidente, mas até onde sei essa parte do mundo nunca tendeu a apreciar o escuro. Desde os tempos imemoriais, os fantasmas japoneses não têm pés, enquanto os ocidentais, segundo ouço dizer, têm pés, mas são transparentes. Conforme se observa nesse exemplo trivial, um negrume cinzento está sempre presente na nossa imaginação, enquanto na dos ocidentais até fantasmas são claros, transparentes como vidro.

Jun'ichirō Tanizaki (1933, p. 50-51).

RESUMO

Na presente pesquisa “Fantasmas no Cinema de Kiyoshi Kurosawa: desaparecer, reaparecer e presentificar”, buscamos investigar de que maneira as aparições dos "fantasmas palpáveis" produzidas nesta cinematografia são articuladas. Como essas imagens nos reposicionam enquanto espectadores diante da morte? Para a abordagem metodológica, utilizamos a análise fílmica para investigar como se dão as aparições de fantasmas em cinco longas-metragens dirigidos e roteirizados por Kurosawa, em um estudo das relações formais e narrativas que se dão na *mise en scène*. Nosso corpus de análise é constituído por: “Séance” (“Kôrei”, 2000), “Pulse” (“Kairo”, 2001), “Loft” (“Rofuto”, 2005), “Retribution” (“Sakebi”, 2006) and “Journey to the Shore” (“Kishibe no Tabi”, 2015). Kurosawa acredita na construção do mundo por meio da ficção: aquilo que é enquadrado na tela, passa a ter uma materialidade, a existir. E, se o fantasma está na tela, ele também existe. Os modos de aparição fantasmagóricos que emergem dessa filmografia podem contribuir para novas relações com o gênero do horror, as imagens e o cinema.

Palavras-chave: Kiyoshi Kurosawa; fantasmas; cinema japonês; horror.

ABSTRACT

In the research “Ghosts in Kiyoshi Kurosawa's Cinema: disappear, reappear and presentify” we seek to investigate how the apparitions of the "palpable ghosts" produced in this cinematography are articulated. How do these images reposition us as spectators facing death? For a methodological approach, we used a filmic analysis to investigate how ghosts appear in five feature films directed and scripted by Kurosawa, in a study of the formal and narrative relationships that occur in the *mise en scène*. Our corpus of analysis is constituted by: “Séance” (“Kôrei”, 2000), “Pulse” (“Kairo”, 2001), “Loft” (“Rofuto”, 2005), “Retribution” (“Sakebi”, 2006) and “Journey to the Shore” (“Kishibe no Tabi”, 2015). Kurosawa believes in the construction of the world through fiction: what is framed on the screen starts to have a materiality, to exist. And if the ghost is on the screen, it also exists. The ghostly apparition modes that emerge from this filmography can contribute to new relationships with the horror genre, the images and the cinema.

Keywords: Kiyoshi Kurosawa; ghosts; japanese cinema; horror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Enquanto os fantasmas se multiplicam nas telas, a distância entre os vivos parece maior.....	32
Figura 2 – Os sobreviventes resistem na cidade vazia.....	34
Figura 3 – Como numa fotografia de espíritos, um braço repousa sobre o ombro de Junko.....	36
Figura 4 – A mulher de vermelho assombra o restaurante em que Junko trabalha	41
Figura 5 – Taguchi aparece e desaparece dentro de sua casa.....	46
Figura 6 – Na "sala proibida", um fantasma se aproxima.....	47
Figura 7 – O fantasma encara Kawashima e também o espectador.....	48
Figura 8 – Uma aparição duplica Junko por trás do vidro opaco.....	52
Figura 9 – Ectoplasmas multiplicam-se nas telas.....	53
Figura 10 – Koji atea fogo a seu duplo.....	54
Figura 11 – Fantasmas ocupam espaços domésticos virtualizados.....	58
Figura 12 – O médium é uma mídia de comunicação.....	60
Figura 13 – Harue recebe instruções para entrada na “sala proibida”	62
Figura 14 – Harue se fanstamiza ao adentrar as telas	64
Figura 15 – Os fantasmas ocupam locais de convivência, agora esvaziados de pessoas vivas.....	66
Figura 16 – Rastros dos vivos marcam as paredes.....	68
Figura 17 – Yoko aparece na casa de Junko.....	71
Figura 18 – Reiko vomita novamente uma lama escura.....	77
Figura 19 – Ao longe, a mulher de vermelho encara Noboru.....	79
Figura 20 – A mulher de vermelho emite um grito doloroso.....	81
Figura 21 – No apartamento de Noboru, é aberta uma fenda entre dois mundos.....	83
Figura 22 – Os índices do passado se espalham pelo antigo hospital psiquiátrico....	87
Figura 23 – A silhueta fantasmagórica de Reiko se desenha no vidro.....	88

Figura 24 – Aya aparece para Reiko no território limiar do pântano.....	90
Figura 25 – O fantasma de Yoko também reaparece na área externa da casa, em Séance.....	91
Figura 26 – A figura de Aya parece ocupar, ao mesmo tempo, duas espacialidades.....	93
Figura 27 – O fantasma da mulher de vermelho projeta-se no espelho do apartamento escuro de Noboru.....	95
Figura 28 – O rosto do fantasma em close.....	96
Figura 29 – No píer, o corpo de Aya se corrói.....	97
Figura 30 – Em um de seus flashes, Noboru afoga a mulher numa bacia com água.....	100
Figura 31 – Noboru tenta se proteger de suas próprias memórias.....	100
Figura 32 – As mãos da mulher buscam aqueles que fingem não vê-la.....	102
Figura 33 – O fantasma voa em direção à cidade.....	103
Figura 34 – Do corpo de Harue, só restou o vestido pintado de flores vivas, os ossos e os cabelos.....	105
Figura 35 – Um corpo retorna e outro é devolvido às águas.....	106
Figura 36 – Uma imagem aparece e desaparece, em uma fração de segundos, no vídeo "Múmia no Pântano Midori"	107
Figura 37 – Ritual de invocação.....	110
Figura 38 – Yusuke retorna à casa.....	111
Figura 39 – Fique aqui para sempre.....	112
Figura 40 – O fantasma morre de novo nas mãos violentas de seu assassino.....	116
Figura 41 – Yoko imprime a marca de suas mãos sujas de terra em Koji.....	118
Figura 42 – Kawashima esbarra na concretude do corpo sólido do fantasma.....	119
Figura 43 – Aya se reergue e avança sobre Makoto, que a sufoca.....	121
Figura 44 – Coberta de lama, Aya se aproxima de Makoto.....	123

Figura 45 – A múmia revive, mas é apunhalada pelo arqueólogo.....	124
Figura 46 – A caminho do primeiro destino da viagem, uma criança toca na perna de Yusuke.....	129
Figura 47 – Shimakage vaga pela casa, preso naquele entrelugar.....	132
Figura 48 – Shimakage rememora o trauma que o mantém preso ali.....	132
Figura 49 – Um abraço aproxima os corpos e conecta os dois fantasmas.....	133
Figura 50 – Em sua primeira noite juntos, Mizuki e Yusuke ficam afastados.....	135
Figura 51 – Quando Yusuke dorme, Mizuki toca em seu rosto.....	136
Figura 52 – Na última noite dos dois juntos, os corpos se aproximam.....	137
Figura 53 – Flores de papel adornam a cabeceira de Shimakage.....	141
Figura 54 – As flores de papel de Shimakage secam após sua partida.....	142
Figura 55 – As mulheres e o fantasma de Mako se reúnem	145
Figura 56 – Mako toca piano para Fujie e Mizuki.....	147
Figura 57 – A cascata é uma fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos.....	148
Figura 58 – Mizuki encontra o fantasma do pai no entorno da cascata.....	149
Figura 59 – Yusuke dá uma aula sobre o comportamento da luz.....	151
Figura 60 – Yusuke reflete sobre o início e o futuro do universo.....	152
Figura 61 – Mizuki e Yusuke se despedem.....	153
Figura 62 – Mizuki queima o manual de orações que escrevera para Yusuke.....	154

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	DESAPARECER – “TORNAR-SE UM FANTASMA”	32
2.1	Imagens borradas	35
2.2	O duplo fantasmático	50
2.3	Rastros da desapareição	59
3	REAPARECER – “NÃO ESQUEÇA DE MIM”	70
3.1	Onryō: o yūrei vingativo	73
3.2	Espaço intervalar entre dois mundos	82
3.3	Atravessar o tempo	97
4	PRESENTIFICAR – “NOS ENCONTRAREMOS NOVAMENTE?” ..	109
4.1	O fantasma palpável	113
4.2	Tocar os mortos	126
4.3	Jornada no limiar	137
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALÉM DO REAL	156
	REFERÊNCIAS	163
	APÊNDICE A – ILUSTRAÇÕES DE FANTASMAS NO CINEMA DE KIYOSHI KUROSAWA ELABORADAS AO LONGO DO PROJETO	171

1 INTRODUÇÃO

Uma voz que deseja ser ouvida

Os fantasmas que se fixavam como sombras nas paredes de espaços confinados no filme *Pulse* (2001), roteirizado e dirigido pelo realizador japonês Kiyoshi Kurosawa, me hipnotizaram desde a primeira vez que os vi. Não eram formas que simplesmente se desvaneciam. Eram figuras concretas que deixavam marcas, viravam pó e se espalhavam pelo ar. Essas pequenas partículas de pó pareciam se projetar para além da tela. Desconfio, talvez, que quando minha pupila se dilatava na escuridão de um cômodo, ou de uma sala de cinema, eram essas mesmas sombras que apareciam e se reconfiguravam. Estranhas figuras que atestavam a presença ausente de um corpo, que irrompiam no familiar e desestabilizavam o cotidiano.

Segundo o pesquisador Erick Felinto, no livro *A Imagem Espectral – Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (2008), o fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte. “O fantasma é, em si mesmo, um aparato comunicacional” (Ibidem, p. 17). Ao me deparar com outros fantasmas criados por Kurosawa, tive novamente uma sensação de espanto, que se metamorfoseava em meus encontros com aquelas imagens. Fosse a mão da criança de verde que repousa sobre o ombro da médium em *Séance* (2001), a mulher de vermelho que se destaca nas sombras de *Retribution* (2006), o homem de casaco amarelo que retorna à meia luz, três anos após ter sido dado como morto, em *Journey to the Shore* (2015).

Até 2021, Kiyoshi Kurosawa assinou 57 trabalhos como diretor¹, entre longas-metragens, séries, filmes para televisão e curtas-metragens. Desde o início de sua carreira, o realizador transitou entre diversos gêneros cinematográficos: horror, drama, ação, ficção científica, romance, *road movies* (filmes de viagem), *pinku eiga* (em seu sentido mais amplo, filmes japoneses que apresentam nudez ou lidam com conteúdo sexual), *yakuza* (gênero do cinema japonês que se concentra nas vidas e relações da *yakuza*, sindicatos japoneses do crime organizado). Mesmo numa cinematografia tão múltipla, parece existir uma constância no seu interesse por olhar elementos que causam estranhamento e tiram seus personagens e nós mesmos, como espectadores, de uma posição de conforto. “Através da injeção de um elemento estranho à vida dos personagens, eles começam a ver suas vidas de forma diferente e reavaliar suas realidades. Esse é, de forma geral, o horror que mantém meus filmes unidos”

¹ Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0475905/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

(KUROSAWA, tradução nossa)². Os fantasmas encarnam, em muitos de seus filmes, esse elemento fantástico que modifica o real. Na seção que dedica ao diretor, no livro *História do Cinema Japonês* (2007), Maria Roberta Novielli aponta como o registro do sobrenatural em seu trabalho se destaca:

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 (Ibidem, 2007, p. 323).

Ao longo da dissertação, busco compreender de que maneira as aparições de fantasmas no cinema de Kiyoshi Kurosawa se reconfiguram dentro de sua cinematografia. De que maneira a articulação dessas aparições possibilita pensar a construção de novos mundos articulados pela imaginação? Como essas figuras, que se reinventam em diferentes gestos nos filmes roteirizados e dirigidos por Kurosawa, auxiliam na reflexão sobre a obra do cineasta e sobre o próprio cinema?

A imagem clássica do fantasma transparente é bem estabelecida no folclore, literatura, arte e cinema. Conforme Stefan Andriopoulos (2014, p.53), o filósofo Athur Schopenhauer afirma em seu *Ensaio sobre a vidência e o que com ela se relaciona* (1851) que a aparição autêntica dos espíritos não pressupõe a “presença [física] do corpo”. As aparições dos fantasmas, portanto, não se referiam a corpos materiais, mas seriam causadas por algo externo, que deveria operar algum tipo de comunicação com o sujeito, a partir de um “veículo da visão intuitiva”.

A representação do fantasma tradicionalmente faz apelo às ideias de transparência e dissolução. Seu rosto é frequentemente borrado, seus olhos inteiramente brancos ou negros, seus movimentos, sutis, mas ágeis, como os de uma substância volátil. Quando fala, fala pouco, com uma voz que lembra o farfalhar de folhas ao vento (FELINTO, 2008, p. 26).

Em seu livro *Introdução ao Cinema de Horror Japonês* (2008), a professora inglesa Colette Balmain (Ibidem, p.11, tradução nossa) diferencia 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*)”³. Os fantasmas de Kiyoshi Kurosawa não

² “Through the injection of that foreignness into their daily lives, they start to see their lives differently and re-evaluate their realities. That’s the overall horror that holds my films together”. Entrevista concedida à revista *Reverse Shot*, realizada por Paul Matthews em 2005. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/interviews/entry/1503/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 30 out. 2020.

³ “The Japanese have a belief in the materiality of ghosts that is very different to Western conceptions, including the notion of co-existence of the world of the living (*kono-yo*) and the world of the dead (*ano-yo*)”.

somente atravessam, mas permanecem, invadem e interagem.

Figuras de um passado distante

Na sociedade japonesa, a paixão pelo fantasma vinha da oralidade, da arte do *rakugo*⁴. De acordo com o pesquisador Stéphane du Mesnildot, no livro *Fantômes du cinéma japonais* (2011), “Nesta aliança entre imagens e narração nasce o *kaidan eiga*, o filme de fantasmas”⁵ (DU MESNILDOT, p.15, tradução nossa)⁶. Ainda que remonte de um passado milenar, a história do horror japonês na arte, literatura e teatro alcança popularidade no século 17, com a ascensão de Ieyasu Tokugawa, durante o Período ou Era Tokugawa (1603 – 1868), também conhecido como Período Edo, como nos explica André Maffioletti no livro *Imagens do Japão – Experiências e Invenções* (2012, p.35). Esse é um momento de grande crescimento econômico e estabilidade social no país, o que incentiva também o desenvolvimento artístico. “É nesse período que estão as histórias *kaidan*, as xilogravuras *ukiyo-ê* e o teatro *Kabuki*” (Ibidem, p.30). Nessa época, o horror torna-se um gênero tradutor dos temores e desejos da população. “O repertório foi apropriado da mitologia e do folclore, desenvolvendo, em particular, os temas relacionados a mutações humanas, combinados com situações da vida real”, afirma Maria Roberta Novielli (Ibidem, p.16).

Colette Balmain (2008) ressalta a relação entre o início da produção cinematográfica no Japão e os teatros tradicionais *Kabuki*, *Nō*⁷ e *Bunraku* (teatro de bonecos), através da herança de “elementos que persistem através do cinema japonês contemporâneo, incluindo o gênero do horror” (Ibidem, p. 15, tradução nossa)⁸. O *Kabuki* e o *Bunraku* são formas teatrais populares e surgiram no Período Tokugawa. Pelo uso do som e de um palco móvel (*kabuki no butai*), as apresentações de *Kabuki* permitiam um fluxo contínuo da narrativa sem a necessidade de mudar o cenário e era “particularmente útil para histórias de fantasmas, com um número de alçapões (*seri*) atrás do palco que permitiam que aparições de

⁴ Arte narrativa japonesa tradicional.

⁵ “De acordo com Noriko Reider, atualmente, assim como no passado, *kaidan* é um termo amplamente utilizado para designar contos do sobrenatural” (MARTINS, 2012, p.11).

⁶ “Dans cette alliance d’images terrifiantes et de narration, la naissance du *kaidan eiga*, le film de fantômes”.

⁷ O *Nō* é associado com as classes com maior poder econômico e seu surgimento data do século XIV. Combina música, poesia, drama e dança e é conhecido por seu uso de máscaras. Conforme Balmain (2008), existem cinco tipos de peças de *Nō*, que podem ser diferenciadas por seus personagens: deuses; guerreiros; belas mulheres; mulheres loucas e outros tipos de figuras; e, finalmente, fantasmas e demônios. “É central para o *Nō* a transformação de humano em fantasma ou outra entidade com a com a duplicidade sendo articulada através do uso de máscaras altamente estilizadas”. (Ibidem). O único personagem que não usa máscara nesses espetáculos é conhecido com *waki*, o único personagem humano e que, em muitos casos toma a forma de um padre nômade que entra em contato com o sobrenatural.

⁸ “Elements of which persist through to contemporary Japanese cinema, including the horror genre”.

fantasmas emergissem quando quisessem” (Ibidem, p. 16, tradução nossa)⁹. Entre suas características estéticas estão o uso de fantasias ricamente decoradas e maquiagem decorativa, usada para expressar tipos de caráter e emoções internas. “De muitas maneiras, o Kabuki proveu os elementos brutos do cinema, com suas poses exageradas, comparada ao congelamento do quadro ou à fotografia *stop-motion*”¹⁰ (Ibidem, p.17).

Um dos mais destacados autores do teatro Kabuki foi Nambodu Tsuruya IV, criador da obra *Tōkaidō Yotsuya Kaidan (História de Fantasma de Yotsuya de Tōkaidō, 1825)*. À Tsuruya IV é atribuído o modelo de fantasma mais popular da cinematografia japonesa. Essas aparências são classificadas em três categorias principais: “os *yūrei*, os fantasmas humanos que retornaram da sepultura; os *yokai*, espíritos da natureza; e o *henge*, de natureza animal e com capacidade para adquirir forma humana” (LOPERA, 2016, p.26, tradução nossa)¹¹. Os fantasmas de Kurosawa que iremos focar no recorte desta pesquisa são os *yūrei*. Até o final do século XVI, o *yūrei* não possuía traços específicos que caracterizassem sua aparência e, apesar de ser uma criatura sobrenatural, era indistinguível da imagem de uma pessoa viva (MAFFIOLETTI, 2012). Apenas com início da Era Tokugawa, no século XVII, as histórias *kaidan*¹² e o *yūrei* se popularizaram. Imagens de *yūrei* aparecem pela primeira vez em pinturas no estilo *sumi-e*¹³ na primeira metade daquele século. Um dos retratos mais antigos é o criado pelo artista Maruyama Ōkyo (1733 – 1795), realizado por volta de 1750, conhecido como “O Espírito de *Oyuki*”.

A pintura mescla diversas características do *yūrei* medieval encontradas em fontes diferentes. Ao unificar esses atributos, Ōkyo concebe o protótipo do *yūrei* contemporâneo: o quimono branco sem adornos, que no período Edo é a vestimenta fúnebre padrão; o cabelo negro longo e desgrenhado, associado a representações de fantasmas; as mãos sem tensão muscular, distintas das mãos dos vivos que em pinturas japonesas tradicionais geralmente seguram algo ou retratam algum tipo de ação; a ausência de pés, que se torna característica popular do *yūrei* com a ajuda do teatro Kabuki (Ibidem, 2012, p. 37).

Segundo Lopera (2016), a iconografia dos *yūrei* se tornaria um dos traços de identidade com maior destaque no cinema de horror japonês contemporâneo. “Os *yūrei* são

⁹ “The stage itself in Kabuki was particularly suited to ghost stories, with a number of trapdoors (seri) beneath the stage allowing ghostly apparitions to emerge at will”.

¹⁰ “In many ways Kabuki provided the raw elements of cinema with these exaggerated poses, comparable to the freeze frame and stop-motion cinematography”.

¹¹ “Los *yūrei*, los fantasmas humanos que volvían de la tumba; los *yokai*, duendes de la naturaleza; y los *henge*, de carácter animal y con capacidad de adquirir forma humana”.

¹² “O termo *kaidan*, que significa “narrar o estranho”, torna-se associado a um jogo extremamente popular em reuniões sociais durante o Período Edo. Intitulado *hyakumogotari kaidankai* (Encontro para os cem contos *kaidan*), o jogo consiste em narrativas de horror, relatadas por um ou mais indivíduos” (MAFFIOLETTI, 2012, p.36).

¹³ Técnica de escrita e pintura oriental originária da China. Foi desenvolvido para fins caligráficos, mas é amplamente utilizado na criação de imagens.

almas com dores que não podem descansar até que eles fechem uma conta que ainda está pendente no mundo dos vivos” (Ibidem, p. 26, tradução nossa)¹⁴. No período medieval, as lendas de yūrei estavam ligadas aos costumes sociais conhecidos como *on*¹⁵, termo que pode ser traduzido como “obrigação” ou “responsabilidade”. “O *on* engloba um complexo sistema de códigos de conduta social, “que influencia o modo como os japoneses se relacionam entre si, sua estrutura hierárquica rígida e os rituais que caracterizariam sua relação com a morte (MAFFIOLETTI, 2012, p.31). No núcleo familiar existe a ideia de que, entre outras obrigações, os parentes devem honrar seus antepassados eternamente. Isso implica a realização de uma série de rituais antes que os espíritos possam alcançar o *anoyo*, a terra dos mortos, tornando-se um *kami*¹⁶ ancestral, um espírito que zela pela família e a protege (Ibidem, p.31 e 32).

A produção de cinema no Japão começou no final do século XIX, em 1898. Os primeiros filmes do gênero do horror se embasaram em narrativas herdadas da tradição oral e teatral, conforme explica Lopera (2016). Com o Terremoto de Kanto, em 1923, muitas salas e estúdios foram destruídos, mas o público buscou distração nos cinemas. O cinema japonês viveu, então, um momento de “esplendor”, que perdurou durante a década de 1930. “Até esse momento, o cinema de horror havia dado muitas poucas mostras de sua existência e de tratava apenas de adaptações de obras do teatro Kabuki” (Ibidem, p. 25, tradução nossa)¹⁷. A obra *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* foi adaptada para o cinema inúmeras vezes, provavelmente dezoito diferentes versões somente entre os anos de 1913 e 1937 (DAVISSON, 2015, p. 89).

Nos anos 1960, as obras de *kaidan eiga* alcançam renome internacional, com os filmes *Onibaba* (1964, Kaneto Shindo) e *Kwaidan – As Quatro Faces do Medo* (*Kwaidan*, Masaki Kobayashi, 1964), que recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1965 e foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1966. *Kwaidan* conta quatro histórias sobrenaturais baseadas em contos da coletânea *Kwaidan (1904)*, de Lafcadio Hearn¹⁸.

O declínio da indústria cinematográfica no Japão, a partir da segunda metade da

¹⁴ “Los yurei son almas en pena que no podrán reposar hasta que hayan cerrado una cuenta que todavía tienen pendiente en el mundo de los vivos”.

¹⁵ O tipo mais comum de *on* é chamado *giri* ou “obrigação social”, da qual deriva a ideia das ações de alguém devem beneficiar a sociedade como um todo (MAFFIOLETTI, p.31).

¹⁶ O budismo e o xintoísmo têm uma influência muito importante na mitologia japonesa (PIGGOT, 1996, p. 42). Dentro da estrutura do xintoísmo, animais e elementos da natureza tem um *kami*: uma alma, um espírito e uma divindade. É uma vitalidade dos humanos e também de coisas não mortais.

¹⁷ “Hasta ese momento, el cine de terror había dado muy pocas muestras de su existencia y solía tratarse de adaptaciones de obras de teatro kabuki”.

¹⁸ Também conhecido como Koizumi Yakumo, o autor é descrito como irlandês, mas nasceu na Grécia e viveu na Irlanda e no Japão, onde obteve também nacionalidade. Possui diversas clássicos populares entre o público nipônico, sendo os principais coletados do próprio folclore japonês (MARTINS, 2012, p. 54).

década de 1960, limitou o mercado para filmes de fantasmas, em que os *yūrei* apareciam (MAFFIOLETTI, 2012). Esse é um período de ascensão do gênero *pinku*, produções que englobam de comédias eróticas a realizações com temática sadomasoquista violenta, em filmes de ação, horror e ficção científica¹⁹. Após realizar alguns filmes em Super-8, Kiyoshi Kurosawa iniciou a carreira profissional no cinema com filmes do gênero cinematográfico *pinku* nos anos de 1980, como *Kandagawa Wars (Kandagawa inrasensô, 1983)* e *The Excitement of DoReMiFa Girl (Do-re-mi-fa musune no chi wa sawagu, 1985)*. A produção de longas-metragens no país durante essa época era, predominante, focada na violência gráfica. *Sweet Home*, dirigido por Kiyoshi Kurosawa em 1989, é o “filme-ponte entre o cinema de horror japonês tradicional e o novo *kaidan eiga*, o novo cinema de fantasmas, que ressurgiu nos anos 1990 e acabaria por se expandir para todo o mundo” (LOPERA, 2016, p. 68 e 69, tradução nossa)²⁰.

O cotidiano assombrado do *J-Horror*

O *J-Horror* marcou as novas tendências do gênero do horror no Japão os anos 1990 até a primeira década dos anos 2000, com obras que foram amplamente adaptadas como *remakes* (refilmagens) na indústria cinematográfica norte-americana (LOPERA, 2016). A popularização dos filmes de fantasmas (*shinrei mono*) no Japão, a partir da década de 1990, indicava uma mudança do gosto do público em relação a produções de horror que predominaram no país durante os anos 1980, influenciadas por gêneros como *gore* e *splatter*, cuja violência gráfica era uma marca estética. De acordo com Novielli (2012), o gênero teve um declínio gradativo na década de 1980 e renovou-se em 1990, também devido à crise econômica, “um período de descontentamento e instabilidades sociais, e o renascimento de velhos temores pelo destino da humanidade” (Ibidem, p. 21).

Segundo Du Mesnildot (2011), há três ciclos do *J-Horror*. O primeiro abrange produções do início da década de 1990 até 1998, como *Psychic Vision: Jaganrei (Jaganrei, dirigido por Teruyoshi Ishii, 1988)*, *Scary True Stories: Ten Haunting Tales from the Japanese Underground (Honto ni atta kowai hanashi, dirigido por Norio Tsuruta, 1991)* e *Gakkô no*

¹⁹ “Paralelamente a todas essas produções e coproduções, feitas para relançar a indústria, havia cineastas que permaneceram fiéis a filmes de terror japonês tradicional e durante esses anos o popular *kaidan eiga* não parou. (...) Além de numerosas adaptações das fundações, *Yotsuya Kaidan, Kasane* e *Bancho Sarayashiki*, outros títulos interessantes surgiram como *Namakubi jochi jiken* (1967) e *Kaidan Barabara Yurei* (1968), ambos estrelando mulheres assassinadas cujo espírito retorna para se vingar” (LOPERA, 2016, p.41).

²⁰ “Una película-puente entre el cine de terror japonés tradicional y el neo-kaidan eiga, o nuevo cine de fantasmas, que resurgió en los años noventa y que acabaría por expandirse por todo el mundo”.

*Kaidan F: Haiko Kidan*²¹ (dirigido por Kiyoshi Kurosawa e Hideo Nakata, 1997). A segunda onda vai de 1998 – ano de estreia de *The Ring (Ringu)*, dirigido por Hideo Nakata) – até o início dos anos 2000, incorporando produções como *Audition* (Ôdishon, dirigido por Takashi Miike, 1999), *Séance* (dirigido por Kiyoshi Kurosawa, 2000), *Pulse (Kairo)*, dirigido por Kiyoshi Kurosawa, 2001) e *Dark Water* (Honogurai mizu no soko kara, dirigido por Hideo Nakata, 2002). Finalmente, o terceiro ciclo abrange as obras produzidas na primeira década dos anos 2000, entre as quais estão *Tales of Terror from Tokyo and All over Japan (Kaidan Shin Mimibukuro: Gekijô-ban)*, dirigido por Keita Amemiya, Shun'ichi Hirano, Ryûta Miyake, Hirohisa Sasaki, Kôsuke Suzuki, Keisuke Toyoshima e Akio Yoshida, 2004), o ciclo de filmes *Ju-on* e o filme *Marebito*, dirigidos por Takashi Shimizu: *Ju-on* (2002), *Ju-on 2* (2003) e *Marebito* (2004).

Os filmes do *J-Horror* trabalham temas que remetem a espetáculos teatrais do Japão, que trabalhavam temáticas como *shunen* (vingança) e *kaidan* (sobrenaturais). São atravessados por uma pluralidade de tradições religiosas, como o xintoísmo (Shintô), budismo e cristianismo. Kiyoshi Kurosawa destacou esse sincretismo religioso do país em uma entrevista ao portal do Mubi, o *Notebook*:

Existem muitas religiões que estão vagamente entrelaçadas no Japão. Não necessariamente as seguimos ou temos fé *per se*, não somos religiosos, mas meio que isso existe junto de nossas vidas. Eu não tenho uma religião em particular, mas também não sou particularmente não-religioso. Em relação à vida após a morte, honestamente falando, o que acontece conosco depois que morremos, é claro que é absolutamente impossível imaginarmos o que vai acontecer após a morte. No entanto, acho que existe algo que está conectado às nossas vidas, algo que continua conectado às nossas vidas. Que só há vazio, vazio, depois daquele momento de morte? Certamente há uma possibilidade de que isso aconteça, mas acho que é uma maneira muito simplista e violenta de considerar o outro mundo. Existem muitas possibilidades, tudo pode acontecer. Provavelmente algo muda e algo permanece como um estado universal e continua. Isso é o que eu imagino que seja (tradução nossa).²²

As obras realizadas no *J-Horror* transformaram as narrativas tradicionais ao

²¹ Traduzido literalmente: *História estranha da escola fechada*. O filme acontece numa escola fechada durante as férias, onde os adolescentes vão fazer pequenos trabalhos. Apesar dos eventos sobrenaturais que ali se desenrolam, Kurosawa esvazia o filme de tensão dramática e suspense.

²² “There are many religions we have that are vaguely intertwined in Japan. We don’t quite follow it or have faith in it *per se*, we’re not religious, but it kind of exists all together in our lives. I don’t have one particular religion, but I’m not particularly unreligious either. In regards to the afterlife, honestly speaking what happens to us after we die, of course it’s absolutely impossible for us to imagine what’s going to happen after death. However, I think that there is something that is connected to our lives, something that continues on that’s connected to our lives. That there’s only void, emptiness, after that moment of death? Certainly there is a possibility that will happen, but I think that’s a very simplistic and violent way to consider the afterworld. There are many possibilities, anything can happen. Something probably changes and something remains as a universal state and continues on. That’s what I imagine it to be”. Entrevista realizada por Daniel Kasman em 26 de maio de 2015. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/something-remains-kiyoshi-kurosawa-discusses-journey-to-the-shore/>. Acesso em: 30 set. 2020.

inserir-las no ambiente cosmopolita. Lendas urbanas, *fait divers* e histórias de mangás de horror *shôjo*²³ serviram como base para a construção desse movimento. A proliferação de filmes feitos diretamente para o vídeo, no modelo conhecido como *V-Cinema*²⁴ (*V-shinema*), também contribuiu para popularização desta corrente.

Tais filmes não apenas eram feitos com baixo orçamento e em poucas semanas, como também jovens e desconhecidos cineastas podiam entrar no cinema experimentando novas formas para o gênero. Entre os que logo se tornariam mestres dos filmes de horror, Hideo Nakata fez três episódios para a série de TV *Histórias Verdadeiras Assustadoras* (*Honto ni atta kowai hanashi*), iniciada por Norio Tsutura, e Kiyoshi Kurosawa filmou o seu primeiro trabalho *Doce Lar*²⁵ (1989) no gênero horror (NOVIELLI, 2012, p. 22).

Em *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Jay McRoy (2008) explica que os filmes do cinema de horror japonês trabalham, entre outras temáticas, as tradições do espírito vingativo advindas do teatro e da literatura, o trauma histórico instaurado no imaginário popular pelas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki na Segunda Guerra Mundial e o desenvolvimento das relações entre japoneses e ocidentais (anglo-americanos e europeus). É um cinema povoado por “formações corporais tradicionalmente monstruosas, fantasmagóricas ou representações da forma humana desmantelada” (Ibidem, p. 4, tradução nossa)²⁶, que exprimem as transformações socioculturais do Japão. “Componente substancial da cultura popular japonesa, os filmes de terror permitem aos artistas um caminho em que podem aplicar metáforas visuais e narrativas para se engajarem esteticamente com uma paisagem social e cultural em rápida transformação” (Ibidem, tradução nossa)²⁷.

Na esteira de compreensão do *J-Horror* situado como uma corrente específica dentro do gênero do horror, podemos nos valer da abordagem semântica-sintática de Rick

²³ Os mangás *shôjo* são histórias em quadrinhos japonesas que tinham como público-alvo adolescentes mulheres e traziam em suas edições histórias de época, aventura, romance e horror. As histórias de horror traziam um universo habitado por bonecos assombrados, mães criminosas e crianças possuídas. Já os mangás *shônen* eram destinados aos homens, com histórias focadas em temas como guerra, samurais e esportes (MESNILDOT, 2011, p.41).

²⁴ Um artigo da revista *Midnight Eye - Visions of Japanese Cinema*, explica que o V-Cinema estava em uso desde o início anos 1980, principalmente para filmes de animação. Com o sucesso de *Crime Hunter* (1989, dirigido por Toshimichi Okawa e produzido pela Toei Vídeo), que adotou esse modelo de distribuição, outras produtoras adotaram esse formato. “Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa, Shinji Aoyama ou Hideo Nakata, todos com experiência em fazer filmes rápidos de gênero destinados às prateleiras de locadoras de vídeo que ultrapassaram completamente o circuito comercial”. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/features/the-v-cinema-notebook-part-1/>. Acesso em: 30 out. 2020.

²⁵ Título internacional: *Sweet Home*.

²⁶ “The liminal physiognomies that frequently populate Japanese horror films (be these corporeal formations traditionally monstrous, phantasmagoric, or representations of the human form dismantled)”.

²⁷ “As a substantial component of Japanese popular culture, horror films allow artists an avenue through which they may apply visual and narrative metaphors in order to engage aesthetically with a rapidly transforming social and cultural landscape”.

Altman (2000), em *Film Genre*, que compreende o gênero como uma categoria histórica, constituindo a estrutura e definindo textos individuais. São textos com identidades e fronteiras estáveis, localizados num *corpus* específico que reúnem certas características e códigos, com um ritual ou função ideológica. “Claramente e simultaneamente apoiam todos os aspectos da trajetória genérica padrão: modelo, estrutura, rótulo e contrato” (Ibidem, p. 17, tradução nossa). Para além da ideia de rótulo classificatório, o gênero é um sistema estruturado também na relação de reconhecimento do público, a partir das expectativas da audiência.

Conforme Lopera (2016), a repetição é fundamental para definir um gênero, já que introduz novidades que mais tarde serão copiadas e exploradas pela indústria, com o objetivo de tornar as produções mais lucrativas. Os *remakes* das produções do *J-Horror* demonstram essa lógica. Lopera remete às quatro etapas de classificação de gênero da autora Norma Lazo (2005) para compreender os mecanismos de reconhecimento do horror.

1) A busca: onde são dados os primeiros títulos que mais tarde servirão de base para determinar as características que o identificam; 2) Comercialização: fase em que se busca a rentabilidade por meio da retomada e da repetição do que fez sucesso em filmes anteriores; 3) Paródia: fruto da superexploração; 4) Desconstrução: etapa em que o gênero vê a si mesmo (LAZO, 2005, *apud* LOPERA, 2016, p.13, tradução nossa)²⁸.

Em sua tese *Medo de quê? uma história do horror nos filmes brasileiros* Laura Cánepa (2008) traça um breve histórico cronológico do gênero do horror a partir de três fases: horror gótico (século XVIII), horror romântico (século XIX) e horror moderno (século XX). A autora situa a abordagem do Horror Artístico, definida por Noël Carrol em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999). O horror artístico é uma forma narrativo-ficcional que pode se desenvolver em diferentes meios e linguagens de expressão – como o cinema – e é capaz de provocar um determinado afeto no espectador. Este afeto seria justamente o horror, que reúne as sensações de pavor (medo intenso) e aversão (repugnância). “Carroll alega que as histórias às quais chama de *horror* pressupõem o sobrenatural, enquanto as obras de *terror* ou de *terror psicológico* prescindiriam dele” (Ibidem, p. 16). Dentro dessa perspectiva, o horror é um gênero no qual a ideia de “normalidade” do mundo é ameaçada, seja por um monstro ou fantasma (LOPERA, 2016). A instabilidade e o medo cessam quando a ameaça é identificada, combatida e destruída²⁹.

²⁸ “1) La búsqueda: donde se dan los primeros títulos que luego servirán como base para determinar las características que lo identifican; 2) La comercialización: etapa en la que se busca la rentabilidad retomando y repitiendo lo que hicieron con éxito films anteriores; 3) La parodia: fruto de la sobreexplotación; 4) La desconstrucción: etapa en la que el género se ve a sí mismo”.

²⁹ A noção da estabilidade ameaçada remete ao conceito de hesitação, presente em obras da literatura fantástica, tipo de narrativa que surgiu no século XVIII e deu origem à moderna literatura de horror. Conforme o teórico

O horror artístico é um fenômeno que mobiliza o corpo dos espectadores através de uma conexão com crenças e pensamentos que provocam reações físicas, tais como: contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, calafrios, frio na espinha, paralisias, estremeção e gritos involuntários (Ibidem). Essa característica de mobilização sensorial e sentimental faz com que o horror possa ser lido como um “gênero do corpo” (BALTAR, 2002). Formulado por Carol Clover, o termo “gêneros do corpo” reflete sobre o excesso em termos de êxtase e espetáculo nos gêneros do horror, pornografia e melodrama. Ao ser colocado em ação, o corpo articula “movimentos que ‘performam’ e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles” (Ibidem, p.128).

A aversão está relacionada ao nojo, sensação que temos diante do que nos parece abjeto. Júlia Kristeva, em *Poderes do Horror – Ensaio sobre Abjeção* (1982), discorre sobre as noções de impuro, impróprio e abjeto como o que se encontra fora da delimitação da cultura, o outro que se opõe ao *eu*. O ser resiste à ameaça que vem de fora ou de um “dentro exorbitante”, mas que “está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita” (Ibidem, p.1). Essa náusea e repulsa diante do abjeto – inclusive na abjeção de si mesmo – encontra expressão na imagem do cadáver, corpo putrefato e purulento que não significa a morte, mas é índice daquilo que é permanentemente descartado para que se possa continuar a viver. Diante do corpo morto se está, paradoxalmente, no limite da condição da vida. Assim também é com os fantasmas, que ressurgem de suas lápides.

O cinema de horror japonês, incluindo as produções do *J-Horror*, “não está inclinado a dar explicações ou finais fechados nos quais o bem triunfa sobre o mal” (LOPERA, 2016, p. 71, tradução nossa). Kiyoshi Kurosawa disse em entrevista à *Reverse Shot*, em 2005, que acredita que a popularização do *J-Horror* ocorre pela construção de imagens espectrais que permanecem, presenças estrangeiras herdadas e modernizadas dos filmes *kaidan* dos anos 1950, 1960 e 1970. São fantasmas não-violentos, que aparecem e narram sua dor, mas não necessariamente agem, infligindo maldições ou gestos vingativos.

Acho que uma das razões claras de sua popularidade é que em *J-Horror* os fantasmas são simplesmente uma presença estrangeira. Eles não atacam, eles não

Tzedan Todorov (2004), o fantástico compreende histórias em que um acontecimento que não pode ser explicado se dá num mundo como o nosso e os personagens hesitam entre explicações naturais ou sobrenaturais. O fantástico se subdivide em duas categorias: Fantástico-estranho, em que a explicação narrativa é naturalista, e Fantástico-Maravilhoso, em que a explicação é sobrenatural. “Para Noel Carroll, discípulo de Todorov no que se refere à citada classificação dos gêneros, o horror é um subgênero fantástico-maravilhoso em que os fenômenos sobrenaturais provocam, além de perplexidade, medo e aversão nos personagens” (CÂNEPA, 2008, p. 15).

matam, eles não ameaçam a vida humana; eles simplesmente estão lá. E eles aparecem em sua vida diária de forma bastante indiferente. Eles não fazem uma entrada assustadora. Acho que esse não é um fenômeno prevalente na mitologia do terror ocidental ou no ciclo do terror, e acho que o terror que não ataca e não mata é único (tradução nossa).³⁰

Essas características acentuam as diferenças entre os filmes de horror norte-americanos e japoneses. O *J-Horror* é marcado por elementos como “ritmo pausado, ausência de sangue ou violência explícita, gosto pelo espiritual, imprevisibilidade do desenvolvimento do argumento” (LOPERA, 2016, p.22, tradução nossa). Conforme Filipe Falcão Maciel (2014), há uma ausência de violência gráfica nas mortes nos filmes do J-Horror, nos quais há poucas cenas de sangue ou violência que, quando acontecem, são pontuais. A maioria dos assassinatos é apenas sugerida. São produções que evitam provocar sustos consecutivos no espectador, nas quais é comum também o uso de objetos do cotidiano como elementos condutores de agonia e medo. A atmosfera de medo é construída, também, a partir do silêncio. Essa estética se contrapõe à das produções de horror *hollywoodianas* da época, que utilizavam recursos como o *jump scare*³¹.

Quanto aos vilões, eles são basicamente fantasmas. Esse espírito geralmente é de uma mulher que em vida era uma boa pessoa, mas que acaba sendo morta de forma violenta e injusta, o que sustenta a ideia de vingança. Parte do mistério da trama acontece em desvendar este passado e entender a origem do fantasma. Assim, os personagens costumam ser ambíguos visto que tais espíritos não são exclusivamente maléficis e que o desejo de vingança de alguns é até plausível (MACIEL, 2014, p. 49).

Kiyoshi Kurosawa consolidou-se como um dos principais nomes do *J-Horror* com filmes como *Cure* (1997), *Séance* (2000) e *Pulse* (2001). Neles, o realizador abordou o aparecimento do sobrenatural no cotidiano. “Tenho interesse pelos ‘desconhecidos’ da vida. Por isso, em meus filmes, há sempre objetos estranhos no cotidiano dessas pessoas, formas de vida que nunca vimos antes, uma pessoa misteriosa ou, às vezes, até um fantasma”³².

³⁰ ““I think one of the clear reasons for its popularity is that in J-Horror ghosts are simply a foreign presence. They don’t attack, they don’t kill, they don’t threaten human life; they are just there. And they show up in your daily life rather nonchalantly. They don’t make a terrifying entrance. I think that that’s not a phenomenon prevalent in western horror mythology or the horror cycle, and I think horror that doesn’t attack and doesn’t kill is unique”. Entrevista concedida à revista Reverse Shot, realizada por Paul Matthews em 2005. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/interviews/entry/1503/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 30 out. 2020.

³¹ Técnica usada em filmes de terror para assustar o espectador abruptamente, fazendo-o “saltar” (*jump*) da cadeira.

³² Entrevista concedida à Folha de São Paulo, realizada por Bruno Yutaka Saito em 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200506.htm#:~:text=Em%20produ%C3%A7%C3%B5es%20como%20%22Sess%C3%A3o%20Esp%C3%ADrita,ao%20fim%20de%20seus%20filmes/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Filmes de fantasmas de Kiyoshi Kurosawa

Kiyoshi Kurosawa se considera um diretor que ocupa uma posição medial na cinematografia japonesa e mundial. “Eu me compreendo em um pequeno canto da cultura. E no mundo internacional mais amplo? Muitos filmes japoneses são apresentados no exterior - e meus trabalhos provavelmente seriam posicionados também no meio deles”³³. Nascido em 1955 na cidade de Kobe, na província de Hyogo, no Japão, Kurosawa se interessou pelo cinema na infância. A primeira vez que ele relata ter tido medo diante das imagens foi ao ver o corpo de uma múmia avançar pela cidade, entre prédios desertos, na série japonesa *Miira otoko no kyofu* (1961, dir. Seizo Tamura e Sadao Funatoko).

Era a primeira vez que eu via um morto andar - não um fantasma, mas uma criatura da ordem do morto-vivo. Eu tinha seis ou sete anos e não possuía nenhum real conhecimento da morte. Já havia visto morrerem pessoas nas telas, como em *Godzilla*. Mas ainda não tinha visto um morto renascer (KUROSAWA, 2008, p.12, tradução nossa)³⁴.

Kurosawa começou a realizar filmes no início dos anos 1970, com o curta-metragem *Rokkô* (1974). Além de longas-metragens, tem uma produção prolífica para a televisão, com inúmeras séries e telefilmes. O realizador passou a juventude frequentando as salas de cinema do distrito de Shinjuku, a oeste de Tóquio, onde assistia filmes de horror. “Meu desejo não era assustar meus contemporâneos - apenas produzir o que havia me assustado quando jovem” (Ibidem, p. 38, tradução nossa). Ele transformou sua paixão em prática, quando estudava sociologia na Universidade de Rikkyo, onde começou a fazer filmes em 8mm.³⁵ Entre as referências de Kurosawa estão realizadores ocidentais do cinema de gênero americano como Don Siegel, San Peckinpah, Richard Fleischer, John Carpenter e Tobe Hooper, além de diretores europeus como Jean Luc Godard, Win Wenders e Éric Rohmer. Ele nunca perdeu, porém, a proximidade com as narrativas tradicionais japonesas e a concepção asiática dos fantasmas. Em 1983, estreou na direção de um longa-metragem, *Kandagawa Wars* (*Kandagawa inrasensô*). “Eu acredito, então, que fazer um filme de horror consistia justamente em reproduzir seus fantasmas pessoais. No começo dos anos 1980, o cinema de horror japonês moderno não existia” (KUROSAWA, 2008, p.38, tradução nossa).

³³ Entrevista concedida ao portal Dirty Movies, realizada Jeremy Clarke em 2018. Disponível em: <https://www.dmovies.org/2018/01/08/9566/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

³⁴ “C’était la première fois que je voyais un mort marcher – pas un fantôme mais une créature de l’ordre du mort-vivant. J’avais six ou sept ans et je n’avais aucune réelle connaissance de la mort. J’avai déjà vu des gens mourir à l’écran, comme dans *Godzilla*. En revanche, je n’avais pas encore vu un mort renaître”.

