

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO VISUAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

AMINA SOPHIA NOGUEIRA

AS PONTES DE NAOMI KAWASE

**NITERÓI
2019**

AMINA SOPHIA NOGUEIRA

AS PONTES DE NAOMI KAWASE

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de bacharelado em
Cinema e Audiovisual como requisito
parcial para conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto

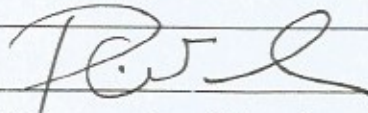

**Niterói
2019**



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	Amma Sophia Nogueira		
Curso:		Matrícula:	
Título			
As pontes de Naomi Kawase			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador			
Reinaldo Cardozo	MARIANA BALTAZ		
	LÍCIA RAMOS MONTEIRO		
Data de Apresentação			
04/12/2019			
Parecer			
A banca elogia a qualidade do trabalho desenvolvido, sobretudo o olhar analítico e sensível em relação ao cinema de Naomi Kawase. Destaca ainda o estilo enraizado de escrita, sustentado com os processos criativos da cineasta estudada.			
Nota Final	dez		
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
	Mariana Baltaz Freire		
	Lúcia Ramos Monteiro		

à todos que acreditam em um cinema inventivo e diverso

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, com seu corpo docente, funcionários e colegas, por me proporcionar tantas experiências e aprendizados, num ambiente crítico e criativo, corroborando para minha formação enquanto cineasta e enquanto ser humano. Pelo privilégio de estudar numa universidade pública, pelos encontros com pessoas incríveis e por abrir meus olhos para outras perspectivas de mundo.

A todas(os) as(os) professoras(es) que fizeram parte de minha passagem pela universidade, pela generosidade na partilha dos saberes, pelo interesse na formação de cada indivíduo e por serem apaixonados pelo cinema e pela educação.

A meu orientador Reinaldo Cardenuto pelas trocas, pelo companheirismo, pelas palavras tranquilizadoras e pela confiança. Obrigada por acreditar e amar sua profissão de professor, exercendo-a com primor e engajamento.

À professora Lúcia Monteiro pelo comprometimento com o estudo do cinema contemporâneo e pela confiança e generosidade em integrar a banca.

À professora Mariana Baltar pelos encontros frutíferos ao longo da graduação, por acreditar no diálogo horizontal entre professores e estudantes, pelo olhar instigado para o cinema e por agora fazer parte do fechamento deste ciclo.

Ao Victor Medeiros por me apresentar o cinema de Naomi Kawase na disciplina “Mise en scène no cinema contemporâneo”, basilar para minha formação.

Aos meus pais, Barbara e Gustavo pelo amor, apoio e incentivo e por me contarem as mais belas histórias, formando uma base sólida e profunda para os mais altos e coloridos voos.

À Nuria, minha irmã, amiga e parceira amada por me fazer crescer a cada abraço e a cada olhar.

Aos moradores do Juçara: Guilherme e Aninha, Júlia, Marian, Keiko e Francisco pelo acolhimento, pelas conversas e por me alimentarem de amor, alegria, carinho e saborosas refeições.

A toda a família pelo apoio, amor e carinho sempre!

À minha prima e amiga Júlia Sarraf, que com sua clareza para a escrita acendeu um lampião no caminho, permitindo que eu enxergasse melhor por onde pisar. Bordadeira das palavras, Júlia é mais íntima da poesia do que imagina.

Ao amigo Matheus Guarino por me ajudar na alquimia da abnt e por reforçar minha crença nas redes de apoio e na coletividade, agindo a contrapelo do individualismo moderno.

À Helena, minha irmã do coração, amiga e mulher inspiradora, pelas trocas e aprendizados ao longo desse caminho e por me convidar a estar ao seu lado em sua mais nova e maravilhosa aventura: a maternidade.

Aos meus amigos e companheiros nessa caminhada: Matheus Bizarrias, Ana Sanz, Julia Couto, Adriana Sally, Lucas Reis, Eduardo Marella, Isadora Lobo, Antonio Teicher (e muitos outros) pelas risadas, abraços e experiências compartilhadas, pela cumplicidade e pelo encontro de almas.

Ao NECINE pelos aprendizados sobre autogestão, organização coletiva, luta e resistência.

À Patrícia Barreto por nossas conversas que me ajudam a atravessar as pontes e os túneis pelos quais estou passando.

À Bubbles Project, Tati e Sabrina por acreditarem na potência de um cinema inventivo.

À todos aqueles que acreditam e lutam pela universidade pública, gratuita, com alto padrão de qualidade e socialmente referenciada, com diversidade e pensamento crítico. Sigamos!!

À arte e aos artistas, às histórias e aos contadores de histórias e à possibilidade de existir e de criar.

Viva a poesia!

RESUMO

O presente ensaio se propõe a estudar o cinema da realizadora japonesa Naomi Kawase, com interesse em investigar a potencia impulsiva de seu gesto criativo. Busca analisar e discorrer sobre alguns procedimentos estéticos e temáticos de Kawase com enfoque em seus trabalhos não ficcionais, classificados a princípio como documentais, mas que estão imersos no campo do ensaio fílmico. Tais filmes se apresentam como mergulho na intimidade da diretora, trazendo para a tela o que há de cotidiano e comum em seu entorno; para então propor um elo sutil, porém profundo, entre os planos do particular e do universal. Kawase empunha sua câmera como sendo uma espécie de extensão de seu corpo e, utilizando-a como mediadora das relações, conecta-se com o mundo a sua volta. Tal organização corpo-câmera-mundo se revela como um processo de experimentação formal no qual Kawase utiliza a possibilidade inventiva do cinema, tanto ao captar as imagens quanto ao monta-las, para traçar reflexões sobre si, compondo assim um gesto autofabulatório. Por fim, através da análise de alguns aspectos do filme *Suzaku* (1997), este ensaio busca relacionar aquilo que transpõem o registro documental e experimental e se transcreve no rigor estético expresso neste que é seu primeiro longa de ficção. O olhar sobre ele, assim como sobre todo o trabalho, será perpassado pela imagem ou ideia da ponte como analogia poética sobre processo, aproximação, conexão, troca, aprendizado etc. – temas que se revelam caros para Naomi Kawase em toda sua cinematografia.

Palavras-chave: Naomi Kawase. Cinema documentário. Ensaio fílmico. Intimidade. Autofabulação. Ponte. Poesia.

SUMÁRIO

Introdução	09
I - Naomi Kawase	13
1.1. A escola e as primeiras experiências	15
1.2. A filmografia e a ponte para si	16
1.3. Festival Internacional de Cinema de Nara	19
II - Ponte, placenta e poesia	21
2.1. Autorretratos da intimidade	23
2.2. A câmera-ponte e a força do quadro	25
2.3. Os inventários pessoais e a ponte-poesia	27
2.4. O ensaio e a autofabulação	29
2.5. “Vazamentos”: documentários e ficções	34
III - Suzaku: Ponte-túnel	37
3.1. O universo de <i>Suzaku</i>	37
3.2. Ensaio sobre uma estrutura arquetípica	38
3.3. As metáforas da chuva e da ponte-túnel	39
3.3.1. Ponte-túnel	40
3.3.2. A primeira chuva	43
3.3.3. A segunda chuva	46
Conclusão	50
REFERÊNCIAS	52

INTRODUÇÃO

As primeiras imagens do trabalho de Naomi Kawase que vi projetadas na tela foram de seu filme *Suzaku* (1997). Em sua simplicidade e força me impactaram profundamente. Uma lenta panorâmica abre o filme nos convidando a mergulhar na imensidão das verdes montanhas, demonstrando a potência de seu cinema no respeitoso e mínimo gesto calculado da câmera, enquanto ouvimos um coro de crianças brincando. A precisão na escolha dos planos se mantém ao longo do filme. Porém, em determinado momento, imagens documentais do povo que habita aquelas montanhas irrompem o quadro desarmando qualquer cálculo e nos inserindo em uma experiência quase tátil com os objetos filmados. Precisão e imponderável se entrelaçam em uma dança sutil revelando o movimento de Naomi Kawase em buscar no corriqueiro e cotidiano aquilo que há de transcendental. Todas essas sensações me fizeram borbulhar atraindo-me a ela.