³⁵ O início da carreira de Kurosawa no cinema foi influenciado também pelo curso de Shigehiko Hasumi, crítico de cinema de cinema, escritor e professor da Universidade de Tóquio, doutor da Universidade de Paris-IV e professor honoris causa na universidade Paris-VIII (KUROSAWA, 2008).

Os filmes de Kiyoshi Kurosawa escolhidos como *corpus* de análise desta pesquisa não são os únicos de sua obra a lidarem com elementos sobrenaturais ou com aparições fantasmagóricas. Mesmo em um filme como *Tokyo Sonata* (2008), classificado dentro do gênero drama e recebido por parte crítica como uma obra em que há um distanciamento do realizador do gênero no horror, o diretor afirma que “há fantasmas, eles só estão escondidos melhor” (tradução nossa).³⁶

O que não é diferente entre este filme e meus filmes de terror é que estou sempre tentando mostrar como os elementos limitados ao que vemos na tela estão sendo influenciados por forças fora da tela. Esses são os tipos de coisas que quero expressar - o vento soprando, ou uma sombra se intrometendo, ou a luz brilhando - são todos tipos de expressões diferentes, e não acho que foram usados em *Tokyo Sonata* de forma diferente de meus filmes de terror. Isso é possivelmente porque eu novamente não queria mostrar apenas o que vemos, mas a influência do que não vemos, e talvez a sensação que resultou, estranhamente, foi algo um pouco assustador.³⁷

Conhecido mundialmente por seus filmes de horror, a obra de Kurosawa é atravessada também pela variação e hibridismo de gêneros cinematográficos³⁸. *Journey to the Shore* (2015)³⁹, filme que lhe rendeu o prêmio de Melhor Diretor na seção *Un Certain Regard* do Festival de Cinema de Cannes daquele ano, demonstra como seus filmes podem comportar códigos de vários gêneros. Conforme o próprio Kurosawa (2015)⁴⁰, é um longa-metragem que se inscreve como um melodrama, por ser uma história de amor entre um homem e uma mulher que vive o processo de luto pela tragédia da morte. A linguagem do filme, no entanto,

³⁶ “Has ghosts, they’re just hidden better”. *Masterclass* realizada no Qumra, em 25 de março de 2019. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/107275-we-make-the-films-we-can-make-not-the-ones-we-want-to-make-kiyoshi-kurosawas-qumra-masterclass/#.X3UGTWWhKjIU/>. Acesso em: 30 set. 2020.

³⁷ “But what’s not different between this film and my horror films is that I’m always trying to show how the elements limited to what we see on the screen are being influenced by forces outside of the screen. Those are the sorts of things I want to express -- the wind blowing, or a shadow intruding, or the light shining -- these are all different kinds of expressions, and I don’t think these were used in *Tokyo Sonata* any differently from my horror films. This is possibly because I again didn’t want to show just what we see, but the influence of what we don’t see, and maybe the feeling that resulted, uncannily, was something a little frightening”. Entrevista com Kiyoshi Kurosawa concedida ao site da UCLA, Asia Pacif Center, 3 de abril de 2009. Disponível em: <https://www.international.ucla.edu/asia/article/106374>. Acesso em: 30 set. 2020.

³⁸ Kurosawa recebeu o Prêmio Fipresci na seção *Un Certain Regard* do Festival de Cannes 2001. Seus filmes subsequentes foram aclamados em casa e no exterior, incluindo *Bright Future* (2002), que foi selecionado em competição em Cannes em 2003, *Doppelganger* (2002), *Loft* (2005) e *Retribution* (2006), que foi exibido no Festival de Cinema de Veneza daquele ano. *Tokyo Sonata* (2008) ganhou o Prêmio do Júri na seção *Un Certain Regard* de Cannes e o de Melhor Filme no Prêmio de Cinema Asiático de 2009. Com *Seventh Code* (2013), ganhou o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Roma. *Daguerrotype* (2016), filme feito com elenco e equipe francesa, recebeu o Prêmio Samurai do Festival Internacional de Tóquio (Disponível em https://dx35vtwklhj9.cloudfront.net/neonrated/before-we-vanish/images/Before_We_Vanish_Press_Notes.pdf/. Acesso em: 8 de janeiro de 2021). Em 2020, com o filme *Wife of a Spy*, Kurosawa ganhou o prêmio de Melhor Diretor no Festival Internacional de Veneza.

³⁹ De acordo com o site Imdb, as classificações de gênero do filme são: drama, fantasia e romance. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt4173478/>. Acesso em: 30 set. 2020.

⁴⁰ Entrevista para L’Humanité, concedida à Dominique Widemann, em 30 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/>. Acesso em: 30 out. de 2020.

também o aproxima do horror, sobretudo nas sequências de aparições de fantasmas, quando as luzes dos cômodos se apagam e os espíritos são invocados.

Eu não penso em terminologias de gênero. Sinto curiosidade e isso me impulsiona a uma busca. Gosto de me aprofundar em certos temas. Na verdade, muitos de meus filmes têm a ver com a vida cotidiana das pessoas de Tóquio. Isso é o que mais me interessa (tradução nossa)⁴¹.

O *corpus* de análise da pesquisa é constituído por cinco longas-metragens dirigidos e roteirizados por Kiyoshi Kurosawa: *Séance (Kôrei, 2000)*, *Pulse (Kairo, 2001)*, *Loft (Rofuto, 2005)*, *Retribution (Sakebi, 2006)* e *Journey to the Shore (Kishibe no tabi, 2015)*⁴². Nos filmes escolhidos no nosso *corpus*, analisaremos planos, cenas e sequências de aparições espectrais, que serão costuradas com os personagens conceituais de nossa dissertação por meio da análise fílmica dos elementos formais e narrativos da *mise en scène*. Para Aumont e Marie (2004), não existe um método universal para analisar filmes, a análise é um processo interminável e é preciso que nos perguntemos que tipo de leitura queremos desdobrar a partir de uma obra cinematográfica. “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação” (Ibidem, 2004, p. 11). Os autores consideram que o filme deve ser encarado na história das formas, dos estilos e da sua evolução e pode engendrar diferentes análises: textual, narratológica, icônica, psicanalítica. No processo descritivo de análise, eles destacam a decomposição plano a plano – denominada planificação – instrumento importante para analisar um filme em sua totalidade ou em aspectos como narrativa ou montagem.

Em *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2003), Aumont e Marie propõem três definições para a compreensão do plano: o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos em profundidade ao longo do eixo da tomada de cena; é um substituto aproximativo de quadro ou enquadramento; é uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. “O plano é, no filme terminado, o que resta de uma tomada efetuada no momento da filmagem. Como a tomada ele se caracteriza, antes de tudo, por sua continuidade” (AUMONT et MARIE, 2003, p. 230). Para os autores, a cena é uma

⁴¹ “Yo no pienso en términos de género. Siento curiosidad por algo y eso me impulsa a una búsqueda. Me gusta profundizar en ciertos temas. En realidad, muchas de mis películas tienen que ver con la vida cotidiana de la gente de Tokio. Eso es lo que más me interesa”. Entrevista para o jornal Clarín, em 2004. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/siempre-esperanza_0_rJqZWH6JAYe.html/. Acesso em: 30 set. 2020.

⁴² Em alguns desses filmes, outros autores são também creditados como roteiristas. É o caso de *Séance* (roteiro de Kurosawa e Tetsuya Onishi) e *Journey to the Shore* (roteiro de Kurosawa e Takashi Ujita). Os títulos utilizados na pesquisa será o da versão internacional dos filmes, em inglês. Colocaremos em parênteses ou nota de rodapé também o título original em japonês e o título em português para a versão brasileira do filme, se houver.

designação de um “fragmento da ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação” (Ibidem, p. 45), equivalente também a uma duração. “A noção de *mise-en-scène* guarda o vestígio do valor especial da cena” (Ibidem). A cena pode ser pensada como um conjunto de planos sucessivos, que mostra a ação unitária e contínua. Já a sequência é “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (Ibidem, p. 268).

“A *mise en scène*, aliás, é (...) a forma como se interpreta a linguagem formal do espaço, se um ator ou de um aspecto qualquer da realidade, convertendo essa interpretação num conjunto de dados sensíveis que se imprimem na matéria do filme”, explica Luiz Carlos Oliveira Jr., em *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo* (2013, p. 206). Compreendemos que os filmes de Kurosawa analisados nesta pesquisa dialogam com pensamento do cinema de fluxo discutido por Oliveira Jr. (2013), termo que designa filmes cujo comportamento do olhar desafia as noções tradicionais de *mise en scène*. No fluxo, resguarda-se o estatuto movente do mundo, em metamorfose, em um trabalho que privilegia a produção de sensações e atmosferas. “O que importa aqui não é conceber um sentido, mas um ritmo” (Ibidem, p. 144). Em vez da estética do plano que acredita na possibilidade de ordenação do real por meio da junção de significantes, a estética do fluxo valoriza as modulações das imagens. “O plano se assume como percepção redutora somente para se abrir ao mundo, cada enquadramento trazendo a informação de que há muito mais coisas na realidade que o transborda do que nas suas delimitações precárias” (Ibidem, p. 150).

No Brasil, os filmes de Kiyoshi Kurosawa ocupam espaços no circuito de distribuição independente e comercial, em mostras, festivais e salas de cinema. A cobertura da mídia se faz presente no lançamento de suas obras. Somente no Jornal Folha de São Paulo, por exemplo, há resenhas críticas de filmes como *Séance* (2000), *Tokyo Sonata* (2008), *Before We Vanish* (2017) e *To the Ends of the Earth* (2019). Percebemos, no entanto, a partir de buscas no Portal de Periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e Google Acadêmico, a ausência de pesquisas acadêmicas aprofundadas no país sobre os filmes deste realizador e, mais especificamente, sobre a questão dos fantasmas em sua cinematografia. Ressaltamos, neste sentido, a pesquisa de Erick Felinto, que utilizamos como referência para nossos estudos. No artigo *Imagens que matam: o imaginário do pânico midiático no novo cinema oriental* (2006) e no livro *A Imagem espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (2008), o pesquisador discute a fenomenologia do fantasma na obra de Kurosawa no filme *Pulse* (2001). Compreendemos

que, por este ser um dos principais filmes do *J-Horror* e evocar questões sobre a relação entre horror e tecnologia, muitas das pesquisas sobre o cinema de Kurosawa se detêm sobre ele. Dentre os pesquisadores que refletem sobre o trabalho de Kurosawa, destacamos também os franceses Diane Arnaud, com o livro *Kiyoshi Kurosawa – Mémoire de la disparition* (2007) e Stéphane du Mesnildot, com *Fantômes du Cinéma Japonais* (2011); a inglesa Colette Balmain, que trabalha com os filmes *Sweet Home* (1989), *Guard of the Underground* (1992) e *Pulse* no livro *Introduction to Japanese Horror Film* (2008); Sandra Sánchez Lopera na tese *Traduciendo la mirada: sobre la práctica del montage cinematográfico em los remakes norteamericanos de los películas de terror japonés contemporâneas* (2016), em que discorre também sobre o filme *Pulse* e seu *remake* norte-americano; e os pesquisadores portugueses Fernando Guerreiro e José Bértolo, com *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura* (2019), no qual refletem sobre fantasmas e fotografias em *Daguerreotype* (2016). Em 2020, Guerreiro publicou o artigo “*O Fantasma é o futuro do homem*” — *da espectralidade das imagens no cinema de Kiyoshi Kurosawa: KAIRO (2001)*, em que também enfoca sua análise em *Pulse*.

Gostaríamos de sublinhar ainda o esforço da presente pesquisa em realizar traduções dos estudos já citados e de outras referências, como o livro *Mon Effroyable Histoire du Cinéma – entretiens avec Makoto Shinozaki* (2008) do próprio Kiyoshi Kurosawa, e as inúmeras entrevistas feitas com o realizador para sites, revistas e jornais em idiomas como português, inglês, francês e espanhol. Utilizamos o sistema Hepburn como método de romanização da língua japonesa. Os nomes próprios, assim como o nome de autores, também são citados na versão romanizada - primeiro o nome e depois o sobrenome.

Desaparecer, reaparecer, presentificar

Como nos dizem Fernando Guerreiro e José Bértolo (2019), os fantasmas de Kurosawa são aparições corporalizadas de uma reivindicação da vida pela morte. Eles têm corpo. “Esta corporalidade conferida ao fantasma é fundamental nas obras de alguns cineastas do terror, desde logo, nos filmes de terror materialistas de Kiyoshi Kurosawa, cineasta nipônico que por mais de uma vez confessou ter o desejo de ‘tocar no fantasma’” (KUROSAWA, 2008, p. 23 apud GUERREIRO e BÉRTOLO, 2019, p. 178). Nossa proposição para divisão de capítulos é de um movimento de presença, de comunicação, de aparecimento: do transparente, passando pelo borrado, até chegar à materialidade – fantasmas que se confundem com os vivos. Os subtítulos, que nomeiam o texto de abertura de cada

capítulo, são trechos de diálogos dos próprios filmes de Kurosawa que serão analisados mais a fundo ao longo da dissertação. Propomos pensar nos modos de aparição dos fantasmas no cinema de Kiyoshi Kurosawa, nas relações formais e narrativas que se desdobram em cenas e sequências de alguns de seus filmes de fantasmas. Como essas figuras se alteram e ganham outras camadas nos filmes analisados? De que maneira rompem com certos paradigmas, como a *Teoria Konaka*, manual de preceitos estéticos e narrativos do *J-Horror* criadas por Chiaki J. Konaka e seguida por Kurosawa em parte de seus filmes? A cada capítulo, novos filmes serão analisados, mas os anteriores retornam e somam na relação entre imagens e conceitos evocados.

A aparição dos fantasmas se reconfigura dentro da obra do realizador e, por isso, faremos uma contextualização histórica da figura do fantasma no folclore e cinema japonês, além de situarmos o discurso do próprio diretor na realização dos filmes, por meio das entrevistas concedidas pelo realizador ao longo dos anos. Acreditamos que esses elementos auxiliam a compreensão sobre a iconografia dessas figuras e a relação com certos temas, como a desumanização frente aos progressos do capitalismo, a solidão, o desejo de vingança, a culpa.

No primeiro capítulo, intitulado “Desaparecer – Tornar-se um fantasma”, refletiremos sobre o fantasma como imagem e aparato comunicacional (FELINTO, 2008). Imagens que assombram os vivos cujo olhar desestabiliza e pode, inclusive, matar. Neste primeiro tópico, também trabalharemos o conceito de fantasma e suas aparições no folclore e no cinema japonês. Em seguida, analisaremos os filmes: *Pulse* (2001) e *Séance* (2001), na sua relação com o gênero do horror e a produção de filmes do *J-Horror*. Os fantasmas nesses filmes são pensados à luz de conceitos como o tremido das fotografias espectrais, o inquietante e produções de duplos através das tecnologias e desaparecimento. “As obras de Kurosawa (...) implicam uma diferença de tempo que se origina em uma amnésia dolorosa. As diversas formas de desaparecimento, da execução à errância, passando pela evaporação, são ocasionadas por maus encontros, fantasmáticos, acidentais, perigosos da história” (ARNAUD, 2007, p. 12, tradução nossa)⁴³.

No segundo capítulo, “Reaparecer – Não esqueça de mim”, refletiremos sobre a figura do fantasma que retorna e fragmenta o tempo e o espaço. Neste momento, nos deteremos principalmente sobre *Loft* (2005) e *Retribution* (2006). “O caráter *liminal* da

⁴³ “Les œuvres de Kurosawa (...) impliquent une différence des temps à l’origine d’une amnésie douloureuse. Les diverses formes de la disparition, de l’exécution à l’errance en passant par l’évaporation, sont occasionnées par les mauvaises rencontres, fantomatiques, accidentelles, hardeuses du récit”.

imagem do fantasma que faz dela uma alegoria interessante da imagem cinematográfica” (FELINTO, 2008, p. 129). No limiar do espaço e do tempo, entre passado, presente e futuro, o fantasma continua sempre. Um conceito basilar para o capítulo é o de o Ma, quase-signo japonês definido pela pesquisadora brasileira Michiko Okano como “uma espacialidade intersticial em suspensão, um espaço-entre disponível para tudo poder ‘vir a ser’” (OKANO, 2008, p. 179). É um capítulo dedicado às lembranças, ao tempo da memória que faz e se refaz.

O terceiro capítulo, “Presentificar – Nos encontraremos novamente?”, é centrado na análise de *Journey to the Shore* (2015). Procuramos entender como o “fantasma palpável” pensado pelo realizador (KUROSAWA, 2008) nos aproxima do conceito de presença, explorado por Gumbrecht em seu livro *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir* (2010), “uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos ultrapassar” (Ibidem, p. 140). Nesse capítulo, aprofundaremos as discussões ligadas à materialidade do corpo e das relações de afeto entre vivos e mortos. Nos interessa também aprofundar o pensamento sobre os fantasmas a partir do “realismo fantasmagórico” (MELLO, 2015), uma designação que nasce do desejo de aliar o realismo baziniano com a imaginação, medo e mitos presentes em algumas produções do cinema contemporâneo do leste asiático.

2 DESAPARECER – “TORNAR-SE UM FANTASMA”

Em uma das sequências de *Pulse* (Kairo, 2001), Harue (Koyuki) e Kawashima (Haruhiko Katô) refletem sobre a morte. "A ideia era tão assustadora que nem podia suportar. Que nada se altera com a morte, é só o agora, para sempre. É disso que se trata, tornar-se um fantasma?", pergunta-se Harue. O filme narra uma onda coletiva de suicídios em Tóquio a partir do início da utilização da internet, imagens fantasmagóricas invadem o mundo: sombras nas paredes, interferências em telas de computador, corpos que aguardam em quartos selados com fitas vermelhas. Kawashima aguarda Harue na porta de seu apartamento e a encontra encharcada e num estado quase sonâmbulo. “Eles foram embora... Desapareceram todos... É sempre assim”. Ela se desespera, tem o desejo súbito de fugir, mas Kawashima a consola. Dentro da casa, ela enxuga o corpo, recobrando a calma. Os dois são separados em cômodos distintos no mesmo enquadramento, acentuando uma distância intransponível. Ela mostra para Kawashima várias imagens em telas de computadores. “O que são eles? Estão mesmo vivos? Em que são diferentes dos fantasmas?”, ela questiona. Presos nas pequenas telas, as pessoas repetem o mesmo repertório de gestos, um circuito infinito⁴⁴. Kawashima nega a existência das aparições, recusando-se a enxergá-las. "Não acreditarei neles, mesmo que veja um. Mas sei que estou vivo com certeza e você também está, Harue. Isso é certo, não é? Por isso não quero pensar no fato de que um dia iremos morrer". Para Harue, os fantasmas já estão calmamente transformando os vivos em imortais. (Figura 1).

A verdade é, eu não tenho mais clareza sobre a morte que tinha quando eu era uma criança. Então, a pergunta infantil permanece: o que acontece quando morremos? Está tudo acabado? É apenas o nada? Há alguma forma de se comunicar com aqueles que estão mortos? E eu acho que meu uso dos fantasmas ou a comunicação com o outro mundo são parte da minha obsessão com essas mesmas questões (KUROSAWA, tradução nossa)⁴⁵.



⁴⁴ *Kairo*, o título original do filme em japonês, pode ser traduzido como “circuito”.

⁴⁵ “The truth is, I’m no clearer about what death is than I was as a child. So the childlike questions remain: What happens when you die? Is it all over? Is it just nothing? Is there some way to communicate with those who have died? And I think my use of ghosts or communication with the other world is part of my obsession with those same questions”. Entrevista realizada por Jim O’Rourke em 2005. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 30 set. 2020.



Figura 1 - Enquanto os fantasmas se multiplicam nas telas, a distância entre os vivos parece maior

Conforme a pesquisadora Diane Arnaud, no livro *Kiyoshi Kurosawa: Mémoire de la disparition*⁴⁶ (2007), a “memória da desapareição” é um conceito-chave que “atua em todo o cinema de Kurosawa. É uma necessidade formal e narrativa, tanto estética quanto ética” (Ibidem, p. 14, tradução nossa)⁴⁷. Um processo que traz a realidade de volta à ficção e projeta, aos poucos, a possibilidade de um futuro através de escolhas formais, “para apreender a ligação entre destruição e reconstrução, entre trauma e seu retrabalho, entre ação crítica e o estado atual das coisas, entre o medo e o esquecimento” (Ibidem, tradução nossa)⁴⁸. Para Arnaud (2007), o fantasma pode se materializar na descontinuidade da sequência, na profundidade do campo ou na composição de luz do espaço. As figuras do desaparecimento são não só os fantasmas, mas também os vivos, personagens fantasmagóricos, sem memória, que habitam um mundo em ruptura. “Que sentido pode ser dado a esses desaparecimentos tornados (in) visíveis? O desaparecimento é uma morte ou um renascimento social?”, se pergunta Arnaud (Ibidem, p. 69 e 70, tradução nossa)⁴⁹.

A própria cidade de Tóquio, em *Pulse*, torna-se cada vez mais desabitada e parece também desaparecer sob a atmosfera cinzenta. “A poética dos lugares, sempre vazia e descontente, é o fio vermelho que liga memória e desaparecimento em Kiyoshi Kurosawa” (Ibidem, p.103, tradução nossa)⁵⁰. Os habitantes projetam-se em cópias de si mesmos, presos às telas de computadores, e dão lugar a fantasmas evanescentes, marcas da solidão que passam a figurar nas casas, apartamentos e ruas. Corpos jazem sobre as ruas, carros queimam

⁴⁶ *Kiyoshi Kurosawa, memória da desapareição* (tradução nossa).

⁴⁷ “La mémoire de la disparition agit dans tout le cinema de Kurosawa, C’est une necessite tant formelle que narrative, tant esthétique qu’étique”.

⁴⁸ “Pour saisir le lien entre la destruction et la reconstruction, entre le traumatisme et son remaniement, entre l’action critique et l’état des lieux, entre la peur et l’oubli”.

⁴⁹ “Quel sens donner à ces disparitions rendues (in) visibles? La disparition est-elle une mort ou une renaissance sociale?”.

⁵⁰ “La poétique des lieux, depuis toujours vidés et désaffectés, est le fil rouge qui relie la mémoire et la disparition chez Kiyoshi Kurosawa”.

abandonados (Figura 9). Kurosawa torna visível o apagamento da identidade. Esse apagamento, entretanto, não significa uma desumanização social, pois desapareção e a resistência caminham juntas. “O sentido de apagamento da identidade em Kurosawa está inscrito, em minha opinião, na estética japonesa do vazio e da plenitude, para a qual o desaparecimento é tanto um gesto quanto um manifesto” (Ibidem, p. 79)⁵¹. Mesmo na cidade vazia, há sobreviventes que resistem naquele mundo apocalíptico. O desejo de viver também se faz presente (Figura 2). Kurosawa afirma que não vê, necessariamente, esse apocalipse de uma forma trágica. “É o culminar de uma determinada trajetória que pode nos levar a um novo começo onde podemos reconhecer que o Outro permanece inescrutável. Podemos conceber novos sistemas de coexistência com o Outro”⁵².



Figura 2 - Os sobreviventes resistem na cidade vazia

O fantasma parece ser uma figura que carrega essa memória da desapareção em sua própria imagem paradoxal. Segundo Erick Felinto (2008), o fantasma é uma entidade ambígua – entre passado e presente, real e imaginário, material e imaterial, vida e morte. O autor o define em quatro diretrizes, a partir do filme *The Devils' Backbone* (*A Espinha do Diabo*, 2001, dir. Guillermo Del Toro).

⁵¹ Le sens de l’effacement indentitaire chez Kurosawa s’inscrit, selon moi, dans l’esthétique japonaise du vide et du plein, pour laquelle la disparition est autant un geste qu’un manifeste”.

⁵² “The culmination of a certain trajectory that may lead to a new beginning where we can acknowledge that the Other remains inscrutable. We can devise new systems for coexistence with the Other. I don't know what that future would look like, but I don't portray it as misery”. Entrevista realizada por James Shapiro, ao portal DVD Talk. Disponível em: <https://www.dvdtalk.com/interviews/004275.html>. Acesso em: 20 jun. 2020.

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 (Ibidem, p.21).

A luz sutil revela, de repente, uma forma contra a parede. Com movimentos flutuantes, o fantasma se aproxima. “Esse movimento nos deixa com medo porque dá ao espectro uma materialidade contraditória”, afirma du Mesnildot (2011, p. 91).⁵³

2.1 Imagens borradas

Em *Séance (Kôrei)*, 2000, dirigido por Kiyoshi Kurosawa⁵⁴, a médium Junko Sato (Jun Fubuki) e seu marido, o técnico de som Koji Sato (Kôji Yakusho), passam a ser assombrados pelo fantasma de uma menina que havia sido sequestrada e, na fuga, esconde-se na maleta de equipamentos de Koji. O casal negligencia ajuda à criança e acabam assassinando-a, como consequência de um plano de Junko para ganhar credibilidade por descobrir o paradeiro da menina desaparecida.

No restaurante do hotel onde se refugiam após as primeiras aparições do fantasma no apartamento em que vivem, os dois tomam café da manhã, numa tentativa de esquecer o ocorrido e recuperar a normalidade da rotina. A câmera acompanha o movimento de Koji, que carrega dois pratos até chegar à mesa onde Junko aguarda sozinha, enquanto mira algum ponto distante fora de quadro. Ele coloca o prato na frente da esposa, que parece despertar, e senta-se diante dela. “Mantenha-se no meio de muita gente”, ele aconselha. Ele pergunta se ela está bem, ao que ela responde positivamente, sem ânimo. A câmera enquadra o rosto de Sato, em *close*. No contra plano, Junko está paralisada, com o olhar novamente desfocado, perdido em algum lugar distante. Sobre seu ombro escapa, das mangas do vestido verde, a mão da criança que eles julgavam ser possível deixar para trás. Koji olha fixamente para a esposa. O braço recua e desaparece, por detrás de seus cabelos. No plano conjunto, Junko dá a primeira garfada no prato que o marido colocara sobre a mesa, indiferente sob o olhar atônito dele, e massageia o ombro em que a mão espectral repousava (Figura 3).

⁵³ “Ce mouvement nous cloue d’effroi car il donne au spectre une matérialité contradictoire”.

⁵⁴ Título do filme na versão brasileira: *Sessão Espírita*.



Figura 3 - Como numa fotografia de espíritos, um braço repousa sobre o ombro de Junko

Séance é uma adaptação para a televisão do romance de Marc Mcshane, *Séance on a Wet Afternoon* (1961)⁵⁵. Neste filme, Kurosawa “recupera a aspereza e o fatalismo dos clássicos *kaidan eiga*” (DU MESNILDOT, 2011, p.84, tradução nossa).⁵⁶ O casal protagonista do filme assassina uma criança no desejo por ascensão social. Entre as diferenças do livro e do filme está a presença de fantasmas. “Considerarei o filme como um filme de horror em que me parece natural que um fantasma intervenha” (KUROSAWA, 2008, p. 22 e 23, tradução nossa).⁵⁷ “O fantasma é uma imagem. E a imagem, por sua vez, é o fantasma”, nos diz Felinto (2008, p.57) ao discorrer sobre a fenomenologia da imagem fantasmagórica. Mesmo com sua materialidade, a imagem deixa escapar algo que não pode ser representado, algo que espreita no fora de campo ou aparece no enquadramento como ambiguidade, inesperado, sonho. O fantasma é uma aparição que se mostra aos olhos mesmo daquele que não quer vê-lo, “constitui a parcela de irrealidade que contamina inflexivelmente o realismo” (Ibidem). No meio de dezenas de pessoas que ocupam um restaurante banhado pela luz do dia, o fantasma pode irromper na imagem, interferir no plano e, em seguida, desaparecer novamente.

Conforme Du Mesnildot (2011), as fotografias de fantasmas tiveram suas primeiras manifestações no início do século XX e tornaram-se um fenômeno no Japão nos anos 1980. 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. Os clichês eram ancorados no cotidiano, na

⁵⁵ O livro conta a história de uma médium e de seu marido desempregado. Ao perceber que seus poderes estão diminuindo, a mulher arma o sequestro de uma criança, mas é investigada por um inspetor com poderes paranormais. Por acidente, o marido acaba matando a criança. Ao invocar o espírito daqueles que assassinaram, a médium confirma que eles são os autores do crime.

⁵⁶ “Retrouve la dureté et le fatalisme des *kaidan eiga* classiques”.

⁵⁷ “J’ai donc envisagé le film comme un film d’horreur dans lequel il me semblait qu’un fantôme intervienne”.

banalidade dos indivíduos retratados.

Mesmo falsas, estas imagens inquietam porque escorregam para o que não foram convidadas. A alegria dos atores no clichê de tirar fotos em grupos ou com pares amorosos é obscurecida pelas figuras melancólicas que os acompanham. Um braço que posa sobre o ombro de um estudante testemunha que algo ainda existe em nosso mundo, entre nós” (DU MESNILDOT, 2011, p.53, tradução nossa)⁵⁸

Para Roland Barthes (1980), ao contrário da pintura, que pode simular a realidade sem a ter visto, na fotografia nunca pode se negar o elemento da concretude. Estabelece-se, então, o noema “Isto foi” ou “O Inacessível”, que instaura a relação entre da realidade com o passado. “A fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, um mergulho brusco na Morte literal” (Ibidem, p.103).

O autor diferencia o *punctum* (efeito pático) do *studium* (significação), ao observar as fotografias da mãe, que havia falecido há pouco tempo e buscar no mergulho nessas imagens a ressurreição da presença do ser amado. Nas fotos, ele não conseguia reconhecê-la completamente. “Dizer de uma foto ‘é quase ela!’ era para mim mais doloroso do que dizer de uma outra: ‘não é nada ela’. O *quase*: regime atroz do amor, mas também estatuto decepcionante do sonho” (Ibidem, p. 76). Para ele, “toda a fotografia é um certificado de presença” (Ibidem, p. 98). Mas há sempre algo que escapa da imagem, que não consegue ser registrado.

As primeiras fotos que um homem contemplou (Niepce diante da *Mesa Posta*, por exemplo) devem ter lhe parecido tão semelhantes a pinturas como duas gotas de água (sempre a *câmera obscura*); contudo, ele sabia que se encontrava face a face com um mutante (um marciano assemelhar-se a um homem). A sua consciência colocava o objeto encontrado fora de toda analogia, como o ectoplasma ‘daquilo que tinha sido’. Nem imagem, nem real, um ser novo verdadeiramente: um real que já não pode ser tocado (BARTHES, 2012, p. 87).

As fotografias de espíritos fascinaram o escritor e roteirista japonês Chiaki J. Konaka, que buscava nessa mídia uma relação com a própria matéria espectral, “através do grão da fotografia, das cores saturadas das polaroides, dos defeitos do disparo, dos borrões ou efeitos da imagem” (DU MESNILDOT, 2011, p. 54, tradução nossa)⁵⁹. Em 1988, Konaka adaptou o efeito dessas fotografias no filme *Psychic Vision: Jaganrei (Jaganrei)*, dirigido por

⁵⁸ “Mêmes truquées, ces photos inquiètent car il s’y glisse qui n’était pas invité. Le joie des acteurs du cliché à se prendre en photo em groupe ou en amoureux est assombrie par les figures mélancholiques qui les accompagnent. Le bras posé sur l’épaule d’un collégien témoigne que quelque chose tente enconre d’exister dans notre monde, parmi nous”.

⁵⁹ “Dans le grain de l’argentique, les couleurs saturées des polaroids, les défauts de la prise de vue, les flous ou les effets de voile”.

Teruyoshi Ishii), distribuído em vídeo. “Esse média-metragem gravado para a televisão é o primeiro filme identificado do *J-Horror*” (Ibidem)⁶⁰, no qual é também capturado os primeiros fantasmas desse movimento. “Produzidos com pouquíssimo dinheiro, os vídeos não possuem praticamente nenhum efeito especial. Os *yūrei* são apresentados como quase indistinguíveis das pessoas vivas” (MAFFIOLETTI, 2012, p.43).

Segundo Kurosawa, as figuras dos fantasmas em Konaka surgem de onde não se espera. “Konaka extraiu disso a ideia de que coisas aterrorizantes estão escondidas na vida diária mais realista” (Ibidem, p. 217)⁶¹. Após escrever o roteiro de *Jaganrei*, Chiaki J. Konaka empreendeu uma troca de correspondências com Hiroshi Takahashi⁶², na tentativa de estabelecer quais os preceitos para a construção de um filme de horror. Essa troca resultou em uma espécie de manual de regras chamada “Teoria Konaka”, “a carta do futuro *J-Horror*” (Ibidem, p. 56, tradução nossa)⁶³. O nome da teoria é atribuído à Kiyoshi Kurosawa e Hiroshi Takahashi⁶⁴, que seguiu seus preceitos em alguns de seus filmes. Konaka discorre sobre essas regras no livro *Horô eiga no miryoku (As atrações do filme de horror, 2003)*, traduzidas por Du Mesnildot (2011). São 14 diretrizes que definem arcos e relações de personagem, organização da *mise en scène* e aspectos iconográficos que deveriam ser utilizados como códigos para a construção do gênero.

Entre elas, está a aparição dos fantasmas como as criaturas que “provocam verdadeiramente o medo, um medo que gera pesadelos à noite” (Ibidem, p. 58, tradução nossa).⁶⁵ Conforme a “Teoria Konaka”, não se deve introduzir o ponto de vista de um fantasma na história, pois ele não causará medo no espectador. Outra regra é não mostrar fantasmas e pessoas reais no mesmo plano, pois o fantasma deve ser mostrado do ponto de vista daquele que é assombrado por ele. Para que tenham um ar aterrorizante, essas figuras devem ser pensadas tomando como referência as fotografias espectrais, nas quais aparições irrompem em espaços onde não deveriam estar ou onde não há ninguém. Os fantasmas também não deveriam falar. Segundo Felinto (2008, p.24), o fantasma que não fala é “o fantasma por excelência”, que assombra com sua presença insistente.

⁶⁰ “Ce moyen métrage, tourné pour la télévision, est le premier film identifié de la *J-horror*”.

⁶¹ Konaka y a puisé l'idée que des choses terrifiantes se cachent dans un quotidien des plus réaliste”.

⁶² Roteirista de importantes filmes do *J-Horror* como *Don't Look up (Joyū-rei, 1996)*, *Ring: O Chamado (Ringu, 1998)* e *O Chamado 2 (Ringu 2)*, Takahashi escreveu um texto sobre *Jaganrei* na revista Cahiers du cinema Japão.

⁶³ “La charte de la future *J-horror*”.

⁶⁴ “Eu penso que o primeiro a utilizá-la não fui eu, mas Hiroshi Takahashi. Foi na época em que que Takahashi e eu dizíamos que aquilo que Konaka e Tsuruta faziam era verdadeiramente formidável. Ao vê-los filmando filmes fantasmas em vídeo no início dos anos 90, chamamos o modo de fazer as coisas de ‘Teoria Konaka’”, afirmou Kurosawa em entrevista à Stéphanie du Mesnildot (DU MESNILDOT, 2011, p.215).

⁶⁵ “Les fantômes qui provoquent vraiment de la peur, une peur à en faire des cauchemars la nuit”.

Filmar um fantasma no processo de falar tem por efeito insistir na sua presença física e arriscar de reduzi-lo a um fantasma interpretado por um ator. Contudo, a voz de um fantasma pode também dar medo de uma maneira extremamente eficaz, quando se trata de uma voz gravada (DU MESNILDOT, 2011, p. 58, tradução nossa).⁶⁶

O horror, para a “Teoria Konaka”, é pensado como um gênero que se constrói por etapas. “Para que o espectador experimente um sentimento de horror, é preciso transmitir as informações de maneira progressiva” (Ibidem, p. 56, tradução nossa)⁶⁷. O medo é construído pela fatalidade, pela unidade de informações e pela ausência de cenas de surpresa. Nessas narrativas, a explicação não fica evidente desde o princípio da trama, pois isso reduziria a complexidade do fantasma. O horror reside no absurdo e o sobrenatural opera como real a partir da visão de terceiros. “A transmissão dessa visão, tal como um vírus, permite estruturar o terror” (Ibidem, p. 57, tradução nossa)⁶⁸. Há também uma sensação de falsa realidade criada a partir da introdução de muitos nomes próprios, de produtos ou lugares. A utilização de uma iconografia específica também produz o medo – dos longos cabelos pretos dos yūrei ao rastro de uma mão vermelha num muro.

Os protagonistas dessas histórias não têm os sentimentos divididos com o público, que os conhece a partir de uma perspectiva *voyeurista*⁶⁹. Esses personagens não devem morrer no curso de filmes de horror baseados em histórias reais, em que a pessoa que narra ainda está viva⁷⁰. Se houver médiuns ou exorcistas na trama, eles não devem ser tratados como heróis. “É preciso permanecer no ponto de vista de pessoas comuns. O que dá medo é o absurdo, o inexplicável. A explicação do médium não deve ser mais que uma interpretação e não deve se apresentar como a verdade” (Ibidem, p. 57, tradução nossa)⁷¹.

Konaka aplicou essa teoria no roteiro de *Scary True Stories: Ten Haunting Tales from the Japanese Underground* (*Hontôni atta kowai hanashi*, dirigido por Norio Tsuruta, 1991)⁷², uma trilogia de vídeos para o *V-Cinema* adaptada de um mangá de horror do mesmo nome. “Após o confidencial *Jaganrei*, *Scary True Stories* marca o verdadeiro nascimento do

⁶⁶ “Filmer un fantôme en train de parler effet d’insister sur sa présence physique et risqué de le réduire à un fantôme interprété par un acteur. Cependant, la voix d’un fantôme peut aussi faire peur de manière extrêmement efficace, lorsqu’il s’agit d’une voix enregistrée”.

⁶⁷ “La terreur se construit par étapes. Pour éprouve un sentiment de terreur, il faut lui transmettre les informations de manière progressive”.

⁶⁸ “La transmission de cette vision, tel um virus, permet de structurer la terreur”.

⁶⁹ Uma das definições de *Voyeurismo* é o de curiosidade patológica em relação ao que é privado ou íntimo. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/xRBnD/voyeurismo/>. Acesso em: 30 set. 2020.

⁷⁰ “De toda forma, pode haver um epílogo do tipo ‘alguns anos mais tarde, x morreu de uma doença de origem desconhecida’ (MESNILDOT, 2011, p. 57).

⁷¹ “Il faut rester du point de vue des gens ordinaires. Ce qui fait peur, c’est absurdité, l’inexplicable. L’explication du médium ne doit être qu’une interprétation, et ne doit pas se présenter comme la vérité”.

⁷² Ou “Histórias Verdadeiras Assustadoras” (NOVIELLI, 2012, p. 22).

J-Horror” (Ibidem, p. 62, tradução nossa)⁷³. Dividida em três volumes, a obra é composta por 10 episódios protagonizados por personagens que são, em sua maioria, adolescentes e colegiais, cujas histórias são narradas em primeira pessoa por meio da voz *off*, criando espacialidades oníricas. Em *Scary True Stories*, o horror não é pautado na violência, mas na “recriação de fenômenos fantasmagóricos, tal como as pessoas comuns têm experimentado” (Ibidem, p. 59, tradução nossa)⁷⁴ e segue as fotografias clássicas de fantasmas. Os espaços habitados por esses fantasmas são lugares comuns: escolas, piscinas, quartos, apartamentos, modificados a partir da presença espectral que se retém imóvel numa escada ou caminha lentamente num corredor. São figuras solitárias cujo objetivo não é causar medo e as intenções são desconhecidas. “O Japão contemporâneo de *Scary True Stories* é frio, impessoal e concreto. Não tenta estabelecer uma continuidade com as decorações refinadas do *kaidan eiga* clássico” (Ibidem, p. 61, tradução nossa)⁷⁵.

Kurosawa, conforme Du Mesnildot (2011, p. 84, tradução nossa), “aplicou à risca”⁷⁶ a “Teoria Konaka” à *Séance*. No filme, o horror é trabalhado a partir da inserção do sobrenatural no cotidiano de Junko e do marido, que após o assassinato da criança passa também a vê-la, uma visão transmitida quase como vírus ou maldição. As aparições dos fantasmas se assemelham aos vivos e insistem sobre a vida dos dois, não para gerar um efeito de susto, mas na construção de um sobrenatural progressivamente mais presente - se antes ela incorporava os espíritos ou simplesmente os ignorava, o fantasma de Yoko torna essa tarefa impossível. Junko é uma médium que não é em nenhum momento tratada como uma heroína, com as respostas verdadeiras para o sobrenatural que lhe cerceia. Ela é uma mulher comum, que se torna vítima de sua própria ambição e algoz da criança que gostaria, em última instância, de ajudar. Outra figura sensível, de um exorcista, é um sacerdote xintoísta que purifica a casa dos dois para livrá-las dos maus espíritos. Ele garante que está limpa, mas Koji não tem certeza. Ao se despedirem, Koji pergunta ao sacerdote se existe inferno. O homem responde: “Existe se você achar que sim. Não existe se você achar que não”. “Qual você acredita?”, indaga Koji. “Não sei”, diz o sacerdote. Não existem respostas fáceis, nem mesmo para alguém que tem um acesso mais direto ao sobrenatural. O que ele oferece é sua interpretação, e não a verdade.

Na sequência que mostra o retorno de Junko ao seu trabalho como garçom é

⁷³ “Après le confidentiel *Jaganrei*, *Scary True Stories* marque la véritable naissance de la *J-horror*”.

⁷⁴ “La récréation de phénomènes de fantômes, tels que des gens de tous les jours en ont fait l’expérience”.

⁷⁵ “Le Japon contemporain des *Scary True Stories* est froid, impersonnel et bétonné. Il ne tente pas d’établir une continuité avec les décors raffinés du *kaidan eiga* classique”.

⁷⁶ “Appliquant à la lettre la théorie Konaka”.

possível perceber com Kurosawa estrutura formalmente a aparição do fantasma, que é de fato aquele que “provoca verdadeiramente medo” (Ibidem, p. 58, tradução nossa)⁷⁷ no filme. Junko limpa as mesas do restaurante, quando um cliente chega. Ele se senta sozinho em uma das mesas e coloca sua maleta de aço na mesa, diante dele. Abre-a e tira dela alguns papéis. Junko aproxima-se da mesa, cumprimentando-o. O homem faz o pedido, com a atenção voltada para os cálculos que faz numa calculadora. Junko prepara o café do cliente. Ao retornar, ele abre espaço entre os papéis para que ela coloque a xícara. Quando ergue o olhar, Junko vê uma mulher de vermelho ao lado do homem. Os cabelos estão sobre o rosto, que é desfocado, como uma fotografia tremida. A mão de Junko treme e ela derruba um pouco de café sobre a mesa. Ela sai, levando consigo algumas louças para limpar e deixando o homem e a mulher de vermelho para trás. Outra garçonete serve o cliente, enquanto Junko descansa um pouco em uma cadeira no fim do corredor. Seu corpo pende para o lado. Os olhos estão fechados. Ela os abre e mira o restaurante, recortado pela moldura de uma porta estreita. Vemos novamente seu rosto em *close*, a cabeça recostada na parede. Por trás de seu ombro esquerdo, surge novamente a mulher de vermelho, que flutua até sair de quadro - primeiro vemos seus cabelos pretos, o rosto, depois o vestido. Junko quase olha para trás, mas resiste. Seus olhos se mantêm fixos na fresta de luz que a porta deixa ver. Ela se levanta e sai. Em *close*, o fantasma olha para frente, mas não conseguimos ver sua expressão: seus olhos completamente borrados. Junko leva o pedido para outras clientes, mas o homem já não está em sua mesa. Ela olha para o caixa e vê que ele paga a conta. O homem sai do restaurante. Logo depois, surge o fantasma da mulher de vermelho flutuando no ar em busca do homem que acabara de deixar o local e os braços suspensos em sua direção (Figura 4).



⁷⁷ “Ce qui fait vraiment peur, ce sont les fantômes”.



Figura 4 - A mulher de vermelho assombra o restaurante em que Junko trabalha

A iconografia do yūrei, com seus longos cabelos pretos sobre o rosto, é vista aqui na mulher de vermelho, um espectro borrado e flutuante. Em entrevista à Kurosawa, Du Mesnildot (2011) perguntou se essa figura teve como referência a mulher fantasma de vermelho que aparece num dos episódios da série *Scary True Stories*, chamado *The Gymnasium in Summer*. Kurosawa responde que, antes de Tsuruta, o fantasma era mostrado por um período bastante curto. A partir de *Scary True Stories*, percebeu-se que era possível mostrá-lo por mais tempo, inclusive seu rosto, em *close*. O vermelho das vestes é, segundo Kurosawa, algo que se destaca no escuro.

O vestido do fantasma do *The Gymnasium in Summer* me impressionou. Um fantasma vestido de vermelho, que permanece imóvel no escuro, é realmente assustador. E se ele começar a se aproximar, é ainda mais assustador. Lembro-me de uma imagem bastante semelhante em *La Gorgone*, de Terrence Fisher, que não é um fantasma, mas um monstro mitológico. Ela não está vestida de vermelho, mas de verde e também se aproxima da câmera. Como no filme de Tsuruta, termina com um *close* do rosto dela. Eu vi esse filme no cinema quando estava no ensino fundamental, devia ter dez anos e me lembro de estar com muito medo. Senti um medo muito próximo do causado pelo *kaidan eiga* japonês. A Górgona não faz nada de especial, não ataca mostrando suas presas, não manifesta nenhuma forma de violência. Sua presença é suficiente para nos dar a impressão, para nós seres humanos, de sermos impotentes diante dela (DU MESNILDOT, 2011, p. 216, tradução nossa).⁷⁸

Seus olhos não são visíveis, um recurso também utilizado em *Scary True Stories*

⁷⁸ “La robe rouge du fantôme de *The Gymnasium in Summer* m'a incontestablement marqué. Un fantôme habillé de rouge, qui se tient immobile dans l'obscurité, cela fait vraiment peur. Et s'il commence à s'approcher, cela fait encore plus peur. Je me souviens d'une image assez proche dans *La Gorgone* de Terence Fisher. Il ne s'agit pas d'un fantôme mais d'un monstre mythologique. Elle n'est pas habillée de rouge mais de vert et elle s'approche elle aussi vers la caméra. Comme dans le film de Tsuruta, cela se termine par un gros plan de son visage. J'ai vu ce film au cinéma quand j'étais à l'école primaire, je devais avoir dix ans, et je me souviens avoir eu très peur. J'ai ressenti une peur qui était très proche de celle provoquée par les *kaidan eiga* japonais. La Gorgone ne fait rien de particulier, n'attaque pas en montrant ses crocs, ne manifeste aucune forme de violence. Sa présence suffit à nous donner l'impression, à nous autres êtres humains, d'être impuissants face à elle”.

para acentuar uma sensação de veracidade ao fingir proteger o anonimato do personagem. “Ao fazer isso, eles os dotam de um olhar além do túmulo” (Ibidem, p. 53, tradução nossa).⁷⁹ No Japão e em outros países, explica Du Mesnildot, a cegueira é um dos atributos da clarividência. Os *itako*, xamãs japoneses, são em sua maioria cegos. “Os olhos mascarados com feixes pretos comunicam ao conjunto da imagem um caráter triste e fatal, aprisionando esses inocentes personagens na morte” (Ibidem, tradução nossa)⁸⁰. A mulher de vermelho de *Séance* é também uma anônima, uma estranha aparição que se destaca entre os clientes do restaurante e, assim como eles, some depois de um tempo. Ela não assombra aquele espaço e, sim, um dos vivos. Assim como ele é assombrado, ela também o é por ele, aprisionada a sua presença, fadada a perseguí-lo. Quando o segue, vê-se que é um fantasma que não tem as pernas, um fantasma que voa. Para Kurosawa (Ibidem, p. 217, tradução nossa), essa figuração que deveria produzir medo está, no contexto contemporâneo, no limite do cômico. Ele afirma que representar um fantasma de pé, como numa fotografia espectral, seria mais fácil, mas a imagem do fantasma que voa ainda é assustadora.

Hiroshi Takahashi, com quem Konaka dialogou para a elaboração da *Teoria Konaka*, é o roteirista de *O Chamado (Ringu, 1998)*⁸¹, dirigido por filme Hideo Nakata⁸². A trama gira em torno de uma fita de vídeo que mata seus espectadores em sete dias, amaldiçoada pelo fantasma de Sadako Yamura, “o modelo do que se tornará a *yūrei* mais famosa do mundo” (MAFFIOLETTI, 2012, p. 44), adaptada do livro homônimo de Kôji Suzuki⁸³. Ao serem mortas por Sadako, as vítimas são encontradas com os rostos contorcidos em “expressões de abjeto horror” (MCROY, 2008, p.87, tradução nossa) e tornam-se imagens borradas em fotografias.

No livro, Sadako não se materializa, sua presença é apenas aludida pelo autor. “Mas não há uma linha nas 300 e poucas páginas de *Ringu* que a coloque diretamente na história” (Ibidem, p.46). Em vez de aparecer na televisão, no romance ela assombra os reflexos, através dos quais entra em nosso mundo. Antes de chegar ao cinema, a história foi levada para a televisão em 1995, no especial *Ring: The Complete Edition (Ring: Kanzenban,*

⁷⁹ “Ce faisant, ils les dotent d’un regard d’outre-tombe”.

⁸⁰ “Les yeux masques de quelques traits de feutre noir communiquent à l’ensemble de l’image un caractere triste et fatal, emrisonnant dans la mort ces innocents personnages”.

⁸¹ A versão norte-americana de *Ringu*, *The Ring* (2002, dir. por Gore Verbinski), ficou mundialmente conhecida.

⁸² Considerado “o pai do J-horror” (LOPERA, 2016, p. 44).

⁸³ Kôji Suzuki é conhecido como um Stephen King japonês (King autor de grandes sucessos da literatura de horror norte-americana como *Carrie* (1974), *O Iluminado* (1977) e *It: A Coisa* (1986)), mas “rejeita esse rótulo e se define como um escritor de ficção científica” (DU MESNILDOT, 2011, p.71). Suzuki escreveu *Ring* em 1991 inspirado nas experiências mediúnicas do professor Tomokichi Furukai, realizadas no início do século XX. O pai de Sadako não era humano, mas uma entidade xintoísta, vinda do mar. “Ela é uma criatura do caos” (Ibidem, p. 98).

dir. Chisui Takigawa), na qual a imagem do fantasma remete a uma concepção ocidental, de aura luminosa. “No programa de TV, Sadako aparece nua, com a pele viçosa e a pele viçosa envolta em luz, os cabelos perfeitamente penteados, o rosto descoberto e um bebê em seus braços” (Ibidem, p. 47).

Já na adaptação escrita por Takahashi e dirigida por Konaka, é criada uma figuração cinematográfica com uma iconografia que evolui do folclore, com o vestido branco que faz referência aos quimonos fúnebres da Era Tokugawa, as mãos caídas ao lado do corpo e os longos cabelos negros. Conforme Du Mesnildot (2011), Sadako é uma emissária do inferno, uma medusa que mata com o olhar. A gestualidade de seu corpo remete aos movimentos do teatro Kabuki e do Butô⁸⁴.

O desdobramento do corpo de Sadako nos congelou de medo. Hideo Nakata não apenas inventou uma forma, uma silhueta, mas um som. Os sons de madeiras quebradas quando se reorganizam são como o estalar das tábuas do kabuki e as percussões que acompanham a onda de espectros" (DU MESNILDOT, 2011, p. 102)⁸⁵.

Assim como Konaka, Takahashi também escreveu ensaios e sistematizou diretrizes a respeito da estética dos fantasmas e construção do medo nos filmes de *J-Horror*. Algumas das técnicas estão listadas no livro *Eiga no ma (O demônio do cinema)* e estão presentes nas aparições de Sadako – no que concerte às características físicas do rosto e do corpo e aos movimentos - e na *mise en scène* de *O Chamado* (MAFFIOLETTI, 2012, p. 48 e 49): o rosto do fantasma não deve ser mostrado ou, se mostrado, deve ser colocado em plano geral para que seus detalhes sejam indistintos; o rosto do ator, em uma expressão pavorosa, é um “*tour-de-force* supremo, o ideal do filme de fantasma”; o corpo deve ser colocado em uma posição incomum, que desafie a perspectiva de espaço ou distância, ou mesmo numa posição impossível; O movimento deve ser inumano, “sem relação com a mobilidade natural dos músculos humanos”; O artifício para a construção do medo não é o que se vê, mas a premonição e a atmosfera no ambiente e uso do som.

Pulse, “um dos carros-chefes incontestáveis do *J-Horror*” (DU MESNILDOT, 2011, p. 89, tradução nossa)⁸⁶, foi adaptado como *remake* em *Hollywood* cinco anos mais

⁸⁴ O Butô é uma “dança experimental e contestadora dos anos 1960” (DU MESNILDOT, 2011). Tatsumi Hijikata, figura histórica do butô – cuja tradução seria ‘dança do corpo obscuro’, a definiu como uma arte ligada à morte e aos fantasmas ‘o butô é um cadáver que se levanta novamente numa tentativa desesperada de possuir a vida’” (Ibidem, p. 102).

⁸⁵ “Le dépli du corps de Sadako nous a glacés d’effroi. Hideo Nakata n’a pas seulement inventé une forme, une silhouette, mais un son. Les bruits de bois brisés lorsque’elle se rearticule sont comme l’écho des craquements des planches de *kabuki* et des percussions accompagnant le surgissement des spectres”.

⁸⁶ “L’un des chefs-d’oeuvre incontestables de la *J-horror*”.

tarde⁸⁷. O filme constrói uma maldição epidêmica que se espalha através das tecnologias de comunicação, sobretudo na internet. A trama acompanha a jornada de dois jovens japoneses, de Michi Kudo (Kumiko Asô) e Ryosuke Kawashima (Haruhiko Katô) que descobrem evidências de suicídios inexplicáveis entre os habitantes de Tóquio, ligados a encontros com fantasmas através da conexão *online*. As mortes tornam-se cada vez mais frequentes até que o caminho desses dois personagens se cruza, numa cidade cada vez mais desolada e vazia.

Assim como Sadako, que atravessa a tela, os fantasmas saem do território superlotado dos mortos e transbordam para as ruas de Tóquio, enquanto os vivos, aprisionados na solidão, passam a ocupar o mundo das imagens. Uma série de suicídios se alastra a medida que os habitantes de Tóquio adentram as "salas proibidas", demarcadas por uma fita vermelha, e encontram os fantasmas. Michi depara-se com esse fenômeno quando visita Taguchi (Kenji Mizuhashi) para buscar um disquete que está em sua posse. Ela toca a campainha com insistência, mas o colega não atende. Michi encontra a chave da casa e entra, iniciando sua busca. Enquanto procura, a silhueta de Taguchi surge por detrás de uma cortina. Ela se aproxima dele e pergunta se está tudo bem. Ele indica onde está o disquete, que Michi encontra, próximo ao computador. Ao procurar Taguchi novamente, encontra-o enforcado, diante da parede da sala do apartamento soturno.

Após o suicídio de Taguchi, Michi conversa com outros dois colegas, Junko Sasano (Kurume Arisaka) e Toshio Yabe (Masatoshi Matsuo), sobre o ocorrido. Junko se pergunta se não poderiam tê-lo ajudado de alguma forma ao que Yabe responde que “talvez ele subitamente quisesse morrer. Eu fico assim às vezes”. Os três decidem ver o conteúdo do disquete. Ali, há uma foto de Taguchi de costas para a câmera, com o olhar voltados para seus computadores. Uma das telas, reflete o quarto. A outra um rosto borrado - uma imagem que se assemelha a uma fotografia de espíritos - numa expressão indiferente, vazia. Pouco depois, Yabe recebe uma ligação do colega morto. "Socorro", a voz repete do outro lado da linha. Na tela do celular, ele recebe uma foto: a imagem do colega, de costas, diante do computador, como na imagem contida no disquete. Ele decide ir ao apartamento de Taguchi.

Yabe vasculha os computadores, que estão desligados. Entre os objetos do colega, encontra um papel. Nele, a escrito apenas a frase: “A sala proibida”. Yabe liga a luz da sala e

⁸⁷ Todos os direitos do filme no Japão eram do estúdio e foram adquiridos em *Hollywood* pela produtora Miramax. Kurosawa não foi incluído na produção do *remake* norte-americano. Ele criticou o processo de adaptação da obra em diversas entrevistas. “Os diretores japoneses nunca tiveram a oportunidade de filmar em *Hollywood*. Agora mesmo, se você tem um projeto que pode ser feito lá, você tem que filmar a todo custo com um orçamento baixo no Japão e depois distribuí-lo em festivais no exterior para que seja notado por pessoas em *Hollywood*. Eles virão e comprarão os direitos do *remake*” (KUROSAWA, 2008, p. 64)”. O roteiro foi escrito por Wes Craven e Ray Wright e a direção foi de Jim Sonzero. “Pulse (2006) perde toda a poesia e força estética do original” (Ibidem, p. 64).

vê que, no local em que Taguchi se enforcara, há agora uma mancha preta no formato de seu corpo. Ele desliga a luz e sai. Retorna rapidamente e, quanto liga a luz, o amigo está ali, corporalmente, diante da parede. Yabe se aproxima, perguntando-lhe o que aconteceu. Mas o corpo se desmaterializa, novamente, na mesma mancha de fuligem, que Yabe encara, incrédulo (Figura 5).



Figura 5 - Taguchi aparece e desaparece dentro de sua casa

Ao sair da casa de Taguchi, vê uma porta cerrada por fitas vermelhas. Ele se aproxima e retira as fitas, adentrando no espaço. É um lugar vazio, escuro, que parece estar abandonado. Yabe caminha lentamente até um beco sem saída, que se ilumina com a sua chegada, revelando inscrições em vermelho na parede. Ele se vira e se depara com a presença de uma mulher de preto, que caminha lentamente até ele. Seu corpo quase não se distingue das sombras que a cercam e através das quais ela se desloca. Em alguma medida, ela é também aquele espaço em que está imersa e com o qual pouco contrasta. Um corpo esmaecido.

A expressão de Yabe é de pavor absoluto, intensificando-se à medida que a mulher de aproxima. Sem ter para onde fugir, ele caminha devagar, afastando-se o quanto pode, até tropeçar e cair. Ele esconde-se por detrás do pequeno sofá que há no lugar, na tentativa de salvar-se. Pelo vão do móvel, vê os pés da mulher. Ao olhar para cima, mãos fantasmagóricas deslizam por cima do sofá. Aos poucos, um rosto se revela, imerso na escuridão. Os olhos do fantasma brilham na escuridão, enquanto encaram Yabe. Ele grita

(Figura 6).



Figura 6 - Na "sala proibida", um fantasma se aproxima

Segundo Lopera (2016, p. 70, tradução nossa), em *Pulse* “Kiyoshi Kurosawa compõe uma linguagem visual em que mescla o realismo minimalista e a poesia do mundo dos yūreis, o que dá ao filme uma estranha combinação do entorno moderno, realista, e das presenças sobrenaturais com tom onírico”⁸⁸. A forma como a mulher de preto se movimenta na cena do encontro com Yabe remete à sistematização da estética fantasmagórica de Takahashi, presente na figuração de Sadako: a mobilidade inumana, quase em câmera lenta, teatral - um corpo que tomba e reergue-se num mesmo compasso, numa posição incomum; a aparição em plano geral, mesclada com as sombras da "sala proibida"; a construção atmosférica do som, que se encorpa a medida que o fantasma se aproxima; e, por fim, o rosto numa expressão pavorosa, "tour-de-force supremo" (MAFFIOLETTI, 2012, p. 49), o olhar

⁸⁸ “Kiyoshi Kurosawa compone un lenguaje visual en el que mezcla el realismo minimalista con la poesía del mundo de los yureis, lo que le da a la película una extraña combinación de entorno urbano moderno, realista, y presencias sobrenaturales con un tono onírico”.

que mata.

Esse olhar retorna no final do filme, em *close*, como o de Sadako. Quando Kawashima afasta-se de Michi e adentra a “sala proibida”, encontra um fantasma. Diferente dos demais, esse é um espectro que parece encarnar os vestígios de uma imagem virtual, impressa em seu corpo borrado, tremido. Como nos diz Bellour (1997), o tremido perturba o olhar com figurações que apenas o olho da câmera consegue compor. “Olho que adere à paisagem, olho-corpo com sua paisagem, o olho-corpo do qual Merleau-Ponty fala em seus últimos textos e que Deleuze invoca, inspirado por Bergson, em seus livros sobre cinema. O olho do espírito fundido em sua matéria” (Ibidem, p. 98). Em sua relação com o cinema, o tremido estabelece uma sensação de encontro com o tempo próprio do instantâneo que se choca com a ordenação realista, criando uma sensação de vertigem. Assim como a foto burla sua aparente imobilidade, o cinema se congela “para refletir as alterações de sua condição” (Ibidem, p.103).

Arnaud (2007) sublinha que os fantasmas, ocultos e revelados por um regime alucinatório do visível, explicitam o que há de fantástico no mundo da ficção. “Esse deslizamento de um traço antigo e persistente, tão incrível de um presente esquecido, ironicamente dá origem à formação de ‘novas imagens’: digitalização do borrão, pixelização, interferência” (Ibidem, p. 116, tradução nossa)⁸⁹. Assim, o espectro tremido se aproxima de Kawashima e do espectador, que adentrou junto a ele na “sala proibida”. Seu rosto, antes completamente borrado, congela-se e ganha foco nos olhos, que cintilam na escuridão. O fantasma também nos olha (Figura 7).



⁸⁹ “Ce glissement d’une trace ancienne persistante, tel est l’incroyable d’un présent oublieux, donne ironiquement lieu à la formation de ‘nouvelles images’: numérisation du flou, pixelisation, brouillage”.



Figura 7 - O fantasma encara Kawashima e também o espectador

Apesar de Du Mesnildot (2011) afirmar que Kurosawa segue à risca a *Teoria Konaka* em *Séance*, o realizador rompe com seus preceitos ao mostrar fantasmas e vivos no mesmo plano, em vários momentos do filme. Apenas na sequência da mulher de vermelho, Junko e o fantasma compartilham quatro planos: em um deles, em que o fantasma flutua por trás do ombro da médium, muito próximo, percebe-se na aproximação dos rostos a mudança de expressão de Junko que, mesmo de costas para a mulher de vermelho, parece sentir sua presença. Em *Pulse*, filme que Kurosawa diz que também “se une à *Teoria Konaka*: modificando um pouco algo no cenário diário, dá a impressão de que esconde mais do que aquilo que mostra” (Ibidem, p. 218, tradução nossa)⁹⁰, há várias cenas fantasmas e pessoas que coexistem no mesmo enquadramento. O filme trabalha justamente essa relação entre distanciamento e proximidade de dois mundos, ora aproximando, ora afastando os fantasmas dos outros personagens. A “sala proibida” é o espaço primordial dessa coexistência, em que o contato é estabelecido e, depois dele, não há mais volta.

Em seus outros filmes de fantasmas, Kurosawa segue rompendo os princípios dessa teoria, da qual tomou emprestada importantes diretrizes para sua maneira de articular as narrativas temática e esteticamente, sobretudo nas produções da época do *J-Horror*. Não nos interessa a compreensão da *Teoria Konaka* como um dogma, mas sim como uma possibilidade de diálogo com os filmes produzidos pelo realizador. Para Kurosawa, as

⁹⁰ “Ce que je voulais faire dans *Kairo* rejoint d’une certaine manière la ‘théorie Konaka’: en modifiant un petit quelque chose dans un paysage quotidien, on donne l’impression qu’il dissimule plus que ce qu’il montre”.

imagens produzidas pelo cinema trasbordam e existem também em nosso mundo.

2.2 O duplo fantasmático

No conto *Suave Adeus* da coletânea *Fragmentos do Horror* (2017), Jungi Ito, um dos maiores artistas do gênero de horror nos quadrinhos japoneses, traça uma relação de proximidade dos vivos com os mortos. A família de Makoto, marido da protagonista do conto, Riko Tokura, cria “imagens residuais” dos entes queridos que morrem. São duplos espectrais que permanecem no mundo por 20 anos. A princípio, essas imagens são presenças materializadas e mesclam-se despercebidas ao mundo cotidiano. Ao longo do tempo tornam-se transparentes, evanescentes, até que desaparecem por completo.

As imagens são geradas em uma cerimônia fúnebre, a partir de um ritual de família, que reza coletivamente implorando para que os fantasmas retornem. Makoto diz a Riko: “Esses vinte anos nos dão a oportunidade de nos despedirmos com calma do falecido. É o tempo para um suave adeus”. A própria Riko, uma jovem cujo maior medo sempre fora a morte do pai e que se casou por obrigação, descobre, ao fim da história, ser também uma imagem residual. A descoberta, em vez de aprisioná-la na casa em que já permaneceu tanto tempo, liberta-a. Ela retorna para a casa do pai, onde poderá viver o tempo que lhe resta.

A concepção do “duplo fantasmático” (FELINTO, 2008) pode ser encontrada nas presenças espectrais de *Séance*. A primeira sequência do filme começa com a cena da conversa entre um professor de psicologia (Ittoku Kishibe) e seu aluno, Hayasaka (Tsuyoshi Kusanagi), que apresenta uma pesquisa sobre a aparição de fantasmas registradas por médiuns, através de experimentos com fenômenos eletro-vocais ou de tecnologias como a máquina de comunicação espiritual de Thomas Edison⁹¹, tensionando a relação ciência e fé. O aluno está sentado numa grande mesa de madeira, em primeiro plano, e o professor lê a pesquisa sentado sobre sua escrivaninha, em segundo plano. A distância física que os dois personagens colocam entre si ressona na oposição entre os pontos de vista de cada um. Quando o professor se senta à mesa, o aluno levanta-se e vai até a janela. Em certo momento, o professor lê sobre a

⁹¹ Em um artigo publicado em 16 de outubro de 1920 na revista “The American Magazine”, Thomas Edison explica o que seria a máquina de comunicação espiritual, um tipo de telefone que conectaria o mundo dos mortos ao dos vivos. Ele reforçava que a invenção era pautada pelo método científica e não realizada por “nenhum meio oculto, misterioso ou estranho, como os empregados pelos chamados médiuns”. Edison disse à revista: “Se o aparato que estou construindo agora fornecer um canal para a entrada de conhecimento de um mundo desconhecido – uma forma de existência diferente desta vida -, poderemos dar um passo importante para a fonte de todo conhecimento, mais próximo da inteligência que dirige tudo.” Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2019/10/thomas-edison-b-c-forbes-e-o-misterio-do-telefone-espiritual/>. Acesso em: 30 set. 2020.

aparição do duplo. “Uma aparição fisicamente idêntica ao ser humano” e o Hayasaka completa que é “uma projeção fora do corpo”. “É um sinal da morte?”, indaga o professor, ao que o aluno responde: “Sim. Pessoas em todo o mundo reportaram terem visto seu duplo antes de morrerem. O termo comum é *Doppelgänger*”.

No fundo do quadro de um plano aberto do auditório da universidade, vemos o corpo de uma mulher, quase fundida à parede branca. Os bancos do auditório estão vazios e a mulher é a única presença ali. Ao lado dela, uma porta para o mundo externo, cujo vidro opaco pouco mostra. A câmera faz um *tilt* suave, passeando no espaço pouco iluminado pela luz fraca do dia e por algumas lâmpadas. Um som grave se intensifica. O vidro revela sombras difusas que caminham do outro lado e nos aproxima do rosto da mulher, em plano médio. Ela olha fixamente para um ponto da sala. Num plano mais fechado, a mulher se vira lentamente em direção à porta. Através da superfície opaca, vemos uma sombra muito próxima que se projeta para frente e parece querer tocá-la.

Na outra sala, os dois homens discutem a validade científica da pesquisa de Hayasaka. O professor explica que o mundo sempre ignorou investigações frívolas e desencoraja o aluno a prosseguir, pois terá dificuldades de conseguir reconhecimento da comunidade acadêmica. Hayasaka questiona esses limites.

A mulher está agora sentada em um dos bancos do auditório. Ela segura em suas mãos um pequeno espelho de bolso metálico, adornado de flores. Uma luz incide sobre o objeto, iluminando-o. Atrás dela, uma silhueta sem contornos destaca-se na imagem. A presença observa a mulher, que recua. Ela suspira emanando um sopro gelado, suspenso no ar. Jean-Luc Nancy (2015) elucida a dimensão de presença que a imagem projeta, como efeito do desejo, na relação entre contorno e fundo.

A imagem dá forma a algum fundo, a alguma presença limitada no fundo em que nada está presente a menos que tudo aí esteja presente igual a si, sem diferença. A imagem destaca, difere, deseja uma presença dessa precedência do fundo segundo o qual, ao fundo, toda forma pode ser limitada ou enterrada, originariamente e escatologicamente informe tanto quanto informável (Ibidem, 2015, p.59).



Figura 8 - Uma aparição duplica Junko por trás do vidro opaco

O professor diz que não pode publicar a pesquisa da forma que está. Hayasaka sai da sala e entra no auditório. Ali, ele encontra a mulher, sentada em um dos bancos. É Junko, que fora convidada para conduzir o experimento da pesquisa. Ele se desculpa pela demora e diz que o experimento foi cancelado. Junko devolve, então, o espelho ao homem e ele pergunta o que ela descobriu sobre o artefato. “Quem tinha esse objeto não está mais vivo”. O homem afirma que o objeto pertenceu a sua avó, que se suicidou, e pergunta se Junko poderia fazer uma sessão espírita para vê-la. “Ela estava aqui. Ela estava aqui há uns momentos atrás”, diz a médium, “não tenho certeza se era sua avó”. Em um plano médio, os dois estão de frente para uma janela, através da qual podemos ver uma árvore que balança forte com o vento. O homem pergunta por que os fantasmas são tão nebulosos. “As circunstâncias deles me iludem”, responde Junko (Figura 8).

Segundo Felinto (2008, p.32), o Doppelgänger é tema arquetípico da literatura fantástica, da ficção científica, do cinema de horror e da psicanálise. É uma imagem que comunica aquilo que deveria se manter oculto, não dito, “como um fantasma vindo de outra dimensão, um fantasma perturbador da ordem do tempo, a atormentar o sujeito de quem ele é imagem espectral”. Os duplos e fantasmas são considerados, para Freud (2010),

manifestações do inquietante⁹² – *das Umheimliche* (ensaio de 1919) – domínio que relaciona-se “ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (Ibidem, p.329). O sentimento inquietante varia em cada um, mas há casos de obras estéticas ou experiências concretas em que é reconhecido pela maioria das pessoas. “Como se algo estivesse fora do lugar, o duplo coloca o sujeito para fora de si e o fantasma desloca o tempo de seu eixo, trazendo de volta ao mundo o que deveria estar morto” (FELINTO, 2008, P. 34).

O encontro com os fantasmas em *Pulse* desencadeia o processo de apatia e morte dos vivos e sua incontornável desapareição. Harue Karasawa, com quem Kawashima estabelece uma relação de afeto, apresenta um programa de computação que objetiva ser uma espécie de simulação das relações, “miniatura do mundo”. Na tela preta, vários pontos brancos se movimentam. Harue reforça para Kawashima: “é melhor não encarar a tela por muito tempo”. Com o avanço da epidemia fantasmagórica, os pontos brancos tornam-se borrados, como ectoplasmas. “Quase como fantasmas, certo?”, ela pergunta. “Tem razão. Parecem fantasmas”, ele diz (Figura 9).

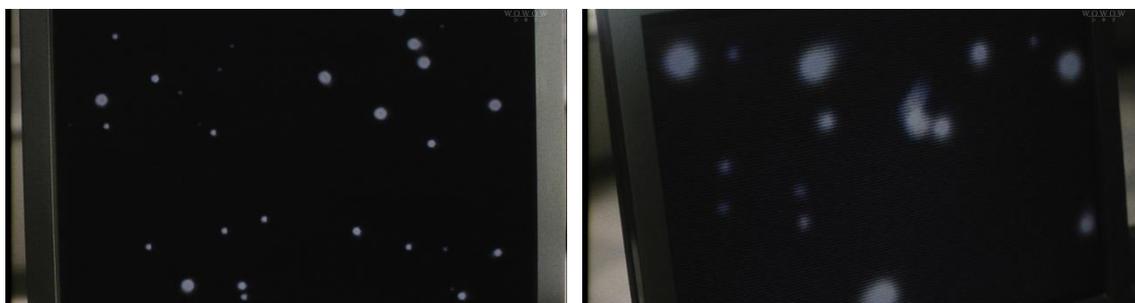


Figura 9 - Ectoplasmas multiplicam-se nas telas

Entre os significados de inquietante (*Unheimlich*)⁹³ na língua alemã estão “espectral”, “apavorante”, “tudo o que deveria permanecer em segredo, mas apareceu”. Já familiar (*Heimlich*) aparece como “local livre de fantasmas”, “familiar, amável, confiante”, mas também “fechado, impenetrável à exploração” ou “algo subtraído ao conhecimento, do

⁹² Freud afirma que muitas línguas não têm uma palavra para a nuance familiar do que é assustador, e faz um apanhado de traduções do termo inquietante (*unheimlich*) em diversas línguas. No Latim, traduz-se como um local ou noite *unheimlich* se traduz como *locus suspecto* e *imtempesta nocte*. Em grego, o termo é traduzido para estrangeiro, estranho. Em inglês: *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghostly*. De uma casa: *haunted*; de um indivíduo: *a repulsive fellow*. Em francês: *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*. Em árabe equivale a *demoníaco, horripilante*.

⁹³ De acordo com o *Dicionário da Língua Alemã*, de Daniel Sanders (1860) e com o *Dicionário Alemão*, de Jacob e Wilhelm Grimm (1877) (*apud* FREUD, 1919).

inconsciente”. Paradoxalmente, *Heimlich* desenvolve seu significado na ambiguidade e coincide com seu oposto. “O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p.331).

O duplo, ou *Doppelgänger*, tem aparência, sentimentos e vivências idênticas a de outra pessoa. Marca o constante retorno do mesmo, uma relação fantasmagórica de repetições sucessivas. Em *Séance*, Koji encontra seu duplo após sucessivas tentativas de livrar-se do fantasma da criança que assassinou. Enquanto tira as roupas do varal, vemos no mesmo plano um homem de costas para o espectador, que encara Koji. Ao pegar uma última peça de roupa no chão, ele nota o homem – é ele mesmo, que encara para um ponto fixo, distante. Koji se aproxima. Pega um galão de gasolina e encharca seu duplo com o líquido inflamável. Se afasta um pouco e ergue um isqueiro. Reluta. Finalmente, atea fogo a si mesmo. O corpo do outro arde (Figura 10).





Figura 10 - Koji atea fogo a seu duplo

A aparição do duplo é normalmente associada aos espelhos, objetos que duplicam, mas também invertem o mundo, distorcendo a realidade. Nada mais familiar e estranho do que a repetição de si mesmo. Felinto (2008) relembra as conexões do fantasma com o imaginário dos espelhos, no antigo costume de cobrir todos os espelhos da casa na ocasião de uma morte ou das diversas lendas de espíritos malignos que surgem através do espelho. “Os duplos eclodem dos espelhos, como espectros sinistros que cruzam as fronteiras entre mundos e confundem as relações entre objeto e imagem” (Ibidem, p. 40). Há um provérbio japonês mostra o significado do espelho na mitologia e o seu lugar de importância para a aparição do sagrado: “Quando o espelho está turvo, a alma está impura”⁹⁴ (PIGGOT, 1969, p. 46, tradução nossa). Na lenda japonesa *Espelho de Matsuyama*, uma mãe dá à filha, logo antes de morrer um espelho (seu bem mais valioso), para consolá-la em seu luto. A menina, que nunca tinha visto aquele objeto, reconhece em seu reflexo a mãe, jovem novamente. Passado e presente se encontram na imagem invertida – uma ponte entre mundos. Toda imagem, segundo Jean-Luc Nancy (2015), é a ideia de um desejo, cujo prazer não é o do reconhecimento, mas do desejo de ir ao fundo das coisas ou de deixar esse fundo subir à superfície. “A imagem é o efeito do desejo [do desejo que reúne o outro] ou melhor: ela abre espaço para isso, abre o escancarado” (Ibidem, p.59). No fundo da imagem do espelho, há um outro, um fantasma.

O fantasma é também uma "uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente" (FELINTO, 2008, p.21). Assim como em uma fotografia, ele exige uma atenção especial do olhar para congelar sua "tremulante e etérea imagem fantasmática" (Ibidem, p. 24). Raymond

⁹⁴ “When the mirror is dim, the soul is unclean”.

Bellour, em seu livro *Entre-Imagens* (1997), afirma que, no século XIX, a fotografia se tornou garantia do duplo espectral, pois a passagem dos fantasmas parecia se materializar nas próprias imagens, através do tremido. Os espectros desapareceram quando o instantâneo possibilitou a fixação do movimento. "Eles reaparecerão da forma laica: com o tremido, o borrado ou o desfocado, a fotografia continua rendendo seu tributo ao fantasma, dívida contraída desde sua origem" (Ibidem, p. 105). As fotografias tremidas induzem a noção de duração através de seus linhas e da profundidade e captam a parcela de drama das representações figuradas. "Não que as fotos 'tremidas' falem, mas seu silêncio talvez seja menos puro, ou menos completo" (Ibidem, p. 101).

Conforme Bellour, Alain Bergala distingue duas espécies de fotografias e fotógrafos: o fenomenólogo, que acredita na realidade e faz da foto uma arte da presença, e o lacanianiano, que acredita na realidade como impossível e nunca faz mais que fixar a ausência. Existiria, entretanto, outro tipo de fotógrafo que se encontra, simultaneamente, nas duas posições: o fotógrafo do tremido. "Há magia no tremido, no borrado" (Ibidem, p.96). A fotografia tremida tem uma força ambígua, que se alia ao mesmo tempo a uma certa ideia de realidade - ao capturar o que há de elementar, de imprevisível - e ao artifício, já que a imagem adquire uma nova forma. Concebido durante muito tempo como "aura fantasmática", o tremido denota o caráter de evidência testemunhada pelo fotógrafo no instante da tomada fotográfica e também permite ver com mais acuidade o que é nítido, essencial na imagem.

Seguindo os termos de Barthes (Em *A câmera clara*), poderíamos dizer que a passagem do tremido procura especificar um *punctum* que não estaria aberto apenas à pulsão aleatória do observador de imagens, mas um *punctum* regrado, a despeito da parcela de acaso que entra em sua concepção. 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, um signo de arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no tempo que se tornou visível. Esta é magia do tremido: apreender um efeito do real, sem nunca se passar pela realidade (Ibidem, p. 105).

Com o surgimento do vídeo, na virada dos anos 1960, tornou-se possível o congelamento da imagem e de todas as formas fotográficas, gerando novas imagens que se desvencilha da transparência fotográfica para introduzir uma nova fisicalidade, uma reconfiguração. O gesto do congelamento também poderia ser chamado tomada fotográfica do filme, pose ou pausa da imagem. "Se essa experiência é tão forte é porque joga com a sentença de morte - seu ponto de fuga e, num certo sentido, o único real (...) a sentença de morte é também o que vem suspendê-la, virá-la pelo avesso e devolvê-la à vida, ao tempo de uma vida indeterminada" (Ibidem, p. 13). O vídeo seria, então, um atravessador, local de

passagem entre o móvel e o imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. A imagem, aí, se abre como um mundo possível.

Podemos pensar as máquinas que geram imagens, duplos do mundo, como Doppelgängers, nos avisa Felinto (2008). Todo novo *médium* se converte em Doppelgänger do anterior. “A invenção da fotografia converte a pintura em um fantasma de si própria” (Ibidem, p. 42). No artigo *Imagens que matam: o imaginário do pânico midiático no novo cinema oriental* (2006), o autor discorre sobre a ideia do fantasma como aparato tecnológico, num estudo de caso das versões japonesa e americana do filme *O Chamado* e do filme *Pulse*, de Kiyoshi Kurosawa. O fantasma é, na perspectiva do autor, uma tecnologia de comunicação que conecta nossa realidade com o mundo do além. Ele retoma os estudos de tecnologias de comunicação fantasmagóricas desde o século XIX, como o caso do “telégrafo espiritual” ou da “máquina viva” de John Murray Spear⁹⁵. O rádio, cinema, televisão e os meios digitais também são aberturas no “tecido da realidade, objetos do nosso cotidiano que, em certos momentos, parecem adquirir vidas e vontades próprias” (Ibidem, p. 12), produzindo visões, duplos e aparições. A proliferação dessas imagens em filmes de horror japoneses demonstra a propagação viral das tecnologias de mediação nas sociedades urbanas, encaradas como instrumentos que isolam os indivíduos e dissolvem o tecido social. “Tais tecnologias dissipam as fronteiras entre o mundo dos fantasmas e o mundo humano, gerando assim uma espécie de psicose endêmica: a realidade mental e a realidade física passam a ser uma só” (Ibidem, p.13).

Em *Ringu*, clássico do *J-Horror*, Sadako multiplica sua imagem como um vírus. Para sobreviver ao fantasma - que anuncia sua chegada por uma tecnologia de comunicação, o telefone - as pessoas que assistiram ao vídeo do espectro precisam fazer um duplo da fita, que é passada adiante, alastrando a maldição. O fantasma é, em si mesmo, um duplo, como relevado no filme *Ringu 0*, que explica terem existido duas Sadakos que se dividiram: o duplo maligno e seu oposto. “Como as mensagens que propaga, a própria Sadako é uma cópia, um duplo que se torna fantasma, retornando para atormentar os vivos - e cuja origem não chega, no fim das contas, a ser inteiramente esclarecida”, explica Felinto (Ibidem, p. 24 e 25), que aponta que sua história alegoriza uma realidade que se duplica até se converter em mera fantasmagoria.

O vírus se propaga não só pelo áudio da ligação, mas também pelas imagens espectrais. O vídeo apresenta uma sucessão de cenas que podem ser relacionadas aos filmes

⁹⁵ “A máquina de Spear foi construída em 1853, seguindo indicações precisas vinda do mundo do além. Ela buscava reproduzir, em seus princípios, todos os mecanismos de funcionamento do organismo humano, por sua vez também pensado como uma ‘tecnologia’” (FELINTO, 2006, p. 11).

surrealistas, destacada por Hideo Nakata em entrevista realizada pelo site *Horschamp*. “Nós quisemos integrar na imagem a noção de que nós realmente não entendemos de que ponto de vista estamos assistindo a essa cena, ou de que ponto de vista vêm luz e sombra” (NAKATA *apud* FELINTO, 2006, p. 17). Nessa atmosfera de sonho, realidade e fantasia se embaçam. Sadako habita um mundo fantasmagórico de imagens que é como “uma versão degradada do nosso mundo” (DU MESNILDOT, 2011, p. 63, tradução nossa)⁹⁶. Quando, no final do filme, Sadako atravessa a tela da televisão e sai do aparelho, rompendo as barreiras entre o mundo imagético do vídeo e a realidade, essas fronteiras tornam-se indiscerníveis e o fantasma torna-se uma aparição midiaticizada.

A imagem-vídeo, que se multiplica através da internet em *Pulse*, tem como características a reprodução instantânea do tempo e a persistência que tende a conservar rastros de movimentos de corpos em cena e da câmera. A imagem-vídeo contribui para o desenvolvimento de uma “relação de incerteza entre o movimento e o imóvel (como entre o nítido e o desfocado), que hoje em dia é provavelmente o traço dominante de uma metamorfose da imagem da qual o tremido fotográfico é um dos sinais” (BELLOUR, 1997, p. 104). Ao conectar-se pela primeira vez na internet, Ryosuke Kawashima começa a receber uma sucessão de vídeos, com imagens de pessoas nos cômodos escuros de suas casas. Algumas repetem os mesmos gestos, indiferentes. Outras, miram o olhar diretamente em Kawashima, como se soubesse que estão sendo observadas. A frase “gostaria de conhecer um fantasma?” aparece na tela de seu computador. Kawashima desliga o computador e desiste da conexão, frustrado. Quando está dormindo, o computador misteriosamente liga novamente e reconecta-se, sozinho, à internet. Kawashima desperta com o ruído e vira-se na direção do computador. A tela é ocupada pela imagem de um homem imóvel, sentado num sofá, diante de uma parede com inscrições à da “sala proibida”. Sua cabeça está coberta por um saco preto. Mesmo não sendo possível ver o seu rosto, o homem olha diretamente para ele, convidando-o para dentro da tela (Figura 11).



⁹⁶ “La version dégradée de notre monde”.



Figura 11 - Fantasmas ocupam espaços domésticos virtualizados

Os fantasmas de *Pulse* são como as imagens residuais produzidas pela família de Makoto do conto *Suave Adeus*: duplos enclausurados em sua própria solidão, desfocados e evanescentes como em uma fotografia borrada.

2.3 Rastros da desapareição

As tecnologias comunicacionais e os fantasmas são, em si mesmos, pontes entre mundos. “O médium é também o aparato (“o aparelho” de certa terminologia espírita) por meio do qual o fantasma se expressa. Ele é uma *mídia* de comunicação” (FELINTO, 2008, p. 18). Em *Sessão Espírita*, Junko Sato promove essa mediação, atravessada em seu próprio corpo. Na primeira *séance* mostrada no filme, Junko recebe uma mulher que pergunta se poderá casar-se novamente, pois se sente observada pelo fantasma de Shinji, seu ex-marido. As duas mulheres ocupam as pontas opostas da mesa de madeira do pequeno apartamento que Junko divide com Koji, seu marido. O plano geral da sala revela a cortina fechada e a luz do teto apagada, o que torna o ambiente mais escuro. Junko está com as mãos deitadas sobre a mesa e os olhos fechados. O corpo da médium pendula para frente e para trás, no ritmo de sua respiração. A outra mulher grita pelo ex-marido e a câmera recorta seu rosto, num close. Junko diz que ele ainda não está ali, mas está próximo.

Num dos quartos, Koji decupa o material de uma fita do trabalho. A máquina gira até soltar toda a película. Ele a desliga e se deita no sofá. Um terremoto principia, movendo os lápis, cigarros e um pacote de pipocas aberto sobre a cômoda. Na sala, Junko move a cabeça

em círculos, prestes a entrar num estado de possessão. Os cabelos longos e pretos caem sobre o rosto e confundem-se com o tecido do vestido. Ela levanta a cabeça, devagar. Uma névoa se eleva junto de suas mãos. Deitado no outro cômodo, Koji olha para cima. Ele parece saber que algo mudou. Respira profundamente e, de sua boca, a mesma névoa incide no ar, como um sopro gelado.

A última *séance*, feita na presença de Koji, Hayasaka e do detetive (Kitarô), é feita naquela mesma mesa. Junko faz movimentos circulares com a cabeça, tem um espasmo e seus cabelos caem sobre o rosto. Ela diz ser Yoko, a criança assassinada. A menina diz que está morta e onde está enterrada. Hayasaka pergunta como ela se sente. "É frio, é frio", responde. Junko se levanta da mesa e se senta no sofá. "Aquele homem me matou", ela diz. O detetive pergunta se foi o homem que a levou, mas Junko responde que foi o homem jovem. O detetive se levanta, se aproxima de Junko e pergunta quem ela é. Ela responde, confusa: "No solo... Escuro... No solo". Koji abre as janelas e pede que a *séance* pare. A polícia revela já ter encontrado o corpo. Irritada, Junko pergunta o porquê. Hayasaka pergunta se aquilo fora uma performance, ao que a médium não responde. Ela se senta em uma cadeira, num outro cômodo. Koji nota que ela há algo na mão da esposa, fechada em punho. Ele pede que ela lhe mostre o que é. Ela resiste, mas finalmente abre. É uma liga de cabelo de Yoko (Figura 12).





Figura 12 - O médium é uma mídia de comunicação

Segundo Freud (2010), os efeitos do inquietante podem aparecer no cotidiano e na ficção. “O inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis reprimidos são novamente ativados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (Ibidem, p. 371). No âmbito estético e ficcional se criam novas possibilidades de sensações do inquietante, que não se encontram na realidade. O inquietante que vem de complexos reprimidos é mais resistente e permanece assim, também, na ficção. Autores que retratam a realidade comum podem intensificar o efeito do inquietante para além do que é

encontrado no mundo. “Ele nos engana ao prometer a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências” (Ibidem, p. 373).

A morte é uma potência narrativa e estética para a criação de diversas obras artísticas. Para Freud (2010), a construção do duplo seria, ao mesmo tempo, prenúncio da morte e garantia de sobrevivência na próxima vida. “Para muitas pessoas é extremamente inquietante tudo que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos” (Ibidem, p. 360). Ele explica que a imobilidade diante da morte reside na força de nossas reações emotivas originais e na incerteza do conhecimento científico sobre o tema.

Em *Pulse*, Harue torna-se, ela mesma, um duplo aprisionado em sua própria solidão. Depois de quase empreenderem uma fuga da cidade, Harue se separa de Kawashima e volta à sua casa. Ela arrasta a impressora para perto de um dos computadores, que está ligado. Harue se senta diante dele e passa as imagens, uma por uma. Uma sucessão de quartos vazios, iluminados por uma mesma luz azul, triste. Nas últimas duas imagens ainda há pessoas ali. Em uma delas é possível ver a silhueta de um homem sentado num sofá, no fundo do quadro, de frente para a janela. A outra é a do homem com um saco preto na cabeça, que já aparecera para Kawashima duas vezes: assim que se conectou à internet e quando tentava tirar um *printscreen* da imagem, que se aproxima devagar. Ao vê-la, Harue aperta a tecla *enter*. Um papel é impresso, no qual está escrito “sala proibida”. O homem na tela chega mais perto da câmera. Seu rosto, coberto pelo saco preto, é enquadrado em close. Ele retira o saco da cabeça e aponta para si uma arma. O tiro ilumina o quadro escuro, enquanto o homem cai e sai de quadro. Mais uma folha é impressa, com as instruções do que levar para a “sala proibida”: fita vermelha, materiais de construção (Figura 13).





Figura 13 - Harue recebe instruções para entrada na "sala proibida"

Em seguida, Harue acessa uma nova imagem em seu computador. A figura que aparece na tela é um duplo dela mesma, uma imagem pixelizada em que ela se vê através da fresta de uma porta entreaberta, numa perspectiva *voyeurística*, sentada de costas diante dos computadores. “O dispositivo especular provoca uma terrível surpresa quando o rosto real, no início, dobra seu reflexo. O erro que suscita um sentimento de inquietante estranheza também cria um efeito de anunciação morto-vivo” (ARNAUD, 2007, p. 88, tradução nossa)⁹⁷. Harue se assusta e olha para trás, como se procurasse a câmera que produz essas imagens. O duplo mimetiza a ação e a imagem nos olha. Harue e seu duplo levantam-se. A imagem fantasmizada é instável, da ordem do tremido, do fora de foco. “A imagem pixelizada marca a dimensão do duplo fantasmagórico na representação, desenvolve a relação de incerteza entre o movimento e o imóvel (como entre a rede e o borrão) que é sem dúvida o traço dominante, hoje, de uma metamorfose da imagem” (Ibidem, p. 117, tradução nossa)⁹⁸. Ela caminha na direção da porta. Harue, agora, está de costas, distanciando-se do espectador, e o duplo de frente, aproximando-se. Ela abre a porta de seu quarto vazio, em completa escuridão, e acende luz, gesto repetido pelo duplo. No computador atrás dela, seu rosto está em close, muito próximo da câmera. A imagem flica cada vez mais à medida que ela se aproxima. Sua expressão está reticente, os olhos lacrimejam. Harue aproxima-se ainda mais e sorri. “Eu não

⁹⁷ Le dispositif spéculaire provoque une terrible surprise quando le visage du réel, en amorce, double le reflect. La méprise qui suscite un sentiment d’inquietant étrangeté crée aussi un effet d’annonce mort-vivant”.

⁹⁸ “L’image pixelisée marque la dimension de double fantomatique dans la représentation, développe ‘la relation d’incertitude entre le mouvement et l’immobile (comme entre le net et le flou) qui est sans doute le trait dominant, aujourd’hui, d’une métamorphose de l’image”.

estou sozinha”. Ela abraça a câmera invisível num movimento de aproximação que se assemelha a um beijo e seu rosto toma a tela. Ela se torna imagem (Figura 14).