Naomi Kawase é uma realizadora japonesa que inicia sua carreira no final dos anos 1980 e acumula desde então um grande número de filmes devido a sua forma intensa de produzir. Trata-se de um conjunto de filmes bastante heterogêneo no sentido que a diretora transita entre a realização de documentários e ficções, curtas, médias e longas. Mas por outro lado, Kawase possui muita autenticidade no seu modo de fazer cinema e essas características singulares perpassam toda sua filmografia. Seu cinema é um mergulho em sua própria intimidade. É dela que surgem os temas, os objetos e os gestos registrados em suas películas. E a câmera, sua maior aliada, se apresenta como uma espécie de mediadora das relações que estabelece com os outros e com ela mesma – com o mundo exterior e interior.

Estudar o cinema de Kawase é, para mim, uma forma de acessar sua potência criativa. Meu engajamento se dá na busca por conhecer um pouco melhor o universo da própria diretora e em investigar sua forma de trabalhar com som e imagem. Interessa-me o movimento que Kawase faz de olhar para si e a partir disso tirar os temas para seus filmes e que, por sua vez, impulsionam as mudanças em seu próprio íntimo. Ao fazer cinema, Kawase exerce um intenso gesto experimental, autorreflexivo e inventivo – mesmo em seus filmes classificados como documentais. Ela escolhe buscar uma certa potência da existência ligando-se ao que é comum e próximo e às pequenas coisas e gestos. Faz tudo isso de uma maneira muito vigorosa, mesmo que delicada, valorizando o intenso presente.

O primeiro capítulo tratará de apresentar a biografia, um panorama da filmografia e trajetória profissional de Naomi Kawase. O segundo será dedicado a uma análise geral sobre seu trabalho. Para isso escolhi debruçar-me, especialmente, sobre seus filmes de curta ou média-metragem não ficcionais – filmes de fundamento documental que, por sua vez, adentram o campo do ensaio fílmico e da fabulação. Busco investigar a maneira como a diretora se preocupa em chegar o mais próximo possível do “real”, mas para isso, talvez agindo na contramão do esperado, escolhe interferir nesse tecido de realidade com sua câmera e rasgá-lo para depois (re)costurá-lo de uma nova maneira, fabulando em sua própria memória gravada.

Para escolha do conjunto de filmes a serem analisados no segundo capítulo levei em conta um marco divisor de sua carreira que foi a realização de seu primeiro longa-metragem de ficção, *Suzaku*, em 1997. De sua fase anterior a esse marco, abordarei sobretudo seus primeiros exercícios com uma câmera filmadora (ainda enquanto estudante) e os filmes *Embracing* (1992) e *Katasumori* (1994). Da fase posterior, ganham destaque *Kya Ka Ra Ba A* (Céu, vento, fogo, água, terra/ 2001), *Cartas para uma cerejeira amarela em flor* (2001) e *Tarachime* (2006).

O terceiro capítulo será dedicado ao filme *Suzaku*. Como dito, este é o primeiro longa metragem de ficção realizado por Naomi Kawase e representa um marco em sua trajetória, como ela própria afirma. Mesmo reconhecendo a relevância desse fato, a escolha por tal filme pode, em algum nível, parecer controversa. Afinal, o conjunto de filmes ao qual me dedico a analisar no segundo capítulo, na tentativa de traçar características formais do cinema de Kawase, são de natureza documental/ ensaística. Há indiscutivelmente uma dimensão afetiva na escolha por *Suzaku*, mas à medida que fui estudando mais a fundo a filmografia de Kawase, uni meu encantamento a um aspecto prático do filme. Na qualidade de um primeiro trabalho de maior porte e de ficção, de alguma forma, encontram-se nele expressas as experiências acumuladas de seus trabalhos pgressos. Não no sentido de reproduzir formalmente essas experiências, mas no de organizar em um roteiro ficcional, utilizando uma ampla gama de símbolos e analogias, os temas e sensações vivenciados nas produções anteriores.

Além disso, em *Suzaku* encontramos, materializado nos enquadramentos, o desejo de Kawase em construir pontes, internas e externas. Pontes possibilitam a conexão entre dois pontos e a travessia de uma margem a outra de um rio em suas diversas formas: caudaloso, violento, pedregoso, leve, contínuo... Também são uma maneira de reduzir fronteiras. Assim percebo o gesto de Kawase: parece utilizar o cinema como ponte para acessar outros estágios de percepção sobre o mundo e sobre si mesma. A analogia da ponte, por sua vez, irá nortear a

escrita do presente ensaio sendo utilizada em diferentes dimensões da análise. Em palestras, Kawase se refere a imagem da ponte quando relata acontecimentos de sua vida pessoal.

Um dos métodos de pesquisa foi justamente procurar falas da própria diretora sobre si e sobre seu processo de realização cinematográfica. Encontrei alguns vídeos de palestras, *masterclasses* e entrevistas. Essas falas foram uma das bases da pesquisa e busquei interseccioná-las à bibliografia disponível a seu respeito e ao que se revela na análise fílmica propriamente dita. Em algum grau me questiono se saber demais a respeito da vida da diretora compromete a leitura das imagens e sons que encontramos em cada filme. Talvez sim, mas os próprios filmes revelam a vida pessoal da diretora. Um espectador atento que se dedique à filmografia de Kawase é capaz de delinear toda a trama familiar, as questões íntimas e as conexões que a diretora quer estabelecer com o que a rodeia.

Há pouco material bibliográfico sobre Kawase disponível em língua ocidental. Minhas referências foram sobretudo os textos encontrados no catálogo da mostra “O Cinema de Naomi Kawase”, realizada em 2011 no Centro Cultural do Banco do Brasil, com curadoria de Carla Maia e Patrícia Mourão. Nestes textos, os autores refletem sobre o cinema de Kawase a partir de diferentes perspectivas criando uma interessante teia de diferentes impressões a seu respeito, que convergem em muitos pontos. Também procurei pesquisar a respeito de documentário contemporâneo e ensaio fílmico. Para este recorri ao artigo de Gabriela Almeida (2019) e para aquele acessei as teses de doutorado de Ilana Feldman (2012) e Carla Maia (2019). Mesmo que estas últimas autoras não tenham sido citadas diretamente e Almeida tenha surgido apenas como uma observação, ler suas pesquisas me permitiu expandir o olhar tanto sobre a prática do cinema como também da escrita e da pesquisa.