Figura 14 - Harue se fanstamiza ao adentrar as telas

Como nos diz Le Breton (2008, p. 35), em *Desaparecer de si – uma tentação contemporânea*, as figuras de ausência são abundantes na literatura ou no cinema japonês. Ele destaca a presença de personagens “ao mesmo tempo ligados e separados, aqui e em outro lugar, sem densidade e, no entanto, vivos, mas uma distância os habita”. Segundo o autor, essas figuras se encontram no cinema de realizadores como Kiyoshi Kurosawa, Hirozaki Kore-Eda e Naomi Kawase. Também se encontram no teatro *butô*, “com seus corpos nus e

despojados de todas as roupagens sociais, de qualquer carga de significado, com movimentos de infinita lentidão, fora de toda referência social”. Para o autor, o processo de ausência ocorre quando o indivíduo não percebe mais o seu lugar, não tem mais força (ou talvez nunca tenha tido) para acomodar-se e o mundo lhe foge. “A renúncia a si é, às vezes, a única maneira de não morrer ou de fugir de algo pior que a morte” (Ibidem, p. 34). Ele desnasce, se impersonaliza e desliza para o não lugar, apagando-se com discrição. “Existem pessoas que, ao morrerem, só lhes falta o sepultamento, já que há muito tempo desapareceram. Para elas a morte é apenas uma formalidade” (Ibidem, p. 21 e 22). Na relação tecida com os fantasmas, *Pulse* trabalha a desumanização de uma sociedade que torna-se imagem, como explicitado por Kevin J. Wetmore Jr. no artigo *Technoghosts and culture shocks: sociocultural shifts in American remakes of J-horror* (2009):

A internet permitiu o acesso do mundo espiritual ao nosso e ‘o circuito [‘kairo’] está agora aberto’, não pode ser fechado ou invertido, e os mortos fluem livremente para o nosso mundo quando entramos na terra dos mortos, que é um lugar de solidão perpétua (WETMORE JR., 2009, p.5, tradução nossa)⁹⁹.

Conforme Arnaud (2007), é estabelecida uma “*mise en scène* do desaparecimento”, cujas mudanças de planos são fantasmagóricas e desafiam da evaporação figurativa à desertificação das cidades, como ocorre na cidade-fantasma de *Pulse*. “Diante da tela, mesmo para um espectador distante da realidade japonesa, o abandono gradual dos privilégios da ficção dá lugar a uma poesia de desaparecimento e a uma estética de rememoração” (Ibidem, p. 15, tradução nossa)¹⁰⁰. A memória da desapareição designa uma relação com o mundo, que mesmo sob as ruínas do apocalipse, pode lembrar seu passado e se reencontrar. A desertificação urbana se expressa no abandono dos espaços de encontro, do trabalho à universidade, que são despovoados e invadidos por plantas ou computadores. A televisão noticia a desapareição generalizada: uma série de fotografias e nomes se sucedem, num apagamento da identidade individual. “Outro sinal da progressão do perigo, os fantasmas mudaram-se das “salas proibidas” para locais de serviço (a biblioteca, o minimercado, a sala de jogos)” (Ibidem, p. 99, tradução nossa)¹⁰¹ (Figura 15).

⁹⁹ “The internet has allowed the spirit world access to ours and "the circuit ["kairo"] is now open," cannot be closed or reversed, and the dead flow freely into our world as we enter the land of the dead, which is a place of perpetual aloneness”.

¹⁰⁰ “Face à l’écran, même pour un spectateur éloigné de la réalité japonaise, l’abandon progressif des privilèges de la fiction donne lieu à une poétique de la disparition et à une esthétique de la remémoration”.

¹⁰¹ “Autre marque de la progression du danger, les fantômes se sont déplacés hors des Zones Interdites dans des lieux de service (la bibliothèque, la supérette, la salle de jeux).



Figura 15 - Os fantasmas ocupam locais de convivência, agora esvaziados de pessoas vivas

Os corpos apagam-se com discrição, mas deixam marcas, rastros de fuligem nas paredes das casas. “A evaporação corporal na forma de uma mancha de impressão é tardia pela escolha da autodestruição voluntária. O suicídio pode corresponder à tentativa ilusória de integrar, em vez de ser reduzido a nada, ao novo mundo dos fantasmas” (Ibidem, p. 97, tradução nossa)¹⁰². As imagens que se proliferam nas telas de *Pulse*, explana Felinto (2006), são duplos que fantasmizam o real. “Na verdade eles são as próprias tecnologias de comunicação, que fantasmizam o real ao prescindir do contato humano direto. A mensagem que comunicam é a *incomunicação* gerada pelo excesso de aparatos comunicacionais” (FELINTO, 2008, p.120). Diane Arnaud adota essa mesma perspectiva, quando diz que “o desaparecimento por telas interpostas é semelhante a uma “fantomização (fantasma + atomização) da juventude” (ARNAUD, 2007, p. 82, tradução nossa)¹⁰³. No filme, a desintegração da imagem corporal nas telas dos computadores reflete uma dissociação identitária. A narrativa referencia as representações dos *hikkomori*, termo cunhado pelo psicólogo Saito Tamaki, que se refere a jovens isolados no Japão pós-industrial (WETMORE JR., 2009). Eles permanecem em suas casas e se trancam em seus quartos, utilizando a internet como única conexão com o mundo exterior.

Atormentada pelo fantasma da solidão e consolada artificialmente pelo consumo de

¹⁰² “L’évaporation corporelle sous forme d’une tache-empreinte est retardée par la choix d’une mise à mort volontaire. Le suicide pourrait correspondre à la tentative illusoire de s’intégrer, plutôt que d’y être réduit au néant, le nouveau monde des revenants”.

¹⁰³ “Fantomisation (fantôme + atomisation) de la jeunesse”.

aparatos tecnológicos, a sociedade japonesa representa nesses filmes seus temores mais profundos: o pavor da superpopulação, dos espaços limitados, do contato humano direto (paradoxalmente combinado ao medo do isolamento). Privadas de sua essência humana pela ação de uma sociedade tecnologizada e massificante, as pessoas são substituídas por fantasmas (FELINTO, 2006, p. 26).

O processo de tornar-se fantasma ocorre em um mesmo circuito, composto por algumas etapas: conexão pela internet, entrada em um site fantasma, contato com um fantasma na “sala proibida”, sentimento de perda de si mesmo, pedido de ajuda, suicídio ou evaporação direta, assombração do espaço na forma de uma mancha negra. “Estas gravuras em carvão nas paredes convidam-nos a retroceder o filme sem fazer uma investigação mas, antes, realizando uma localização espaço-temporal desta solidão ultra-urbana” (ARNAUD, 2007, p. 84, tradução nossa)¹⁰⁴. Em certo ponto do filme, Yoshizaki Makoto (Shinji Takeda), um estudante da universidade, compartilha com Kawashima a teoria de que o mundo dos mortos tem uma capacidade finita. “Depois de muitas horas ou dias ou muitas semanas, finalmente acontece. Através do processo, espalham-se pelo mundo. Mas agora já não são a tênue presença como quando começaram”, ele explica. Mesmo que pudesse acomodar trilhões de pessoas, a capacidade do outro mundo teria chegado ao limite e os fantasmas precisariam ir para um outro lugar, o nosso mundo. Eles cruzam essa fronteira e ocupam novos territórios através da conexão invisível da rede de computadores.

Guerreiro (2020) debate que, em *Pulse*, Kurosawa constrói uma reflexão sobre o fim da humanidade e o fim do humano. Para ele, a questão do fantasma e de sua figuração está ligada às condições de visibilização dos fenômenos luminosos, o que dialoga com o pensamento de Paul Virilio em *Estética da Desaparição* (2015). A obra, afirma Guerreiro, trata da passagem de uma estética da aparição – caracterizada por uma imagem estável, persistente, analógica – para uma estética do desaparecimento – correspondente a uma imagem instável, digital. Nesse trânsito, o real se evanesce, provocando efeitos de deformação e desfiguração dos corpos. O processo de fantasmização seria o de produção de imagens-fantasma ou de fantasmas da imagem. “O ‘fantasma’ em Kurosawa é produzido por um efeito de desrealização, descorporização reconfigurante, já que a passagem ao “virtual” não impede, e permite mesmo, sua re-encarnação” (GUERREIRO, 2020, p. 99). Os fantasmas podem ser revelados, nos múltiplos enquadramentos que ocupam, por meio das mudanças de luz, duração do plano, deslocamento dos corpos no quadro.

Como nos diz Arnaud (2007), a “mancha suspirando, suplicando, gritando,

¹⁰⁴ “Ces empreintes charbonneuses sur les murs invitent à retracer le film, sans procéder à une enquête mais, plutôt, en effectuant repérage spatio-temporel de cette *ultra-urbaine* solitude”.

enchendo os movimentos e as cavidades do espaço vazio” (Ibidem, p. 98, tradução nossa)¹⁰⁵ assemelha-se às impressões dos corpos deixadas pelos bombardeios de Hiroshima e Nagasaki, catástrofe nuclear que ocorreu no país em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. Essas marcas foram deixadas na memória do trauma coletivo. Kurosawa, ela afirma, reconhece a inspiração gráfica das marcas carbonizadas na figuração fantasmagórica dos que estão entre a vida e a morte, mas recusa a interpretação de que o filme seja sobre Hiroshima. Ele diz: “não é uma memória da guerra em questão. Eu não quero generalizar minha experiência pessoal a todo Japão. A memória são as restrições que determinam nossa vida cotidiana” (Ibidem, p. 123, tradução nossa)¹⁰⁶ (Figura 16).



Figura 16 - Rastros dos vivos marcam as paredes

O conceito de rastro, aponta Jeanne-Marie Gagnebin (2006), conduz à questão da memória, na medida em que inscreve a lembrança de uma presença que já não existe e que,

¹⁰⁵ “De tache soupirante, suppliante, hurlante en emplissant les mouvances et les creux de l’espace vidé”.

¹⁰⁶ “Ce n’est pas la mémoire de la guerre dont s’agit. Je ne veux pas généraliser mon vécu personnel à l’ensemble du Japon. Pour moi, la mémoire se sont des contraentes qui déterminent notre vie quotidienne”.

por sua fragilidade intrínseca, corre o risco de se apagar para sempre. “A memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Ibidem, p. 44). Algo do passado assombra o presente e atesta sobre o que permanece. Os fantasmas de *Pulse* surgem como sombras na parede, vestígios de corpos, borrões, interferências, ou numa presença mais materializada e humana. Multiplicando-se dentro das telas e esvaziando o mundo das personagens, as imagens fantasmagóricas proliferam-se através de uma trama invisível, que projeta e encapsula solidões.

3 REAPARECER – “NÃO ESQUEÇA DE MIM”

“Nos equivocamos ao supor que uma vez que aparece a coisa é, permanece, resiste, persiste, tal qual o tempo em nossa mente que a descreve e a conhece”¹⁰⁷, nos diz Didi-Huberman (2015, p.11, tradução nossa). Para o autor, esse movimento de força, reaparição e sobrevivência é tal como o das asas de uma mariposa, que aparecem e desaparecem conforme batem no ar. A mariposa, especialmente a falena – uma espécie noturna que dança ao redor da luz e termina por deixar-se consumir-se por ela – permite pensar os movimentos da imagem e do real, incluindo o da aparição com o real da imagem. A palavra falena carrega os valores etimológicos da aparição, inclusive o de fantasma e de imaginação (*phasma, phantasia*). “Como as batidas de uma porta, como as asas de uma mariposa, a aparição é um movimento perpétuo de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura... É um bater. É uma maneira de ajustar o ritmo entre o ser e o não ser” (Ibidem, p. 12, tradução nossa)¹⁰⁸. A escrita sobre as imagens implica um olhar para as mudanças dos elementos que surgem, desvanecem e reaparecem no enquadramento e fora dele, que as aparições espectrais também carregam consigo.

Quando a criança assassinada por Junko e Koji Sato em *Séance* reaparece para assombrá-los, desestabiliza a normalidade de um lar já atravessado pelo sobrenatural invocado pela médium Junko em suas sessões. A primeira aparição do fantasma acontece na sequência do dia seguinte ao enterro de seu corpo na floresta, sob uma chuva torrencial. Antes de Koji sair para o trabalho, Junko insiste que ele lhe faça companhia pelo menos durante aquele dia. “Hoje, amanhã, o dia seguinte, é tudo a mesma coisa”, diz Koji, antes de partir e deixá-la sozinha no apartamento. A médium dorme um sono intranquilo e, quando acorda de repente, a porta de seu quarto está entreaberta. Ela observa a fresta, que recorta seu corpo. Junko levanta e caminha devagar até a porta, abrindo-a e deparando-se com um cômodo vazio, iluminado pela luz opaca do sol que se projeta numa janela no fundo do quadro, atrás de uma porta vazada. Um som grave de ventania se instaura. Ela caminha em direção ao cômodo e abre essa segunda porta, que dá para a sala. O som fica mais agudo e forte, até que cessa, dando lugar ao ruído de sinos. Junko vê, sobre a poltrona, um lenço que pertencia à menina morta e que havia sido entregue a ela para auxiliar em sua busca. O lenço tremula, como se

¹⁰⁷ “Nos equivocamos al suponer que una vez aparecida, la cosa es, permanece, resiste, persiste tal cual el tiempo y en nuestra mente que la describe y la conoce”.

¹⁰⁸ “Como los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cirre, de apertura, de nuevo cirre, de reapertura... Es un batir. Es una manera de ajustar el ritmo entre el ser y el no-ser”.

estivesse vivo. Junko corre até a poltrona e esconde o lenço sob uma pilha de almofadas. Senta-se à mesa e pende a cabeça sob a cadeira, exasperada.

Na profundidade de campo, surge a figura do fantasma. O vento volta a soprar, mais furioso que nunca, e a porta vazada se abre sozinha, rangendo. Yoko, a criança assassinada, permanece parada no fim do corredor. Junko a vê e corre para a sala, para distanciar-se, caindo sobre o sofá. Ao virar-se, vê que a menina está ali, bem perto dela, encostada num canto da parede. Ela usa o mesmo vestido verde que vestia quando fora sequestrada, agora sujo de terra. Junko esconde-se atrás da mesa de cabeceira, olhando na direção do fantasma que se mistura às sombras. Seus cabelos escondem boa parte do rosto, sobretudo os olhos. Ainda assim, ela olha diretamente para a médium, numa postura fixa, que confronta em silêncio. (Figura 17).



Figura 17 - Yoko aparece na casa de Junko

Felinto (2008, p.50) nos diz que o fantasma é uma imagem que se comunica também por imagens: narra uma história, muitas vezes um evento traumático e de forma profética. “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”. O trauma, para Freud, é um dos conceitos centrais da psicanálise, nos diz Márcio Seligmann-Silva (2000). É “uma ferida da memória” (SELIGMANN-SILVA, p. 84), caracterizado pela incapacidade da recepção de um evento que está para além dos limites da percepção, tornando-se algo sem forma. Essa vivência levaria à repetição da cena do trauma. O trabalho psicanalítico existiria, justamente, para operar na recomposição desse evento traumático.

O processo de recordação de imagens inconscientes se relaciona com o conceito de memória involuntária em Proust, elucidado no ensaio *A Imagem de Proust*, de Walter Benjamin. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014), a obra de Proust e a teoria psicanalítica de Freud são, para Benjamin, os dois grandes modelos de uma nova relação com o passado e com a memória, do indivíduo e da sociedade. Nesse processo de rememoração, o sujeito não é definido por sua atividade consciente, mas também por sua faculdade ativa, uma “disponibilidade atenta” (GAGNEBIN, 2014, p. 240). Está em jogo, portanto, não somente a lembrança, mas também o esquecimento. A memória involuntária é aquela que “lembra daquilo que não quer lembrar, daquilo que lhe escapou, daquilo que não tinha sido dominado, mas de que tinha, justamente, se esquecido” (Ibidem, p. 233).

Benjamin associa a rememoração ao véu costurado e desmanchado por Penélope, dia após dia, em *A Odisseia*, de Homero. O importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido deste rememorar, que se costura na relação entre trama (lembrança) e urdidura (esquecimento). “Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal qual o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

A rememoração na obra de Proust conduz ao território dos sonhos, onde os acontecimentos são semelhantes, nunca idênticos. 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” (Ibidem, p. 40). O tempo não é infinito, mas entrecruzado, com uma força de rejuvenescimento capaz de enfrentar o envelhecimento. Assim, o passado se reflete no instante, no presente, na “concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente” (Ibidem, p. 46).

De acordo com Felinto (2008), o fantasma está sempre presente naquilo que surge

de inesperado na imagem e nos perturba a vista, pois é “uma imagem cujo suporte, cuja mídia é ele mesmo” (Ibidem, p. 59). Assim como o trauma é reprimido pelo inconsciente, a imagem ambígua do fantasma que aflora no cinema também nos assombra. Entre “transparência e substância, vapor e forma palpável, morte e vida, movimento e imobilidade. O fantasma é uma imagem selvagem, que fere o olhar por não permitir sua racionalização, sua estabilização em uma categoria determinada” (Ibidem, p. 65). Por querer ser visto, o fantasma ocupa os espaços e atrai o olhar, mesmo quando está fora de campo. “Em alguns sentidos a figura do fantasma é como a ruína. O que passou ainda tem o poder de assombrar-nos porque não partiu completamente e porque continua a retornar – fora do tempo, mas revelado no espaço” (HETHERINGTON, 2001, p. 25 *apud* FELINTO, 2008, p. 49). Os espectros de Kiyoshi Kurosawa reaparecem nesse gesto de mostraçã, enquanto vagam no limiar do tempo e do espaço.

3.1 Onryō: o yūrei vingativo

Em *Tōkaidō Yotsuya Kaidan (História de Fantasma de Yotsuya de Tōkaidō, 1825)*, Nambodu Tsuruya IV se inspirou em um caso real para narrar a trágica história de *Oiwa*, uma mulher assassinada por seu marido que volta dos mortos almejando vingança, relembra Sandra Sánchez Lopera em sua tese *Traduciendo la Mirada: sobre la práctica del montaje cinematográfico en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonés contemporâneas* (2016). Segundo Du Mesnildolt (2008, p.21), *Oiwa* é a mãe dos fantasmas japoneses. A personagem principal da história é Iemon, marido de *Oiwa*, um samurai rebaixado e motivado pelo desejo de ganhar novamente sua classificação. Quando tem a oportunidade de se casar novamente com a filha de uma família nobre, ele envenena a esposa e depois a assassina. Iemon deixa o corpo de *Oiwa* ser engolido pelo pântano e o fantasma de *Oiwa* retorna demandando reparação. O fantasma enlouquece Iemon, que assassina sua nova esposa na noite de seu casamento. Ele tenta fugir, mas o espectro de *Oiwa* continua perseguindo-o. Até que ele é, finalmente, capturado e assassinado pela irmã adotiva de *Oiwa*. “No Japão, todos estão de acordo que não há história mais assustadora”, diz Kurosawa (KUROSAWA, 2008, p.16, tradução nossa)¹⁰⁹. “Reina uma obscuridade profunda no coração dessa mulher. Ela foi desfigurada, depois morta e retornou na forma de espectro” (Ibidem, p.17, tradução nossa)¹¹⁰.

¹⁰⁹ “Au Japon, tout le monde s’accorde à dire qu’il n’y a pas de récit plus terrifiant”.

¹¹⁰ “Il règne une obscurité profonde dans la coeur de cette femme. Elle se fait défigurer, puis meurt avant de revenir sous la forme d’un spectre”.

Conforme Maffioletti (2012), quando o espírito deixa inacabada alguma situação que não consegue ignorar, morre apegado a uma emoção muito forte ou não recebe os rituais fúnebres adequados, ele pode ser incapaz de atravessar e ficar preso entre a terra dos vivos e dos mortos. Lendas tradicionais dos yūrei são advertências alegóricas sobre a necessidade de observar o *on*. Desses tipos de espíritos, o que mais se destaca é o *onryō*, o fantasma vingativo. Uma das variações mais conhecidas são as histórias de *ubume*, fantasmas de mães incapazes de descansar até que tenham certeza que seus filhos estão seguros, caso que remete ao fantasma de Lady Mamiya em *Sweet Home* (1989), filme no qual o fantasma da mãe só descansa após se reencontrar com seu bebê.

No Ocidente, um espírito tende a desaparecer depois de executar sua vingança. Uma vez que o objeto do seu ódio é punido, ele pode descansar em paz. No entanto, para um yūrei japonês tradicional, cujo ressentimento é contra toda uma estrutura social, a vingança é perpétua. A menos que consiga destruir toda sociedade, ele nunca encontrará consolo e sua vingança permanecerá incompleta (MAFFIOLETTI, p.34 e 35).

Os yūrei são ligados ao mundo dos vivos por um desejo ou propósito e é isso que os prende ao mundo dos vivos. Quando o desejo é satisfeito, se dissipa. “De muitas maneiras, um yūrei é o seu propósito em forma física”, afirma Zack Davisson (2015, p. 80, tradução nossa), no livro *Yūrei – The Japanese Ghost*. Quanto mais forte a emoção, mais intensa a aparição. “Emoções, particularmente emoções fortes, produzem um vínculo inquebrável para o yūrei. Amor e ódio – e seus companheiros, solidão e ciúme – se agarram mais forte, causando as bordas afiadas em todas as almas japonesas, para se tornarem mais persistentes em enroscarem-se ao tecido da existência” (Ibidem, tradução nossa)¹¹¹. O autor dedica dois capítulos de seu livro aos fantasmas ligados a essas emoções: amor (*ghosts of love*) e ódio (*ghosts of hate*). Segundo ele, entre todos os yūrei do folclore, a Oiwa se destaca como o principal fantasma vingativo, um fantasma do ódio.

A história de Oiwa já foi levada ao cinema inúmeras vezes, provavelmente dezoito diferentes versões somente entre os anos de 1913 e 1937 (DAVISSON, 2015, p. 89). Em *Ringu* (1998), a iconografia de Sadako teve como referência a figura da Oiwa, segundo o diretor Hideo Nakata. “O olho caído de Sadako e seu cabelo preto emaranhado só poderia ser Oiwa” (Ibidem, p. 91, tradução nossa)¹¹². Em entrevista à revista *Reverse Shot* (2005), Kurosawa afirmou que seus filmes são, de certa forma, uma “versão modernizada de algo que

¹¹¹ “Emotions, particularly strong emotions, provide an unbreakable bind for yūrei. Love and hate — and their companions’ loneliness and jealousy — hold tightest, causing those sharp edges of every Japanese soul to become barbed and even more persistent in snagging in the fabric of this existence”.

¹¹² “Sadako’s drooping eye and tangled black hair could only be Oiwa”.

existia nos ciclos de narrativa japoneses há muito tempo”¹¹³, filmes Kaidan que são histórias de fantasmas japonesas que realmente começaram com o Kabuki e foram adaptadas sobretudo ao longo dos anos 50 e 60.

Kurosawa (2008) considera *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* um modelo do gênero do horror, no qual o bem e o mal são difíceis de distinguir. Ele já revelou o desejo de adaptar essa história, mas compreende a dificuldade de traduzir para o contexto atual o discurso acerca das classes sociais contido na narrativa. “*Yotsuya Kaidan* é um filme mais demonstrativo, cuja personagem de Oiwa é oprimida, tiranizada e, por fim, desfigurada” (Ibidem, p. 20, tradução nossa)¹¹⁴. Nos filmes de fantasma do realizador que analisamos nesta pesquisa, no entanto, tecemos aproximações entre o fantasma vingativo da Oiwa em dois filmes: *Loft* (Rofuto, 2005) e *Retribution* (Sakebi, 2006)¹¹⁵. De acordo com Rafael C. Parrode (2013), no artigo *Retribution e Loft: a seca e a enchente criativas de Kiyoshi Kurosawa* publicado na *Revista Cinética*, o roteiro dos dois filmes foi escrito de uma só vez por Kurosawa. “Kiyoshi começa a escrever o roteiro de *Loft* (Rofuto, 2005) ao mesmo tempo em que recebe a proposta de dirigir um filme de encomenda para uma série do selo *J-Horror Theater* – na qual o produtor Takashige Ichise reúne seis dos principais diretores que definiram o gênero nos anos 2000, para a realização de novos filmes”¹¹⁶. Nesses dois filmes, o horror se estrutura na lógica de contaminação, na transmissão de uma visão sobrenatural como propõe a Teoria Konaka.

É importante lembrar que a presença de um fantasma de uma mulher em contos populares japoneses reflete justamente mães, esposas e filhas que eram pessoas boas ou não tão completamente maléficas. No entanto, estas mesmas mulheres foram brutalmente assassinadas por homens que exerciam função social de autoridade e de proteção como um pai, um marido ou um amante. Após a morte, as almas delas retornam como seres sobrenaturais e, acima de tudo, com poder de vingança (MACIEL, 2014, p. 72)

No filme *Loft* (2005), a escritora premiada Reiko Haruna (Miki Nakatani) muda-se para uma casa de campo afastada, recomendada por seu editor Koichi Kijima (Hidetoshi Nishijima), para concluir um romance de amor encomendado. Ali, é assombrada pelo fantasma da inquilina anterior Aya (Yumi Adachi), estudante que aspirava ser escritora e que abandonou um manuscrito intitulado “Querida”, e uma múmia milenar que é trazida pelo arqueólogo Makoto Yoshioka (Etsushi Toyokawa) para o prédio que fica em frente à sua casa.

¹¹³ “It’s a modernized version of something that existed in Japanese storytelling cycles a long time ago”.

¹¹⁴ “*Yotsuya Kaidan* est un film plus démonstratif, avec ce personnage d’Oiwa, opprimé, tyrannisé et, pour finir, défiguré”.

¹¹⁵ Título do filme na versão brasileira: “Crimes Obscuros”.

¹¹⁶ Artigo disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/retribution-e-loft-a-seca-e-a-enchente-criativas-de-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 03 mai. 2021.

Na história de Oiwa, Iemon despreza a esposa em nome do *status social*. Ela não é suficientemente bela ou rica para ele. Devido à dosagem do veneno que destinou a ela, a pouca beleza que tinha lhe foi tomada. Parte do seu rosto derreteu e seus cabelos caíram, em tufos. Davisson (2015) retoma um provérbio japonês “*Kami wa onna no inochi*”, que significa “O cabelo de uma mulher é a sua vida” (Ibidem, p.88, tradução nossa)¹¹⁷. Ao pentear o cabelo e deparar com a queda, a vida de Oiwa era retirada dela. Em *Loft (Rofuto, 2005)*, a busca pela beleza é uma chave para a compreensão da maldição que atormenta a escritora Reiko e que se inscreve já nas primeiras cartelas do filme: “Em busca da beleza eterna ela caiu em um pântano e permaneceu lá, preservada. Depois de mil anos, ela despertou e colocou uma maldição em mim. Uma maldição assustadora, uma maldição eterna”.

A primeira vez que vemos Reiko é através de seu reflexo. A câmera está posicionada atrás dela, enquadrando a parte de trás da cabeça e a mão que segura um pequeno espelho de cabeceira. O olhar da mulher é triste. Ela tira da gaveta um lenço e limpa o rosto. Se olha por uns instantes e abaixa o espelho. Antes de se mudar para a casa de campo, Reiko já manifestava sintomas de uma estranha doença. Ao tentar escrever seu romance no pequeno apartamento caótico, lotado de livros espalhado pelas mesas, estantes e piso, ela tosse. As grandes janelas da sala espelham um outro prédio, no qual várias outras janelas se enfileiram. A montagem dos planos segue o ritmo frenético do trabalho de Reiko, que escreve, para, imprime, lê as páginas e volta a escrever. Esse processo é interrompido pelo incômodo que se agrava em sua garganta. No chão da cozinha, ela se contorce. Como um gato engasgado com o próprio pelo ela tenta expulsar um elemento invasor de seu corpo. Os cabelos pretos se projetam para frente, numa estranha postura. Ela leva a mão à boca. Um vômito preto, espesso, escorre dali. Lama. Ela olha para a mão. O líquido escorre por entre seus dedos.

Essa mesma situação volta a acontecer na casa de campo, onde se vê intrigada com o mistério da ocupação do prédio na frente de sua casa, um centro de formação da Universidade Sagami. Numa noite, vê um homem sair de um furgão com um corpo no colo, envolto em saco plástico. Ao perguntar sobre isso para o electricista que reparava a malha elétrica de sua casa, ele reponde que nunca havia visto ninguém por lá. Reiko caminha até o local. Tenta abrir a porta, mas está fechada. Numa biblioteca, Reiko pesquisa sobre a Universidade Sagami. Ela lê que um grupo de arqueólogos descobriu a múmia de uma mulher no fundo do pântano Midori. Um dos arqueólogos é Makoto, o homem que vira em frente à casa.

¹¹⁷ “A woman’s hair is her life”.

Por meio da bibliotecária, consegue assistir a uma projeção da primeira descoberta dessa múmia, em 1920. O filme, em preto e branco, é um registro em *time lapse* de três dias em que a múmia estivera em um laboratório. Não é possível vê-la: o que aparece na imagem é o tecido que a envolve, um pano volumoso e vincado. Ao fim do vídeo, ela conversa com a bibliotecária. “Eu me pergunto por que razão não se decompôs no pântano”, indaga Reiko. “Há mil anos as mulheres usavam enormes quantidades de lama para preservar sua beleza. Litros e litros de lama negra, isso, claro, resultou que algumas adoeceram e morreram. As coisas que as mulheres fazem por vaidade...”, reflete a mulher. Em casa, Reiko se olha novamente no espelho, repetindo o gesto do início do filme. Reiko fuma, sentada no sofá. Começa a tossir. A câmera faz uma panorâmica horizontal, ultrapassando-a e destacando o fundo da sala, na qual há uma cadeira vazia. Ela se apoia no sofá e, novamente, vomita a lama escura (Figura 18).



Figura 18 - Reiko vomita novamente uma lama escura

Essa relação de possessão sobrenatural também está presente no filme *Retribution* (2006), o fantasma da mulher de vermelho reaparece, depois de sua aparição passageira em *Séance* (2000). Dessa vez, acompanhamos a jornada de um detetive, Noboru Yoshioka (também interpretado por Kôji Yakusho, um dos protagonistas de *Séance*), na investigação de uma série de assassinatos similares, em que as vítimas são enforcadas com cabos de eletricidade amarelos e afogadas em água salgada. O que parece ser, inicialmente, obra de um *serial killer*, revela-se como a vingança de um fantasma de uma mulher que

reaparece para aqueles que fingiram não vê-la e são, indiretamente, responsáveis por sua morte.

O pântano arborizado de *Loft* é substituído aqui pelas áreas lamacentas de uma Tóquio urbanizada. Já na primeira cena no filme, vemos um homem matar, numa poça rasa do terreno abandonado de uma zona de construção, uma mulher vestida inteiramente de vermelho. No plano aberto inicial os traços da mulher e do assassino são indiscerníveis. Eles são pequenos diante da paisagem rodeada por uma vegetação seca. Ao fundo, a cidade cinzenta. Prédios, carros trafegam em viadutos – uma ponte da modernidade sob as águas do mar, no qual um único barco repousa. A mulher se debate, até que se torna completamente inerte. O homem olha para o corpo e sai. No fora de quadro é possível ouvir o motor do carro que arranca e parte. Mas nós permanecemos junto ao corpo afogado, sem rosto.

No dia seguinte, o detetive Noboru dorme escondido por entre as cobertas do sofá, em seu apartamento claro, no qual a luz do sol adentra. Um terremoto faz o cômodo inteiro tremer e o homem acorda assustado. Sua namorada, Harue Nimura (Manami Konishi), se olha no espelho e se despede, mas diz que retornará. Noboru é escalado para investigar o crime. Devido ao terremoto, o cenário está transformado. Há muitas poças de água e pedras que se acumulam na terra lamacenta. Policiais e faixas amarelas cercam o local. O corpo ainda está na mesma posição, agora numa poça maior. Toda a evidência que poderia levar ao culpado, no entanto, parece ter se perdido devido à enchente. Ao colocarem o corpo da mulher numa maca, percebem que sai água da boca do cadáver. O detetive seca a boca da mulher, com algumas toalhas. “Que modo de morrer”, diz, antes de cobri-la. Quando ela é levada, percebe um botão solitário boiar em uma daquelas poças. É idêntico a um botão perdido de um casaco seu. Aos poucos, novos indícios dos crimes apontam para o próprio detetive que, traído pela memória, não consegue saber ao certo se tem alguma participação naquela série de assassinatos.

Ao retornar à cena do crime em busca do botão perdido de seu casaco, se depara com a primeira aparição do fantasma, que retorna para assombrá-lo. Quando chega ali, nota que a água de uma das poças tremula, vibra, como se estivesse borbulhando. Noboru se espanta com o estranho fenômeno que dura pouco. A poça volta a permanecer parada, semelhante a um buraco negro na escuridão. Ao longe, brilha na paisagem do plano aberto uma figura estática, que se destaca da escuridão do entorno. Ela está próxima a restos de máquinas e sucata. Vestida de vermelho, com os cabelos pretos, braços rígidos junto ao corpo, ela encara o detetive, que sente seu olhar. Ao voltar-se para sua direção, ela já não está ali. Ele se aproxima, devagar. Um grito suplicante corta o ar. “Quem está aí? Saia daqui!”, ele grita e se apresenta como membro da polícia. Munido da lanterna, ele investiga o local, sem

encontrar nada. O som de seus próprios pés na água o assusta, como se estivesse sendo seguido (Figura 25).

Kurosawa (2008) afirma que tem o desejo de que os espectadores observem atentamente o enquadramento, num exercício de descoberta pelo olhar. “Eu amo procurar dentro do quadro. Acho que quem descobre alguma coisa lá fica satisfeito. É como descobrir um fantasma escondido em uma foto” (Ibidem, p. 119, tradução nossa)¹¹⁸. O realizador relaciona a figura da mulher de vermelho à Górgona, monstro mitológico do filme *The Gorgon* (1964), de Terrence Fisher. As cenas de encontro do monstro com suas vítimas, de acordo com ele, constituem a essência do filme de horror: a angústia crescente quando um personagem vê algo que não deveria ver ou encontra o que não deveria encontrar e, finalmente, se depara face a face com a criatura (Figura 19). “A Górgona não faz nada de especial, não ataca mostrando suas presas, não manifesta nenhuma forma de violência. Sua presença é suficiente para nos dar a impressão, para nós seres humanos, de sermos impotentes diante dela” (DU MESNILDOT, 2011, p. 216, tradução nossa)¹¹⁹. Segundo Arnaud (2007), os filmes de Kurosawa trabalham com a iminência do perigo, que confronta os protagonistas com uma força silenciosa com a qual os eventos se formam. “O perigo vem de uma dimensão quase imperceptível do visível” (Ibidem, p. 109, tradução nossa)¹²⁰.



¹¹⁸ “Moi, j’aime chercher dans le cadre, Je pense que ceux qui y découvrent quelque chose sont heureux. C’est comme découvrir un fantôme caché sur une photo”.

¹¹⁹ “La Gorgone ne fait rien de particulier, n’attaque pas en montrant ses crocs, ne manifeste aucune forme de violence. As présence suffit à nous donner l’impression, à nous autres êtres humains, d’être impuissants face à elle”.

¹²⁰ “Car le danger provient d’une dimension à peine sous-jacente du visible”.



Figura 19 - Ao longe, a mulher de vermelho encara Noboru

Após um assassinato com o mesmo *modus operandi*, dessa vez de um pai que matou o filho, o fantasma visita o apartamento do detetive. O apartamento novamente é afetado com o tremor de um terremoto e invadido pelo mesmo grito dilacerante. Ele vai ao psicólogo da polícia, conselho do seu parceiro policial que ele, inicialmente, refutou com veemência. O psicólogo diz que ele está apenas estressado. Numa maca, um paciente repousa sedado. O psicólogo explica que aquele é um guarda de trânsito ele foi encarregado de lidar com um terrível acidente e que, desde então, a vítima tem aparecido em seus sonhos e que esse fantasma abre a boca dele para que fale, mas não tem voz. O detetive pergunta se fantasmas são assim e o psicólogo responde que compreende que a voz nos sonhos do guarda de trânsito é a voz da verdade, pois no fundo o paciente tem dúvidas se lidou da maneira correta com o acidente. Essas dúvidas teriam tomado a forma da voz da vítima, acusando-o de não ter feito a coisa certa. “Então a voz da verdade pode confundir uma pessoa com outra? Em outras palavras, um fantasma pode escolher a pessoa errada?”, pergunta o detetive. “A verdade nunca é errada. É óbvia”. O detetive agradece e sai.

Ele caminha na zona de construção onde ocorreu o assassinato. Senta-se em algumas vigas de madeira, preocupado. O fantasma, borrado, o observa. Eles dividem o plano médio. O homem nota a presença daquela mulher estranha, desfocada. Ele desvia o olhar. “Eu sempre estarei ao seu lado. Para sempre. E sempre”. Desnortado, ele caminha por entre as grades encobertas por tecidos. Depara-se novamente com a figura, dessa vez nítida, que flutua em sua direção. Ele foge. “Ouça-me, não sei quem você é. Sou um estranho. Olhe para mim”. O fantasma se vira e olha para o homem, que desvia a vista. “O que eu já fiz para você?”. De frente para o homem ela flutua em direção à câmera. “Você me matou. Me afogou na água salgada”. “Eu não fiz isso!”, ele grita. A mulher abre a boca e emite o mesmo grito agudo, contínuo. Um apito que soa doloroso adentra a carne e faz o homem tampar os ouvidos, em desespero. “Por favor, pare com isso!”. Por um momento, ela parece ter sumido. Quando se vira, ela reaparece por detrás das grades. Só é possível ver metade do seu rosto. “Havia uma

escuridão imensa. E eu fiquei presa lá para sempre. Durante todo esse tempo. Daí todos os meus sentidos, lembranças e emoções desapareceram uma depois da outra, deixando apenas o desespero”. Atrás dela, os plásticos presos nas grades também tremulam devido ao vento, como se a presença daquele fantasma mobilizasse o entorno (Figura 20). De acordo com Parrode (2013), a investigação sobre as questões sociais do Japão se dá a partir dos espaços, de uma Tóquio que carrega a devastação de um passado recente, desencadeando a violência. “O mal aqui (tal como em *Cure*) é contagioso, nasce de uma imagem – que é a da mulher de vermelho, a própria representação imagética desse passado afogado pela água salgada que invade aquele lugar” (Ibidem)¹²¹.



Figura 20 - A mulher de vermelho emite um grito doloroso

Outra assassina assombrada pela mulher de vermelho é Yabe Miyuki, que mata seu amante afogado em uma banheira. Noboru a persegue e pergunta se ela viu o fantasma,

¹²¹ *Retribution e Loft: a seca e a enchente criativas de Kiyoshi Kurosawa*, publicado na Revista Cinética. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/retribution-e-loft-a-seca-e-a-enchente-criativas-de-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 30 mai. 2021.

afirmando que também o viu. A mulher chora. “Eu me vi no espelho”, a mulher diz. “Quando a vi, foi como se ela tivesse me visto também. As emoções dela emanaram em mim. Ninguém me nota. O mundo esqueceu de mim. As pessoas mais próximas a mim não me veem”. Ela, então, se deu conta que o homem com quem se relacionava era egoísta, o mundo só existia para ele. “De repente, eu queria acabar com tudo. Por isso o matei”. Violento, o detetive afoga a cabeça da mulher em uma poça das proximidades, mas volta a si e se afasta. Ele ordena que ela saia dali rápido, comando ao qual ela obedece. O desejo do yūrei é tão forte que transborda para os vivos, numa projeção de emoções que se imprime no espelho.

Também em *Loft*, Reiko sente a dor do fantasma e da múmia que a amaldiçoam. Em certo momento, ela implora para que Makoto não corte a carne da múmia para livrar-se da lama que a preservou durante tanto tempo. Ela também transcreve o romance da inquilina anterior, Aya. “Não me culpe. Estou me livrando do que você não pôde por mil anos”, ela explica para a múmia. Essa repetição do trauma acontece enquanto os fantasmas estão presos no mundo dos vivos. Segundo Arnaud (2007), os filmes de Kurosawa “passam o tempo olhando para trás, pois a previsibilidade de ‘figuras do desaparecimento’ deixa uma lacuna aberta no presente. No coração, no fundo, nas dobras estão incrustados lampejos alucinantes, traços traumáticos” (Ibidem, p. 105, tradução nossa)¹²². A travessia só é possível na rememoração da experiência.

3.2 Espaço intervalar entre dois mundos

Segundo Davisson (2005), no Japão antigo o espírito ainda era considerado fisicamente ligado ao reino físico e, por isso, não havia o conceito de um espaço para além disso. “Os espíritos de humanos mortos existiam em *anoyo*, que significa literalmente ‘aquele mundo lá’”. Os seres humanos viviam em *konoyo*, que significa literalmente ‘este mundo bem aqui’. *Anoyo* era considerado bastante próximo de *konoyo*” (Ibidem, p. 62, tradução nossa)¹²³. Nesse território desconhecido, embora se pudesse reconhecer sua alteridade, não se podia precisar sua localidade. Com o contato de influências religiosas de outros países – China, Índia, Coreia e conceitos cristãos ocidentais – essa noção se transformou. Com a adição de elementos budistas ao folclore japonês, o *anoyo* japonês assumiu o papel de uma espécie de purgatório no qual os espíritos descansam antes de sua sentença final. O período de

¹²² “Passent leur temps à se retourner em arrière car la prévisibilité des ‘figures de disparition’ laisse ouvert une béance dans le présent. Au coeur, au creux, dans les plis s’incrustent des *flashes* hallucinants, des traces traumatiques”.

¹²³ “The spirits of dead humans existed in *anoyo*, meaning literally, ‘That world over there.’ Human beings lived in *konoyo*, meaning literally, ‘This world right here.’ *Anoyo* was considered to be quite close to *konoyo*”.

permanência no *anoyo* é de quarenta e nove dias, de acordo com o Bussetsu Jizō Sutra Bosatsu Hosshin Innen Juō Kyō. Nesse tempo de espera, considerado perigoso para o morto, os rituais devem ser feitos para que não haja pendências com a terra. “Desejos e negócios inacabados são âncoras; eles prendem você rapidamente ao mundo dos vivos para impedi-lo de fazer a viagem para *anoyo*” (Ibidem, p. 78, tradução nossa)¹²⁴.

O detetive Noboru Yoshioka, de *Retribution* (2006), dorme em seu pequeno quarto, envolvido pela penumbra da noite. O plano geral revela a cama, alguns móveis e objetos. As paredes recebem a luz parca azulada vinda de fora do quadro, de uma janela invisível. De repente, um terremoto mobiliza o espaço. Yoshioka desperta com o mundo fora do chão, mas permanece inerte, com os olhos voltados para o teto. Uma silhueta atravessa os recortes de luz na parede, por entre a cortina. O detetive se vira para voltar a dormir e a luz some. Momentaneamente, o quarto fica completamente escuro. A parede atrás começa a se abrir, aos poucos. O homem percebe, assustado. Da ferida aberta no concreto, duas mãos forçam a saída para invadirem aquele território. A figura da mulher anônima vestida com roupas vermelhas e cabelos pretos sobre o rosto se torna visível. Seu rosto é um borrão, mas suas mãos são muito nítidas, fincadas na parede que resiste, mas cede pela violência do gesto. Uma fenda entre os mundos é criada (Figura 21).

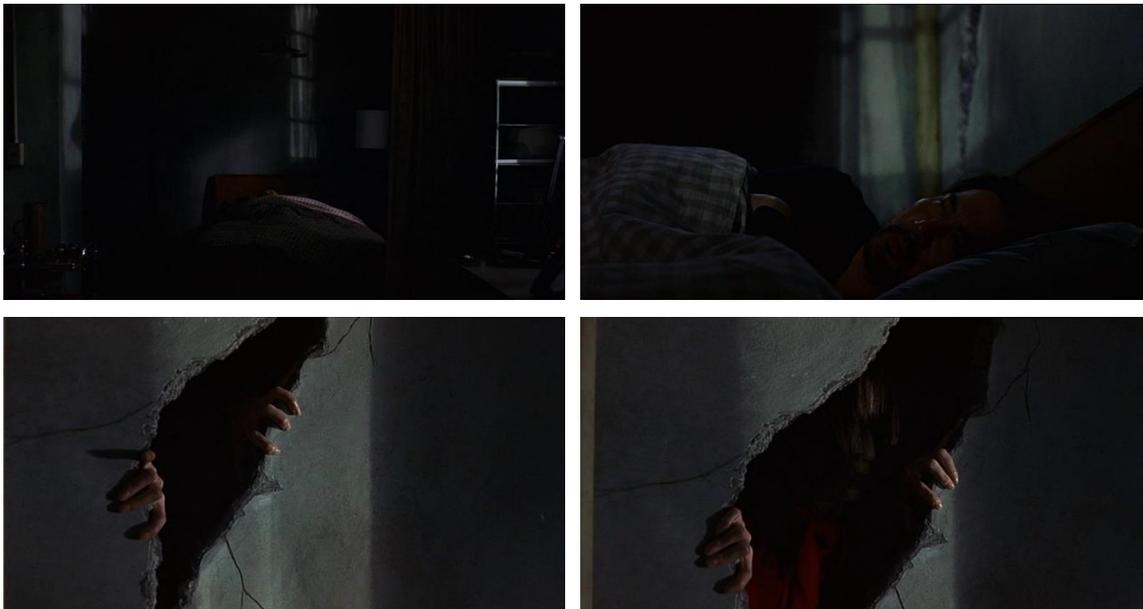


Figura 21 - No apartamento de Noboru, é aberta uma fenda entre dois mundos

¹²⁴ “Desires and unfinished business are anchors; they hold you fast to the living world and prevent you from making the journey to *anoyo*”.

No livro *Paisagens do Medo*, Yi-Fu Tuan (2005) reflete sobre a construção de paisagens amedrontadoras na mente e em espaços físicos concretos. Essas paisagens são compostas por todas as construções humanas voltadas para tentar controlar as forças hostis que nos cercam. Os fantasmas configuram uma dessas possíveis ameaças. O autor afirma que “a consciência do mal sobrenatural, exclusividade da espécie humana, permite que uma pessoa veja e viva em mundos fantasmagóricos com bruxas, fantasmas e monstros” (TUAN, 2005, p. 4)”. Sua definição de fantasmas é que eles são pessoas mortas que, em algum sentido, ainda estão vivas e podem aparecer de várias maneiras: por seus efeitos (uma porta que range ou uma doença), como sombra ectoplasmática ou névoa, podem ter forma e expressão humana e parecerem enganosamente normais, ou podem sem zumbis (mortos-vivos). “O medo de fantasmas tem suas raízes no receio do desconhecido e do bizarro. Os espectros assombram as pessoas essencialmente da mesma maneira como o fazem outras forças misteriosas no meio ambiente” (Ibidem, p.101). Esses fantasmas, forças do caos, ameaçam o mundo dos vivos com seu retorno. “Quase em todo lugar suspeita-se de que os mortos ressentem de sua condição: costumam regressar e visitar os lugares e pessoas que outrora conheceram” (Ibidem, p. 108).

O fantasma é uma entidade que habita uma espacialidade intermediária, como nos diz Felinto (2008). “Uma entidade das margens, que habita no território impreciso entre a vida e a morte; localiza-se na dimensão do “entrelugar” (Ibidem, p. 21). Essa morada são os espaços físicos, assombrados, e os espaços do tempo, no fluxo da memória. É possível refletir sobre a dimensão espacial e temporal da cultura japonesa a partir do espaço intervalar do “entre”, denominado *Ma*, trabalhado pela pesquisadora Michiko Okano (2012) no livro *Ma: entre-espaço da arte e comunicação do Japão*. Ela explica que o *Ma* é um elemento cultural especificamente nipônico, presente no cotidiano e em todas as manifestações culturais. A noção do *Ma* é muito antiga e remonta ao espaço vazio, demarcado por quatro pilastras onde haveria a aparição divina no território criado. Através da semiótica peirceana¹²⁵, Okano compreende o *Ma* como um operador cognitivo (*modus operandi*) de uma forma de

¹²⁵ Michiko Okano (2012) compreende o *Ma* a partir da semiótica de Charles S. Peirce. Para Peirce, todo signo é, por natureza, tradução de outro signo, feita num processo da relação signo-objeto-interpretante, que provoca uma cadeia de transformações no mecanismo da semiose infinita. Os fenômenos podem ser observados em três categorias: primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade envolve uma experiência relacionada à qualidade, imediata e presente; a segundidade constitui uma experiência direta, não mediatizada, relacional; e a terceiridade é uma experiência de síntese ou pensamento, conectada ao fluxo do tempo - passado, presente e futuro. Após o *Ma* se concretizar em manifestações no mundo da existência, como no cinema por exemplo, é que “ele passa para as categorias de segundidade e terceiridade e pode ser estudado como materialização de uma possibilidade já existente na primeiridade” (OKANO, 2012, p. 24). Se na primeiridade é um pré-signo, uma energia, na segundidade se torna o vazio preñado de possibilidades, uma espacialidade potencial, e na terceiridade o entre-espaço que é passagem, intermediação, coexistência, fronteira ambígua ou limiar.

comunicação que se baseia nos meios perceptivos, abrindo margens para novas formas de conhecimento. Assim, pode ser definido como “um entre-espaço prenhe de possibilidades” (Ibidem, p. 24), um quase-signo cuja existência se dá absolutamente no presente, como experiência imediata. Quando se materializa, torna-se signo e pode ser chamado de “espacialidade *Ma*”.

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma *Ma*, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol" (Ibidem, p. 26).

O vocábulo *Ma* começou a ser utilizado no século XII e se popularizou no ocidente com a exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, do arquiteto Arata Isozaki em Paris, em 1978. Nessa exposição, ele escolheu sete itens¹²⁶ relacionados culturalmente ao *Ma*: “*Himorogi* e *Yami*, conectados com a mitologia; *Suki* e *Sabi*, correlacionados com a estética; *Michiyuki*, que tem a ver com a vida cotidiana; *Hashi*, com uma forte conotação espacial e *Utsuroi* com uma semântica temporal” (Ibidem, p. 42). A espacialidade ocidental é marcada por uma visão antropocêntrica do mundo e pela perspectiva renascentista, no qual o espaço e tempo se comunicariam em um mundo ordenado pela razão humana, num viés homogêneo e imutável. Na perspectiva ocidental, o espaço vazio é desprezado na representação do espaço. O vazio é pensado, assim, visto como um espaço onde não há nada além de ar, limitando-se apenas à sua fisicalidade ou visualidade, aquilo que aparece aos olhos. Okano contrapõe visualidade à visibilidade que, no sentido semiótico, seria aquilo que aparece aos olhos da mente, algo que permeia a percepção japonesa. “Aquilo que é invisível aos olhos se revela na sua livre interpretação, despertando, em nossa mente, uma força imaginativa que se manifesta de modo mais vívido e aberto ao infinito: quanto mais ausente é a visualidade, maior é a visibilidade aguçada” (Ibidem, p. 145 e 146). A espacialidade *Ma* abre novas possibilidades, de perceber o vazio do devir, onde tudo pode ser.

Okano explica que, no cinema, abre-se uma esfera de vivência do *Ma* por meio dos sentidos, sentimentos e emoções. “Isso ocorre porque, no cinema japonês, a peculiaridade com que se trata o espaço e o tempo está intimamente ligada a essa noção da cultura nipônica” (Ibidem, p. 133). Em sua análise sobre a espacialidade *Ma* no cinema, a autora reflete sobre a montagem construtiva dos filmes de Yasujiro Ozu e Takeshi Kitano. Esse estudo dá a ver o conceito como elemento de mediação e ordenação da montagem. No caso de nossa pesquisa,

¹²⁶ “Posteriormente o evento foi para Nova York, acrescido de mais dois itens: *susabi* e *utsushimi*, e seguiu para Houston, Chicago, Estocolmo e Helsinque” (OKANO, 2012, p. 42).

investigaremos as espacialidades *Ma* no plano narrativo e da *mise en scène* dos filmes de nosso *corpus* de análise. Os espaços vazios, nessas obras, se transformam com a presença dos fantasmas que os assombram.

A já citada zona de construção de *Retribution*, por exemplo, é um local abandonado que passa a ser assombrado pela figura da mulher de vermelho. No filme, Tóquio é retratada como uma paisagem em constante processo de reconstrução. Ao olhar a cidade pela janela, Harue avista um novo espaço vazio e se pergunta o que havia ali antes, mas o detetive Noboru diz que não se recorda. “Toda essa construção e destruição”, diz ela. “Mais alguns terremotos como o do outro dia e toda esta área vai deslizar para o mar. Mas talvez isto seja isso mesmo que as pessoas querem”, ele responde. Ao investigar o passado da mulher de vermelho, ele se recorda de um prédio que via há quinze anos em seu trajeto de balsa de Kawasaki para a estação Ariake. Encontra o endereço do prédio em um mapa de antes da Segunda Guerra Mundial. O edifício era um hospital psiquiátrico que foi fechado depois da guerra. Os internos que não queriam ir embora ficaram ali, mas sofreram com a violência de seus administradores: qualquer um que desobedecesse às regras era afogado em uma bacia de água salgada, gesto repetido por aqueles que sofrem a maldição do fantasma. Quando Noboru toma, novamente, a rota da balsa, avista a cidade em transformação. O porto é ocupado por geradores eólicos, máquinas de construção e, finalmente, o velho prédio escuro, que parece brotar da água. Plantas se esgueiram pelas janelas, contrastando com o concreto. A janela através da qual vira a mulher de vermelho há mais de uma década, agora está enferrujada e com os vidros quebrados.

Ele entra no lugar com facilidade, por uma porta quebrada. O espaço está alagado, o que é evidenciado pelo barulho da água sob os pés do detetive. Fios amarelos de eletricidade caem do teto rachado. Os índices do passado se espalham pelo lugar, nos vários objetos daqueles que moravam ali. Na mesa, uma vasilha com água, carrega a memória dos afogamentos que ali aconteceram. O espaço, no entanto, não está vazio. Num canto da parede, flutua o tecido vermelho, um estranho ectoplasma. Noboru se aproxima e encontra o fantasma, de costas para ele. Ele olha para a mulher que, em postura rígida, olha para fora da janela. É como se ela tivesse permanecido para sempre naquela posição, olhando para um mundo que se recusou a olhá-la de volta, que não conseguia enxergar o devir no vazio. Somente Noboru conseguiu, depois de tanto tempo. “Finalmente você chegou. Eu te perdoo, só você”, ela diz ao detetive. O homem estica o braço para tocá-la, mas ela já não está mais ali. Pela janela, é possível ver as águas que o levaram até ali. Ele encontra uma foto de uma mulher com uma criança. Como em *Pulse*, uma mancha na parede atesta sua presença, rastros

materiais de sua desapareição. A mancha continua pelo chão, conduzindo a uma ossada humana (Figura 22).



Figura 22 - Os índices do passado se espalham pelo antigo hospital psiquiátrico

Esse prédio abandonado remete ao edifício da Universidade Sagami, que fica em frente à casa para a onde a escritora Reiko se muda em *Loft*. A construção bastante quadrada e geométrica, com suas janelas escuras que mais parecem olhos, contrasta com o entorno verde da floresta. Ao perguntar ao electricista sobre o prédio, o homem responde que nunca viu ninguém lá. “Nem sequer está habitado”. Numa das salas no interior do local, Makoto dispõe o corpo da múmia, envolto em um plástico preto. A sala é escura, com alguns poucos objetos. Reiko, que já havia tentado entrar no prédio, espia seu interior, mas nada consegue ver. A sua imagem por detrás do vidro é fantasmagórica, uma silhueta borrada que se assemelha à do fantasma de Aya quando aparece em sua janela. Makoto a vê pelo vidro opaco que os separa. Ela, no entanto, não enxerga nada na parte de dentro do lugar. As mãos dos dois se tocam, através do vidro opaco, prenunciando a repetição de um ciclo afetivo entre Makoto e a nova

inquilina (Figura 23). Ao ser assombrada pelo fantasma da mulher de preto, Reiko consegue aos poucos se enxergar também naquele espaço.



Figura 23 – A silhueta de Reiko se desenha no vidro

Conforme Juhani Pallasmaa, em *Habitar* (2017), a arquitetura faz uma mediação entre os seres humanos e o mundo, ao organizar o espaço natural para que ele seja habitável. Espaço e tempo, no entanto, não são dimensões independentes, objetivas, exteriores à consciência. A arquitetura é também uma extensão dos processos físicos e mentais, sobretudo da memória. “Além de vivermos no espaço, também habitamos o tempo. A arquitetura também faz uma mediação de nossa relação com o curso do tempo, e confere ao tempo infinito uma medida humana” (Ibidem, p. 114). A arquitetura cria espaços específicos, preserva o passado e garante a continuidade da cultura e da vida. As construções carregam as marcas desse fluxo temporal, no qual é possível apreender novos significados. Entretanto, a compreensão em relação ao tempo e espaço não são universais, variam de acordo com a cultura. “Assim, no Japão, é notório o quanto as pessoas vivem ‘o agora = aqui’”, nos diz Suichi Kato (2012, p.18) em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Essa característica deriva da experiência tradicional da vida na comunidade da família ou do *mura* (vila)¹²⁷. “A fronteira

¹²⁷ Segundo Kato (2012), no século VII difundiu-se o cultivo de arroz em campo alagado e as condições da sociedade em que os *mura* de agricultores não nômades cumpriam uma função central. A comunidade *mura* é típica de um espaço fechado. Dentro da sociedade japonesa, havia incontáveis comunidades *mura* e delas havia o *ie* (“casa”). “Em geral, os *mura* do Japão tradicional localizam-se em desfiladeiros e planícies cercadas de montanhas, em três ou nas quatro direções. Para seus habitantes, o lado de dentro é o lado de cá, o ‘aqui’. O

entre os grupos é clara e as posturas em relação aos membros do grupo ('os de dentro') e aos estrangeiros ('os de fora') são contrastantes" (Ibidem, p.17). Depois que a industrialização dissolveu os *mura* tradicionais, esses costumes foram herdados por outros grupos da sociedade japonesa. "O caráter de isolamento do *mura* é o mesmo do Japão" (Ibidem, p. 174).

A existência da espacialidade *Ma* atua com uma fronteira, uma ponte que conecta dois pontos que pertencem, simultaneamente, ao espaço interno e externo. Das bordas, os fantasmas avançam e criam territórios imprecisos, híbridos. "Os fantasmas, como as bruxas, são um conceito intermediário a partir do qual a pessoa se move em uma direção, para o domínio sobrenatural dos deuses e demônios, e em outra, para o natural e humano domínio das feras selvagens, assassinos e assaltantes" (TUAN, 2005, p. 101). Um limiar que aponta para um lugar e um tempo indeterminado, como conceitua Walter Benjamin (2007) nas *Passagens*. 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 limiares. 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 limiares 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.

O território do pântano no entorno da casa de Reiko parece ser esse do limiar, uma fronteira entre a casa e o lago. É ali que vê, pela primeira vez, o fantasma de Aya, a mulher de preto. Após caminhar na floresta, ela adormece numa cadeira sob um guarda-sol, próximo ao prédio da Universidade Sagami. Quando acorda, nota que o fantasma a observa por detrás de

outro lado da montanha, o lado externo, é o acolá, 'o fora', ou seja, é o mundo externo onde vivem os estrangeiros. Essa fronteira é clara" (Ibidem, p. 171).

um poste de eletricidade. O guarda-sol cai no chão e a imagem que a encarava ao longe, desfocada no plano geral, já não está mais ali. Reiko adentra a mata, em busca do fantasma. Olha para trás e a vê, agora atrás de uma árvore, com o corpo parcialmente oculto. Reiko se aproxima. Ela se vira e a vê atrás dela, muito próxima. Seus cabelos pretos e despenteados emolduram o rosto assustado, os olhos muito arregalados. A mulher caminha, distanciando-se de Reiko, que a segue. Ela vai até um local onde há um pouco de terra fofa rodeada por grama (Figura 24). É ali que seu corpo fora enterrado por Kijima, editor de Reiko, e desenterrado por Makoto, o arqueólogo.



Figura 24 - Aya aparece para Reiko no território limiar do pântano

Em *Séance*, o fantasma de Yoko também reaparece na área externa da casa, uma outra floresta. A menina está inteiramente coberta por lama, índices do túmulo improvisado em que fora enterrada. Uma figuração da sujeira contrasta com o verde das plantas que balançam no ritmo do vento, cor já não mais visível na roupa da criança. Imagem abjeta, a qual Koji pede para que a esposa não olhe, na tentativa de protegê-la do abjeto que também há

em suas ações. O olhar de Junko e a negação de Koji não alteram o estado de permanência do fantasma, indiscernível do tronco da árvore ao lado da qual está prostrado. Sob a lama, os traços distintivos da criança desaparecem, assim como seu cadáver em algum lugar da floresta. Mas a aparição continua a ressurgir (Figura 25).



Figura 25- O fantasma de Yoko também reaparece na área externa da casa, em Séance

Nos filmes de Kurosawa, é comum o fantasma misturar-se às sombras. Sua imagem é entrevista, oculta por anteparos, vidros, pela penumbra que permeia espaços externos e internos, públicos e privados. Dentre os temas eleitos por Isozaki para a exposição *Ma: entre-temps du Japon*, estava o signo estético *Yami* – escuridão – conectado à mitologia por ser a morada dos *kami* (espíritos divinos). “É a estética guiada pela predileção pelas penumbras, como também por faces ocultas que sugerem um certo aspecto, sem, no entanto, colocá-lo em exposição” (OKANO, 2012, P. 45). Segundo Okano (2012), o signo *Yami* compreende a descrição da estrutura do palco do teatro Nô, que se liga diretamente com rituais mitológicos ao conectar o ator com o divino, através do espelho que compõe a estrutura, e do *hashigakari* (passagem-ponte), “por onde o ator atravessa para se chegar ao

palco, constrói uma passagem da escuridão à luz ou do mundo dos mortos ao mundo dos vivos. Tece, assim, o tempo e o espaço, refletindo a concepção japonesa do universo. *Yami* estabelece uma relação estreita com o conceito de *Oku*, desenvolvido pelo arquiteto Maki Fumihiko. Segundo Kato (2012), esse conceito é uma das principais características organizadoras da espacialidade japonesa. “Espacialmente, é um lugar mais ao fundo a partir da entrada, e seu sentido original e primitivo é um lugar valorizado e não revelado para as pessoas” (Ibidem, 2012, p. 187). Esse deslocamento em direção ao *oku* implica no movimento à natureza sagrada do espaço. Quanto mais oculto, secreto e privado, quanto mais espaço *Ma* é criado, mais valorizado é o conteúdo.

Mesmo durante o dia, a casa que Reiko, ocupada na escrita de seu romance, possui diversas zonas de sombras. A luz do sol entra, principalmente, pela grande janela, que conecta o espaço com o exterior arborizado. Quando ela recebe o telefone de Makoto, liga para ele diante desta janela. Ao virar-se, vê um par de pés estirados atrás da porta aberta do cômodo onde está. Esse outro ambiente, embora seja na casa, é tomado pela escuridão. Reiko caminha até lá e encontra a mulher de preto que, em pé na frente de um espelho, a observa. A figura rígida se mescla ao ambiente, esvaziado de objetos e cercado por cortinas que impedem o sol de entrar. Lembra o fantasma de outra mulher de preto filmada por Kurosawa, em uma das salas proibidas de *Pulse*. Assustada, Reiko foge para um canto da parede próximo da janela, como se buscasse proteção naquele espaço contíguo iluminado. Num plano aberto, ela volta a olhar para o quarto onde estava o fantasma e se reaproxima. Volta a ver os mesmos pés caídos, enquadrados pelo recorte da porta. Algo parece atraí-la para aquele ambiente, puxá-la de volta. O cômodo agora está vazio. O espelho emoldura a imagem das cortinas do quarto. Quando ela adentra, a imagem do fantasma reaparece no reflexo do espelho. Ela nota e recua novamente, voltando à janela. De costas para ela, Reiko respira com dificuldade, examinando a sala com cuidado. O fantasma, no entanto, não está mais ali dentro. Uma de suas mãos se movimenta do lado de fora do vidro. Aos poucos, o rosto de Aya também se revela. Como no primeiro encontro com Makoto, Reiko e o fantasma são separados apenas pela superfície fina de um vidro. Quando Reiko percebe a presença de Aya, ela some, no corte seco¹²⁸. A marca de sua mão, contudo, permanece na janela, é testemunha da sua presença. Reiko se afasta, mais uma vez. Ao olhar para trás, vê o fantasma novamente dentro da casa, entrevisto às sombras

¹²⁸ Ao utilizar efeitos especiais, de “trucagem”, Méliès afirmava que “o truque inteligentemente aplicado permite, hoje em dia, tornar visível o sobrenatural, o imaginário, até o impossível” (MELIÈS *apud* VIRILO, 2015, p. 24).

do canto da parede¹²⁹ (Figura 26). Essa posição no espaço também é ocupada na reaparição dos fantasmas de *Pulse*, *Séance* e *Retribution*. A figura de Aya parece, porém, ocupar duas espacialidades, externa e interna, concomitantemente.



Figura 26 - A figura de Aya parece ocupar, ao mesmo tempo, duas espacialidades

A estética do oculto e da sugestão é trabalhada pelo escritor Jun'ichirō Tanizaki (2017) em seu livro *Em Louvor da Sombra*, no qual ele discute a relação entre luz e sombra

¹²⁹ Como já explicitamos no capítulo 1, segundo a Teoria Konaka, as aparições de fantasmas devem ser pensadas tomando como referência as fotografias espectrais, nas quais aparições irrompem em espaços onde não deveriam estar ou onde não há ninguém.

no Japão dos anos 1930. O ensaio tensiona a invasão da tecnologia ocidental que aclara um país arraigado ao passado, com dificuldade de adaptar-se à mudança dos tempos. Tanizaki afirma a importância das sombras na arquitetura, vestuário, culinária e cinema japonês frente à modernidade. Ele fala do “lustro dos anos” (Ibidem, p.30), um brilho acumulado resultante da contínua manipulação de áreas ou objetos: tocados e acariciados constantemente, essas peças absorvem a gordura das mãos, o sebo. Faz parte preservar e glorificar objetos marcados pela constante manipulação humana e da natureza. “A sujeira estimula a estesia”. Essa concepção opõe-se às práticas ocidentais, mais estéreis.

Em *Retribution*, o fantasma da mulher de vermelho reaparece algumas vezes no apartamento de Noboru. A primeira vez é logo após começar a investigar o crime da zona de obras e acordar assustado com o terremoto, após a fenda entre os mundos se abrir em sua parede. Ele sai da cama e caminha até a sala, completamente escura. Acende a luz e pega uma garrafa de água na geladeira. Senta-se para beber o líquido e a câmera enquadra suas costas e um grande espelho, que reflete a parte de trás da sala. A luz da cozinha tremula e apaga. Em seguida, a da sala também. Ele se levanta para acender a luz. Nada. A casa está imersa no breu, iluminada apenas pela luz frágil da lua que entra pelas persianas. Um novo terremoto mobiliza o apartamento de Noboru. Ele se agarra ao espelho. Ao olhar seu reflexo, não vê mais ninguém ali. De repente, escuta novamente o grito agudo, o mesmo que escutara na zona de obras. Borrada atrás dele, o fantasma se aproxima rapidamente, sobrevoando o espaço. As mãos no rosto e a boca aberta emitem um grito agudo. O homem desvia e ela abraça o espelho, projetando-se nele. Conforme Okano (2012), o espelho é um dos elementos utilizados no ritual de encontro com a divindade, usado no tema *Himorogi*, da exposição de Isozaki. “Himorogi é apresentado como espaço sagrado de conexão com o divino e do ato de espera da chegada deste, que acentua a característica da inseparabilidade entre espaço e tempo nessa compreensão mitológica do *Ma*” (Ibidem, p.43). Conservado nos santuários xintoístas, o espelho *Shinkyô* é utilizado para chamar o espírito vagante. É no espelho que uma outra assassina amaldiçoada pela mulher de vermelho, Yabe Miyuki, vê a aparição junto ao seu reflexo. Ao se deparar com o fantasma, Noboru pergunta quem é ela. “Sou eu”, a mulher responde. “Eu não te conheço”, diz o homem, enquanto recua para um canto escuro do quarto. A mulher de vermelho está no meio da sala, junto às sombras, em plano aberto. “Por que você não fica comigo?” (Figura 27).



Figura 27 - O fantasma da mulher de vermelho projeta-se no espelho do apartamento escuro de Noboru

O fantasma aponta os braços para frente e se aproxima, deslizando lentamente para um plano mais fechado. A postura é rígida, mas os cabelos voam, levados pelo vento, encobrendo seu rosto pálido, fixos no homem que está fora de quadro. Um som abafado, como um sussurro, se espalha no ambiente. É como se estivéssemos imersos na água, ouvindo o barulho grave do mar encher nossos ouvidos. A mulher se aproxima, cada vez mais. Seus olhos brilham, acesos. O rosto do fantasma está em *close*. “Você e eu estávamos destinados a nos encontrarmos de novo. Pelo menos era isso que eu achava”. Ela, agora, está muito próxima. As mãos quase tocam o corpo do detetive. “Eu não te conheço!”, ele insiste, enquanto recua e esconde a cabeça sob as mãos. O rosto do fantasma observa o homem, impassível. A música se atenua, ganha notas de uma melodia terna ao piano, que se transforma com os zunidos do vento. “Estou tão feliz por vê-lo novamente”. Aterrorizado, Noboru retrai o corpo e esconde o rosto com as mãos. Silenciosamente, a mulher sai da casa. Abre a porta e parte, deixando o homem sozinho dentro daquela madrugada (Figura 28).

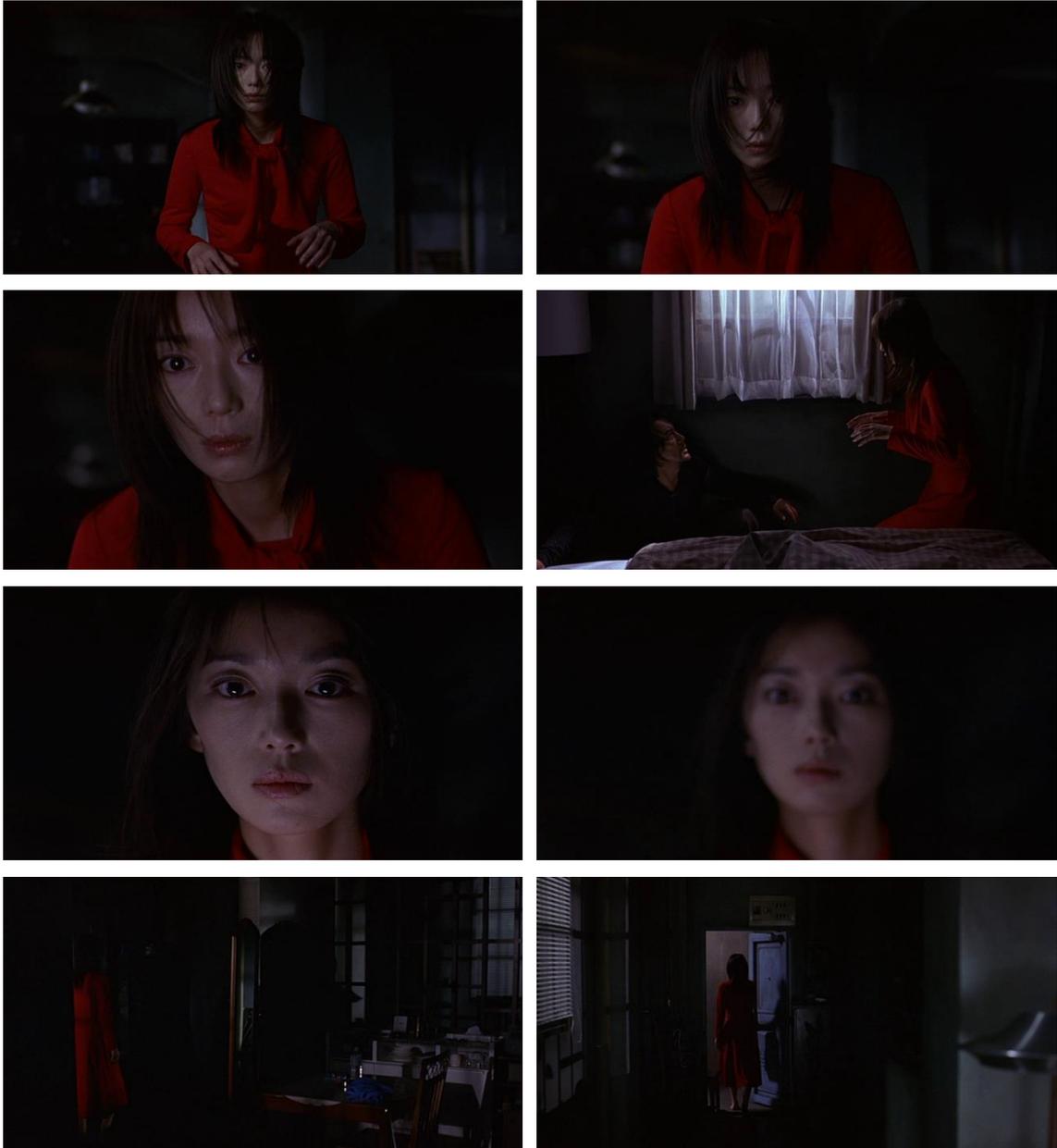


Figura 28 - O rosto do fantasma em close

Para Tanizaki, é necessário pintar as paredes de cores sombrias, enfurnar nas trevas o que se destaca em demasia e eliminar enfeites desnecessários. Em seguida, apagar as luzes para ver como fica. Essa questão das sombras é destacada por Comolli (2015), que reflete sobre a obra do escritor. Ele elabora também sobre a oposição que a sombra – profundidade frágil e preciosa – faz com o mundo moderno, explodindo em neon, onde tudo é visível. “Nos vastos quadros em que os corpos se perdem só há uma esperança: que uma zona sombra, um nimbo, uma sombra aureolada, venha cercar a mancha de luz que isola os corpos filmados” (Ibidem, p.263). Quando nem tudo está claro, visível, é possível, talvez, enxergar um pouco mais. A estética da sugestão convida o outro a participar de sua interpretação, ou

como afirma Kurosawa, a descobrir as muitas nuances no interior do quadro.

3.3 Atravessar o tempo

Após seguir o fantasma de Aya no pântano, Reiko chega a um píer coberto por névoa. O local é construído na mesma atmosfera de sonho. No final da passarela que leva à água está a mulher vestida de preto. Ela ergue o braço, devagar. Seu dedo em riste parece apontar para algo. O corpo começa a se corroer: o tronco, as pernas, o rosto. Completamente fragmentada, ela vai sumindo por entre a bruma fantasmagórica que cerca o local. Quando Reiko chega ao fim da passarela, Aya já não está lá (Figura 29).



Figura 29 - No píer, o corpo de Aya se corrói

A imagem do píer enevoado já havia aparecido antes num sonho de Reiko, uma espécie de memória emprestada do passado ou premonição do que aconteceria em breve. O píer cria um espaço intermediário entre água e terra, uma espécie de ponte. A ponte, explica Okano (2012), reserva em sua própria semântica a sua função intervalar de passagem para outro universo, zona de intermediação entre o profano e o divino na concepção xintoísta. No sonho, Reiko via Makoto à beira d'água, puxando uma corda com esforço. Dali, erguia-se o corpo da múmia. Reiko pedia que ele parasse, mas o homem parecia não ouvir. “Por favor! Chega!”, dizia. O homem olhava fixamente para ela, sem soltar as mãos da corda, até que Reiko finalmente acordava. Os espaços próximos à água – rios, mares, pântanos – são assombrados pelos fantasmas de *Loft e Retribution*: o píer e a zona de construção são zonas

limiaries, pontes que separam e conectam o mundo dos vivos e dos mortos. “A presença da água é habitual nas histórias de espíritos atormentados” diz Lopera (2016, p. 25)¹³⁰, que aponta a existência de outras duas histórias fundamentais para o surgimento dos filmes de horror japoneses além daquela sobre Oiwa: *Bancho Sarayashiki*, de Kido Okamoto, e *Kasane*, também de Nambodu Tsuruya IV. Em *Bancho Sarayashiki*, a servente Okiku quebra um prato valioso e é assassinada por seu patrão em um poço. Seu espírito aparece próximo ao local e conta até dez, lugar que o prato quebrado ocupava dentre as louças. *Kasane* é sobre uma jovem com um rosto desfigurado que acaba se afogando em um poço de onde retorna como um fantasma em busca de paz. A imagem do poço retorna em filmes como *Ringu* (1999, Hideo Nakata), um dos marcos do *J-Horror*. Ao ser assassinada em um poço, Sadako assombra o mundo dos vivos através de sua imagem espectral presa em uma fita de vídeo cassete.

Felinto (2008) nos diz que o fantasma “é um momento congelado no tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra”. Essas relações de permanência, ruptura e repetição das aparições dos fantasmas de Kiyoshi Kurosawa, que habitam o entrelugar do tempo. A mulher de vermelho em *Retribution* vinga a indiferença dos passageiros do barco que há quinze anos passaram em frente ao prédio onde vivia, a mulher de preto em *Loft* e seu assassinato no ano anterior, a criança de verde em *Séance* há poucos dias. Também em *Loft*, a múmia carrega em seu corpo as marcas de mil anos, tempo que apagou seus olhos, os contornos do rosto, transformou sua pele numa superfície dura, acinzentada. As lembranças e esquecimentos se materializam nos corpos dos fantasmas que reaparecem. Conforme Arnaud (2007), o presente se constrói pelos fragmentos do tempo de uma memória profunda, escondida. Uma memória do desaparecimento.

O cinema de Kurosawa, das investigações paranormais às histórias de fantasmas, montou um dispositivo segundo o qual o filme, ao se alucinar, revela a coexistência do passado e do presente em seu próprio nascimento. Além da indecisão, abaixo do medo, uma explosão de pontos de vista é necessária durante o surgimento fantástico de memórias e projeções. A ocorrência de fantasmas não são flashbacks (Ibidem, p. 110, tradução nossa)¹³¹.

Essa coexistência do passado e do presente é evocada pela figura ambígua do fantasma. Segundo o arquiteto Isozaki, a compreensão de tempo e espaço é distinta no

¹³⁰ “La presencia de agua es habitual en las historias de espíritus atormentados”.

¹³¹ “Le cinema de Kurosawa, des enquêtes paranormales aux histoires fantomatiques, a mis en place un dispositif selon lequel le film, en s’hallucinant, dévoile la coexistence du passé et du présent dans son engendrement même. Au-delà de l’indécision, en deçà de la frayeur, en éclatement des points de vue s’impose lors du surgissement fantastique des souvenirs et des projections. Les survenues de fantômes ne sont pas des *flashes-back*”.

Ocidente e no Japão, onde não é possível compreendê-los de forma isolada. “O tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e infinitos no Ocidente, enquanto, no Japão, são moventes, criando uma relação entre si, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel” (ISOZAKI, 1990, *apud* OKANO, 2012, p. 41). Segundo Kato (2012), o tempo na sociedade japonesa é experimentado como duração e direção. Essa natureza direcional é uma relação entre aquilo que antecede e procede aos acontecimentos. “Na cultura japonesa, coexistem três modos de tempo diferentes. Ou seja, uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim” (Ibidem, p. 53). Todos esses tempos enfatizam viver no “agora” de cada acontecimento, a sucessão do presente. O “agora” não é um instante, podendo ser percebido numa duração curta ou longa, que se contrai e se expande. “O fluir infinito do tempo é dificilmente captado, o que se pode apreender é apenas o ‘agora’, por isso, cada ‘agora’, pode se tornar o centro da realidade no eixo do tempo” (Ibidem, p. 48).

As imagens alucinantes estão ao mesmo tempo na cabeça dos personagens e na ficção, no presente do cinema. “A lembrança abre seu caminho através da opacidade da ficção e talvez abra um caminho para o futuro. Uma nova ordem, uma ordem diferente da sequência linear e explicativa dos eventos, emergiria por meio dessas aparições aterrorizantes” (ARNAUD, 2007, p. 111)¹³². Quando Deleuze (2007) discorre sobre o uso de *flash-back* nos filmes de Mankiewicz, afirma que esse recurso não se trata mais de uma explicação, causalidade ou linearidade, mas de um inexplicável segredo. Uma fragmentação da linearidade e causalidade. O tempo, então, se bifurca e o *flash-back* encontra razão nesses pontos de bifurcação. “E não são apenas os circuitos que se bifurcam entre si; cada circuito se bifurca consigo mesmo, como um cabelo quebrado” (Ibidem, p. 65). Em *Retribution*, o detetive Noboru experimenta alguns *flashes* de memória relacionadas à mulher de vermelho e ao assassinato de Harue. Essa memória involuntária que, como aponta Benjamin (1994) ao refletir sobre a obra de Proust, lembra do que escapou, do que tinha sido esquecido.

Seu primeiro *flash* acontece quando encontra a mulher de vermelho na zona de construção. É, então, transportado para uma outra temporalidade. Ele afoga a mulher numa bacia com água, segurando sua cabeça para que não possa sair dali. Então, ele está no barco. Dali, vê a velha construção da clínica psiquiátrica, um prédio de paredes escuras, abandonado. Pelas janelas sujas de poeira e logo, alguém parece espreitar (Figura 30).

¹³² “La rémémoration se fraie un chemin dans l’opacité de la fiction et dégage peut-être une voie au futur. Un nouvel ordre, un ordre différent de l’enchaînement linéaire et explicatif des événements, verrait le jour au travers de ces apparitions effroyables”.



Figura 30 - Em um de seus flashes, Noboru afoga a mulher numa bacia com água

O segundo acontece depois da prisão de Ichikawa, responsável pelo primeiro crime investigado por Noboru, o assassinato de Shibata Reiko. O detetive crê que a vítima seria a mulher de vermelho. O fantasma, no entanto, volta a aparecer em seu apartamento, num canto escuro junto à parede. Sua sombra se projeta, curvada, devido à luz que incide da janela. Ela chora. O homem se aproxima e toca em seu ombro. “Você não é Shibata Reiko?”, Noboru pergunta. Em um gesto violento, brusco, o fantasma tira a mão do homem de seu ombro. Ele se assusta com o contato. A mulher, então, olha para ele. Seu rosto, contudo, é completamente mascarado pela escuridão. O vermelho de seu vestido se destaca no breu quase completo que domina o enquadramento. Agora desconfiado da identidade da desconhecida, Noboru indaga novamente: “Quem é você?”. Ele cobre o rosto, desviando o olhar.



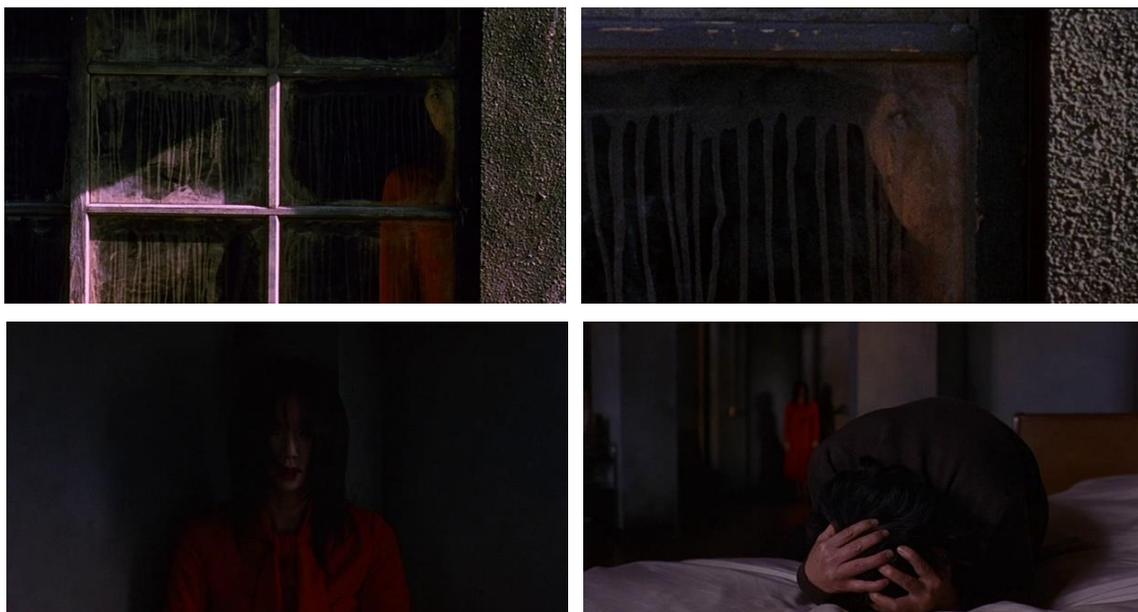


Figura 31 - Noboru tenta se proteger de suas próprias memórias

Noboru é novamente transportado para o passado. Da janela do prédio escuro do hospital, a mulher de vermelho olha para fora, abandonada dentro do lugar deserto. Seu rosto, recortado pela janela, encara o exterior, para além do vidro sujo (Figura 31). O homem se protege do olhar do fantasma, como se pudesse se proteger daquela memória. Ela se levanta e caminha em sua direção. Ele se vê na balsa que passa em frente ao prédio e nota que, de lá, a mulher de vermelho o encara. No apartamento, o fantasma está ao seu lado, sentado na cama. Ele se assusta e ela o abraça. “Há muito tempo você me encontrou e eu te encontrei”. Ele revida e se afasta, mas ela se levanta e se coloca diante dele, inescapável. “E ainda assim todos me abandonaram”. A mulher empurra-o em direção à cama e o detetive se rende ao gesto. Logo, os dois estão de volta à memória de quinze anos atrás, dessa vez pelo ponto de vista do fantasma. Prostrada na janela, ela vê o barco passar e ir embora. Suas mãos tocam o vidro sujo, opaco, através do qual ninguém a enxerga realmente. As marcas da sujeira se acumulam naquela superfície que parece intransponível. Ela não alcança aqueles que estão do outro lado e, por isso, aguarda paciente o reencontro. (Figura 32).



Figura 32 - As mãos da mulher buscam aqueles que fingem não vê-la

Os dois agora se encaram, num embate íntimo. “Você viu, você sabia”, ela diz. “O que você queria que eu fizesse?”. Ela segura o rosto do homem com suas duas mãos. Olhando intensamente para ele, ela empurra os ombros do homem para baixo, conduzindo-o ao chão. “Eu fiquei lá durante anos. Esperando e esperando. Esquecida por todos. Então, eu morri”. Ela se abaixa também e fica da altura dele, as mãos em seus ombros. O quarto, então, sucumbe em novo terremoto. Os objetos metálicos, carteira de cigarros e copo de água sobre a mesa tremem. O grito agudo de dor do fantasma retorna, contínuo. O homem tapa os ouvidos, como se sentisse também aquela dor, como se lhe atravessasse. Ela marcha em direção a ele. O vento faz seu cabelo dançar, os olhos estão perdidos, focados em um ponto cego. Ela parece desprovida de qualquer emoção. Um corpo que avança, sempre para frente. O homem se arrasta para fora da casa. Ela olha para o homem e a paisagem da cidade. Ela se ergue e salta no ar. O fantasma voa em direção à cidade. A chuva se aproxima, nuvens escuras, enquanto o homem contempla o tecido vermelho do vestido da mulher dançar no ar, para longe (Figura 33).



Figura 33 - O fantasma voa em direção à cidade

Noboru Yoshioka e Makoto Yoshioka, personagens de *Loft* e *Retribution*, são curiosamente ligados pelo sobrenome e pela relação ao mesmo tempo violenta e afetiva que estabelecem com os fantasmas. É possível, de certa forma, associá-los ao personagem de Iemon, marido e assassino de Oiwa. Segundo Kurosowa (2008), Iemon é um personagem obscuro em sua origem, mas também é complexo, por ser indeciso e irresoluto. Por isso, pode ser objeto de tratamentos variados nas diversas releituras no cinema. Os crimes passionais praticados contra mulheres com quem os dois homens estavam envolvidos romanticamente é apagado da memória, que se torna fragmentada e alucinante. O retorno do fantasma os obriga

a encararem os crimes, mesmo que prefiram não ver – virar o rosto, fechar os olhos e revidar diante dos fantasmas é, em última instância, inútil. Esses personagens, como explica Arnaud (2007), são confrontados com uma remontagem do passado. “Essas visões, entre assombração e premonição, explodem em um silêncio perturbador e presença incerta. Não é uma simples memória que dói” (Ibidem, p. 105)¹³³. Os destinos trágicos dos fantasmas que reaparecem incidem também sobre seus assassinos, que rememoram a dor que infligiram. “Todo esse cenário, entretanto, é construído através da subjetividade, de um recorte psicológico das personagens acerca da apreensão do espaço e do tempo. A partir disso, Kurosawa cria um mosaico sombrio, escuro quase negro, onde a falta de luz impede as personagens de ver e reagir. São os fantasmas que nos impelem a ver”, elucida Parrode (2013).

Noboru matou Harue, sua namorada, há seis meses. Os índices do crime estão todos no apartamento e são descobertos aos poucos: os fios amarelos de energia que usou para amarrá-la, o galão de água onde coletou água salgada e o pequeno recipiente em que a afogou. O corpo apodrecido, entretanto, só se torna visível quando ele desvenda a relação entre os assassinatos e sua parcela de culpa neles. Harue, presença que aparece frequente no apartamento de Noboru, mas que também figura em paisagens externas, é vista agora como fantasma. De seu corpo, só restou o vestido pintado de flores vivas, os ossos e os cabelos. A casa também está apodrecida – as cortinas estão dobradas, as plantas secas. O fantasma de Harue aparece, com o mesmo vestido, na cozinha. Noboru pergunta se foi ele quem fez aquilo e, para ela, não importa mais, não há nada que se possa fazer. Ele implora que ela o odeie como a mulher de vermelho o odiava tentando, talvez, barganhar o seu tempo no mundo dos vivos. Ela, contudo, se recusa. “Para que odiar? Você tem o seu futuro para se preocupar. Se esqueça de mim”.

O fantasma de Harue encara o próprio corpo morto. Ela e Noboru dividem o enquadramento, mas estão de costas um para outro. “Harue, me odeie, assim como aquela mulher faz. Por favor, me odeie”. Ele pega seu revólver e ameaça se matar, mas ela o impede. Ela se despede. “Eu preciso ir agora”. Sua pele fica muito branca, os cabelos pretos voam e seus olhos ficam escuros, ocos. Noboru contém a partida. Ele a abraça e implora que ela fique. Seus braços enlaçam o vazio. Porém, o fantasma ainda está lá, preso nos braços de seu assassino, sem conseguir ir finalmente embora. “Eu preciso muito de você. Vamos recomeçar. Esqueça todo o passado. A partir de agora, pensaremos apenas no futuro. Você também quer isso, não quer? Fazemos isso há tanto tempo. Para esquecer o passado não é difícil. Deixe-me

¹³³ “Ces visions, entre le hantise et la prémonition, éclatent à coups de silence perturbateur et de présence incertaine”.

dividir minha vida com você de novo” (Figura 34). Apesar do desejo de Noboru, o passado se faz presente. Como lembra Shuichi Kato (2008), há um provérbio japonês que diz para deixar a água levar o passado. “Em todos os níveis da sociedade japonesa, há uma forte tendência de se viver o presente, deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro em direção ao vento” (Ibidem, p. 16). O futuro imaginado por Noboru é uma frágil ilusão.



Figura 34 - Do corpo de Harue, só restou o vestido pintado de flores vivas, os ossos e os cabelos

O arqueólogo Makoto fica hipnotizado pela imagem de Aya na janela da casa em

frente ao prédio da universidade em que trabalha. Esse se convence que Aya é a reencarnação da múmia que descobrira no pântano e, em vez de salvá-la da tentativa de assassinato pelo editor Kijima, é ele o responsável por matá-la duas vezes: a primeira, asfixiada, e a segunda, afogada no pântano. Quando ele decide drenar a lama que mantém a múmia preservada, viva, o fantasma de Aya aparece no laboratório. Sua aparição carrega as marcas de seu primeiro túmulo, onde foi enterrada por Kijima. Ao desenterrá-la, Makoto acaricia seus cabelos misturados à terra. Ainda com vida, Aya é levada para o pântano, local em que seu corpo permanece até ser descoberto por Reiko e novamente por Makoto. No momento em que o corpo da antiga inquilina de Reiko se revela, Makoto tropeça na roldana e se afoga. Quando um corpo volta para o mundo e outro é devolvido às profundezas das águas (Figura 35).



Figura 35 - Um corpo retorna e outro é devolvido às águas

Arnaud (2007) nos diz que o mal-estar dos personagens de Kurosawa em seu ambiente revelam um medo do passado e um desespero acerca do futuro. Esses personagens são “todos aqueles que não têm escolha a não ser esquecer sua dor para se lembrar dela” (Ibidem, p. 167, tradução nossa)¹³⁴. Em *Luto e Melancolia*, Sigmund Freud (2011) define o processo de perda do enlutado como duplamente difícil: não só se perde o objeto amado, mas o lugar que era ocupado junto a esse objeto, sendo o sujeito “arrancado de uma porção de coisas sem sair do lugar” (Ibidem, p. 18). Para Freud, o luto é uma reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que estava no lugar dela, caracterizado por um desânimo profundamente doloroso, suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar e inibição de toda atividade.