Nesse sentido, esta pesquisa se coloca como um ensaio, ao buscar tatear o seu objeto – o cinema de Naomi Kawase – em movimento circular, no lugar de traçar uma linha argumentativa em direção a uma conclusão. É um gesto de identificação com o modo com que se expressam e se organizam as imagens e sons nos filmes estudados. Nesta pesquisa também danço e desenho a traços borrados minhas impressões sobre esta cinematografia. As análises fílmicas passam por um olhar preciso e detalhista que racionaliza sobre a forma como tais registros se constituem, mas passa sobretudo pelas sensações geradas a partir do encontro entre o corpo espectral e os filmes. Busco de alguma forma partilhar essa experiência de Kawase.

Há algo de intensamente feminino nesse modo de organizar as impressões, os afetos e os pensamentos, seja pela escrita ou pelas imagens em movimento conjugadas aos sussurros. Esse

é mais um elemento que me chama a estudar o cinema de Kawase: a percepção de que seu trabalho é profundamente atravessado por uma certa condição de gênero e constitui assim uma iconografia feminina de dimensões muito íntimas. Essa iconografia se constrói com grande força nas escolhas dos temas e dos objetos colocados em foco, como o registro do nascimento de seu próprio filho em *Tarachime* (2006). Mas é na dimensão formal e estética que Kawase atinge um intenso estado feminino¹ de cinematografia. Kawase parece enxergar a existência e o mundo a sua volta de forma circular e retratar o que vê de maneira também não linear, escapando a exatidão racional. Prefere investir nos traços difusos e fugidios, no que há de não visível e no que reside no mundo interior.

Também acho interessante pontuar que Naomi Kawase guarda estreita relação com as expressões artísticas da cultura milenar japonesa. Traz consigo, de uma forma ou de outra, essa tradição que se constrói a partir do uso de analogias. São expressões comprometidas com a multiplicidade de significados da imagem e baseadas em uma forma não linear do pensamento. Os ideogramas japoneses, por exemplo, são como pequenos desenhos a serem decifrados e o tradicional Teatro Noh japonês, conhecido como teatro da essência, é constituído por um repertório simbólico específico presente em cada gesto e em cada elemento do simples porém preciso cenário. Existe um vasto universo cultural que pode ser relacionado à cinematografia de Kawase, mas nesse ensaio focaremos na esfera mais próxima a diretora, sua intimidade e suas relações, sobretudo as familiares.

¹ Importante colocar o quão delicado e talvez até questionável é o uso do termo *feminino* ao se referir a procedimentos cinematográficos, tendo em vista a complexidade que abarca. Carla Maia, na introdução de sua tese *Sob o risco do gênero – clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres* (2015), reflete sobre essa questão colocando, dentre outras coisas, o seguinte ponto: “O gênero é convocado como um risco, no duplo sentido do termo: como perigo, é o que pode levar à clausura, à determinações estanques, minando a produção de diferenças por procedimentos de identificação; como traço, é o que marca e rasura sua própria definição, convocando a alteridade.”

1. NAOMI KAWASE

Naomi Kawase nasceu em 30 de maio de 1969, em Nara, uma cidade do Japão envolta por exuberante natureza e que parece “parada no tempo”. Logo após o nascimento de Naomi, seu pai abandonou a família. Sua mãe, vendo-se sozinha, a entregou para ser criada por sua tia, Uno Kawase. Na época, Uno e seu companheiro, tios-avós de Naomi, tinham cerca de 55 anos de idade e até então nunca puderam ter filhos. Ao receber a pequena menina a criaram e educaram com muita dedicação e amor, como se fosse sua própria filha. Seu tio-avô faleceu em 1983, quando ela era adolescente e assim sua família reduziu-se à afetuosa senhora Uno, a quem Naomi chamava de avó.

Quando adolescente, treinou e competiu basquete pelo time da escola com muita dedicação e pensava em seguir carreira no esporte. Mas foi durante um jogo que tudo mudou, como a própria Kawase relata². Já no final da partida ela olhou para o placar do tempo, que no basquete é marcado de forma decrescente, e uma lágrima escorreu pelo seu rosto. Seu treinador, como iam perdendo o jogo, lhe disse enfadado: “não chore por perder!”. O que ele não sabia é que o motivo do choro era outro: “A percepção de que o tempo passa e desaparece era totalmente triste e desoladora. O tempo para os humanos passa constantemente em todas as direções. É algo óbvio e elementar, mas para mim foi uma realidade totalmente impactante, que ficou gravada no meu coração”. (KAWASE, 2011)

A partir daí, Kawase começou a pensar em outros caminhos possíveis para sua carreira. Buscava algo que de alguma forma pudesse contornar ou amenizar o paradigma do tempo fugidio que tanto a afligia. Queria uma ocupação que deixasse frutos para o futuro, que perdurasse no tempo e que ela pudesse se dedicar durante toda sua vida, não apenas até os 30 anos como é usual entre os atletas. Além disso ela conta que desde pequena sentia também uma enorme necessidade de criar coisas.³

Pensou então que gostaria de ser construtora de pontes. Não quaisquer pontes. Queria que fossem grandes monumentos arquitetônicos por onde as pessoas passariam ao longo de muitas décadas ou talvez séculos. Pareceu-lhe uma boa solução para conjugar suas aspirações:

² No ano de 2011, Naomi ministrou uma *masterclass* a respeito de seu trabalho, para o Festival de Cine 4+1, na Cineteca Nacional de México. Através de relatos anedóticos, que mais se parecem pequenos contos sobre sua própria vida, a diretora de Nara descreve alguns pontos significativos de sua trajetória pessoal e profissional e sobre sua relação com o ato de criar. Muitas das informações pessoais que são mencionadas neste capítulo foram extraídas desse vídeo.

³ Entrevista com Naomi Kawase em Barcelona para o encontro “Cinèrgies” (CCCB), 26 de setembro de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=0uGrWHGkmFw>

utilizar a criatividade, ter algo a que se dedicar a vida toda e ainda inscrever-se materialmente no tempo podendo de alguma maneira tornar palpável sua memória. As pontes também transformam a geografia do local em que se encontram e passam a fazer parte de seu cotidiano. Conectam lugares dessa paisagem e participam de forma concreta dos processos de transformações da mesma. Mas possivelmente, com o passar dos anos, tornam-se “invisíveis” para quem as utiliza.

Criatividade, perenidade, cotidiano, conexão – tais valores já se destacavam nas escolhas de Kawase. Mas, depois que terminou o colégio, em 1987, quando esteve no curso preparatório para entrar na Escola de Desenho Ambiental (onde poderia aprender a projetar tais pontes), percebeu que não levava jeito para desenhar e muito menos para o estudo mimético da imagem. Kawase relata que durante um exercício do curso pediram que desenhasse uma maçã: “Minha maçã tinha muitos defeitos, mas eu a via assim. Meus professores diziam que o desenho de uma maçã tem que ser entendida por todos que é uma maçã. Comecei a achar aquele mundo muito chato.” (KAWASE, 2011). Buscava algo em que, além de todos esses atributos anteriores, ainda pudesse inscrever sua subjetividade e singularidade, e onde pudesse traduzir sua maneira de ver o mundo.