Maria Rita Kehl (2011) ressalta, na introdução do livro da editora Cosac Naify, a importância do trabalho psíquico do enlutado, em seu processo paulatino de desligamento da libido em relação ao objeto de prazer e satisfação narcísica que o ego perdeu, por morte ou

¹³⁴ “Tout ceux qui n’ont d’autre choix que d’oublier leur mal pour s’en souvenir”.

abandono. É esse desligamento que faz com que o ego seja novamente livre e desinibido para novos investimentos, para voltar a viver. A finalidade dos ritos funerários é, justamente, transformar o silêncio criado pela separação num espaço de relação constante, onde as trocas entre mortos e vivos prosseguem (URBAIN, 1997, p.405). Para Arnaud (2007), nos filmes de Kurosawa, o trauma só pode ser considerado no limite de seu retrabalho entre a possibilidade e a impossibilidade. “O além da dor conduz os personagens a uma indiferença ao passado, uma memória anestesiada, uma impossibilidade da reorganização traumática” (Ibidem, p. 112, tradução nossa)¹³⁵.

Conforme Okano (2012), o *Ma* também pode ser compreendido como intervalo ou pausa. Os processos de preparação para a jornada e esse espaço intermediário que percorremos é mais importante do que o ponto de chegada. Seja a preparação espiritual e emocional para a cerimônia do chá, o tempo de preparação da tinta na caligrafia *sumi-ê* ou o caminho que leva aos santuários sagrados. Na investigação de Reiko sobre a múmia em *Loft*, ela se depara com um vídeo da múmia, “Múmia no Pântano Midori”, realizado no início do século XX. Assistimos, junto a ela, ao filme, projetado na sala de cinema da universidade. Durante três dias, num ambiente fechado, a múmia é filmada na mesma posição, o corpo coberto num lençol deitado sobre uma mesa (Figura 36).



Figura 36 - Uma silhueta aparece e desaparece, em uma fração de segundos, no vídeo "Múmia no Pântano Midori"

As imagens transcorrem em um ritmo acelerado, em *time lapse*. O filme é em preto e branco e é possível ver grãos na imagem, indicando desgaste da materialidade da película. Assim como nas fotografias espectrais, os borrões parecem ser ectoplasmas que dançam sobre os quadros que se sucedem. No primeiro dia, o corpo permanece inerte. Mais horas se passam e a imagem permanece a mesma. Uma figura humana de jaleco aparece

¹³⁵ “L’au delà de la douleur entraîne les personnages dans un indifférence au passé, une mémoire sous anesthésie, une impossibilité du remaniement traumatique”.

rapidamente junto ao corpo, que não se move. No último dia, a múmia é recortada em um enquadramento mais centralizado e fechado. Uma silhueta se projeta junto à parede e, em seguida, some. O corpo da múmia, agora, parece estar um pouco mais descoberto, é possível ver seus pés. Abruptamente, o rolo de película termina. As luzes do cinema se acendem.

O estudante que projetou o filme diz que ele foi filmado em datas diferentes e que algumas partes foram cortadas. "Provavelmente filmaram durante todo o dia e cortaram para ficar com 30 segundos. É uma técnica usada para observar algo num tempo muito prolongado e para detectar anomalias". A imagem projetada pode parecer vazia, repetitiva, mas há algo de sobrenatural que escapa da tela. "É uma bela síntese do cinema do próprio Kurosawa", afirma Parrode (2013). Os fantasmas mobilizam os personagens amnésicos, convocando as memórias à *mise en scène*. "A forma fílmica reinventa uma memória no presente e, portanto, novas formas de viver" (ARNAUD, 2007, p. 34, tradução nossa)¹³⁶. Assim como Reiko, o espectador se depara com a aparição espectral numa imagem aparentemente cotidiana. Observar o mesmo enquadramento, demoradamente, permite que enxerguemos um pouco mais. A silhueta que aparece junto à parede em "Múmia no Pântano Midori" não permanece ali por mais que uma fração de segundos. Talvez, no fluxo da duração, ela passe despercebida. Mas ela também nos observa, das sombras. Nosso olhar se habitua à pouca luminosidade, percorre os grãos da imagem, a profundidade de campo e desdobra o quadro para que possamos, assim, descobri-lo. O que antes era invisível ganha, agora, presença e corpo.

¹³⁶ "La forme filmique reinvente une mémoire au présent et, donc, de nouvelles façons de vivre".

4 PRESENTIFICAR – “NOS ENCONTRAREMOS NOVAMENTE?”

A vida da professora de piano Mizuki (Eri Fukatsu), de *Journey to the Shore*¹³⁷ (*Kishibe no Tabi*), estava descompassada desde que seu marido, Yusuke (Tadanobu Asano), fora dado como morto há três anos. O corpo desaparecera. Ela o procurou, sem sucesso, em todos os lugares que podia imaginar: perto de templos, igrejas, em parques pequenos, entre os sem-teto e nas margens de rios.

No primeiro plano do filme, ouvimos apenas o som de uma melodia tocada ao piano em *stacatto*. Aos poucos, é revelado o quadro. Uma garota toca a melodia em um piano. Cortinas brancas voam no ritmo brando do vento, na casa luxuosa e iluminada. Por trás do tecido transparente, é possível ver um parque. A criança termina de tocar a música. Mizuki entra no quadro e se aproxima da menina, que olha atentamente para ela. “Mais uma vez, desde o começo. Com calma, sem pressa”. A menina recomeça. Num close, entrevemos o rosto de Mizuki, encoberto por seus cabelos pretos. Sua cabeça balança lentamente, ao som da música. Na cena seguinte, as duas estão sentadas à mesa de jantar. A mãe da menina leva um suco de laranja e um pedaço de bolo em uma bandeja, que dá à filha, e senta-se junto a elas. “Shiori está tendo aula com você há dois anos, já?”. Mizuki responde afirmativamente. “Honestamente, acho que você está aliviando para ela”. A mãe, então, cantarola a música que a criança tocava ao piano e diz que ela poderia ser melhor executada. “É uma música feliz. O seu ritmo e o da música parecem não combinar”. Agora, vemos a professora de frente, em um plano médio. Sua expressão é séria. Atrás dela, a cortina branca balança. “Será que é por isso que ela comete tantos erros?”. Mizuki sorri, sem ânimo, e concorda com a cabeça.

Ao fazer as compras no supermercado, Mizuki se depara com um pacote de farinha para *shiratama*¹³⁸. Em casa, ela prepara os bolinhos de arroz. Num plano médio, Mizuki tem os olhos fixos na panela fora de quadro. É noite e as cortinas fechadas do apartamento deixam o ambiente escuro. A câmera faz um movimento panorâmico horizontal e sua figura, que antes estava no centro do plano, passa a ocupar o canto direito do enquadramento. O movimento é lento, fantasmagórico, deslocando o olhar para um espaço supostamente vazio. De repente, uma presença parece insurgir nas sombras, e ela se vira.

Na sala, antes vazia, agora é possível ver um homem em frente ao corredor escuro, um buraco-negro na imagem. A mesa ainda não está posta – há um arranjo de flores brancas e

¹³⁷ Título do filme na versão brasileira: “Para o outro Lado”.

¹³⁸ *Shiratama Dango* é um tipo de *mochi* - bolinho feito de arroz moído em pasta e depois moldado - em que se usa farinha de arroz glutinosa para fazê-lo. Disponível em: <https://www.justonecookbook.com/shiratama-dango/>. Acesso em: 13 mai. 2021.

algumas frutas numa vasilha de porcelana. Devido à pouca luz no ambiente, a silhueta do homem se confunde com o fundo, à semelhança das aparições de fantasmas em *Pulse*, *Séance*, *Loft* e *Retribution*. Mizuki, no entanto, não parece hesitar diante dele. Ao contrário, ela dá as boas-vindas àquela figura invasora. “Quanto tempo faz?”, ele pergunta, sem se mover. “Três anos”. “Demorei”, ele diz enquanto caminha na direção dela. Mizuki fala o nome do homem pela primeira vez. É Yusuke. Invocado pelo preparo do *shitarama*, ele ressurge no pequeno apartamento que os dois dividiam. Não anuncia sua chegada, tampouco lembra de tirar os sapatos e deixá-los no umbral da porta. Chega atrasado, de repente, invadindo o espaço com a familiaridade de quem nunca saiu dali (Figura 37).



Figura 37 - Ritual de invocação

Ao notar que não retirou os sapatos, surpreso, ele vai até a porta. Mizuki o segue, reticente. Ele retorna e agora é possível vê-lo melhor, pela luz que entra do *hall*: usa um longo casaco amarelo, sobre as vestes escuras e muito limpas. Ao contrário da criança de verde de *Séance* e da mulher de preto em *Loft*, suas roupas e seu rosto não estão sujos. Nada mudou ali, percebe Yusuke, caminhando na direção da cozinha. Vê, então, os bolinhos de arroz preparados pela esposa.

Agora sentado à mesa, ela espera a refeição servida por Mizuki. Em pé, ela observa o homem comer, atenta, ansiosa. “Eu te assustei?”, ele pergunta. Ela responde que sim. “Eu morri”, ele anuncia. “No mar, perto de Toyama. Meu cadáver foi devorado por caranguejos. É por isso que nunca encontraram nada”. A câmera se aproxima dos dois, centralizando-os no enquadramento. “Estava doente, naquela época”, ele explica. “Foi culpa minha?”, Mizuki pergunta. “Claro que não. Estava estressado por causa do trabalho. Foi uma

provação estranha. E passou tão rápido. Depois do primeiro passo, não há como voltar. Você fica tentando respirar enquanto é puxado para baixo”. “Minha intuição foi de que você tinha se afogado”, ela diz. “Mas eu não sofri”, consola Yusuke.

Ela recolhe a louça vazia enquanto Yusuke observa a sala. Os dois dividem o mesmo plano, em enquadramentos distintos. Mizuki conta para o marido todos os lugares onde o procurara e ele diz que ela não deveria ter ido atrás dele. Os dois se reaproximam. Em um plano conjunto, ficam frente a frente. Yusuke pergunta se seu quarto está vazio e ela diz que, embora tenha mexido em algumas coisas, está como ele o deixou. Ele adentra o corredor, sumindo na escuridão daquele portal.

Mizuki grita pelo marido, temerosa que ele tenha se desmaterializado diante de seus olhos. O ambiente se torna escuro, devorado pelas sombras. “Yusuke, espere. Espere um pouco!”. Ela chama por ele, procurando-o nos ambientes da casa. Na escuridão, a voz do homem ressoa. “Por que está nervosa?”, ele pergunta. A luz de um abajur é acesa por Yusuke, que já está sentado no sofá da sala, de frente para a esposa. Ele pede que ela se sente junto 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” (Figura 38).



Figura 38 - Yusuke retorna à casa

Na manhã seguinte, Mizuki acorda em seu quarto. A luz do sol banha seu corpo e a brisa entra pela janela aberta, fazendo as cortinas brancas, semelhantes às da casa de sua aluna, dançarem. “Que sonho estranho”. Ela se levanta e caminha até a cozinha. Ao chegar ali, vê as panelas ainda sujas e os bolinhos de arroz que sobraram da noite anterior. Na pia, está a vasilha que Yusuke utilizou. Ela lava a louça. Ao olhar para atrás se depara com uma presença fora do quadro. “Você está mesmo aqui?”. Yusuke está sentado no chão, confortável naquele ambiente. Ele lê o encarte de um disco. Há *cds* e livros espalhados ao seu redor. Ela se aproxima devagar. “Você me culpa?”, ela pergunta novamente, “eu não percebi que você estava doente”. Tranquilo, ele continua examinando os objetos ao seu redor. “Não havia como você saber. Eu só soube em meus últimos momentos. Repentinamente, fiquei desesperado. Ninguém poderia ter me parado. Tive azar, nada mais”.

Ela percebe que ele está novamente com os sapatos dentro de casa. Ele começa a tirá-los, obediente. “Esqueça, eu não me importo”, diz Mizuki, correndo na direção do marido. Ela joga o corpo sobre o dele, envolvendo-o em um abraço. Os dois agora estão sobre o tapete, ao lado da janela. “Fique aqui para sempre”, ela pede. Os dois agora dividem um plano fechado. Seus rostos estão muito próximos e os braços de Yusuke também apertam o corpo de Mizuki para perto do dele. “Mizuki. Quer vir comigo?” Ela pergunta para onde, sem tirar os olhos dele. Ele desvia um pouco o olhar. “Conheço vários lugares lindos. Não ‘do outro lado’. Lugares de verdade. Muitas pessoas cuidaram de mim. Algumas, eu abandonei”, ele explica. “Ficaremos fora muito tempo?”, ela pergunta. “Sim”, ele diz (Figura 39).



Figura 39 - Fique aqui para sempre

Baseado no romance homônimo de Kazumi Yumoto, *Journey to the Shore* mescla

elementos do horror e do melodrama, num *road movie* pelos espaços visitados por Yusuke durante sua morte. Dessa vez, Mizuki o acompanha, numa jornada em busca de ajustar o descompasso que norteava o ritmo de seus dias. “Para enfrentar o futuro, olhar para o futuro, possivelmente é preciso superar o arrependimento na vida - para seguir em frente”¹³⁹.

Assim como já havia demonstrado em outros de seus filmes de fantasmas, Kiyoshi Kurosawa (2008) trabalha novamente a construção do “fantasma palpável”, uma forma objetiva que mostra que o fantasma existe no quadro. “Eu acredito que aquilo que aparece em um filme existe, aquilo que não se mostra, não existe. Se um fantasma está na tela, ele existe” (Ibidem, p. 24, tradução nossa)¹⁴⁰. Conforme Guerreiro (2020), o conceito do fantasma como figura que habita a zona porosa entre mundos pode ser elaborado também em função da concepção espectral da imagem cinematográfica. “O ‘fantasma’, assim, assume a ontologia (ser) da “imagem” e figura a incerteza (e instabilidade) do seu novo estatuto” (Ibidem, p. 95). Para Felinto (2008), o fantasma seria a imagem que conquistou o direito da presença efetiva e nos ensina sobre o duplo caráter da experiência. Isso dialoga com a dimensão sensível e comunicacional dos espectros, elucidada pelo autor. “Esse fantasma quer comunicar-se conosco. E o que nos diz não se exprime unicamente em palavras. Mas em sensações e afetos. Por isso, a experiência da imagem cinematográfica é profundamente corporal”. (Ibidem, p.129). Ao encararmos a materialidade espectral, também sentimos as imagens. As mãos deixam marcas em um corpo presente.

4.1 O fantasma palpável

A concepção de um fantasma corpóreo, não-transparente, dialoga com o conceito de presença explorado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Ao falar sobre o conceito de presença, o autor invoca um desejo de ultrapassar um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico. A autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento, a consciência, enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. Ele cita a obra de Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, ao defender que o mundo contemporâneo está saturado de produções de nuance de sentido.

¹³⁹ “In order to face the future, look forward into the future, possibly one must overcome regret in life — to move forward”. Entrevista concedida ao *Notebook Interview*, do portal Mubi, Disponível em <https://mubi.com/pt/notebook/posts/something-remains-kiyoshi-kurosawa-discusses-journey-to-the-shore>. Acesso em: 14 mai. 2021.

¹⁴⁰ “Je crois que ce qui apparaît dans un film existe, que ce qui ne s’y montre pas n’existe pas. Si le fantôme est à l’écran, il existe”.

Aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura - sem surpresa nenhuma, no contexto deste livro, admito (e espero) - são fenômenos e impressões de presença. A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica "bem equilibrada" (GUMBRECHT, p.134).

Gumbrecht explicita que a palavra “presente” não se refere a uma relação temporal e, sim, espacial. Dentro dela, a coisa “presente” deve ter uma concretude, tangível para mãos humanas, o que implica que pode ter impacto direto sobre corpos humanos. “Por isso, ‘Produção de Presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (Ibidem, p.11). Os teatros Nō e do Kabuki, segundo ele, são experiências que podem ser consideradas religiosas e fazem a “impossível transição do mundo do nada para o mundo das formas e dos conceitos”. Os demônios parecem demorar mais tempo para chegar ao palco do que os outros personagens e, quando chegam, podem assumir qualquer forma de corpos e papéis humanos. “Nas peças do Kabuki (em que os atores não usam máscaras), não têm os olhos fechados nem abertos e têm a língua de fora. Os demônios são deste mundo – e não são. A presença deles no palco acaba por produzir momentos extremos de apaziguamento e de excitação” (Ibidem, p.185).

Ao discorrer sobre o conceito de *yami* (escuridão), Okano (2012) explica que os rituais executados para chamarem os *kami* (espíritos divinos) ao mundo dos vivos se desenvolveu posteriormente nos teatros tradicionais. "A encenação é realizada de maneira a atravessar tempos longínquos e espaços de morada dos espíritos, constituindo uma performance de cruzamentos entre o real e o irreal" (Ibidem, p. 45 e 46). Laura Cánepa e Rogério Ferraraz (2012) abordam as heranças teatrais do Nô e do Kabuki para o cinema de horror de japonês, a partir da leitura do filme *Ringu* (1998), no contexto do *J-Horror*. Segundo os autores, o Kabuki dá ênfase à capacidade do ator de se congelar em poses pitorescas que expressam as emoções das personagens. “Essa prática, chamada de *mie* (que significa “visível”), consiste geralmente no enrijecimento dos braços e dos dedos, juntamente com o enviezamento e a abertura extrema dos olhos" (Ibidem, p. 11). O *mie* seria importante para a representação de monstros e fantasmas nos filmes de horror japoneses. "Outro aspecto fundamental do Kabuki herdado pelo cinema é o conjunto de técnicas chamado de *keren*, que diz respeito aos efeitos especiais desenvolvidos para cenas de batalhas, torturas e outros momentos intensos do espetáculo" (HAND, 2005, p. 23 *apud* CÁNEPA e FERRARAZ, 2012, p.11).

Conforme Christine Greiner (2015), em *Leituras do Corpo no Japão*, há uma

aliança indissolúvel entre natureza e cultura que foi transmitida aos japoneses e norteou suas concepções de corpo, que devem também ao budismo e à medicina chinesa. A concepção do corpo em fluxo, não apartado da natureza ou do cosmos, tem heranças nesses dois sistemas. Na perspectiva da Escola Soto Zen de budismo, a mente seria incorporada, nunca suspensa do corpo. “O estar presente não significa estar suspenso do tempo, mas sim estar (corporalmente) consciente do fluxo” (Ibidem, p. 40). No Japão, a relação entre corpo e mente não é reduzida a um corpo-máquina, mas compreendida como fluxo entre os circuitos do corpo e do ambiente. A autora cita o trabalho da pesquisadora Katja Centonze, que se debruça sobre a categorização de Uno Kuniichi. Ele afirma que, no contexto do *butô*, o *nikutai* proposto por Hijikata Tatsumi emerge da dor, sofrimento e prazer e “teria a ver com o corpo de sangue, ossos e carne, misturado aos humores e excrementos” (Ibidem, p.58). Ele se manifesta como algo em constante processo. “O corpo está sempre sujeito à deterioração, à transitoriedade e à metamorfose. Não é fixável em categorias ou figuras definidas” (Ibidem). O que seria, então, o corpo de um fantasma palpável no cinema de Kurosawa? Não seria, assim como no *butô*, um corpo transitório, que se metamorfoseia, nunca exatamente pronto ou definitivo?

Quando Kurosawa (2008) assistiu *Ringu*, ele não compreendeu a passividade do personagem Ryûji Takayama (Hiroyuki Sanada), o ex-marido da protagonista Reiko Asakawa (Nanako Matsushima), em seu encontro final de Sadako, o fantasma vingativo que retorna do poço. Para o realizador, o personagem poderia agir para se defender, mesmo que o adversário fosse um espectro dotado de poderes sobrenaturais. “Como podemos lidar com um fantasma?” (Ibidem, p.23), ele se pergunta. “Eu pensei que se eu mostrasse um fantasma concreto, de modo frontal, e que ele fosse golpeado, deveríamos ver obrigatoriamente o impacto do golpe. Com um fantasma evanescente, seria diferente” (Ibidem).

Em *Séance* (2000), essa concretude do “fantasma palpável” é tangível em dois reencontros de Koji com o fantasma da criança de verde. O primeiro acontece na casa onde vive com Junko. Koji tira algumas roupas, que secam nos varais do quintal e a profundidade de campo revela Yoko na janela, dentro da casa, observando-o. Koji corre até a janela. Pega um bastão e entra na casa. Ele grita para que a menina pare de se esconder, que apareça. Entra no quarto e berra para os ares: “Você mereceu. Odeie o sequestrador!”. Koji olha ao redor e parece desistir. Senta-se na cama. “Eu sei, me desculpe. Vá e me odeie, mas somente a mim. Não a Junko, ela não teve a ver com isso. Me odeie”. O fantasma, então, aparece novamente, próximo de Koji. Com movimentos desarticulados, como os de uma marionete, ele se ergue, os cabelos sobre a face. Num gesto muito violento, controlado pelo ódio, Koji bate o bastão no fantasma, repetidas vezes (Figura 40).

Nessa ação, é como se assassinasse a criança novamente, similarmente ao que fizera quando a sufocou naquele mesmo quarto. O fantasma morre de novo nas mãos violentas de seu assassino, mas, por mais frágil que pareça, dessa vez pode revidar. Kurosawa (2008) afirma que nos filmes *hollywoodianos*, em geral, quando um personagem ataca um espectro, ele acerta o nada, o que sugere que o fantasma só existe na imaginação. Nessa sequência, ele não queria apenas mostrar objetivamente que o fantasma existe, mas também que o personagem de Koji Yakusho se surpreendesse com sua aparição e chegasse ao seu limite. “Eu queria fazer o contrário. Vocês acham que o fantasma não existe? Pois sim! Ele existe. Koji Yakusho bate nele e chega a um ponto em que não pode mais duvidar da sua existência” (Ibidem, p. 23).





Figura 40 - O fantasma de Yoko morre de novo nas mãos violentas de seu assassino

A segunda ocasião se dá na sequência em que o fantasma de Yoko aparece no local de trabalho de Koji, logo após seu cadáver ser encontrado pela polícia enterrado na floresta. “Tem algo estranho”, diz o policial para o detetive responsável pelo caso. “Eu não posso dizer exatamente até o final da autópsia. Em todo caso, o cadáver está muito fresco”. Enquanto isso, Koji arma seu equipamento em um pequeno estúdio de gravação de som, mas sente a falta de um cabo de áudio. O ambiente do trabalho, antes lotado de funcionários que manejavam os equipamentos sonoros, agora está vazio. Perplexo, Koji caminha pela sala, onde ainda há os rastros da presença ausente: computadores ligados, um ventilador que gira cada vez mais devagar. Adentra, então, um corredor estreito e mal iluminado, onde há alguns cabos. Uma música soturna ecoa no ambiente. Ele procura o cabo que precisa, sem sucesso.

Ele desce um vão de escadas e chega, então, a uma espécie de depósito. Agora em close, vemos o rosto concentrado de Koji, que prossegue sua busca. Atrás dele, no fundo do enquadramento, se revela, aos poucos uma caixa preta. A caixa, similar àquela que ele ocultara o corpo da menina, se abre sozinha, num movimento sobrenatural. A música se intensifica e, de repente, para. Koji parece perceber que existe algo atrás dele. A caixa se abre completamente. De seu interior sombrio, surge a criança de verde, com o corpo coberto de lama. Koji está paralisado. No fundo do plano, a menina se aproxima devagar, desfocada na imagem. Ele finalmente se vira. Olha para baixo, encarando aquela figura. Ela olha para cima, na direção do rosto do homem, e ergue as mãos. As duas mãos, muito sujas, ficam suspensas por alguns segundos. Num movimento brusco, ela toca em Koji. Deixa a marca de suas pequenas mãos impressas na camisa do homem, na altura do peito (Figura 41).



Figura 41 - Yoko imprime a marca de suas mãos sujas de terra em Koji

Kurosawa (2008) se diz interessado no que ele chama de “mecânica fatal”, “momentos de puro cinema onde a Morte em pessoa parece se manifestar, paira sobre um personagem e lhe envia um sinal antes de se abater sobre ele” (Ibidem, p. 9, tradução nossa)¹⁴¹, escrevem Mayumi Matsuo e David Matarasso na introdução de *Mon Effroyable Histoire du Cinéma*. O realizador afirma que, na sequência de *Pulse* em que Kawashima adentra a Sala Proibida na usina abandonada, ele utilizou como mecânica fatal a tampa de uma lata de gasolina que, ao rolar pelo chão, empurra o personagem para dentro do espaço. “Costumo tentar imaginar essa mecânica, mas na maioria das vezes não consigo. Por exemplo, em *Kairo* (*Pulse*), eu queria que uma mecânica fatal fosse acionada inexplicavelmente em cada cena decisiva” (Ibidem, p. 48, tradução nossa).

Retornamos ao encontro de Kawashima com o fantasma tremido na Sala Proibida, do qual já falamos no capítulo 1. O corpo do fantasma é, inicialmente, borrado, com contornos indefinidos em preto e branco. “Socorro”, o fantasma pede. “Não fale comigo! O que isso tem a ver comigo?”, se desespera Kawashima, enquanto tenta escapar da figura que se aproxima. O fantasma o encara. “Para sempre. A morte era solidão eterna”. Ofegante, o rapaz se aproxima da câmera, ocupando a maior parte do quadro. “Você não é real. Recusome a aceitar. Nunca... Recuso-me a aceitar a morte!”. Ele tampa os olhos, tentando negar aquela visão que, no entanto, persiste. Ao tentar abrir a porta, ela não cede. “Eu sei que vou apanhá-lo. Depois desaparecerá. É isso, certo? Certo? Não pode ganhar de mim!”. Kawashima corre na direção do fantasma. Não consegue, contudo, atravessá-lo. Ele esbarra na concretude do corpo sólido. Com as duas mãos em seus ombros, observa a figura por alguns instantes, em choque, até soltá-la de vez (Figura 42).



¹⁴¹ “Des moments de pur cinema où la Mort em personne semble se manifester, planer au-dessus d’un personnage, lui envoyer um signe juste avant de s’abatre sur lui”.



Figura 42 - Kawashima esbarra na concretude do corpo sólido do fantasma

Embora tenha seguido os preceitos da Teoria Konaka na realização de alguns de seus filmes no período do *J-Horror*, a compreensão de Kurosawa em relação às aparições de fantasmas é distinta daquela adotada pelo roteirista Chiaki Konaka, que utiliza uma perspectiva mais racional e subjetiva diante das figuras. Em entrevista à Du Mesnildot (2011), Kurosawa diz acreditar na existência dos fantasmas no cinema. Já Konaka, não acredita que os fantasmas existem. O medo, para ele, está dentro da consciência do espectador e, de repente, desperta. Kurosawa também fala dessa divergência em entrevista à Makoto Shinozaki, no livro *Mon Effroyable Histoire du Cinéma*. “Chiaki Konaka é muito racional, ele não acredita em fantasmas. Para ele, mesmo que um personagem os veja numa ficção, eles não existem. Vemos essa ideia na maioria de suas obras” (KUROSAWA, 2008, p. 24, tradução nossa).¹⁴²

Shinozaki pergunta à Kurosawa a respeito de um plano em *Gakkō no Kaidan* (1994) que incomodou Konaka, no qual os personagens saem do quadro e a porta do banheiro se abre, deixando entrever algo. Kurosawa responde que, para Konaka, esse plano não poderia existir. “Por mim, não quero correr o risco de fazer o espectador acreditar que o fantasma existe apenas na mente do personagem”, afirma Kurosawa (Ibidem, tradução nossa)¹⁴³. Shinozaki então afirma que é por isso que Kurosawa faz um plano do fantasma quando ninguém o está presenciando. “Até esse instante, o espectador pode ter dúvidas e pensar que o espectro é apenas uma visão da mente. De repente, ele sabe que ele está ali mesmo. O verdadeiro terror pode começar. Então o que importa é o momento em que esse plano aparece” (Ibidem, p. 25, tradução nossa)¹⁴⁴. Para Kurosawa, um plano é suficiente para

¹⁴² “Chiaki Konaka est très rationnel, il ne croit pas aux fantômes. Pour lui, même si un personnage en voit dans une fiction, il n’existe pas”.

¹⁴³ “Pour moi, je ne veux pas courir le risque de faire croire au spectateur que le fantôme n’existe que dans l’esprit du personnage”.

¹⁴⁴ “Jusqu’à cet instant, le spectateur peut avoir des doutes et penser que le spectre n’est qu’une vue de l’esprit. Soudain, il sait qu’il est bien là. La vraie terreur peut commencer, ce qui importe, c’est donc le moment auquel ce plan apparaît”.

mostrar que o fantasma está ali, mesmo que não estivesse no instante anterior. “Em Kurosawa, a assombração do plano precede a visão do fantasma”¹⁴⁵ (DU MESNILDOT, 2011, p. 90, tradução nossa).

Em *Loft*, o arqueólogo Makoto lembra-se do momento em que presenciara o enforcamento de Aya, a mulher de preto, por seu editor. Ele entra na casa da vizinha e a vê estirada no chão. O quarto é iluminado pela luz alaranjada da manhã, que entra pelas cortinas. O homem tenta tocar no cabelo de Aya, mas ela segura sua mão com força, como se agarrasse à própria existência. Ainda está viva? Já seria um fantasma? Aya desperta aos poucos e se arrasta pelo chão, desnorreada. Ela pede que Makoto a deixe sozinha. Ela se ergue e senta-se na cama. Makoto se aproxima. Ele diz que veio salvá-la porque viu que ela estava com problemas. “Como é que vai salvar minha alma?”, ela ri, desdenhosa, enquanto se distancia. Makoto pergunta se ela é a múmia que ele encontrou no pântano. Ela, então, o abraça, trazendo-o para perto de seu corpo, acariciando seus cabelos. Esse é o único momento do filme em que há uma imagem posicionada de forma estranha, na horizontal. Um registro que parece intruso, que causa um deslocamento no olhar. Como se despertasse, Makoto a repele e corre na direção da parede. “Você estava esperando por mil anos”, diz o homem. “Sim, esperando para destruir os homens”. As luzes do ambiente começam a piscar, frenéticas. Aya avança na direção de Makoto, agarrando-o pela gola da camisa junto à parede. O corpo do homem cede e ele cai ao chão. Ela se aproxima e o olha. “Vamos, venha comigo”. Os rostos agora estão muito próximos. “Para onde?”, ele indaga. “Ao inferno”. Makoto, nesse momento, agarra o rosto de Aya com as duas mãos. Uma das palmas, tapa a boca da mulher. “Os mortos não deveriam falar”. Ele a empurra. É possível ver apenas seu rosto em close, o olhar consumido em fúria que, aos poucos, transforma-se em espanto. Ele se afasta do corpo inerte, posicionado na mesma posição que o encontrara quando adentrou o quarto (Figura 43).



¹⁴⁵ “Chez Kurosawa, la hantise du plan precede la vision du fantôme”.



Figura 43 - Aya se reergue e avança sobre Makoto, que a sufoca

Depois de desenterrarem um dos túmulos de Aya e o encontrarem vazio, Makoto se sente aliviado por achar que não matou a mulher. Kijima é preso e tudo parece, temporariamente, voltar aos eixos. Ele decide, então, dissecar a múmia. No laboratório, ele pega uma ferramenta, enquanto a múmia aguarda ao fundo, envolta em um lençol laranja. Assim como aconteceu no quarto de Aya, a luz começa a piscar. O arqueólogo tira o lençol do corpo, revelando-o. Começa a cortá-lo, mas não consegue. No canto da parede, misturado às sombras, o fantasma da mulher de preto o observa. Ele caminha e bebe um gole de água. O fantasma, agora, ocupa um outro canto do cômodo, novamente camuflada no espaço. O

homem caminha, desnorteadado, e esbarra em uma pequena mesa de ferro. Ele se apoia no batente da janela para recuperar o fôlego. Ao olhar para trás, vê que o fantasma se aproxima dele, soluçante, com os braços erguidos em posição de súplica. Seu corpo, coberto de lama, treme. Ela parece querer tocá-lo. Makoto foge e Aya permanece em pé, próxima à janela (Figura 44).



Figura 44 - Coberta de lama, Aya se aproxima de Makoto

A câmera faz um movimento panorâmico e foca no homem, sentado à cama com as mãos na cabeça. No outro espaço a múmia ergue seu corpo e olha na direção de Makoto. Um plano geral mostra o homem envolto em si mesmo, ignorante do despertar que ocorre no fundo do quadro. A múmia se aproxima, num ritmo muito lento. Seus longos cabelos caem por sobre o quimono envelhecido e emolduram sua face sem olhos, moldada na terra. Fantasma e múmia são as imagens invertidas de Reiko no espelho. A múmia caminha vacilante, na direção do homem. Ao encontrá-lo, também o abraça com intensidade. Ele revida e se volta contra ela, ameaçador, assim como fez com a mulher de preto. Ela apoia as mãos frágeis nos ombros do homem. “É tudo culpa sua. Não me arraste para o seu destino. Eu vou resolver meus próprios problemas. Então você decida o seu próprio destino. Se você podia se mover, por que você esperou?” A múmia move a cabeça, como se fugisse daquele olhar hostil. A cabeça descola do corpo e rola no chão – um objeto sem vida. O corpo da múmia, contudo, permanece vivo mesmo sem a cabeça. Seus braços se movem, perdidos. “Eu

compreendo. Vou te salvar”. Makoto leva a múmia em seus braços para a mesa de trabalho. Com força, apunhala o corpo milenar com uma ferramenta cortante. Uma, duas, três vezes. Os gestos de pressão e corte são profundos. “O que eu deveria ter feito? Me perdoe”. O homem desaba sobre o corpo da múmia, abraçando-o, desesperado (Figura 45).





Figura 45 - A múmia revive, mas é apunhalada pelo arqueólogo

No campo da história, Gumbrecht (2010) reflete sobre a presentificação de mundos passados, que traz a sensação de que eles são novamente tangíveis. A limitação temporal da vida humana pelo nascimento e pela morte, cria o desejo de atravessar essas duas fronteiras, em direção ao passado. “O objeto desse desejo subjacente a todas as culturas históricas, historicamente específicas, seria a presentificação do passado, ou seja, a possibilidade de 'falar' com os mortos ou de 'tocar' os objetos dos seus mundos” (Ibidem, p.153). Ele aponta que, em nossa cultura, são classificadas como misticismo as formas de vida espiritual. Nesses casos, a presença do mundo ou do outro é fisicamente sentida, embora, por outro lado, não se perceba um objeto real que justifique esse sentimento. “O desejo de que o misticismo permita uma consciência absoluta é ainda um desejo de possessão prolongada – uma possessão das coisas do mundo, do ser amado, de um deus. Mas também o misticismo pode se transformar no medo de ser possuído” (Ibidem, p.115 e 116). A figura do fantasma e da múmia que abraçam o arqueólogo Makoto Yoshioka fazem essa passagem entre temporalidades, do passado para o presente. O medo de ser possuído reverbera nos gestos violentos de Makoto, que sufoca e despedaça esses dois corpos. Segundo Kurosawa, uma das razões da popularidade do *J-Horror* é que os fantasmas são uma presença estrangeira que aparece na vida humana de forma indiferente. Não atacam, não matam, não ameaçam a vida humana; estão simplesmente ali, presentes.

Acho os fantasmas no terror japonês muito mais aterrorizantes. Nos filmes de terror do cinema americano padrão, quando um fantasma o ataca violentamente ou vem atrás de você, pelo menos você tem a chance de revidar. E você está lutando pela ideia de que pode vencer a coisa ruim e voltar aos bons velhos tempos, quando você estava em paz e feliz e não havia fantasmas por perto. Mas se eles não atacam você, o melhor que você pode fazer é descobrir uma maneira de coexistir com eles. Acho a ideia de que basta conviver com essa figura muito mais assustadora. Você não tem chance de fugir ou lutar contra ela; você está preso para sempre¹⁴⁶.

¹⁴⁶ “I find ghosts in Japanese horror much more terrifying. In the standard American Horror cannon, because a ghost violently attacks you or comes after you, at least you have the chance to fight back. And what you’re

Diferentemente das aparições espectrais em obras anteriores, Yusuke e outros fantasmas que aparecem em *Journey to the Shore* não provocam necessariamente medo ou repulsa. Eles realizam ações cotidianas e se relacionam afetivamente com os vivos. Yusuke e Mizuki empreendem uma viagem juntos pelos entre-lugares nos quais o fantasma encontrou morada nos três anos que se sucederam à sua morte. Nesses locais, as fronteiras do espaço e do tempo são borradas, assim como a compreensão de quem são os mortos e os vivos.

4.2 Tocar os mortos

Para Kurosawa, é uma questão fundamental refletir sobre o que acontece conosco quando morremos, já que, em nossa vida cotidiana, somos mantidos distantes da morte. “Está tudo acabado? É apenas nada? Há algum modo de se comunicar com os que morreram? E eu penso que meu uso de fantasmas ou comunicação com o outro mundo é parte da minha obsessão com essas mesmas perguntas”¹⁴⁷. *Journey to the Shore* é, segundo ele, uma história de amor entre um homem que reaparece e uma mulher que se recusa a aceitar sua partida definitiva¹⁴⁸. Os territórios descobertos ao longo da viagem são povoados por fantasmas. De maneira distinta de *Pulse* (2001), em que a cidade também é ocupada por fantasmas, essas aparições não causam terror ou se multiplicam numa lógica de contaminação. Aqui, elas coexistem.

Eu amo essas ideias de intercessões, de travessias de territórios, que com frequência são meus produtores que me empurram para essas intervenções do sobrenatural. Eu prefiro realizações mais "realistas". Pode parecer ilógico, mas, afinal, estou fazendo ficção, interpretada por atores e nós estamos assim, essencialmente, dentro do irreal. A diferença não é, portanto, tão grande.¹⁴⁹

fighting for is the idea that you can beat the bad thing and go back to the good old days when you were peaceful and happy and there weren't any ghosts hanging around. But if they don't attack you then the best you can do is figure out a way to co-exist with them. I find the idea that one just has to live with this thing much more terrifying. You have no chances of running away or fighting it; you're stuck with it Forever”. Entrevista para a Revista Reverse Shot, realizada por Paul Matthews em outubro de 2005. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/interviews/entry/1503/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

¹⁴⁷ “What happens when you die? Is it all over? Is it just nothing? Is there some way to communicate with those who have died? And I think my use of ghosts or communication with the other world is part of my obsession with those same questions”. Entrevista para a Revista Bomb, realizada por Jim O'Rourke em abril de 2005. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

¹⁴⁸ Entrevista para o jornal L'humanité, realizada por Dominique Widemann em setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

¹⁴⁹ “J'affectionne ces idées d'intercessions, de croisements de territoires même si souvent ce sont mes producteurs qui me poussent à ces interventions du surnaturel. Je préfère des réalisations plus 'réalistes'. Cela peut sembler illogique mais, après tout, je fais de la fiction, jouée par des acteurs, on est ainsi par essence dans l'irréel. La différence n'est donc pas si grande”. Entrevista para o jornal L'humanité, realizada por Dominique Widemann em setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

Conforme Bazin (2014), a história das artes plásticas é, essencialmente, a história da semelhança, do realismo. Na origem da pintura e da escultura, ele aponta o “complexo de múmia” da religião egípcia, que tinha em sua gênese o embalsamamento, condicionando a sobrevivência à perenidade material do corpo. “Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo” (Ibidem, p.27). Mais tarde, esses rituais foram substituídos pelos retratos pintados e, depois, pela fotografia. Com o retrato fotográfico, a questão central não é mais a de uma identidade ontológica de modelo, mas que essas imagens auxiliam na recordação dos que viveram e podem salvá-los de uma “segunda morte espiritual” (Ibidem, p.28). As imagens em movimento do cinema expandem o olhar que antes era preso no instante. “A imagem das coisas é também sua duração, qual uma múmia da mutação” (BAZIN, 2014, p.33). Para Bazin, o cinema é a “arte do real” (COUTINHO, 2017, p.21): ontologicamente realista, com uma câmera mecanicamente realista, que é colocada entre o objeto inicial e a representação¹⁵⁰. Muitas críticas ao realismo proposto por Bazin apontavam que ele buscava um índice de autenticidade, confundindo o signo com seu referente.

“O sobrenatural não é contrário ao realismo, mas o intensifica”, afirma Du Mesnildot (2011, p. 20, tradução nossa)¹⁵¹, que borra as fronteiras determinadas entre o gênero realista, ancorado numa veracidade histórica, e o fantástico. As crenças populares japonesas consideravam o realismo como uma representação fiel de uma vida e de uma natureza que incluía necessariamente o sobrenatural de forma harmoniosa. Essa concepção dialoga com a noção de Realismo Fantasmagórico, trabalhada em um livro de ensaios com este título (*Realismo Fantasmagórico*, 2015), organizado pela pesquisadora Cecília Mello. Esther Hamburguer e Patrícia Moran discorrem na apresentação do livro que há muitas leituras equivocadas sobre o realismo, campo de força em constante debate com o ilusionismo. O realismo fantasmagórico seria um convite para se pensar uma cinematografia produzida no leste asiático nas últimas duas décadas cuja realização se dá no fluxo.

Esses filmes podem ser pensados à luz das convenções estilísticas trabalhadas por Bazin em seu pensamento sobre o neorealismo do cinema italiano do pós-guerra: profundidade de campo, duração dos planos, presença de atores não profissionais, temática social, filmagem em locação e no tempo contemporâneo, e a indexicalidade da imagem. “De um lado, o realismo e sua tradição vinculada à experiência com acontecimentos e imagens da

¹⁵⁰ Thomas Elsaesser (2015) destaca, em Bazin, a singularidade do cinema entre as artes representacionais devido à ligação com o mundo fenomenológico. Essa conexão ficou conhecida como indexicalidade (ontologia) da imagem fotográfica.

¹⁵¹ “Le surnaturel n’est pas contraire au réalisme mais l’intensifie”.

realidade, de outro o fantasmagórico, adjetivo que remete ao irreal, ao imaginário, ao fantasmático e ao ilusório, conforme definição do dicionário Aurélio” (Ibidem, p.10). É, portanto, a união de duas perspectivas contrastantes, que se refere à relação entre o real e o sobrenatural.

A proposta de Cecília Mello propõe um problema, a presença da fantasmagoria, de lendas e credices populares como tema recorrente neste cinema. À realidade social e escolhas relacionadas a como contar a história: planos de longa duração, profundidade de campo, presença de atores não profissionais soma-se a imaginação, os medos e mitos de um povo. Os pequenos avanços da narrativa, as pequenas mudanças nas situações dramáticas se ancoram no fantástico (Ibidem, p. 12 e 13).

Mello (2015) afirma que “o realismo se distingue da chamada narrativa clássica realista, cujo objetivo é criar uma ‘impressão de realidade’” (Ibidem, p. 16). No centro da reflexão da autora estão os filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, do malaio/taiwanês (de etnia chinesa) Tsai Ming-liang e da japonesa Naomi Kawase, obras ancoradas em uma estética realista baseada no plano-sequência que privilegiam uma temática cotidiana, mas que também “transcendem, de certa forma, esse realismo, a partir da presença de fantasmas e seres fantásticos entre suas personagens” (p. 15). A questão central da autora é pensar de que maneira o realismo baziniano se mistura a filmes cujas tradições religiosas (budismo, taoísmo, xintoísmo e a crença espiritual do animismo) complicam o vínculo do cinema com a realidade objetiva. Embora trabalhe especificamente com a obra desses três realizadores, ela explica que é possível pensar o conceito em outras obras, como a de Kurosawa. “Adicionam-se a esses diretores discutidos nos capítulos desse livro uma longa lista de cineastas do leste asiático que vêm igualmente incorporando fantasmas em seu cinema (...) como o cinema de Kiyoshi Kurosawa no Japão” (Ibidem, p. 29).

Segundo Mello, a partir de meados dos anos 1990, houve uma tendência de “retorno ao real” no cinema mundial, caracterizado por uma virada sensorial, afetiva e corpórea no realismo. Thomas Elsaesser (2015) também destaca esse retorno ao real, que significa um engajamento com o que foi chamado de “volta ontológica” (Ibidem, p. 39). Nos estudos de cinema, o novo realismo foca o interesse nas experiências mediadas pelo corpo, pelos sentidos, em busca de uma dimensão háptica. Essa perspectiva não toma mais como certa a centralidade do humano. “As ações da personagem, espaços narrativos e situações dramáticas desafiam a suspensão de descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão do mundo é diferente” (Ibidem, p. 44). Entre os personagens que projetam outras possibilidades de mundo está, conforme o autor, os protagonista *post-mortem*:

[...] ou seja, protagonistas em que não está claro para eles mesmos ou para o público se ainda estão vivos ou mortos, se eles habitam completamente um outro domínio ou se voltaram dos mortos. (...) O que é típico destes filmes é que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror. Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica mais direta (Ibidem, p. 45 e 46).

Elsaesser (2015) destaca que o pensamento de Deleuze – em suas reflexões sobre afeto, tempo, virtual e real – também participa da “volta ontológica”. Ele retoma a distinção deleuziana entre imagem-movimento e imagem-tempo. A imagem-tempo não são as ações dos personagens, mas “objetos, paisagens e a passagem materializada ou a própria duração do tempo” (Ibidem, p. 48). Para os protagonistas *post-mortem*, por exemplo, “podem incluir o eu como o outro, a experiência fora do corpo ou momentos no qual o olho se torna uma mão (visão háptica) ou quando a mão se torna um olho (uma característica típica do cinema digital, com sua imagem tátil, extremamente próxima)” (Ibidem).

É possível observar as relações de proximidade e afastamento no corpo de Yusuke e Mizuki em *Journey to Shore*. Na primeira viagem de trem que fazem juntos, com destino à Yaga – onde fica a casa do senhor Shimakage – eles estão sentados lado a lado. Os corpos, contudo, estão afastados, não se tocam. O corpo de Mizuki balança com o movimento do veículo, enquanto a paisagem se modifica nas janelas atrás deles. Ela percebe o olhar de uma criança, que os observa à distância. A criança se aproxima de Yusuke e toca, com as duas pequenas mãos, em sua perna. Através do toque, uma comunicação é estabelecida. Yusuke sorri. A mãe nota o gesto do filho e corre até ele, puxando-o de volta e pedindo desculpas (Figura 46).





Figura 46 - A caminho do primeiro destino da viagem, uma criança toca na perna de Yusuke

No filme, Kurosawa concebe a possibilidade de retorno do corpo morto que confunde ao dos vivos, como assinala Elsaesser a partir dos protagonistas *post-mortem*. Essa aparição gera uma tensão, inclusive, acerca de um possível novo desaparecimento. Até que ponto aqueles personagens estão de fato ali? Até quando permanecerão?

Mas me parece que o espírito e o corpo existem em níveis diferentes. Podemos, portanto, imaginar que os falecidos mantêm seus corpos por um tempo como eram, que, retornando para se misturar com os vivos, seu personagem retém algo do que eram. Por que não a bondade deles? De qualquer forma, é assim que eu imaginaria fantasmas se eles existissem. O assunto do desaparecimento de um ente querido é frequentemente tratado do ângulo do arrependimento, da nostalgia. Aqui, simplesmente não é o caso. No romance, a esposa se perguntava que relação teria com seu falecido marido. Ela seguirá em frente durante o período de "retorno" do marido e depois que entender que seu desaparecimento será definitivo. Cheguei a uma idade em que estamos começando a perder pais, amigos e conhecidos. Percebi que não queria lembrar o que havíamos experimentado, mas pedir conselhos a eles sobre o que devo fazer nas situações pelas quais atravesso. O que a reunião temporária deste casal trará é o cerne das coisas e continuará sendo difícil de descrever (tradução nossa)¹⁵².

Shimakage é um personagem que não se sabe como morto. Eles o encontram pela primeira vez na rua, pois Yusuke não recorda a localização exata de seu endereço. Avistam o homem idoso montado sobre uma motocicleta, fazendo uma entrega de jornais nas casas da região. Shimakage tem os cabelos brancos escondidos sob um vistoso capacete azul. Ele reconhece Yusuke, a quem ele chama de Yu. “O senhor Shimakage cuidou de mim”, diz Yusuke, apresentando-o à Mizuki. Eles entram na casa antiga, lotada de volumes de jornais. O dono do lugar reclama do computador, que não funciona. Enquanto Yusuke tenta consertar

¹⁵² “Mais il me semble que l’esprit et le corps existent à des niveaux différents. On peut donc imaginer que les défunts conservent un temps leur corps tel qu’il était, qu’en revenant se mêler aux vivants leur caractère conserve quelque chose de ce qu’ils étaient. Pourquoi pas leur gentillesse? C’est en tout cas ainsi que je me représenterais les fantômes s’ils existaient. Le sujet de la disparition d’un être cher est souvent traité sous l’angle du regret, de la nostalgie. Ici, ce n’est justement pas le cas. Dans le roman, l’épouse se demandait quelle relation avoir avec son mari défunt. Elle avancera durant la période du ‘retour’ de son mari et après qu’elle aura compris que sa disparition serait définitive. Je suis arrivé à un âge où l’on commence à perdre des parents, des amis, des connaissances. Je me suis rendu compte que je n’avais pas envie de me remémorer ce que nous avons vécu, mais plutôt de leur demander conseil sur ce que je dois faire dans les situations que je traverse. Ce qu’apporteront les retrouvailles provisoires de ce couple est au cœur des choses et restera difficile à décrire”. Entrevista para o jornal *L’humanité*, realizada por Dominique Widemann em setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/> Acesso em: 27 mai. 2021.

o aparelho, Shimakage diz à Mizuki que no período em que o marido dela apareceu ali, os negócios começaram a fluir. "Foi uma bênção dos céus". Quando o computador quebra, mais tarde, Mizuki sugere que comprem um novo, mas ninguém parece levar a sugestão em consideração. Yusuke afirma que o aparelho aguentou muito tempo e Shimakage concorda que ele, finalmente, "se foi". Eles têm a ideia, então, de fazer um memorial para a carcaça eletrônica.

Antes de dormirem, o casal comenta sobre a esposa de Shimakage, que está desaparecida. Yusuke avisa Mizuki que o homem é também um fantasma, assim como ele. "Ele nem percebeu que está morto. Talvez o senso de dever dele não permita. Quando eu trabalhava aqui, tive um sonho violento. Depois disso, soube como ele morreu. Um pesadelo", afirma Yusuke. A câmera enfoca o vidro opaco da porta, por trás do qual uma sombra se movimenta. Shimakage vaga pela casa, preso naquele espaço-tempo. Seus passos insones ecoam no espaço (Figura 47).

Kurosawa já revelou¹⁵³ que considera um dos grandes terrores que tudo permaneça imutável. "Se tornar o mesmo para sempre, sem nenhuma transformação, eu acho que isso é realmente assustador. Além disso, a condição em que você é o mesmo sempre sem alteração é a que mais incorpora a morte em si mesma". O cotidiano de Shimakage reproduz uma rotina monótona, que enrijece o corpo. Assim também acontece com os vivos: em um ritmo lento e desafinado, Mizuki viveu os três anos em que o corpo do marido estava desaparecido. O cotidiano traz delicadeza a um mundo de excessos e o desejo por uma vida comum pode ser belo, como reflete Denilson Lopes (2012) no ensaio *O efeito Ozu*, em que discorre sobre a obra do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Os filmes do cineasta seriam um ponto de partida para pensar sobre esse cotidiano que fica à sombra, povoado por materialidades, no qual se busca o silêncio, momento a momento. É uma obra que estabelece também um novo realismo, do cotidiano materializado como fato do passado já vivido. "Um outro cotidiano, um outro comum não dilacerado por violências, mas também e sobretudo por possibilidades de encontro, ao mesmo tempo concreto, material, corpóreo e atravessado, mesmo que sutilmente, pelos fluxos informacionais e midiáticos" (Ibidem, p, 94).

¹⁵³ "Becoming the same forever, without any transformation whatsoever, I think that is truly terrifying. And if you add to that, the condition in which you are the same forever without any alteration, I think the condition that most clearly embodies that is death itself". Entrevista para o IGN, realizada por Spence D. em agosto de 2001. Disponível em: <https://www.ign.com/articles/2001/08/23/interview-with-director-kiyoshi-kurosawa>. Acesso em: 31 mai. 2021.



Figura 47 - Shimakage vaga pela casa, preso naquele entrelugar

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*¹⁵⁴ 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 se desculpa por ter pegado o objeto sem sua permissão. Shimakage caminha para o fundo do quadro, desorientado, até a parede. Ela bate a cabeça contra a superfície dura. 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 assim, num piscar de olhos?”, pergunta à Yusuke e sai da casa (Figura 48).



¹⁵⁴ *Sukiyaki* é uma espécie de ensopado muito popular no Japão.



Figura 48 - Shimakage rememora o trauma que o mantém preso ali

Yusuke percorre as ruas atrás dele e o encontra sentado no banco de um parque. Em uma das mãos segura um copo de bebida e está eufórico, bêbado. Yusuke senta ao lado do homem e pede que eles retornem para comer o prato preparado por Mizuki. Shimakage se levanta, trêmulo. “Ultimamente parece que estou sendo chamado. Para onde, eu não sei, mas preciso ir. Entende?”. Yusuke o ampara e diz que o carregará nas costas. Sonolento, o homem mais velho o envolve com os braços e pernas e apoia sua cabeça sobre as costas do outro. Yusuke caminha com o corpo de Shimakage às costas, enquanto ele balbucia algumas frases: “Eu magoei minha esposa. Magoei muito. Se continuasse assim perderia meus laços com todos e tudo. Isso realmente me assustou. Mas agora que você voltou, Yusuke, sinto que devido à sua visita posso dar finalmente esse passo”. Nesse abraço, os dois fantasmas estão muito próximos, conectados. Com o contato do corpo que o ajuda a se mover, que lhe oferece suporte, Shimakage pode finalmente dormir (Figura 49).



Figura 49 - Um abraço aproxima os corpos e conecta os dois fantasmas

No livro *Teoria do Cinema: uma introdução através dos sentidos* (2018), Elsaesser e Malte Hagener escrevem sobre a relação entre cinema, percepção e corpo humano,

através de sete portas de entrada que mapeiam estágios da teoria do cinema de 1945 até a contemporaneidade, das teorias neorrealista e modernista às teorias psicanalítica, do dispositivo, fenomenológica e cognitivista. São metáforas conceituais que se entrelaçam: janela/moldura, porta/tela, espelho/rosto, pele/toque, ouvido/espço, cérebro/mente. A discussão sobre pele e toque sistematiza tentativas de conceituar o cinema como encontro, um meio de aproximação. “Essas tentativas correspondem a teorias baseadas na suposição de que a pele é um órgão dos sentidos e o toque é um meio de percepção, das quais deriva a compreensão do cinema como experiência tátil ou, ao contrário, que concede ao olho faculdades ‘hápticas’” (ELSAESSER et HAGENER, 2018, p. 19). A pele, segundo os autores, tem vida própria, pois está ligada a nossas relações afetivas; é mutável: está viva, mas também morre a todo instante; é um envoltório infinito e contínuo ao mesmo tempo que evoca o corte, a marca, a cicatriz, a ferida; também é determinada pelo gênero na cultura. “A pele transpõe e redistribui a relação entre interior e exterior; ela designa uma limiaridade transicional e incerta com referência onde o eu se torna o mundo e vice-e-versa” (Ibidem, p. 145). A pele, portanto, guarda contradições e é uma superfície de interação e comunicação.

A relação do visual e sonoro à dimensão tátil da imagem é também discutida por Erly Vieira Jr. (2015) em *Realismo Fantasmagórico*. Ele resgata o conceito de “visualidade háptica”, de Laura Marks, e “estética afetiva”, proposto por Schøllhammer, dos quais desdobra a ideia de um “realismo sensorial”. “Podemos pensar o conjunto de filmes analisados como embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espetatoriais) e espaços” (Ibidem, p. 95). A “câmera-corpo” apreende sensorialmente o afeto entre os corpos, numa relação física com o mundo retratado. “É pelo toque que apreendemos o espaço e, enquanto interação sensorial, o háptico se aproxima da *khinestesis*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço”. (Ibidem, p. 96). A sensação é de que o corpo, em certos momentos, transborda.

Mizuki parece estar sempre aflita com um novo desaparecimento do marido. O desespero que sente quando o perde de vista em seu apartamento, se repete na casa de Shimakage. Ao vê-lo, se tranquiliza. “Bem-vindo de volta”, ela saúda. Nas noites em que dormem juntos é possível ver a progressão dessa aproximação. Segundo Lopes (2012), as relações de intimidade em Ozu se dão a partir do compartilhamento de uma imagem, de uma visão: “de roupas que balançam no varal, de um trem que passa, do calor do sol, de uma refeição em família” (Ibidem, p. 96). É possível tecer uma aproximação com Kurosawa nas cenas de *Journey to the Shore* em que o casal dorme junto nos diferentes lugares em que se

hospedam. Uma relação que se estreita nas trocas cotidianas, a partir das quais os corpos se aproximam. A presença de Yusuke é desejada por Mizuki, mesmo que haja inicialmente uma distância entre os dois.

Na primeira noite em Shimakage, Mizuki se curva para perto do marido. Com o rosto muito próximo, os cabelos caídos quase tocam a pele do outro. Ela parece tentar ouvir a respiração dele. Depois, se afasta novamente. Em outra noite, cada um está virado para um lado da cama. Ela pergunta por que o marido voltou. Ele, então, diz que a ama. Ambos fecham os olhos e conseguem dormir. Na última noite antes de partirem daquele lugar, Mizuki estica um dos braços e tenta tocar a pele de Yusuke. Ele recusa e se afasta. Mesmo assim, ela se aninha atrás dele. “Essas coisas são impossíveis?”. Ele se desculpa. Dessa vez, Yusuke não dorme. Seus olhos, inquietos, fitam a escuridão do quarto (Figura 50).



Figura 50 - Em sua primeira noite juntos, Mizuki e Yusuke ficam afastados

A segunda parada dos dois é no restaurante onde mora um casal de pessoas vivas, o senhor e a senhora Jinnai. Yusuke trabalhou ali, embora nunca tenha cozinhado em casa. Agora ele e Mizuki auxiliam na cozinha e nos serviços da casa em troca de hospedagem. Antes de dormirem, ele diz que Mizuki é muito forte, pois nunca vacila. “Quando estou sozinha, eu não consigo fazer nada”, ela diz, afirmando que ele não tem ideia do que ela passou sem ele naqueles três anos. “Yusuke, você não gostaria de viver aqui?”, ela pede.

“Uma vida inteira preparando guioza? Seria uma possibilidade. Por que fui me tornar dentista?”, ele reflete. Quando Yusuke dorme, naquela noite, Mizuki toca em seu rosto. Em um plano detalhe, a pele da mão dela envolve e encobre o rosto dele (Figura 51). No dia seguinte, o corpo do homem está mais frágil. Ele derruba uma guioza durante o seu preparo e o dono do restaurante comenta que aquilo não é do seu feitio. Ele encara as mãos, preocupado.



Figura 51 - Quando Yusuke dorme, Mizuki toca em seu rosto

Yusuke enfraquece cada vez mais ao longo da viagem. A última parada é a casa do senhor Hoshitani, numa comunidade no interior na qual Yusuke era professor. No quarto, Yusuke lê, enquanto Mizuki janta. “Descobri um lado inteiramente diferente de você”, ela diz. “Pode ser. Mas não descobri isso em mim próprio”. Mizuki se senta diante dele e pergunta se pode contar algo que ele desconhece. Se deita na cama e compartilha uma experiência sobre um relacionamento anterior. “A ligação entre duas pessoas pode ser muito estranha”, ela diz. Ele agradece que ela tenha contado, mas ela se alegra em dizer que há outros segredos dela que ele não sabe. Nem tudo precisa ser dito, ou visível, para estar presente. Ainda que eles ocupem pontos distintos do quadro – Yusuke na cadeira, ao fundo, e Mizuki na cama, à frente – eles estão mais próximos do que no início da viagem.

Na última noite dos dois, ele já quase não consegue andar. É um corpo cambaleante, exausto, prestes a desaparecer. Mizuki o coloca na cama. Ele pede que ela apague as luzes e chama por ela, que se aproxima. Yusuke toca nas mãos da esposa e, em seguida, envolve seu rosto com as duas mãos. “Eu te amo”, ele diz. “Está tudo bem?”, ela pergunta. Ele assente com a cabeça e os dois se beijam. Depois, se abraçam longamente. Em gestos demorados, eles despem um ao outro e se abraçam novamente. A superfície da pele nua que interage numa relação afetiva, de toque e intimidade (Figura 52). “Apenas a superfície da pele se apresenta simplesmente, como se pudesse reter pela delicadeza, dizer”, afirma Denilson Lopes (2007, p. 43) no ensaio *O sublime no Banal*.



Figura 52 - Na última noite dos dois juntos, os corpos se aproximam

O sublime no banal, para o Lopes (2007), estaria no meio do caminho entre o belo e o sublime, retendo a leveza, sutileza, concretude e materialidade. “O sublime não como fuga do mundo, escapismo, mas afirmação da possibilidade do encontro, da presença” (Ibidem, p. 45). Para Kurosawa¹⁵⁵, *Journey to the Shore* é um filme em que os personagens recomeçam, a cada parada, uma vida cotidiana juntos. Uma jornada do sublime, que antes de evanescer, “brilha inesperada e sutilmente” (LOPES, 2007, p. 46). Encontro e despedida. A trilha conduz até o cais novamente e, ao mesmo tempo, pela primeira vez.

4.3 Jornada no limiar

Ao se prepararem para a viagem, Yusuke nota que Mizuki folheia um grande volume de papel. “O que é isso?”, ele pergunta. “São orações xintoístas”. Ele pede que ela

¹⁵⁵ Entrevista para o jornal L’humanité, realizada por Dominique Widemann em setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/>. Acesso em: 31 mai. de 2021.

mostre a ele o manual de orações. “Você que escreveu?”, ele pergunta, folheando as inúmeras páginas. “Sim. O sacerdote me disse para escrever cem vezes rezando para o seu retorno em segurança”, ela diz. Ele pergunta se ela realmente acreditou naquilo e ela diz que não. “Mas estava disposta a tentar qualquer coisa”, afirma. Ele ri da letra da esposa e ela puxa de volta para si o manual. “É melhor levá-los com você. Sempre que quiser voltar, queime-os”, ele aconselha. “O que acontece, então?”, questiona Mizuki. “Saberemos quando você queimá-los”, Yusuke diz. “Então, se eu não quiser voltar, não devo queimá-los?”. Ela olha para os papéis e, em seguida, para ele. Os dois se encaram por alguns momentos, mas Yusuke nada diz, apenas sorri. Ela guarda, por fim, o manual de orações em sua pequena mala.

Na passagem do óptico para o háptico surge a ideia do *voyageur* (viajante), como explica Erly Vieira Jr. (2015). Enquanto o óptico estaria associado ao *flâneur* (errante), já discutido por Walter Benjamin¹⁵⁶, o *voyageur* é um personagem cujo olhar passeia pelas superfícies que enxerga, e que pode ser associado “a uma construção tátil do espaço, que ocorre de forma gradual, à medida que ele é tocado (seja pela ponta dos dedos, ou, metaforicamente, pelo olhar), percorrendo-se a superfície das imagens e suas respectivas texturas” (Ibidem, p. 100). Essa relação com o espaço pode produzir uma imersão sensorial do espectador, já que cria “um certo estado de indistinção entre si e o outro” (Ibidem). Conforme Greiner (2015), a ação do viajante remete ao conceito de trajeção, utilizado por Augustin Berque, para compreender a pesquisa de Watsuji Tetsuro sobre o fudō, base para uma teoria fenomenológica baseada em *Ser e o tempo*, de Martin Heidegger. O fudō investiga a relação entre homem e natureza no Japão e o conceito de fudōsei (ambientalidade) constitui-se como um processo histórico. Por isso, há uma tendência da lógica cognitiva japonesa de borrar a identidade de si e criar identificação com o outro. A trajeção seria, então, um “deslocamento do objetivo para o subjetivo e vice-versa” (Ibidem, p. 49). No processo de trajeção, a ambientalidade tem componentes geográficos e ecológicos que a tornam específica.

A ambientalidade pode ser definida como ‘uma estrutura espaço-temporal da existência humana’. A sua correspondência entre espaço e tempo seria um substrato de correspondência indissociável entre história e ambiente. Os indivíduos morrem as

¹⁵⁶ Conforme Rosana Biondillo, na dissertação *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*, “o flâneur benjaminiano é, dessa forma, uma figura limiarística, pois tem acesso ao passado histórico – que se forma não só com as ações como também com os sonhos não realizados de nossos antepassados – e simultaneamente participa da construção do presente. Essa sua característica o torna um praticante de errâncias possuidor de uma identidade antitética, que Benjamin associou especialmente às ruas de Paris e ao fenômeno da multidão surgido na modernidade, bem como a Charles Baudelaire e seus escritos” (BIONDILLO, 2014, p. 8). Para Benjamin, ele é a figura ambivalente do fantasma da mercadoria em meio à multidão. “Vemos que o sonho do flâneur de se entregar à comunhão com uma multidão com impulsos próprios é simultâneo ao pesadelo do isolamento fantasmático de ser subsumido na massa de consumidores. Sua reação a essa ameaça é buscar manter o distanciamento e tentar contrapor-se à multidão como sujeito autônomo” (Ibidem, p. 24).

ligações entre os indivíduos mudam, mas, ao morrer, tudo muda sem cessar uma vez que outros indivíduos vivem e seus entre-lugares (*aida*) continuam. É no fato de acabar incessantemente que tudo continua (Ibidem).

A presença do corpo seria, além da carne do corpo, as suas conexões individuais e coletivas. “A história do corpo em movimento é também a história do movimento que se corporifica em ação” (GREINER, 2010, p. 96). Pensamos aqui na relação entre ambientalidade e o conceito de atmosfera. Em *Atmosfera como figura fílmica*, Inês Gil (2012) reflete sobre a atmosfera no cinema, que considera “um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera se manifesta como um fenômeno sensível ou afetivo e rege as relações do homem com o seu meio” (Ibidem, p. 141). Ou seja, a atmosfera forma uma espécie de “campo energético”, em torno do movimento de um corpo ou de uma situação. Na relação com clima e ambiente, a atmosfera estaria sempre no primeiro plano. É algo fugidivo, cuja presença muda, envolve o espectador e tem “a capacidade de exprimir o “não figurável”, este *algo* intangível e abstrato que, no entanto, pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem” (Ibidem, p. 142). Gil divide dois tipos de atmosfera: espectral, que se dá entre o espectador e o filme; e fílmica, que concerne ao jogo entre os elementos fílmicos visuais e sonoros. Na atmosfera fílmica, que interessa em nossa pesquisa, há a atmosfera plástica (em relação à forma e aos elementos no espaço plástico da imagem) e dramática (que se expressa, em especial, na diegese). As duas estão sempre interligadas. Além delas, a autora identifica a atmosfera concreta (material ou criada pela técnica) e abstrata (que, embora não seja concretamente representada e visível, se expressa através de plano ou cena). O cinema produz atmosferas específicas a partir de uma expressão do espaço e tempo. Assim, cria imagens para além da percepção comum do mundo. “A atmosfera temporal de um plano, de uma cena ou de um filme está ligada ao ritmo de cada um e da sua própria montagem. Os ritmos das formas, dos movimentos e dos sons relacionam-se entre si e criam sentidos” (Ibidem, p. 145).

Gil aponta uma conexão entre o conceito e o de *Stimmung*, “tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo” (Ibidem, p.141), associado por expressionistas alemães. Essa noção também foi trabalhada por Gumbrecht (2011) em *Atmosfera, ambiência, Stimmung - Sobre um potencial oculto da literatura*, em que o autor defende que o *Stimmung* também ajuda a pensar sobre os efeitos de presença, em que as “coisas 'sempre-já' (...) numa relação necessária com nossos corpos”. As atmosferas e ambientes, pois, incluem as dimensões físicas dos fenômenos. Ser afetado pelo som ou pelo

clima atmosférico é um encontro com o ambiente físico, o que se relaciona com o pensamento háptico, do toque. "As atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes" (Ibidem, p. 13). Ao discorrer sobre a atmosfera na literatura, ele aponta que a representação não é o centro da questão, mas uma atenção às formas que envolvem nosso corpo enquanto realidade física.

No livro *Morte em Veneza*, Thomas Mann evoca uma atmosfera específica de decadência do fim de um século, "que só pode ser experimentada numa consciência historicamente específica da presença da morte em vida" (Ibidem, p. 15). Gumbrecht afirma a importância da busca do *Stimmung* característico de cada obra, uma forma de reclamar sua vitalidade, proximidade estética e alteridade. "A ânsia pelo ambiente e pela atmosfera é uma ânsia pela presença" (Ibidem, p.32).

A conexão entre obras do realismo sensorial e o gênero do horror constrói atmosferas do medo e de insegurança perceptual, nos diz Fernanda Sales Rocha Santos e Cecília de Mello no artigo *Insegurança perceptual e atmosferas do medo: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo* (2019). O horror é compreendido pelas autoras como uma categoria ampla – flexível, adaptável e duradoura – que contém em si outras categorias menores. Elas refletem sobre o cinema realista contemporâneo de horror, obras que valorizam as atmosferas, ambiências, climas, objetos e cenários e que há uma "quebra do vínculo do real com a centralidade do olhar humano" (Ibidem, p. 324), gerando sensações de desconfiança, suspense e tensão sobressalentes à própria trama. "Nem transparente, nem opaco, mas sombrio" (Ibidem). Assim como em Gil e Gumbrecht, a presença da atmosfera é pensada em decorrência de seus elementos concretos "para além do sentido e mais ligado a fisicalidade, estados de espírito concretizados no espaço e outras sensorialidades articuladas" (Ibidem, p. 329).

Yusuke e Mizuki são viajantes que constroem espaços liminares numa relação sensível, pontes entre os mundos espaciais e temporalidades. Na interação entre real e sobrenatural, as obras do realismo fantasmagórico empregam uma estética realista e se interessam pelo cotidiano ao mesmo tempo que incorporam a presença ativa de fantasmas em suas narrativas: "o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos" (MELLO, 2015, p. 25). Na casa de Shimakage, Mizuki descobre que o *hobby* do homem era colecionar flores que ele recortava de revistas. "Na verdade, essa é toda a minha vida", diz enquanto apara as bordas das 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 dorme, formando uma cabeceira de flores que também não se sabem mortas, assim como o próprio Shimakage. Fantasmas de papel (Figura 53).



Figura 53 - Flores de papel adornam a cabeceira de Shimakage

Preso numa imagem traumática que não enxergava, Shimakage só consegue partir depois de enxergá-la. O tempo se lança e avança sobre sua casa: a poeira se acumula nos móveis, a ferrugem nas vigas e as flores secam. Nesse momento, a atmosfera concreta do espaço se modifica completamente, revelando sua finitude e presentificando o avanço do tempo. Os objetos revelam-se envelhecidos e quebrados, galhos adentram as janelas abertas. 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” (Ibidem, p.46). Mizuki encontra, no chão, uma única flor de papel. Uma rosa vermelha que ela segura entre as mãos em formato de concha e leva consigo enquanto atravessa a casa escura até o quarto de Shimakage. Um vento leva a rosa, que voa de suas mãos para a cama, agora vazia. As outras flores esmaecidas de cor, envelhecidas pelo relâmpago do tempo que se acendeu sobre a casa, caem sobre ela (Figura 54).



Figura 54 - As flores de papel de Shimakage secam após sua partida

Esses limiars estão presentes também no próprio enquadramento, que tanto revela como esconde. A questão do corpo filmado é inseparável do quadro, como aponta Jean-Louis Comolli no ensaio *Corpos e Quadros – notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, no Quarto de Vanda, Juventude em marcha* (2015). No cinema, o quadro tem o objetivo de restringir, limitar, o campo visual. Ao restringir o visível, determinado pelo campo, abre-se também ao não visível, o extracampo: “um resto, um fora que, já que não enquadrado, pode ser sem limites de tempo e espaço. Inseparável do campo, o extracampo desdobra-o numa incerta zona de sombras” (Ibidem, p. 252). O quadro é artifício que corta os corpos um gesto violento, no espaço, tempo, movimento e duração. Segundo Comolli, André Bazin dizia que o “quadro é uma máscara” (Ibidem, p. 253).

O realismo baziniano se interessava pelos procedimentos utilizados na encenação, como profundidade de campo e duração dos planos, numa perspectiva que compreende o cinema não como uma reprodução fiel da realidade, mas dentro da sua dimensão de construção e invenção. Nesse sentido de valorização da unidade espacial do acontecimento, Bazin cunha a ideia de montagem que só pode ser utilizada dentro de limites precisos. “Quando o essencial de um acontecimento depende da presença de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 2014, p. 92). Ou seja, os recursos de montagem não deveriam ser utilizados para esconder a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos da ação. A escrita de um cinema realista se daria através de operações de interferência e recorte no real, levando em conta também o espectador. “O filme não é constituído apenas por aquilo que vemos. Suas imperfeições atestam sua autenticidade, os documentos que faltam são o cunho negativo da aventura, sua inscrição entalhada” (BAZIN, 1991i, p.41, *apud*

COUTINHO, 2017, p.33). Kurosawa (2008) evita realizar cortes nas cenas de terror ou de aparição de fantasmas pois procura mostrar os eventos decisivos num único plano, numa abordagem que se filia ao realismo baziniano. “Como, por exemplo, o fato de que um fantasma fique em pé, do nada, num determinado lugar. É um princípio de base no cinema, nos filmes dignos desse nome: o evento crucial acontece sem montagem” (Ibidem, p. 25).

Assim como Bazin, Comolli se interessa pela incompletude da representação. No livro *Cuerpo y Cuadro – Cine, Ética e Política* (2015), ele afirma que todas as culturas dos homens tecem uma capa de representações entre elas e o mundo, entre a dimensão subjetiva e material da vida em sociedade, com o objetivo de se protegerem.

A representação protege já que vivemos várias vezes na representação – e, por conseguinte, a morte é mantida à distância. Se a morte representada, figurada, simbolizada, pode repetir-se, recomeçar-se, é precisamente porque com as representações a vida é mais forte (Ibidem, p. 85).

Para o autor, o extracampo seria o lugar do resto, da interpretação e experimentação. “Um vazio que esvazia e que enche, sob medida, o todo do quadro” (Ibidem, p. 255). É também uma sucessão temporal, iminência da ação. Ao analisar *No quarto de Vanda* (2000, dir. Pedro Costa), ele discorre sobre as zonas de luz e sombras dos quadros, evocando a obra *Em Louvor da Sombra*, de Tanizaki. O extracampo estaria, nessa obra, inteiramente na imagem, uma zona de sombra que esconde parte do visível no campo. “Aqui, o que é escondido é parte do que é enquadrado. A sombra está presente no quadro. Ela não é o que falta nele” (Ibidem, p. 263). Toda imagem é fantasmagórica, mesmo as que se fundam no real, nos diz Felinto (2008). “O fantasma está sempre presente naquilo que surge de inesperado na imagem; ele constitui a parcela de irrealidade que contamina irreflexivamente toda tentativa de realismo” (FELINTO, 2008, p. 57). A imagem, assim como o fantasma, é ambígua e nos faz imaginar.

Durante a estadia na cidade dos donos do restaurante em que Yusuke trabalhara como auxiliar de cozinha, Mizuki confessa ao marido o desejo de viver ali para sempre. Anteriormente, ela já havia comentado a Fujie, dona do restaurante, o quanto as suas mãos estavam macias desde que chegara. “A água daqui faz milagres”, disse a mulher, “você deveria viver onde a água faz bem para você”. Fujie solicita a ajuda de Mizuki para limparem juntas um cômodo abandonado da casa, que será posto para locação devido à necessidade dos inquilinos de conseguirem mais uma fonte de renda durante a crise financeira. Espaçoso, o lugar serve de depósito e está lotado de caixas de papelão e inúmeros objetos ensacados que se acumulam uns sobre os outros. Elas entram no espaço enfurnado na escuridão, munidas

com um aspirador, balde e vassoura. As duas abrem as cortinas e a luz da manhã ilumina o cômodo. Ali, Mizuki descobre um piano antigo. Ela pergunta se Fujie costuma tocar o instrumento e ela responde que tocava no passado, mas que achava os exercícios horríveis. “E sempre me diziam: ouça o seu próprio som. Concentre-se e ouça cuidadosamente. Mesmo que odeie o som, ele é você”, concorda Mizuki. Ela afirma que a frase era dita por seu professor, não por seus pais, que não se interessavam pela música. “Eles morreram há muito tempo”. Fujie hesita por um segundo. Ela pede que parem de falar sobre isto, enquanto prosseguem na organização das caixas.

Mais tarde, Mizuki limpa uma das mesas dispostas ao longo do cômodo, agora organizado. As cortinas estão abertas e balançam no ritmo do vento. Não é possível, entretanto, vislumbrar o exterior: apenas a claridade estourada para além do recorte do quadro. Ela se depara com o piano fechado e se demora ao olhar para o instrumento. Sobre ele, encontra uma partitura da música *Coral dos Anjos (Tenshi ni Gassho)*. Ela se senta e ergue a tampa do piano. Ao tocar a melodia, convoca a presença de Fujie. A mulher marcha no corredor, seguindo o som da música. Ela irrompe no quarto e interrompe Mizuki que para de tocar e se desculpa. “Eu não quero isso”, suplica Fujie. As duas ficam frente a frente em um plano geral, que mostra a amplidão do espaço. Mizuki se desculpa novamente e se apressa em recolher seus objetos para sair dali. As duas ocupam dois pontos distantes do enquadramento. “Parece que você já tocou várias vezes”, diz a dona do restaurante. Mizuki diz que trabalhava com aulas de piano para crianças. Fujie é seguida pela câmera em sua caminhada pelo espaço. “Não deveria ter tocado nele. O dono cria um forte vínculo com um instrumento desses”, diz Mizuki. De costas para a câmera e de frente para a janela, Fujie revela que tinha uma irmã, Mako, oito anos mais nova que ela. A câmera se aproxima dela, devagar, enquanto ela partilha outras informações sobre Mako. Diz que a menina desenvolveu um problema intestinal e morreu muito jovem, aos dez anos de idade. A partitura de *Coral dos Anjos* era dela, que amava aquela melodia e a tocava repetidamente, sem nunca a concluir. Fujie, então, caminha na direção do piano e toca no objeto. “Não consigo tirar essa música da cabeça”, ela diz. Ao se distanciar do instrumento, recorda que um dia, irritada com as múltiplas tentativas fracassadas da irmã de tocar a música, bateu nela. “Sua apresentação está horrível e você sabe disso. Nunca mais toque no meu piano”. A menina faleceu pouco depois do episódio e, por isso, Fujie também parou de tocar. Depois, trouxe o piano para sua casa, à revelia dos pais que queriam se livrar do instrumento.

Ela se senta à mesa, de costas para Mizuki. Narra, como para si mesma, como é assombrada por esse passado, simbolizado naquele objeto que não consegue descartar. O

ambiente, então, escure gradativamente, mesmo com as janelas ainda abertas. O local é engolido pela escuridão que parece transbordar do corpo de Fujie. É nessa “escuridão visível” que estranhos seres nebulosos, alucinantes e fantasmagóricos podem aparecer, como nos diz Tanizaki (2017). “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. Eu adoraria, mesmo que por apenas um momento, voltar àquela época e dar minhas sinceras desculpas à Mako”. Ela olha para frente, na direção da câmera, para além do quadro – para a zona de sombras do extracampo. “Desculpe por bater em você. Você só queria tocar piano, não é?”.

Próxima a ela, em pé, Mizuki a observa. Fujie se levanta. No plano aberto, ela caminha em direção a um espaço vazio. “Sempre que eu tocava você ficava com inveja, não é? Seu coração consegue perdoar sua irmã?”. Ela curva o corpo e se abaixa, como se falasse com uma criança. A câmera enquadra seu corpo num plano mais fechado. “Verei você novamente no paraíso. Eu já serei uma senhorinha. Mas não se esqueça de mim. Todo esse tempo tive arrependimentos”, Fujie cai de joelhos, ao chão, “até mesmo agora, trinta anos depois, ainda sinto remorso”. Num plano geral, o fantasma palpável de Mako aparece diante dos pés da irmã. As três mulheres estão reunidas neste plano, um limiar do tempo e do espaço (Figura 55).





Figura 55- As mulheres e o fantasma de Mako se reúnem

O passado adentra a *mise en scène* do presente, rompendo a linearidade da memória. 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 a.C), 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. “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). Fujie ergue o rosto e a vê. A menina olha para o piano, em primeiro plano. “Não há problema se eu ensinar a ela?”, pergunta Mizuki. Fujie assente com a cabeça, sem mover-se. Mako se senta ao piano e Mizuki numa cadeira próxima. A *mise en scène* reúne as três no quadro. Ao fundo, Fujie permanece sentada no chão, observando Mako e Mizuki. A menina inicia a música, mas não consegue prosseguir e para. “Mais uma vez, desde o começo”, instrui Mizuki, “com calma, sem pressa. No seu próprio ritmo”. Mako recomeça. Dessa vez, ela consegue tocar a música completa. As notas vibram fluidas, bem encadeadas, no espaço. Em um plano fechado, Mizuki observa a menina tocar. O rosto de Mako está em primeiro plano, desfocado. Os olhos da professora, sentada um pouco atrás, brilham melancólicos. Um novo plano mais aberto recorta as duas, Mizuki de costas e Mako de perfil, ao piano. Na cortina semitransparente é possível ver o desenho de pequenos dentes-de-leão. Paralisada, Fujie observa o extracampo, na direção onde a irmã está. Num close, vemos seus olhos marejados, dos quais caem duas lágrimas fartas que marcam seu rosto. Após tocar por dois minutos e 33 segundos, Mako finalmente conclui a música. Ela retira as mãos do piano e sorri para Mizuki. O plano em close mostra o rosto da professora, que também chora, ao mesmo tempo que sorri. Em um novo plano geral, é possível ver que o corpo de Mako já não ocupa mais o assento junto ao piano. Mizuki respira fundo, se recompondo. Ela e Fujie enxugam as lágrimas do rosto. O cômodo se ilumina novamente e, ao longe, é possível ouvir o som dos passáros. Diferentemente de como estava no início do filme, Mizuki parece estar também encontrando

seu próprio ritmo (Figura 56).

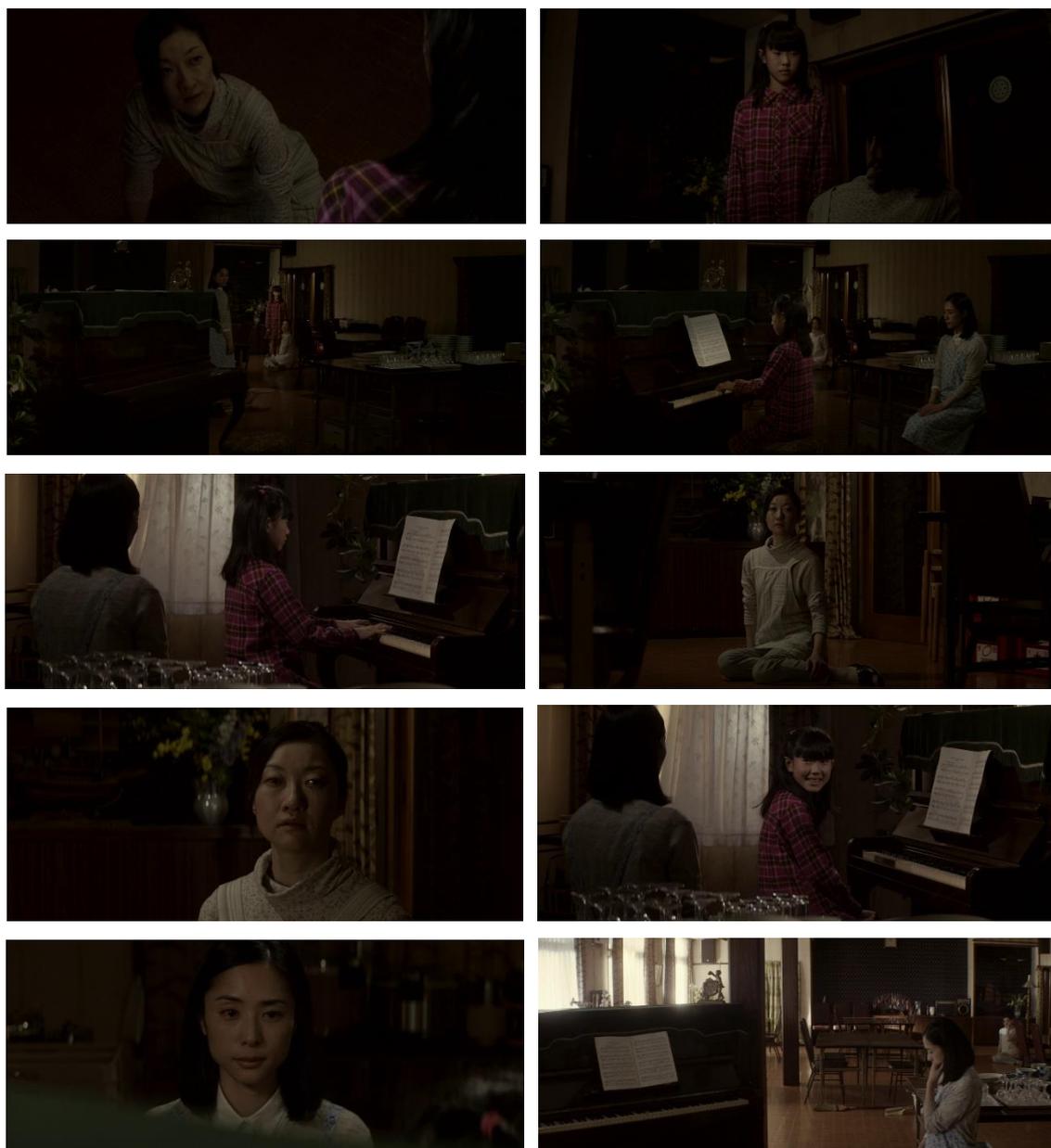


Figura 56 - Mako toca piano para Fujie e Mizuki

A cena de Mako ao piano tem uma duração longa, de 9 minutos e 23 segundos, e valoriza a profundidade do campo e criação de zonas de sombra, de forma que é possível analisá-la a partir de uma perspectiva baziniana e do realismo fantasmagórico. Segundo Erly Vieira Jr. (2015), existe uma tensão entre os planos hápticos que transbordam para cenas não-hápticas que se sucedem na narrativa, permitindo que o olhar flutue demoradamente no interior do quadro, como se tentasse capturar a atmosfera das imagens. “Talvez a palavra de ordem seja a de demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos, não como

redundante ênfase narrativa, mas com certa curiosidade dispersiva” (Ibidem, p. 102). O autor propõe a adoção de um olhar *flâneur*, que priorize a relação sensível com o mundo e com as imagens na relação entre corpos, espaço-tempo cotidiano e paisagens.

Na última parada de Mizuki e Yusuke, numa comunidade no interior, ela se depara com uma cascata que os moradores dizem ser um portal, que “indicializa o início e o final de um ciclo” (OKANO, 2012, p. 162). Nas águas do rio, é possível ver uma mancha escura, um buraco que parece ser infinito. Ryota, um menino que mora na vila, diz que ali há uma caverna que é uma passagem entre os mundos. “Uma passagem para os mortos”, afirma. “O ponto escuro?”, Mizuki pergunta. “Um portal para o reino dos mortos. É a verdade”, diz Ryota. Preocupada, Mizuki diz que se for verdade, é melhor que ele não volte ali. Ele pergunta se ela ficou assustada, mas ela diz que não. Ryota, então a desafia a cruzar aquela fronteira. “Pule na água, prenda a respiração e entre na caverna. Atrás da água da cascata começa o reino dos mortos”. Mizuki parece hesitar. Ela observa as águas turvas, inquietas. “Então foi daí que ele veio”, reflete. Ryota diz que Yusuke não veio dali, mas chegara na cidade de ônibus. Entretanto, não teria sido daquele “entrelugar” (FELINTO, 2008) que Yusuke realmente retornara? Mais que uma fronteira espacial entre esses dois mundos, a cascata é um limiar que aponta para um espaço e tempo indeterminado (Figura 57).

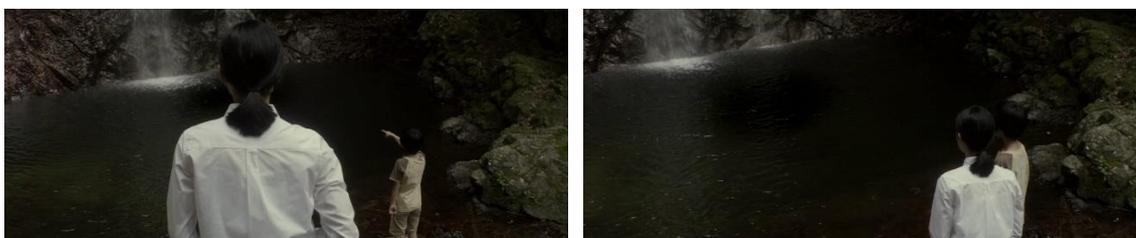


Figura 57 - A cascata é uma fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos

Quando retorna à cascata, Mizuki a observa da ponta de uma pedra suspensa sobre as águas. Ela caminha até a extremidade da pedra, como se seu corpo ponderasse o desafio de Ryota, de tentar atravessar aquele portal. O que haveria para ela do outro lado da caverna? Ela retorna, no entanto, para a floresta. Nesse espaço limiar do entorno daquele portal entre mundos, reencontra o pai, já morto há muitos anos. Ela vê a figura do homem de costas, num plano aberto, cercado pela natureza e pelo som da água. “Me diga, quem é você?”. Um plano fechado revela o rosto desfocado do homem em primeiro plano. Ele vira e fica de costa para a câmera. No fundo do quadro, Mizuki olha para ele. “Mizuki, você não me reconhece?”. Ela percebe que é seu pai, que se alegra por ela se lembrar dele. Ela se aproxima do fantasma, que

permanece imóvel. Ele diz estar preocupado com ela. “Esse tempo todo você tem olhado por mim?”. Ele diz que sim. “Quando morri você tinha só 16 anos. Todo pai teria feito o mesmo”. Ele se afasta de Mizuki, aproximando-se das pedras, e depois se reaproxima. “Quando você se casou com esse homem, eu sabia que haveria problemas. Só pude desejar que nada acontecesse com você”. De frente, os dois dividem agora um plano conjunto. Mizuki pergunta se o pai sabia que Yusuke morreria. Ele responde que sim e pede desculpas por não ter podido avisar. “Não é culpa sua, ele estava doente”. Ele pede que ela não o defenda e se afasta novamente. Os dois ainda dividem o mesmo plano, mas o pai de Mizuki está agora muito próximo da câmera. Seu rosto está, de novo, desfocado. Mizuki conta ao pai que a mãe morrerá há cinco anos. “Você a encontrou por lá? Como você estão indo do outro lado?”, pergunta. Caminhando, por fim, até a filha, ele diz que estão em paz e pede que ela não se preocupe. Muito próximo de Mizuki, ele roga que ela esqueça Yusuke. Ela hesita. “Eu ficarei bem. Pode dizer isso a mamãe?”. O fantasma do pai a olha, sem nada dizer. Seu rosto, desta vez muito nítido, toma o quadro (Figura 58).





Figura 58 - Mizuki encontra o fantasma do pai no entorno da cascata

No conto “L de Lá”, Noemi Jaffe (2011) pensa a etimologia da palavra “Lá”, que abriga relações espaço-temporais. O trajeto de *Journey to the Shore* é como ir para o lado de lá: atravessar horas e lugares que se conjuram 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 (JAFJE, 2011, p.1).

Nesse entre, o limiar não é apenas passagem, mas também local de pertencimento. Na vila que cresce no entorno da cachoeira coabitam vivos e mortos, que transitam entre as águas, as florestas e as casas neste território indeterminado, em suspensão. Naquela cidade, Yusuke é conhecido como professor. Suas aulas são reflexões científicas e filosóficas oferecidas para inúmeros habitantes locais, entre crianças, adultos e idosos, em um pequeno auditório improvisado. Na primeira cena que se passa no auditório, ele retoma uma aula sobre a luz, que se comporta como partícula e onda. Ele discute, na ocasião, o porquê de a partícula de luz ter massa zero. Em pé ou sentadas, as pessoas assistem à aula concentradas. Yusuke afirma que, de acordo com Einstein, a massa de um corpo tende ao infinito quando se move na velocidade da luz, mas como a partícula de luz é muito pequena, a única possibilidade é que tenham massa zero. “Mas isso não parece estranho? Como é possível existir uma partícula de massa zero? Como perceber algo assim?”, pergunta o professor aos alunos.