Migrou então para outra área, ainda criativa, que lhe pareceu mais adequada às suas habilidades, mas ainda assim não tinha nenhum conhecimento prévio: o audiovisual. Até então, o cinema não era algo próximo dela ou das pessoas que a rodeavam, mas a televisão sim. Por isso quando decidiu se dedicar ao audiovisual tinha a intenção de produzir séries. No entanto, a academia de audiovisual na qual ingressou, a Escola de Fotografia de Osaka, era voltada para o estudo do cinema e da fotografia como arte. “Foi lá que tive acesso aos filmes da Nouvelle Vague francesa e americana. Foi quando descobri a diferença entre filmes comerciais e filmes de autor, mas também a ideia de que um cineasta tem a possibilidade de liberdade de expressão, se ele ou ela quiser”, conta Kawase em entrevista para Benoit Pavan para o Festival de Cannes em 2013.

Em sua experiência na Escola de Osaka, Kawase compreendeu a importância da câmera e da captura da luz como gesto sublime, prática que hoje parece ser imprescindível em sua vida. O cinema pareceu revelar-se como solução para o tal paradigma do tempo que a marcou na fatídica partida de basquete. Kawase revelou seu fascínio e entusiasmo pela “ferramenta mágica do cinema”, como ela mesma nomeou. “Eu filmo para me sentir viva” – disse Kawase para Nishii, em seu filme *Cartas para uma cerejeira amarela em flor* (2002).

1.1 A escola e as primeiras experiências

Em 1988, Naomi iniciou seus estudos na Escola de Fotografia de Osaka. Sua primeira experiência em captar imagens foi com uma câmera super-8 a partir de um exercício proposto por seu professor. O resultado foi um pequeno filme com título autoexplicativo: *Eu foco aquilo que me interessa*. Este é composto por uma sequência de imagens e acontecimentos (sem som) – objetos, pessoas e lugares – captados pela cineasta durante um dia em Osaka, nas redondezas de sua escola. É um inventário visual carregado de singularidades e afetos que parece materializar um olhar vislumbrado pelos encantos dos pequenos acontecimentos do cotidiano que a rodeia.

Depois de ter passado o dia captando suas primeiras imagens em movimento, Naomi caiu de cama acometida por uma febre de 40° – como se seu corpo refletisse a revolução que estava vivendo, constatou a diretora. Naomi só assistiu o que produziu uma semana depois e ao projetá-las sentiu o cinema como uma “máquina do tempo”, capaz de guardar as memórias na materialidade. Na *masterclass* concedida para o *Festival de Cine 4+1*, em 2011⁴, Kawase comentou a respeito de sua experiência com o pequeno mas poderoso exercício que lhe trouxe as primeiras impressões do que seria fazer cinema: “A tulipa⁵ é minha, as pessoas são minhas, a água é minha: tem a ver com a perspectiva pessoal. Para mim, é a grande atração do cinema. (...) Tem coisas que apenas eu posso gravar”.

Kawase disse também que quando começou a gravar, sua câmera (super 8) soava como se estivesse respirando, e naquele momento, para ela, o ato de capturar a tulipa foi a consciência de poder capturar o mundo. “A primeira vez que segurei uma câmera, filmei minhas próprias imagens, revelei o rolo, coloquei-o no projetor e de fato assisti ao que havia filmado, percebi que havia ganhado aquilo que estava procurando” – recordou em nota escrita para a mostra retrospectiva de sua obra, realizado no Brasil em 2011.

Durante o tempo que frequentou a Escola de Fotografia de Osaka teve contato com a obra, os processos inventivos e os gestos inovadores de diversos cineastas/autores de todo o mundo. Também realizou uma série de pequenos filmes e exercícios em sua maioria documentais. Já nessas primeiras experiências, percebe-se as singularidades em sua relação com o fazer cinematográfico, características estas que irão amadurecer seguindo, de forma inventiva, o caminho sem volta iniciado com a imagem de uma tulipa. A câmera se configura cada vez

⁴ *masterclass* a respeito de seu trabalho, para o Festival de Cine 4+1, na Cineteca Nacional de México, 2011

⁵ A tulipa é um dos objetos que surge com certa frequência no filme *Eu foco aquilo que me interessa* e é citado na *masterclass* para o Festival de Cine 4+1.

mais como membro de seu corpo diminuindo drasticamente a distância entre ver, sentir e registrar.

Logo Naomi percebeu que com o cinema também é possível construir pontes.

Ao se formar, a jovem cineasta ainda acreditava ser importante conseguir um emprego formal no mercado audiovisual. Por mais ou menos um ano, se dedicou a produzir vídeos para karaokê para uma empresa. Logo percebeu que queria seguir outro caminho. Precisava encontrar um emprego que lhe permitisse ter tempo para produzir seus próprios filmes e espaço para exercer sua criatividade. Ela, então, conseguiu um emprego no almoxarifado de sua antiga escola, administrando os empréstimos de equipamento de fotografia e vídeo para os estudantes. Assim, além do ter tempo das férias para se dedicar exclusivamente a seus projetos, também tinha acesso aos equipamentos e laboratórios da escola para realizar os filmes.

1.2 A filmografia e a ponte para si

Quando começou a fazer seus primeiros filmes, Kawase desejava realizar algo original, diferente de tudo o que já havia visto. Retomando a fala de Kawase sobre sua experiência com a tulipa de seu primeiro exercício audiovisual, podemos inferir que sua autenticidade se revelava já no modo em que empunha a câmera para capturar suas imagens. Estes aspectos de seu cinema iremos explorar no capítulo seguinte. Para além da forma, Kawase estava em busca de temas que apenas ela pudesse tratar. A jovem cineasta então, inspirou-se naquilo de mais profundo e confuso dentro de si: o abandono de seus pais biológicos. Esse vazio que sentia se tornou um forte propulsor não apenas na busca concreta pelo encontro com esses sujeitos, seus pais, mas, sobretudo, na investigação subjetiva pela confirmação de sua própria existência. E o cinema, por sua vez, se configurou como uma ferramenta catalisadora indispensável nesse processo de possível reconexão e autorreflexão.

Entre 1990 e 1991, já trabalhando como funcionária da escola, decidiu qual seria o tema de seu primeiro filme: a busca por seu pai biológico a quem desconhecia completamente. Dá assim origem a *Embracing* (1992). Esse filme irá representar não só o primeiro encontro com seu pai, mas também o encontro de Kawase consigo mesma. O espelho foi forte aliado estético da realizadora em seu processo de autorreflexão. A dimensão do *eu reflexivo* da diretora de alguma maneira sempre se sobrepõe no tecido narrativo. Para além de *Embracing*, a figura paterna também foi tema recorrente. Algumas vezes ganhou centralidade, como em *Kya Ka Ra Ba A* (Céu, vento, fogo, água, terra, 2001), realizado quando Kawase recebe a notícia da morte

de seu pai. Outras vezes, aparece enquanto alegoria em suas ficções. Com 18 anos, ainda na Escola de Fotografia de Osaka, ela realizou *O Sorvete do Papai* (1988): uma filha vai em busca do pai, a quem não conhece – um ensaio do que ela faria efetivamente quatro anos mais tarde em *Embracing*. Em *Suzaku* (1997) o desaparecimento da figura do pai é estruturante para a narrativa e em outros filmes encontramos reflexões sobre paternidade e ausência. Em *Shara* (2003), por exemplo, essa ruptura se amplia e vai para além da questão paternal, associando-se a ausência daquele que se ama.