Ele fala, então, do comportamento da luz como onda. Por menor que possa ser, há sempre um comprimento da onda. A câmera enquadra Yusuke em um plano médio e se aproxima dele, devagar. O plano se ilumina e depois escurece novamente, criando sombras que ondulam sobre a figura. Ao fim da cena uma luz brilha forte na janela atrás de Yusuke, e o clarão paira sobre o lado esquerdo de seu rosto. Uma atmosfera fantasmagórica se instaura também nesse movimento da luz, que reverbera junto à voz do fantasma no auditório silencioso: “Significa que mesmo próximo a zero, há um comprimento. Ou seja, próximo a zero não é zero. Esta sala e o universo estão cheios de infinitos quase zeros. Quase zero é a

base de tudo. Então o zero, o nada, pode ter muito significado. O quase nada é a base de tudo. Das montanhas aos rios, da Terra à humanidade. Tudo existe por uma combinação de quase nada. Essa parece ser a verdadeira forma desse mundo” (Figura 59). Como nos diz Michiko Okano ao discorrer sobre a espacialidade *Ma*, o vazio “está pleno não apenas de ar, mas também de todas as possibilidades de preenchimentos por outros elementos que ele abriga” (OKANO, 2012, p. 28).



Figura 59 - Yusuke dá uma aula sobre o comportamento da luz

Na outra cena que se passa no auditório, os habitantes da cidade aguardam, aflitos, pela chegada do professor na sala, agora pouco iluminada. O corpo de Yusuke já está muito frágil, e é carregado por Mizuki. Ele se senta em sua mesa e diz que falará sobre o universo. No plano geral, é possível ver as costas de Yusuke e os corpos da audiência que assistem à aula, que ocupam todo o enquadramento e a profundidade. É como se o extracampo fosse também ocupado por pessoas que não conseguimos ver, ampliando as fronteiras visíveis do campo. Mizuki senta-se na primeira fileira de cadeiras, bem próxima ao marido. “Uma vez eu falei que o universo começou com uma enorme explosão, o *Big Bang*. Aconteceu há 13,7 bilhões de anos. Desta forma, se o universo teve um começo, ele obviamente deve ter um fim. O universo não é eterno. Existe há 13,7 bilhões de anos agora. Isso significa que seu fim está próximo? Que, de repente, ele pode desaparecer sem deixar nenhum rastro? Um pensamento assustador, não é? Mas não é dessa maneira que irá acontecer”. Um dos alunos se levanta da cadeira e aperta um interruptor, que acende uma fileira de luzes no teto. “Já foi provado que o universo está em expansão. A velocidade nunca diminuiu, ainda está aumentando”, continua Yusuke. Outro aluno acende mais uma fileira de luzes, no meio da sala. Um outro liga a

última fileira, que ilumina o ambiente com uma tonalidade amarelada, quente. “Além disso, conhecemos cerca de 4% de toda a matéria da qual o universo é feito. Existem também 10 elevado a 500 de outros universos. Nessa escala, 13,7 bilhões de anos parecem só um breve momento. O universo apenas começou”. Yusuke agora aparece de frente em um plano médio, na ponta direita do quadro. Algumas nuças da plateia que lhe assiste são visíveis, como a de Mizuki. “Vocês todos tiveram a sorte de nascer neste jovem universo. Não é incrível? É previsto que daqui a cerca de 20,8 bilhões de anos a temperatura chegue a 60° C, quente demais para os humanos. E depois de 4 bilhões de anos a Via Láctea vai colidir com a galáxia de Andrômeda. Mas esse será um evento insignificante”. Yusuke olha para Mizuki, enquanto a câmera se aproxima gradualmente dele. “O universo não está em seu fim. Está apenas começando. Somos testemunhas do seu início. Esse simples pensamento é suficiente para me entusiasmar. Estou feliz por estar nascendo e me sinto escolhido por ter nascido nesta era” (Figura 60).



Figura 60 - Yusuke reflete sobre o início e o futuro do universo

Ao discutir sobre os filmes de Takeshi Kitano, Okano (2012) salienta a leitura das espacialidades *Ma* como passagens, expressas pelas caminhadas percorridas pelos personagens. No filme *Kikujiro no Natsu*, “a caminhada é mostrada como algo muito longo, durante toda a obra, e se apresenta como metáfora de um processo de transformação” (Ibidem, p. 158). *Journey to the Shore* é também o retrato de uma longa caminhada – com algumas paradas planejadas, retornos imprevistos, desvios no caminho. O percurso conjunto se encerra quando Mizuki e Yusuke chegam no cais, o local onde ele se afogou: um túmulo de água, um

portal, bem como a cachoeira da vila. O ônibus atravessa as paisagens da cidade na direção do cais.

Quando chegam ali, Mizuki conduz o marido, que apoia o peso de seu corpo no dela, enlaçando-a com uma das mãos. Eles descem as escadas de ferro e avançam numa área de frente para o mar. Ao fundo, é possível ver uma embarcação atracada. Quando chegam, Yusuke cai no chão e rola na grama. Mizuki se diverte e acode o marido. Os dois se sentam lado a lado. Atrás deles, as malas de viagem, que os acompanharam na jornada. Yusuke respira fundo, recuperando fôlego. Mizuki, por sua vez, contempla o mar fora do quadro. A luz do sol banha a vegetação e os corpos dos dois. “É este o lugar do qual falava?”, ela pergunta. “Um deles. Alguns são até mais bonitos”, ele diz. Ela pergunta se ele precisa mesmo ir e ele assente. “Não vá”, ela implora, abraçando-o. Seus dedos fincam no corpo do fantasma, que se mantém na posição, impassível. “Vamos para casa. Para casa, juntos”, ela chora. Yusuke mantém os olhos no horizonte. Ele toca nos cabelos de Mizuki, afastando-os do rosto dela. “Mizuki, eu queria pedir desculpas. Mas todo esse tempo eu não soube como dizer”. “Você já pediu”, ela diz. “É mesmo?”. Ela aquiesce e toca em seu rosto. A mão se demora um pouco sobre a pele, num gesto lento, afetivo. Antes que o marido desapareça novamente, ela pergunta: “Nos encontraremos novamente?”, ao que Yusuke confirma, com um sorriso. Um plano aberto revela que o espaço compartilhado pelos dois agora é ocupado apenas por Mizuki. Não há mais ninguém ao seu lado (Figura 61).





Figura 61 - Mizuki e Yusuke se despedem

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. “Você queria queimá-los para voltar para casa”, avisou Yusuke antes de partirem para a última parada da viagem (Figura 62). As palavras são consumidas pelo fogo, mas não esquecidas. Após sua partida, o cais continua o mesmo, o mar sereno e silencioso. Para Mizuki, a morte é uma experiência vivida.



Figura 62 - 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”, como nos diz Noemi Jaffe (2011). O túmulo, no entanto, não é apenas o cimento que o recobre ou as cinzas que restaram. É um vazio do aparecimento, preche de possibilidades, como nos ensina o *Ma*. O universo continua, apesar de tudo, a se expandir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ALÉM DO REAL

No texto *O livro da fantasia*, epílogo de *Antologia da Literatura Fantástica* (2013), Ursula K. Le Guin discorre sobre a etimologia da palavra fantasia no *Oxford English Dictionary*. O termo vem do grego [*phantasia*] e quer dizer, literalmente, “aparição”. A autora retoma os usos antigos do termo em inglês, entre os quais figuram: aparição, fantasma, faculdade da imaginação e processo mental de percepção sensorial. Na quinta edição do dicionário Aurélio de língua portuguesa, as definições orbitam nessa linha. Entre os verbetes aparecem: “aquilo que não corresponde à realidade, mas que é fruto da imaginação”, “capricho da imaginação; devaneio; sonho” e “assombração, visagem, fantasma”. Le Guin, no entanto, destaca a ambiguidade do termo, assim como Felinto (2008) também havia explicitado sobre o caráter ambíguo do fantasma, que “constitui a parcela de irrealidade que contamina inflexivelmente o realismo” (FELINTO, 2008, p. 57). Ao mesmo tempo que se aproxima do que é ilusório, também aponta para uma conexão da mente com o real. Na fantasia, o cotidiano é tingido de estranheza, deslocado do tempo, dissolvido na fantasmagoria, “de modo que possamos avaliar em que mundo vivemos e aonde podemos ir a partir dele” (LE GUIN, 2013, p. 442).

O realizador Kiyoshi Kurosawa compreende os fantasmas como figuras que também fazem parte da vida e, por isso, tenta capturá-los da mesma forma que faz com os outros personagens. “Um fantasma aparecer aqui agora, não, não é normal, mas a morte realmente segue a todos nós” (tradução nossa)¹⁵⁷. Ao comentar sobre os filmes dirigidos por Tobe Hooper, defende a crença do realizador no próprio cinema. “Ele sabe que o cinema é capaz de nos fazer compartilhar experiências como se elas acontecessem diante de nossos olhos, como se fossem reais, quando elas na verdade nunca acontecerão, são extremas e estão incluídas no âmbito do fantástico” (KUROSAWA, 2008, p. 150, tradução nossa)¹⁵⁸. Esse mesmo pensamento também ajuda a refletir sobre a obra do próprio Kurosawa. Ele também se coloca em movimento na procura por algo além do real. Algo que seria, para ele, uma busca pela verdade que se completa na relação com o espectador. Através do cinema, podemos olhar para o mundo de outra forma.

¹⁵⁷ “Que aparezca aquí ahora mismo un fantasma pues no, no es algo normal, pero realmente la muerte nos sigue a todos”. Entrevista ao portal Asiatega, realizada por Jorge Endrino, em 22 de abril de 2019. Disponível em: <http://www.asiateca.net/2019/04/22/entrevista-a-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

¹⁵⁸ “Il sait que le cinéma est capable de faire partager des expériences comme si elles se déroulaient sous nos yeux, comme si elles étaient vraies, alors qu’elles ne nous arriveront jamais, qu’elles sont extrêmes et relèvent du registre fantastique”.

Pessoalmente, considero ter encontrado o que estava além, mas não sei se o espectador pode sentir. Há vários momentos para mim, vários momentos em que tive a impressão de descobrir e ver a solução aparecer. E espero ter conseguido compartilhá-lo com o espectador. A transmissão de uma ideia está no centro das minhas preocupações quando faço um filme (tradução nossa)¹⁵⁹.

Nos filmes analisados neste trabalho, Kurosawa tece relações entre o cotidiano e o sobrenatural. Como explica Du Mesnildot (2011), as obras do *J-Horror* surgem como uma forma de filmar o Japão daquele período. Em entrevista ao autor, Kurosawa afirma que esses filmes partiam de uma ideia e, com um pequeno orçamento, os realizadores filmavam a vida real, pessoas reais. “No final, o que foi filmado foi a vida cotidiana, a imagem da época em que vivemos” (Ibidem, p. 215, tradução nossa)¹⁶⁰. Para Kurosawa, filmar a realidade é a base da expressão cinematográfica e, portanto, a semelhança é uma característica de um filme. “Essa diferença ou irrealidade é sempre meu ponto de partida quando crio meu trabalho” (tradução nossa)¹⁶¹. A obra, contudo, não é o real em si mesmo. Ela se situa no regime atroz do amor e decepcionante do sonho evocado pelo “quase” (BARTHES, 1980, p. 76).

Embora diga nunca ter visto um fantasma, o realizador diz ser supersticioso e convencido de que há algo depois da vida. “Os falecidos deixam sua marca no mundo real. Eles também evocam o passado. É difícil aqui entrar em contato com eles, conversar com eles. É a força do cinema ser capaz de representar suas trocas com os vivos que têm trauma para exorcizar” (tradução nossa)¹⁶². As aparições de fantasmas são frequentes em seus filmes por serem uma representação da morte e por tornarem o passado visível no presente. Esse fantasma, porém, é palpável. Se faz presente como um corpo em movimento.

No entanto, a verdadeira razão do meu apego aos fantasmas é o seguinte: acho difícil acreditar que os mortos sejam completamente desprovidos de substância e não tenham relação com a vida. Considero que corpo e espírito existem em diferentes níveis. A ideia de que o espírito é reduzido a nada depois que o corpo desaparece parece simplista demais para mim. Primeiro, o corpo não é inerte como uma pedra, é

¹⁵⁹ “Personnellement je considère avoir trouvé ce qu’il y avait dans cet au-delà mais je ne sais pas si le spectateur arrive à le ressentir. Il y a pour moi plusieurs instants, plusieurs moments où j’ai eu l’impression de découvrir et de voir apparaître la solution. Et j’espère avoir réussi à la partager avec le spectateur. La transmission d’une idée est au centre de mes préoccupations lorsque je réalise un film”. Entrevista à “Horschamp - Rencontres de Cinéma”, em 17 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.horschampfrance.com/post/2017/06/17/kiyoshi-kurosawa-je-suis-persuad%C3%A9-qu-il-y-a-quelque-chose-au-del%C3%A0-du-r%C3%A9el/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

¹⁶⁰ “Au final, ce qui a été filmé c’est le quotidien, l’image de l’époque dans laquelle on vit”.

¹⁶¹ “This difference or unreality is always my starting point when I create my work”. Entrevista concedida ao portal Dirty Movies, realizada Jeremy Clarke em 2018. Disponível em: <https://www.dmovies.org/2018/01/08/9566/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

¹⁶² “Les défunts laissent des traces dans le monde réel. Ils évoquent aussi le passé. Ici-bas, il est difficile d’entrer en contact avec eux, de leur parler. C’est la force du cinéma de pouvoir représenter leurs échanges avec les vivants qui ont des traumatismes à exorciser”. Entrevista ao *Le Journal du dimanche*, em 4 de março de 2017. Disponível em: <https://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Kiyoshi-Kurosawa-Je-ne-suis-pas-debarrasse-de-mes-angoisses-851885/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

um sistema em movimento. Observou-se que o material de que o corpo é constituído, incluindo o cérebro, é renovado de ano para ano. A concepção do corpo como o único habitat do espírito, portanto, parece errada desde o início (tradução nossa).¹⁶³

Ao longo da dissertação buscamos compreender como as aparições de fantasmas se reconfiguram no cinema de Kiyoshi Kurosawa por meio de três formas: desaparecimento, reaparição e presença. Em cada um dos capítulos, centramos a análise em filmes específicos, mas retomamos os filmes nos seguintes por entendermos que eles não se esgotam em apenas uma dessas formas. Evanescentes e palpáveis, reais e irrealis, as figuras espectrais são ambíguas e aglutinam em si inúmeras possibilidades de leitura. Como apontamos na introdução, nosso recorte não reúne os únicos filmes de fantasmas de Kurosawa. Escolhemos, todavia, filmes realizados num período específico (2000 – 2015) e que os fantasmas tivessem uma função predominante na narrativa. É possível pensar também aparições fantasmagóricas em, por exemplo, filmes do diretor como *Door 3* (1996), *Cure* (1997) e *Charisma* (1999), entre outros.

Dentro do nosso *corpus* trabalharíamos ainda com o filme *Daguerreotype* (2016), em um paralelo com o filme *Journey to the Shore* (2015), pois além de terem sido realizados em períodos próximos, abordam o retorno de um fantasma e sua relação interpessoal afetiva com os vivos. “Eu não me sinto satisfeito em fazer um filme que seja apenas no gênero do horror. Horror, se me permite, lida com a morte. Para mim, na minha cabeça, realmente, morte deve sempre estar em par com o amor” (tradução nossa)¹⁶⁴, afirma Kurosawa em entrevista sobre a realização do filme *Daguerreotype*¹⁶⁵. Assim como *Pulse* (2001), este filme trabalha também a questão das tecnologias produtoras de imagens que, conforme Felinto (2006), “fantasmizam o real”. O filme ficou fora do *corpus* pelo fato de ter sido realizado na França. Como a pesquisa enfocava as relações culturais e sociais específicas do cinema japonês, optamos por retirá-lo do nosso recorte. Há interesse de, em estudos futuros, estudar também

¹⁶³ “Toutefois, la vraie raison de mon attachement aux fantômes est la suivante: j’ai du mal à croire que les morts soient totalement dénués de substance et n’aient aucune relation avec nous autres vivants. Je considère en effet que le corps et l’esprit existent à des niveaux différents. L’idée que l’esprit est réduit à néant dès lors que le corps disparaît me semble bien trop simpliste. D’abord, le corps n’est pas inerte comme une pierre, c’est un système mouvant. Il a été observé que la matière dont le corps est constitué, y compris le cerveau, se renouvelle d’une année sur l’autre. La conception du corps comme unique habitat de l’esprit semble donc erronée dès le début”. Entrevista à “Horschamp - Rencontres de Cinéma”, em 17 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.horschampfrance.com/post/2017/06/17/kiyoshi-kurosawa-je-suis-persuad%C3%A9-qu-il-y-a-quelque-chose-au-del%C3%A0-du-r%C3%A9el/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

¹⁶⁵ “Horror, if you will, deals with death. In me, in my head, really, death is always to be paired with love. It’s the opposite. In recent years, I’ve had more of a motivation to deal not just with death, but on the opposite side there should be love in my film”. Entrevista ao Notebook, do Mubi, realizada por Daniel Kasman, em 23 de setembro 2016. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/mythmaker-kiyoshi-kurosawa-discusses-daguerrotype/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Daguerreotype e outros filmes aqui citados sob a ótica dos conceitos trabalhados nesta pesquisa.

Como já foi abordado em discussões anteriores, é possível perceber que os filmes de Kurosawa transitam entre diversos gêneros cinematográficos. Pode-se compreender, inclusive, um deslocamento ou hibridização desses gêneros em várias das obras. Segundo Arnaud (2007), empreender um filme para Kurosawa é, primeiramente, registrar-se em um gênero antes de se filiar a uma abordagem temática ou filosófica. Kurosawa diz que “não importa o quão precisamente eu tento seguir as regras do gênero, mesmo que tente permanecer cem por cento fiel a elas, simplesmente por acidente da época em que vivo ou de minha personalidade individual, sempre há mudanças e transformações” (tradução nossa)¹⁶⁶. Em contraponto, o realizador disse em entrevista ao *Clarín*¹⁶⁷ que não pensa em termos de gêneros e sim no interesse em se aprofundar em alguns temas e tópicos, que é o que o leva à pesquisa.

Meus filmes são "filmes de cidade". Isso significa que, já que eles se passam em Tóquio, retratam os problemas que as pessoas da cidade confrontam, antes dos problemas de toda a sociedade japonesa. Na Tóquio atual, problemas como pobreza, discriminação, catástrofes naturais ou guerra não são óbvios. Mas há outros problemas corroendo as mentes das pessoas. Um deles é a solidão. Outro é a "opressão chamada ética". Esses são sempre meus temas fundamentais (tradução nossa)¹⁶⁸.

Embora seja um dos nomes do *J-Horror*, o realizador não se diz especialista no gênero do horror. Para criar atmosferas, pensa a influência dos elementos de fora do campo – o vento, as sombras, a luz – no enquadramento¹⁶⁹. Ele afirma que o horror japonês tem a peculiaridade de que, quando o personagem encontra uma criatura sobrenatural, ele não tenta lutar contra ela. “Quando nós, japoneses, encontramos essas criaturas, primeiro rezamos para que suas almas descansem em paz. E, então, aceitamos o terror e buscamos uma maneira

¹⁶⁶ “No matter how accurately I try to follow the rules of the genre, even if I try to stay a hundred percent faithful to it, simply by the accident of the time that I live in or my individual personality there are always shifts and transformations”. Entrevista realizada por Jim O’Rourke em 2005. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

¹⁶⁷ Entrevista concedida ao Clarín, 20 de abril de 2004. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/siempre-esperanza_0_rJqZWH6JAYe.html/. Acesso em: 15 de junho de 2021.

¹⁶⁸ Entrevista concedida à Folha de São Paulo, realizada por Bruno Yutaka Saito em 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200506.htm#:~:text=Em%20produ%C3%A7%C3%B5es%20como%20%22Sess%C3%A3o%20Esp%C3%ADrita,ao%20fim%20de%20seus%20filmes/>. Acesso em: 10 de jun. 2021.

¹⁶⁹ Entrevista ao Master of More, UCLA, por Bryan Hartzeim, em 10 de março de 2009. Disponível em: <https://www.horschampfrance.com/post/2017/06/17/kiyoshi-kurosawa-je-suis-persuad%C3%A9-qu-il-y-a-quelque-chose-au-del%C3%A0-du-r%C3%A9el/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

de coexistir. Se isso não funcionar, desistimos e nos deixamos destruir”¹⁷⁰. Esse pensamento é incompatível com a lógica maniqueísta do bem contra o mal, que se dá em muitos filmes de horror norte-americanos. “Quando encontram monstros ou fantasmas, os personagens nos filmes americanos tentam lutar e vencer, não importa o quanto assustador o outro lado seja”¹⁷¹. O uso da trilha sonora compõe os momentos de horror ou deslocam a tensão. Isso acontece em *Loft*, quando Reiko e Makoto cavam o local onde Aya estaria supostamente enterrada e na última cena, quando finalmente retiram o corpo da mulher do lago. Uma música romântica irrompe no local, distensionando a situação. Em *Journey to the Shore*, muitas das cenas de aparição dos fantasmas são acompanhadas por uma melodia clássica.

Se em uma cena assustadora colocamos uma música assustadora, o espectador está obviamente com medo. Se é um filme de entretenimento simples, acho que esse é o método a ser adotado. Eu tento fazer filmes diferentes. Quero que o espectador pense no que vê na tela, pense em fantasmas. Eu bani todas as formas de evidência. De repente, também induzo a música de angústia em cenas inofensivas para fazer o espectador entender que ainda é um filme de terror (DU MESNILDOT, 2011, p. 218, tradução nossa).¹⁷²

Para Kurosawa, a potência do cinema é a de registrar o movimento, inclusive o da passagem da vida para a morte, que acontece como um relâmpago nos filmes de ação e de forma lenta nos filmes de horror (KUROSAWA, 2008, p. 149). Ele compreende um senso de provisoriedade da vida e de constante mudança e mobilidade dos seres humanos e do ambiente¹⁷³. No ensaio *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, de 1915, Freud (2010) aborda a atitude diante da morte no contexto da Primeira Guerra Mundial. Embora fosse considerada natural, incontestável e inevitável, procurava-se colocá-la de lado, eliminá-la. “Pois a própria morte é também inconcebível e, por mais que tentemos imaginá-la, notaremos que continuamos a existir como observadores” (Ibidem, p. 230). Quando outros morrem, especialmente entes queridos, a vida empobrece, torna-se sem substância. Por isso, buscamos na ficção substitutos para as perdas da vida. “No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas que temos necessidade” (Ibidem, p. 233). A ausência, quando assimilada, não é

¹⁷⁰ Entrevista concedida à Folha de São Paulo, realizada por Bruno Yutaka Saito em 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200506.htm#:~:text=Em%20produ%C3%A7%C3%B5es%20como%20%22Sess%C3%A3o%20Esp%C3%ADrita,ao%20fim%20de%20seus%20filmes/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² “Si dans une scène d’épouvante on met une musique qui épouvante, le spectateur a peur de manière évidente. S’il s’agit d’un simple film de divertissement je pense que c’est la méthode à adopter. J’essaie de faire des films un peu différents, Je souhaite que le spectateur réfléchisse aux fantômes. Je bannis toute forme d’évidence. J’introduis aussi de manière soudaine des musiques d’angoisse dans des scènes anodines pour faire comprendre au spectateur qu’il s’agit quand même d’un film d’horreur”.

¹⁷³ Entrevista ao Notebook, do Mubi, realizada por Daniel Kasman, em 16 de outubro de 2008. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/nyff08-a-conversation-with-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

necessariamente uma falta, escreve o poeta Carlos Drummond de Andrade (2015): “Por muito tempo achei que a ausência é falta. / E lastimava, ignorante, a falta. / Hoje não a lastimo. / Não há falta na ausência. / A ausência é um estar em mim”.

Freud (2010) conta que, certa vez, fez um passeio com um amigo poeta por uma paisagem num dia de verão. O poeta admirava a beleza que os cercava, mas não se alegrava, perturbado por aquilo estar condenado à desapareição com a chegada de uma nova estação. Assim também estaria fadado à extinção tudo que os homens criaram ou criariam no futuro. Ele reflete sobre o episódio no ensaio *A Transitoriedade*, de 1916. Para Freud, a exigência de imortalidade é um produto de nossos desejos. Ele refuta, entretanto, que a transitoriedade do que é belo implica em sua desvalorização. “Vemos desaparecer a beleza do rosto e do corpo humanos no curso da nossa vida, mas essa brevidade lhes acrescenta mais um encanto” (Ibidem, p. 249). No ensaio *Elogio da leveza* (2007), Denilson Lopes discorre sobre a leveza, um mergulho no mundo que busca a força do presente e das paisagens efêmeras que “traduzem uma sutileza de afetos” (Ibidem, p. 75). Leveza afirmada, da ação, e leveza incerta, do acaso. Do voo do pássaro à pluma que flutua no ar. Do percurso delineado no mapa à trajetória fugaz.

A consciência da existência temporal dos fenômenos e dissolução de todas as coisas remete ao tema estético *sabi* – um dos temas da exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, do arquiteto Arata Isozaki em Paris, em 1978 – que “valoriza a passagem do tempo, sendo representado pelas cores esmaecidas, pelo estado de pátina, que incorpora a transmutação que precede a destruição” (OKANO, 2012, p. 51). Muitos dos filmes de Kurosawa lidam com a questão do fim do mundo, como é o caso de *Pulse*. De acordo com ele, sempre que pessoas de culturas e sociedades diferentes se encontram há uma situação política em jogo. “É essa política de relações interpessoais que estou mais interessado em incorporar aos meus filmes” (tradução nossa)¹⁷⁴. Essa incorporação anima seus filmes, dos quais transbordam novos elementos visuais e sonoros a cada revisita.

Os fantasmas no cinema de Kurosawa deslocam seus corpos nas sombras, modificam o quadro e exigem que nos comuniquemos. Habitamos nosso olhar à pouca luminosidade e a jornada se reconfigura, em eterna mutação. Um ponto de partida para um possível acontecimento, engendrando uma relação com o tempo e com o infinito. Na sociedade ocidental contemporânea, que postula um projeto negacionista diante da morte e

¹⁷⁴ “It’s this politics of interpersonal relations I’m more interested in incorporating into my films”. Entrevista realizada por Jim O’Rourke em 2005. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 12 jun. 2020.

dos mortos, Kurosawa nos convoca a nos aproximarmos das sombras e deixarmos que elas também nos habitem. No tecido que costura nossa relação com as imagens, a fantasia se projeta em nossas casas através das aparições espectrais, nas batidas das asas de uma mariposa, como propõe Didi-Huberman (2015). É possível vê-las pulsar, ora mais vivas, ora mais brandas. Conseguimos senti-las, tocá-las e talvez compreender como elas existem fora e dentro de nós.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **Film Genre**. Inglaterra: bfi Publishing, 2000.
- AUDITION (Ôdishon). Direção: Takashi Miike. Japão, 1999, 115 min.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRIPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia ótica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ARNAUD, Diane. **Kiyoshi Kurosawa – Mémoire de disparition**. France: Rouge Profond, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.
- BALMAIN, Collete. **Introduction to Japanese Horror Film**. Edinburgh University Press, 2008.
- BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**, pp. 124 - 146. São Paulo: Revista Significação, ano 39, nº 38, 2012.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Antêntica Editora, 2016.
- BEFORE We Vanish (Sanpo suru shinryakusha). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2017, 129 min.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- BELPÊCHE, Stéphanie. **Kiyoshi Kurosawa: “Je ne suis pas débarrassé de mes angoisses”**. Le Journal du dimanche: 4 de março de 2017. Disponível em: <https://www.lejdd.fr/Culture/Cinema/Kiyoshi-Kurosawa-Je-ne-suis-pas-debarrasse-de-mes-angoisses-851885/>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BIONDILLO, Rosana. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), 2014.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (Org.). **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

CÁNEPA, Laura Loguercio. FERRARAZ, Rogério. **Espetáculos do medo: o horror como atração no cinema japonês**. In: Revista Contracampo, nº 25, dez. de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 04-23.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros**. SP: [s.n.], 2008.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou Paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CLARÍN. **CINE: ENTREVISTA CON KIYOSHI KUROSAWA**: “Siempre hay una esperanza”. 20 de abril de 2004. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/siempre-esperanza_0_rJqZWH6JAYe.html. Acesso em: 15 jun. 2021.

CLARKE, Jeremy. **Our dirty questions to Kiyoshi Kurosawa**. Dirty Movies: 8 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.dmovies.org/2018/01/08/9566/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Corpos e Quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em marcha**. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o Cinema - imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cuerpo y Cuadro – Cine, Ética e Política: la máquina-cine y la obstrucción de lo visible**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

COOK, Adam. **“We Make the Films We Can Make, Not the Ones We Want to Make”**: Kiyoshi Kurosawa’s Qumra Masterclass. 25 de março de 2019. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/107275-we-make-the-films-we-can-make-not-the-ones-we-want-to-make-kiyoshi-kurosawas-qumra-masterclass/#.X3UGTWhKjIU/>. Acesso em: 30 set. 2020.

COUTINHO, Mário Coutinho. **A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado**. In: **O realismo impossível**. Seleção, tradução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Antêntica Editora, 2016.

CRIME Hunter. Direção: Toshimichi Okawa. Japão, 1989, 60 min.

CURE (Kyua). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 1997, 111 min.

DAGUERREOTYPE (Le secret de la chambre noire). Direção: Kiyoshi Kurosawa. França, Bélgica e Japão, 2016, 131 min.

DAVISSON, Zack. **Yūrei** – The Japanese Ghost. Chin Music Press, Seattle, USA, 2015.

DARK Water (Honogurai mizu no soko kara). Direção: Hideo Nakata. Japão, 2002, 101 min.

DELEUZE. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. 208 Póis: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas** – Ensayos sobre la aparición 2. Espanha: Contracampo Libros, 2015.

DOUGHTY, Caitlin. **Para toda a eternidade**: conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

DOPPELGÄNGER (Dopperugengâ). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2002, 107 min.

D., Spence. **Interview with Director Kiyoshi Kurosawa**. IGN: 20 de agosto de 2001. Disponível em: <https://www.ign.com/articles/2001/08/23/interview-with-director-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 31 mai. 2021.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Fantômes du Cinema Japonais** – Les Métamorphoses de Sadako. France: Rouge Profond, collection Raccords, 2011.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema Mundial**: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

ENDRINO, Jorge. **ENTREVISTA A KIYOSHI KUROSAWA. Asiateca: 22 de abril de 2019**. Disponível em: <http://www.asiateca.net/2019/04/22/entrevista-a-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

FELINTO, Erick. **Imagens que matam**: o imaginário do pânico midiático no novo cinema oriental. Revista Ícone, Pernambuco, V.2, n. 9, dez. 2006.

FELINTO, Erick. **A Imagem Espectral**: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

FONSECA, Rodrigo. **"Gosto do prazer de ver a espinha arrepiar de pavor", diz Kiyoshi Kurosawa, mestre do horror japonês**. Omelete: 15 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/gosto-do-prazer-de-ver-a-espinha-arrepiar-de-pavor-diz-kiyoshi-kurosawa-mestre-do-horror-japones/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

FREUD, Sigmund, 1856 - 1939. **A Transitoriedade**. In: **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund, 1856 - 1939. **Considerações atuais sobre a guerra e a morte**. In:

Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 - 1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante (1919)**. In **Obras Completas Volume 14 - História de uma Neurose Infantil** ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos (1917 - 1920). Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração:** ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo, Editora 34, 2014.

GIL, Inês. **Atmosfera como figura fílmica**. In: **Estética e Tecnologias da Imagem, Vol. 1**. Atas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2012.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

GUERREIRO, Fernando; BERTOLO, José (Eds.). **Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura**. Ribeirão: Edições Húmus, 2019.

GUERREIRO, Fernando. **“O Fantasma é o futuro do homem”** — da espectralidade das imagens no cinema de Kiyoshi Kurosawa: KAIRO (2001). Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages, número 53, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung:** sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença:** O que o Sentido Não Consegue Transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC do Rio, 2010.

HARTZHEIN, Bryan. **Master of More:** An Interview with Kiyoshi Kurosawa. UCLA, Asia Pacif Center: 3 de abril de 2009. Disponível em: <https://www.international.ucla.edu/asia/article/106374/>. Acesso em: 30 set. 2020.

HAUNTED School, episódio Haiko kidan (Gakkô no kaidan). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 1997, 26 min.

HORSCHAMP. **Kiyoshi Kurosawa “Je suis persuadé qu’il y a quelque chose au-delà du réel”**. Revista Horschamp - Rencontres de Cinéma: 17 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.horschampfrance.com/single-post/2017/06/17/kiyoshi-kurosawa-je-suis-persuad%C3%A9-qu-il-y-a-quelque-chose-au-del%C3%A0-du-r%C3%A9el>. Acesso em: 15 jun. 2020.

IL mulino delle donne di pietra. Direção: Giorgio Ferroni. Itália, 1960, 96 min.

ITO, Jungi. **Suave Adeus**. In **Fragmentos do Horror**. Tradução de Akemi Ono. Rio de

Janeiro: DarkSide, 2017.

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: 10 jan. 2020.

JOURNEY to the Shore (Kishibe no tabi). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2015, 127 min.

JU-ON. Direção: Takashi Shimizu. Japão, 2002, 92 min.

JU-ON 2. Direção: Takashi Shimizu. Japão, 2003, 92 min.

KANDAGAWA Wars (Kandagawa inrasensô). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 1983, 60 min.

KAIDAN Barabara Yurei. Direção: Kinya Ogawa. Japão, 1968, 71 min.

KASMAN, Daniel. **Mythmaker**: Kiyoshi Kurosawa Discusses “Daguerrotype”. Notebook Interview, Mubi: 23 de setembro 2016. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/mythmaker-kiyoshi-kurosawa-discusses-daguerrotype/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

KASMAN, Daniel. **Something Remains**: Kiyoshi Kurosawa Discusses “Journey to the Shore”. Notebook Interview, Mubi: 26 de maio de 2015. Disponível em <https://mubi.com/pt/notebook/posts/something-remains-kiyoshi-kurosawa-discusses-journey-to-the-shore/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

KIKUJIRO no Natsu. Direção: Takeshi Kitano. Japão, 1999, 122 min.

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

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l’horreur**: Essai sur l’abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980, “Approche de l’abjection”, pp. 07-27. Tradução de Allan Davy Santos Sena. New York: Columbia University Press, 1982

KUROSAWA, Kiyoshi. **Mon effroyable histoire du cinéma**: entretiens avec Makoto Shinozaki. France: Rouge Profond, 2008.

KWAIDAN – As Quatro Faces do Medo, (Kwaidan). Direção: Masaki Kobayashi. Japão, 1964, 183 min.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LOFT (Rofuto). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2005, 115 min.

LOPERA, Sandra Sánchez. **Traduciendo la mirada**: sobre la práctica del montaje cinematográfico em los remakes norteamericanos de los películas de terror japônês contemporâneas. Tese de doutorado – Universitat Ramon Llull. Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna, Espanha, 2016.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora

Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACIEL, Filipe Tavares Falcão. **Fronteiras do medo: semelhanças produtivas e diferenças culturais em Ringu e o Chamado**. João Pessoa, 2014.

MAFFIOLETTI, André. **O fantasma é pop! A evolução estética do fantasma japonês do período medieval até a contemporaneidade**. In: GREINER, Christine (Org.); SOUZA, Marco (Org.). **Imagens do Japão: Experiências e Invenções**. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2012 (Coleção Leituras do Corpo).

MAREBITO. Direção: Takashi Shimizu. Japão, 2004, 92 min, 2004.

MATTHEWS, Paul. **Land of the Dead: An Interview with Kiyoshi Kurosawa**. Reverse Shot: 20 de outubro de 2005. Disponível em: <http://www.reverseshot.org/interviews/entry/1503/kiyoshi-kurosawa>. Acesso em: 30 out. de 2020.

MARTIN, Adrian. **Último dia todos os dias (e outros escritos sobre cinema e filosofia)**. Tradução: Rita Benis. Nova York: Puctum books, 2015.

MCROY, Jay (org). **Japanese horror cinema**. Honolulu: University of Hawai Press, 2005.

MES, Tom. **The V-Cinema Notebook, Part 1**. Midnight Eye - Visions of Japanese Cinema: 22 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/features/the-v-cinema-notebook-part-1/>. Acesso em: 30 out. 2020.

MELLO, Cecília. **O cinema contemporâneo do leste asiático: Da ontologia e seus fantasmas**. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Imagem, mimesis & méthexis**. In ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/ Estética).

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

NOVIELLI, Maria Roberta. **J-Horror: mitologia, folclore e religião**. In: GREINER, Christine (Org.); SOUZA, Marco (Org.). **Imagens do Japão: Experiências e Invenções**. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2012 (Coleção Leituras do Corpo).

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp, Fundação Japão, 2012.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. 2013.

ONIBABA. Direção: Kaneto Shindo. Japão, 1964, 103 min.

O'ROURKE, Jim. **Kiyoshi Kurosawa by Jim O'Rourke**. Bomb Magazine: 1 de abril de 2005. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 30 set. 2020.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.

PARRODE, R.C. **Retribution e Loft**: a seca e a enchente criativas de Kiyoshi Kurosawa. Revista Cinética: 16 de julho de 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/retribution-e-loft-a-seca-e-a-enchente-criativas-de-kiyoshi-kurosawa/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

PIGGOT, Juliet. **Japanese Mythology**. Itália: Paul Hamlyn, 1969.

PSYCHIC Vision: Jaganrei (Jaganrei). Direção: Teruyoshi Ishii. Japão, 1988, 49 min.

PULSE. Direção: Jim Sonzero. EUA, 2006, 90 min.

PULSE (Kairo). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2001, 118 min.

RETRIBUTION (Sakebi). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2006, 103 min.

RING 0: Birthday (Ringu 0: Bâsudei). Direção: Norio Tsuruta. Japão, 2000, 99 min.

RING: The Complete Edition (Ring: Kanzenban). Direção: Chisui Takigawa. Japão, 1995, 95 min.

RÔKKO. Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 1974, 12 min.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha; DE MELLO, Cecília Antakly. **Insegurança perceptual e atmosferas do medo**: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo. Revista Ícone, 2019.

SCARY True Stories: Ten Haunting Tales from the Japanese Underground (Honto ni atta kowai hanashi). Direção: Norio Tsuruta. Japão, 1991, 50 min.

SÉANCE (Kôrei). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2000, 97 min.

SELIGMANN-Silva, Márcio. **A história como trauma**. In: Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SEVENTH Code (Sebunsu kôdo). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2013, 60 min.

SHAPIRO, James. **Emerging Cinema Master - Kiyoshi Kurosawa**. DVD Talk. Disponível em: <https://www.dvdtalk.com/interviews/004275.html/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SWEET Home (Sûito Homu). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 1989, 101 min.

TABLANG, Kristin. **Thomas Edison, B.C. Forbes e o mistério do telefone espiritual**. Forbes: 31 de outubro de 2019. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2019/10/thomas-edison-b-c-forbes-e-o-misterio-do-telefone->

espiritual/. Acesso em: 30 set. 2020.

TALES of Terror from Tokyo and All over Japan (Kaidan Shin Mimibukuro: Gekijô-ban). Direção: Keita Amemiya, Shun'ichi Hirano, Ryûta Miyake, Hirohisa Sasaki, Kôsuke Suzuki, Keisuke Toyoshima e Akio Yoshida. Japão, 2004, 92 min.

TANIZAKI, Jun'ichirô, 1933. **Em Louvor da Sombra**. 1ª ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TOKYO Sonata. Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, Holanda e Hong Kong, 2008, 120 min.

TO the Ends of the Earth (Tabi no owari sekai no hajimari). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, Uzbequistão e Catar, 2019, 120 min.

THE Excitement of DoReMiFa Girl (Do-re-mi-fa musune no chi wa sawagu). Direção: Kiyoshi Kurosawa, Japão, 80 min, 1985)

THE Gorgon. Direção: Terence Fisher. Reino Unido, 1964, 83 min.

THE Ring (Ringu). Direção: Hideo Nakata. Japão, 1998, 96 min.

TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: EdUNESP, 2005.

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.

VIEIRA JR., Erly. **Por uma exploração sensorial e afetiva do real**: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

VIRILO, Paul. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WETMORE JR. Kevin J. **Technoghosts and culture shocks**: sociocultural shifts in American remakes of J-horror. Post Script. Vol. 28, No. 2, 2009.

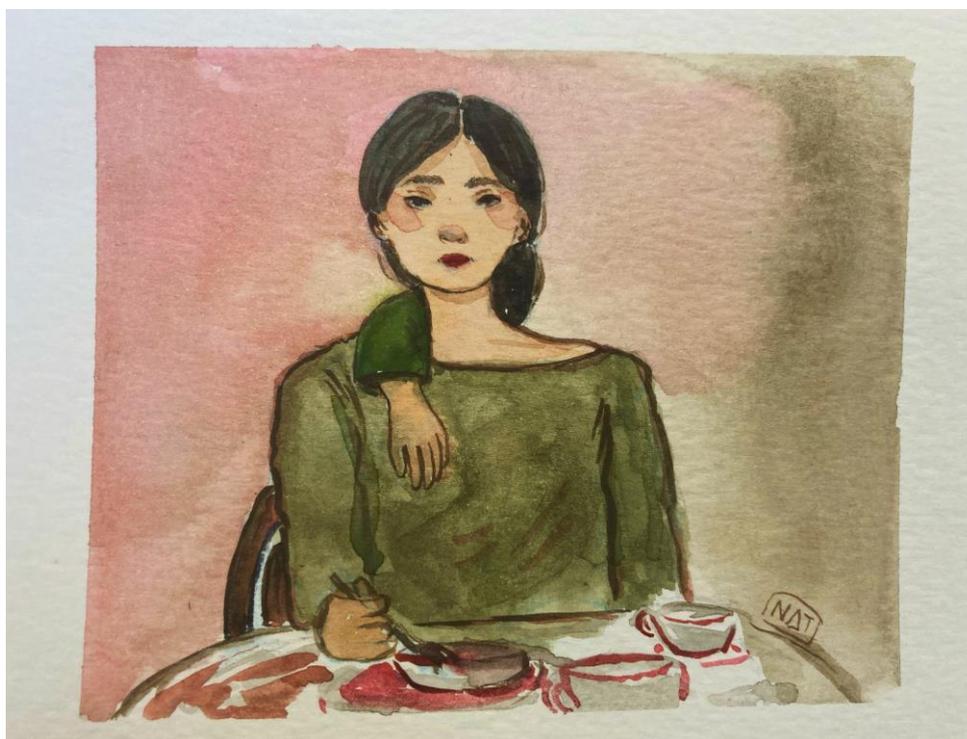
WIDEMANN, Dominique. **Kiyoshi Kurosawa**: “J’ai réalisé un film de voyage”. L’Humanité: 30 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.humanite.fr/kiyoshi-kurosawa-jai-realise-un-film-de-voyage-585283/>. Acesso em: 30 out. 2020.

WOOLF, Virginia. **Contos completos / Virginia Woolf**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

YUTAKA, Bruna. **Diretor busca o terror no cotidiano japonês**. Folha de São Paulo: 31 de maio de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3105200506.htm#:~:text=Em%20produ%C3%A7%C3%B5es%20como%20%22Sess%C3%A3o%20Esp%C3%ADrita,ao%20fim%20de%20seus%20filmes/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

WIFE of a Spy (Spy no tsuma). Direção: Kiyoshi Kurosawa. Japão, 2020, 115 min.

**APÊNDICE A – ILUSTRAÇÕES DE FANTASMAS NO CINEMA DE KIYOSHI
KUROSAWA ELABORADAS AO LONGO DO PROJETO**



Uma mão fantasmagórica repousa sobre o ombro da médium Junko, em *Séance* (2000)



O fantasma de Yoko imprime a marca de suas mãos no corpo de Koji, em *Séance* (2000)



Em *Pulse* (2001), os corpos tornam-se sombras nas paredes



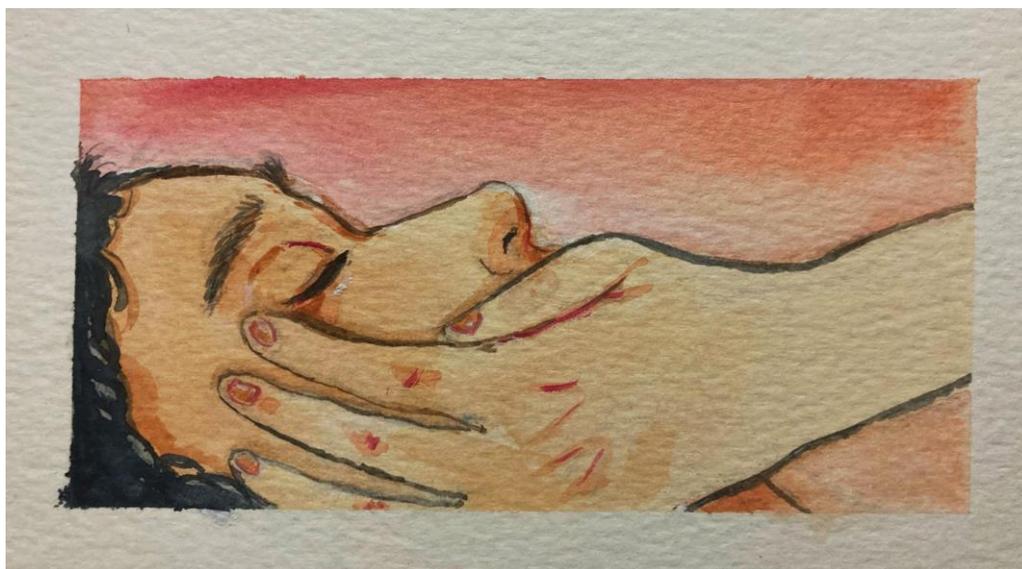
O olhar do fantasma mata na “sala proibida” de *Pulse* (2001)



Fantasma no espaço-entre das janelas em *Loft* (2005) e *Retribution* (2006)



Em *Journey to the Shore* (2015), Mizuki se aproxima fisicamente de Yusuke durante a viagem na qual vivos e mortos coexistem



O fantasma palpável ocupa um lugar afetivo em *Journey to the Shore* (2015)