É possível se fazer uma reflexão do porquê Kawase elege seu pai e não sua mãe, como tema para seu primeiro filme. E como ele se torna um tema recorrente nos autorretratos do início de sua trajetória. Um dos pontos é que para ela seu pai era um completo mistério. Com sua mãe biológica, Kawase mantinha algum contato mesmo que distante. Há passagens em alguns filmes que revelam registros de telefonemas entre as duas e em *Katatsumori* (1994), Kawase revela uma carta de sua mãe a felicitando pelo seu aniversário, junto com algum dinheiro. Não temos acesso a muito mais do que isso, mas parece ser um tema ainda muito grande para ser digerido pela cineasta. Com o passar do tempo, Kawase trata a questão da maternidade de forma cada vez mais frontal. Num primeiro momento a figura da mãe foi referida apenas em sua avó, a mulher que a criou. Em seguida, quando engravida, a própria diretora vive o processo de reconhecimento da maternidade a partir do próprio corpo – período em que realiza *Tarachime (Nascimento / Maternidade, 2006)* em que registra o nascimento de seu filho Mitsuki. E recentemente, seus últimos filmes de ficção tem abordado mais diretamente a relação com sua mãe biológica, ou pelo menos com esse tema. Em 2020 lançará *Asa ga Kuru* (True Mother) que trata de uma mulher que adota uma criança e mais tarde é contactada pela mãe biológica da mesma.

De qualquer modo, essa discussão acerca da representação da maternidade, embora muito interessante para perceber o percurso afetivo das motivações temáticas para os filmes de Kawase, mereceria um estudo minucioso e aprofundado, levando em consideração toda sua obra. E como toda pesquisa tem de fazer escolhas, nesse caso estamos focando sobretudo no início da trajetória da diretora e nesse momento, muitos de seus filmes terão como figura central sua avó, Uno Kawase. Ela representa a maternidade, o feminino e sua única referência familiar. No período que Kawase frequentou a Escola de Fotografia de Osaka, Uno já apareceu no primeiro exercício audiovisual que realizou, *Eu foco aquilo que me interessa*. E para além dele, Kawase realiza um curta de 10 min que tem sua avó como objeto principal e que recebeu um

título emblemático: *Minha família, uma única pessoa* (1989). Em 1994, Naomi Kawase realizou *Katatsumori*, traduzido para o português como *Caracol*. O filme é uma espécie de homenagem ao amor de sua avó, no qual registra o dia-a-dia delas em casa. Kawase dedicou ainda mais dois filmes à sua avó, *Viu o céu* (1995) e *Sol poente* (1996), com os quais completa uma trilogia. De forma alegórica a figura da avó está presente em diversas ficções da diretora como *Suzaku*, que será abordado mais à frente.

Nos primeiros sete anos de sua trajetória como cineasta, levando em conta inclusive sua passagem pela Escola de Fotografia de Osaka, Naomi Kawase se dedicou predominantemente à realização de filmes documentários interessados em expressar sua relação com o mundo que a rodeia e consigo mesma. É possível observar que as relações familiares eram tema recorrente nos filmes do início de sua trajetória.

Em 1997, realizou seu primeiro longa de ficção, *Suzaku*. Nesse momento Kawase era ainda uma jovem diretora, completando 28 anos de idade, mas já carregava uma expressiva produção de curtas e médias-metragens documentais, com os quais havia percorrido inúmeros festivais internacionais de cinema. Com *Suzaku*, recebeu o reconhecimento internacional por seu trabalho ao ter o filme premiado com a “Caméra D’Or” para melhor diretora estreante no Festival de Cannes de 1997, ficando marcada na história como a diretora mais jovem a ganhar tal prêmio. Este filme foi um divisor de águas em sua carreira, como constatou a própria diretora.⁶ Depois disso, Kawase abriu as portas para a produção de longas de ficção, mas sempre intercalando com a produção de filmes documentais.

Desde *Suzaku*, Naomi Kawase já produziu diversos longas, dentre eles: *Hotaru* (2000), *Shara* (2003), *Floresta dos Lamentos* (2007), *Nanayo* (2008), *Hanezu* (2011), *Still the water* (2014), *An* (2015), *Esplendor* (2017), *Vision* (2019) e o mais recente e ainda não lançado, *Asa ga Kuru* (True Mother). Todos circularam por festivais internacionais de grande projeção como Cannes, Locarno e Rotterdam e também por muitos outros festivais menores ao redor do mundo, sendo premiada em muitos deles.

Como dito, Kawase não deixou de produzir filmes documentários. Depois da virada dos anos 2000, realizou alguns de seus trabalhos mais emblemáticos. Para citar alguns: *Kya Ka Ra BaA* (Céu, vento, fogo, água, terra, 2001), uma homenagem a seu pai; *Cartas para uma cerejeira amarela em flor* (2002), em que Naomi acompanha seu amigo Nishi, a seu próprio

⁶ Masterclass para o Festival 4+1 que ocorreu na Cineteca de México em 2011.

pedido, em seus últimos dias no hospital; e *Tarachime (Nascimento / Maternidade, 2006)* em que registra o nascimento de seu filho Mitsuki.

1.3 Festival Internacional de Cinema de Nara

A ponte enquanto analogia se estende em Naomi Kawase para além de seus filmes. Em uma fala para o TEDx Talks Tokyo, em 2012, Kawase relatou que em sua trajetória se deu conta de quanto os festivais internacionais de cinema podem também se tornar pontes para conectar pessoas. Lembrou de sua experiência ao circular por Festivais Internacionais com seu filme *Katatumori* (1994), ainda no início de sua carreira: “Quando o filme foi exibido no estrangeiro pela primeira vez, senti que as fronteiras entre os países haviam sido retiradas e portas haviam sido abertas.” O fato de tantas pessoas de outros cantos do mundo podendo ter a experiência de ver o jardim de sua avó a fez pensar que “filmes nos permitem cruzar oceanos e nos deixam compartilhar nossas emoções. (...) Acredito que não há nada mais forte do que as emoções que compartilhamos.”

Em 2010, Kawase, ultrapassando o campo da produção cinematográfica, criou o Nara International Film Festival (Nara IFF). Seu intuito era fomentar em sua cidade natal um espaço no qual se pudessem conectar diferentes pessoas, visões, lugares e experiências ligadas ao cinema. Kawase reiterou assim sua crença no cinema como potente conector cultural e seu desejo por partilhar aquilo que lhe é mais íntimo, dessa vez a cidade de Nara. Keiji Kunigami, em seu texto “Naomi Kawase e o Presente”, escreve a esse respeito: “Não é uma postura, posicionamento ou statement, filmar Nara – e não qualquer outro espaço – é contingente: aquilo é o que ela conhece e é onde se dá o seu afeto.” (2011, p. 195) E a passagem do texto de Aaron Gerow, “Repetição e Ruptura nos filmes de Naomi Kawase”, complementa:

Sua dedicação à sua cidade natal, Nara, a antiga capital do Japão entre 710 e 794, é impressionante. A cidade serve de locação para *Shara e Hotaru*, enquanto *Suzaku, História de gente da montanha* (The weald, 1997) e *Floresta dos lamentos* foram filmados em suas proximidades. Ela até faz parte do comitê para a celebração do aniversário de 1300 anos dessa antiga capital (GEROW, 2011, p. 163).

Sua proposta é que o Nara IFF seja um espaço não apenas para exibição de filmes e encontro de cineastas, mas também um espaço de produção conjunta. Relata que o vencedor da primeira edição do Nara IFF (2010), Pedro González Rubio, um jovem diretor mexicano, foi convidado a realizar um novo filme na edição seguinte do Festival. Pedro decide rodar o filme numa pequena cidade próxima a Nara, no Japão. “E esse filme [“Inori” (2012)] ainda irá

circular por outros festivais ao redor do mundo. Isso não se parece um milagre!?” exclamou Kawase empolgada com a possibilidade de atravessar fronteiras com o cinema e promover tais intercâmbios culturais.

É instigante perceber, em palestras e *masterclasses*, como Kawase narra momentos marcantes de sua própria vida utilizando metáforas, seja por uma imagem específica, seja por pequenos contos que também formam uma espécie de quadro ou paisagem. Kawase possui uma maneira intensa de experienciar o mundo e a vida. Tem a sensibilidade de guardar na memória e reconstituir as sensações de situações importantes pelas quais passou, como se assim as pudesse organizar melhor e aprender com elas. Exerce um constante movimento de autoconscientização e afetação sobre os processos que a atravessam, tendo a percepção de que é deles que ela se constitui. Isto transparece em suas falas e sobretudo em seus filmes – que têm como matéria prima a memória, a construção de si e a relação com o mundo exterior que a rodeia.

Não se sabe o quão planejado já era seu desejo de se projetar em outras telas, outras culturas, para partilhar suas emoções. Mas de qualquer maneira são movimentos de mesma natureza, de buscar formar pontos de conexão, dentro e fora de seus filmes, para dar sentido à existência. Interessante perceber seu movimento de se conectar com o mundo a partir da exposição de sua intimidade. É como se houvesse uma necessidade inerente de criar, filmar e fazer filmes para responder questões elementares como “quem sou?”, “o que faço aqui?” e, talvez, compreender os vazios que a habitam assim como as alegrias que a envolvem.

2. PONTE, PLACENTA E POESIA

O que expressou Octávio Paz sobre a natureza da palavra no início de seu texto “A Imagem”, inspira este ensaio:

A palavra *imagem* possui, como todos os vocábulos, diversas significações. (...) Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. (...) Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. (1982, p. 119)

Utilizar analogias na escrita deste ensaio é uma forma de aproximação ao modo como Kawase se inscreve no mundo, tanto em seus filmes, quanto em suas falas sobre si e seu trabalho. No primeiro capítulo, a imagem da ponte atravessou os relatos das fases da vida da diretora. Neste capítulo iremos investigar como Kawase também parece criar pontes na maneira que realiza seus filmes, que em si já são uma conexão da sua intimidade com o mundo exterior (os espectadores) e, portanto, pontes. A intenção é utilizar a imagem da ponte neste ensaio no seu mais amplo significado, sem ter a pretensão de esgotá-la – certamente ainda existirão outras camadas escondidas, como se poderia esperar da poesia.

Pontes são conexões, ligam territórios, corpos, histórias, caminhos. E podem tomar outras formas, das quais elegemos três: túneis, placentas e palavras – todos órgãos de conexão. Cada uma dessas dimensões está organizada neste ensaio de modo a se relacionar com uma camada metafórica da imagem da ponte. A começar pela *ponte-túnel*, que está na concretude do mundo exterior, mas que também representa um elemento simbólico da passagem entre vida e morte, aquilo que há de mais profundo. Num próximo nível chegamos na materialidade corpórea da pele, do sangue, do tato, representada pela imagem da *ponte-placenta*. E, por último, no mais etéreo sentido, impalpável e imensurável, apresenta-se a *ponte-poesia* – inspirada sobretudo no gesto de nomear os objetos ao seu redor numa espécie de “arquivamento poético” ou “inventário pessoal”.

A ponte também é um objeto rígido, linear, liga apenas dois pontos, pode ser interpretada como analogia de dicotomia. Todos esses atributos se distanciam drasticamente do que se encontra nas imagens de Kawase que mais parece fluir e preencher todos os pequenos cantos como água. No entanto, um rio é impossível de abarcar, mas uma ponte pode permitir que se chegue até a outra margem, atingindo um novo ponto de vista sobre ele. Nessa

analogia, podemos pensar que o íntimo de Kawase é rio caudaloso e seus filmes as pontes que a permitem atingir, a cada passo da travessia, diferentes pontos de vista sobre si.

José Manuel López também fala sobre o cinema de Kawase como estando num espaço de transição e conexão. Primeiro López descreve sua percepção acerca do cinema de Kawase como tendo uma “vocação doméstica”, ou seja voltado para o espaço interior. No decorrer do texto amplia sua percepção para o espaço que existe entre o dentro e o fora. A palavra-imagem que então utiliza para sintetizar sua análise é a do umbral. Em seu texto López menciona o filme *Este mundo* (This world, 1996), fruto da correspondência filmica que Kawase manteve com Hirokazu Kore-eda, e narra uma cena na qual ela “afirmaria na umidade de uma janela: ‘estou em casa’” (LÓPEZ, 2011, p. 138). Depois disso comenta:

Mas o cinema de Kawase não permaneceu ali [no vidro da janela], postou-se no umbral, essa fresta vazia de onde é possível observar tanto o interior como o exterior sem estar nem em um nem no outro, porque, nas palavras de Jean-luc Nancy, “é o traço mesmo que compartilham o fora e o dentro, a luz e a sombra, a vida e a arte”⁷. O umbral é, portanto, um ponto de união e não de separação, uma passagem à meia luz que habita entre o visível e o invisível, um vão que filtra tanto para o interior (aquilo que Montaigne chamou de “o mais próximo”) como para o aberto (a natureza, o mundo, o outro) e encontra sua representação nas pontes, corredores, janelas, túneis... que aparecem insistentemente no cinema de Kawase: espaços de trânsito que só existem em função dos extremos que unem (LÓPEZ, 2011, p. 138-139)

Construir pontes também é uma maneira de modificar a geografia de um local e Kawase está com seus filmes constantemente atualizando a topografia de seu terreno pessoal. Expande os limites, escava, abre sulcos na terra, traz novas pedras, cultiva novas sementes, num movimento de investigação de si e de seu lugar no mundo. Em seus filmes documentais escolhe olhar para o que está à sua volta, ao alcance da vista e do olhar, como se estivesse medindo as distâncias entre seu corpo e o que o cerca, ou mesmo buscando mensurar suas próprias dimensões. Revela-se seu olhar investigativo não apenas sobre os vazios que a habitam, mas também sobre a grandeza da natureza, as sutilezas da intimidade e os afetos que a atravessam.

A maneira como Kawase registra seus documentários parece partir de um estado de deslumbramento perante a vida: desde uma fresta de luz passando entre seus dedos que embaçam o vidro da janela na sequência final de *Katatsumori* (1994), até o milagre do nascimento, quando filma o parto de seu próprio filho, Mitsuki, em *Tarachime* (2006). “Seu cinema se assemelha a uma espécie de xamanismo da intimidade. Rende culto à natureza, à

⁷Nancy, Jean-luc. “la imagen, lo distinto”, Laguna. Revista de Filosofía, no 11, 2002, p. 13.

impermanência dos vivos, à herança inapreensível dos mortos. Ela se representa como um ser possuído pelo assombro de seu próprio nascimento.” (MIRANDA, 2011, p.110)

O presente capítulo, dará foco à maneira com que Kawase se relaciona com o fazer cinematográfico. A partir de alguns filmes que compõem a sua filmografia, refletirá a respeito de recursos estéticos que ela utiliza e as características que deles afloram. Os desdobramentos possíveis da imagem da ponte servem como uma metáfora que perpassa toda a análise na compreensão de que a diretora parece exercer um constante movimento de conectar o dentro e o fora, o particular e o universal, fundindo um ao outro e transpondo as delimitações de onde termina o real e começa o imaginário. Como se refere Adrian Martin, em seu texto “Certo canto do Cinema Moderno”, seus filmes são um “autorretrato em permanente evolução de Kawase” (2011, p. 128).

Serão examinadas características de seus filmes de natureza documental intuindo que sejam elementos fundantes/basilares para seu processo criativo e acreditando que tais experiências se encontram como recursos formais em seus trabalhos de ficção, não necessariamente de forma direta pois podem surgir como componente de oposição.

2.1 Autorretratos da intimidade

No momento em que Kawase escolhe a si e à sua família como objeto e tema, fica evidente como a intimidade é o combustível para seus filmes, sobretudo para seus documentários-autorretratos. José Manuel López, em seu texto *O Cinema de Umbral*, se referindo a *Eu foco aquilo que me interessa* (1988) afirma que: “Apenas cinco minutos foram suficientes para que Kawase descobrisse a vocação ‘doméstica’ de seu cinema”. Refere-se ao fato de nesta sua primeira experiência com uma câmera, em que buscava registrar aquilo que a interessava ao seu redor, Kawase já faz as primeiras imagens de sua avó no jardim de casa. Ao usar o termo ‘doméstico’, pode-se inferir também que seu cinema carrega a marca do cotidiano, não apenas a da intimidade.

O uso do termo “doméstico” empregado por López pode ser lido de maneira crítica no momento em que se pensa o quanto esta palavra vem carregada por um certo estigma sobre o feminino que atrela a mulher ao espaço da casa e ao serviço doméstico. Ao mesmo tempo, esse espaço realmente é essencial em seu universo cinematográfico, pois nele está grande parte do que lhe é mais íntimo. Mesmo que Kawase possa ser extremamente expansiva, encontra a força

motriz nos mínimos detalhes e nos pequenos gestos. E é no cotidiano que ela vai desvelar suas intimidades.

Adrian Martin também tece uma reflexão a esse respeito dizendo que se mantém nas ficções de Kawase “uma intensa sensação de intimidade (para muitos espectadores, uma intimidade muito feminina) que perpassa tanto a história quanto a maneira de narrar”, advinda de seus autorretratos documentais que se dá pelo “modo particular de filmar e editar que Kawase descobriu para si quando empunhava uma câmera de super-8 ou de vídeo diante de sua realidade cotidiana atipicamente carregada.” (2011, p. 130)

Os objetos e temas para onde Kawase aponta a câmera em seus primeiros filmes são provenientes do universo íntimo e próximo da cineasta. Com a câmera de película⁸ Kawase filmou suas primeiras imagens na Escola de Fotografia de Osaka e todo um compilado de autorretratos ensaísticos nos quais experimentava os movimentos de dança de seu corpo com a câmera, sussurrando-lhe segredos, usando-a de escudo, escrevendo com a luz que perpassa a lente e seus dedos no vidro da janela. Esses dois elementos, câmera e corpo, vão ganhando tanta intimidade que parecem fundir-se em um só objeto: uma câmera-corpo.

Dois filmes bastante caros para esse ensaio-análise são: *Embracing* (1992) – a longa jornada em busca do paradeiro de seu pai biológico em que filma os espaços por onde passou e as imagens de si própria no espelho – e *Katatsumori* (1994), que retrata a intimidade cotidiana entre ela e sua avó, Uno Kawase. Há neles, mas não apenas neles, uma intensa liberdade sobre a experimentação da forma, na qual a câmera, como uma extensão de seu corpo, impulsiva, queria registrar tudo, tocar tudo, guardar tudo.

O que parece lhe interessar é a proximidade que essa pequena câmera na mão pode ter dos corpos e objetos que a rodeiam, além de permitir colecionar e fazer permanecer no tempo os mais simples gestos. Os 40 minutos a que se resume *Katatsumori*, são fruto de um ano de registros, atravessados pelo arco temporal marcado pelos aniversários de 24 e 25 anos de Kawase. Sabemos disso porque ela apresenta os presentes que recebeu e com isso constrói uma sutil ode ao amor de sua mãe adotiva.

Como numa espécie de prelúdio, o filme começa mostrando seu presente de 24 anos: uma carta de sua mãe biológica a felicitando pelo aniversário: “Querida Naomi Kawase, Feliz Aniversário, Naomi! Parabéns, você tem 24 anos. (...) Espero que sua felicidade continue. Seja

⁸ Nos anos 1980 e início dos 1990, “mesmo quando o vídeo se tornou a ferramenta preferida de muitos cineastas, ela persistiu, de forma tenaz, com seu frágil suporte de celuloide.” (MARTIN, 2011, p. 118)

uma boa filha para seu pai. Por favor, faça o possível para animá-lo. Com amor, mãe.”⁹ Ao lado da carta vemos algumas notas de dinheiro. Em seguida adentramos o universo particular que é o jardim de Uno Kawase, sua avó, e, em meio às filmagens, Kawase mesma pede um presente de aniversário para seus 25 anos: as ervilhas que está cultivando em seu jardim. Acompanhamos todo o processo desde a semeadura até a colheita, ao mesmo tempo que floresce uma intimidade singular e mais profunda entre Kawase e sua mãe adotiva.

Essas pequenas bolinhas verdes são frutos do trabalho de sua avó em seu jardim, ao qual dedica sua vida. Esse gesto simples de carinho é colocado como um reconhecimento dela ao amor que sua avó lhe reserva: essa senhora foi quem a cuidou e a fez sentir importante, em suas próprias palavras.

2.2 A câmera-ponte e a força do enquadramento

Para além da forma como Kawase organiza as imagens e os sons entre si, a potência de seus filmes se revela incisivamente na forma como enquadra o mundo a sua volta. Em *Katatumori* (1994), encontra-se uma passagem emblemática para ilustrar tal força: enquanto ouvimos um áudio de sua avó perguntando se ela realmente a ama, Kawase, que na ocasião do áudio não fora capaz de responder com palavras, agora, no presente da câmera, usa das imagens para isso. Sua mão entra em quadro e toca o vidro da janela através do qual vemos sua avó e ela acaricia sua figura. Em seguida, num rompante, Kawase vai até o jardim e, com a mesma mão, tenta tocar sua avó na materialidade, numa espécie de afirmação do amor e de busca por eternizar o objeto amado.

Em uma fala para o TEDx Japão (2011), a cineasta conta que “naquele momento [em que tocava sua avó através do vidro], havia um eu segurando a câmera, e um outro eu tocando minha avó. Mesmo que seja só um instante, naquele momento existiam duas de mim.” A câmera se apresenta então como mediadora das relações entre esses “eus” e sua avó. Quando adolescente, com seus conflitos existenciais típicos da idade, potencializados pelo confuso vazio que sentia pelo abandono de seus pais, Kawase não conseguia dialogar com sua avó, essa

⁹ Há alguns outros papéis sobre a carta que impede ler tudo o que está escrito. É curioso o fato de sua mãe biológica, que por si já não é uma figura presente na criação de Kawase, pedir que ela seja uma boa filha para seu pai, a quem ela havia encontrado pela primeira vez apenas dois anos antes quando realizou *Embracing* (1992). Isso não interfere na compreensão do filme, mas deixa um lampejo de curiosidade para entender melhor como se dá a relação de Kawase com sua mãe biológica.

senhora de idade avançada que sempre lhe foi carinhosa. Ela conta¹⁰: “Não havia conversa possível entre nós. Graças ao meu encontro com a câmera, ela existe ainda em meus trabalhos. É a interposição desta câmera, entre ela e eu, que permitiu isso”.

Em *Katatumori* (1994) há um frescor na experimentação da forma, no qual essa câmera-corpo, impulsiva, parece querer registrar tudo, tocar tudo, guardar tudo. Para realização desse filme, Kawase filma sua avó durante um ano e constrói uma narrativa sobre afeto a partir delas. A câmera em muitos momentos parece quase perseguir a avó e dessa forma, entre risadas nervosas, perguntas inesperadas, incompreensões, desconfortos e insistências, parece pouco a pouco derreter um denso e antigo muro de gelo existente entre as duas. Apenas com esta câmera mediadora, a cineasta foi capaz de questionar a si e a sua avó em relação aos afetos e silêncios que as atravessavam.

Anos mais tarde, mais precisamente em 2006, Kawase irá realizar *Tarachime* (*Nascimento / Maternidade*) que traz imagens de sua avó, completando já seus noventa anos, e de seu filho recém nascido. Seus procedimentos internos são muito próximos aos utilizados em *Katatumori* (1994). Ainda existem vazios dentro de si, assim como o desejo, ou até mesmo a necessidade, de os resolver. No entanto, a diretora vive outra perspectiva: ela está chegando a seus quarenta anos e se prepara para se tornar mãe. Com sua câmera mediadora ela irá “exigir” respostas de sua avó, como Martin (2011) comenta:

É essa falta primeva ou primordial que incita seu trabalho pessoal e move seu eterno ciclo de morte-e-nascimento. Kawase assume essa falta que a consome transformando-a em uma forma de agressão, uma interrogação constante àqueles à sua volta: “por que você me deixou? sabe o quanto me feriu ao ter dito isso?”. Ela exige desculpa, reparação, crise, lágrimas: outro espetáculo do absoluto para sua câmera em constante movimento. (2011, p. 128)

Kawase consegue ser mais incisiva em suas questões chegando em extremos de violência por um lado e profundo carinho e desnudamento, por outro. Atinge uma espécie de catarse da intimidade. De toda maneira, parece fazê-lo com maior maturidade e consciência de seus efeitos sobre o espaço e sobre a memória que está criando e guardando. A câmera parece apresentar-se em momentos mais precisos sem o impulso ansioso por gravar tudo, como se vê em *Katatumori*.

Em oposição a esses momentos agudos que parecem tentar rasgar a pele para atingir o íntimo daquelas mulheres (e isso inclui a própria diretora com sua câmera), Kawase faz um

¹⁰ Cinéastes au Centre | Centre Pompidou | 2018 | Naomi Kawase:
<https://www.youtube.com/watch?v=67UfYxCKJrk>

movimento de conciliação e apreciação do corpo nu de sua avó, imerso em água. A câmera percorre esse corpo carregado de singularidades, histórias e afetos. Enquadra muitas vezes o seio de sua avó, pelo qual Kawase se nutriu – esse corpo, mesmo não sendo sua mãe biológica, entregou-se tão intensamente à maternidade e à dedicação a outro ser que pôde produzir leite. Muito próxima a esse órgão que materializa a entrega visceral e o amor de sua avó, Kawase parece buscar demonstrar sua gratidão e retribuir o amor. “Quase tocamos na pele enrugada e molhada do corpo de sua avó, em um transbordamento da qualidade sensível da visão proporcionada pela câmera na direção de um 'tato visual'¹¹” (KUNIGAMI, 2011, p. 181-182)

Assim como a câmera é uma mediadora entre o corpo e o que a circunda, o próprio corpo é colocado como uma forma de ponte, mas desta vez interna, profunda: a imagem de sua placenta é repetida várias vezes ao longo do filme, carregando o símbolo de membrana mediadora da vida, aquela que possibilita a relação harmônica entre dois corpos em simbiose. Em *Tarachime*, a cineasta reflete sobre as pontes entre vida, nascimento e morte e também sobre o feminino e a maternidade. A ponte-placenta a conecta a seu filho Mitsuki e também conecta seu corpo à maternidade. O corpo é o órgão máximo da conexão com a intimidade, como capacitador das conexões e a câmera como possibilidade de unir partes desse corpo interior habitado por vazios ao construir novas memórias-ponte.

2.3 Os inventários pessoais e a ponte-poesia

Tarachime (2006) é um compilado de muitas imagens caras para Kawase incluindo as do parto de seu próprio filho. Quando Mitsuki sai de seu corpo, ela empunha a câmera e faz o primeiro registro audiovisual de seu filho ainda ligado a ela pelo cordão umbilical. Todas as imagens e estímulos sensoriais que Kawase se dedicou a captar por um longo tempo – do início de sua gestação até quando seu filho começa a dar os primeiros passos – são também agregados a seu inventário pessoal de memórias materializadas. A diretora, atenta a cada detalhe do mundo que a rodeia, cria para si espécies de listas de itens e lugares significativos¹², que compõe a cada vestígio sua identidade. José Manuel López rememora que:

¹¹ Um dos caminhos possíveis para aprofundar a pesquisa acerca do cinema De Kawase é através do estudo sobre realismo sensorial e visualidade háptica como características do cinema contemporâneo.

¹² Nesse gesto de listar e também no de contemplar o mundo ao seu redor Kawase se aproxima de uma figura japonesa dos princípios do séc. 11, conhecida como Sei Shonagon. Ela era a dama de honra da princesa Sadako, no período de Heian, e “tinha a obsessão de fazer listas, listas de ‘coisas elegantes’, de ‘coisas molestas’ ou também de ‘coisas que não vale a pena fazer’. Um dia teve a ideia de escrever a lista de ‘coisas que fazem o coração bater rápido’.” (Chris Marker em Sans Soleil, 1983, apud. LÓPEZ, 2011, p. 147).

Há uma cena em *Caracol* (Katatsumori, 1994) na qual (...) Naomi Kawase se abandona à luminosa experiência do mundo e se lança a um inventário gozoso do que a rodeia: “Céu, bichos, sol, minha tia-avó!”, exclama Naomi, “a roupa lavada, uma aranha, um vizinho, um cachorro, as nuvens...!”. Kawase celebra, assim, uma cerimônia pura e inocente de “estar no mundo”, a sensação de unidade com o que tem “ao alcance da mão” (2011, p. 147-148)

Nessa sequência Kawase aponta a câmera para um objeto e grita um nome que o designa. Esse gesto abre uma via de mão dupla de significados na relação entre palavra e visualidade. Cria-se uma relação subjetiva com a linguagem aproximando-a da poesia. De um lado temos as imagens que a câmera enquadra. Cada uma é carregada de características muito particulares àquele universo do jardim de Uno Kawase. Do outro, as palavras escolhidas pela realizadora para designar tais imagens. Por exemplo, enquanto vemos uma flor, escutamos Kawase gritando “flor”. Parece uma relação bastante óbvia entre nome e objeto. Porém, um leve deslocamento que possa existir entre o que o espectador esperava ouvir ao ver determinada imagem e o que ele de fato ouve a realizadora dizer, complexifica e amplia enormemente tal relação.

A via de mão dupla se dá na medida em que uma palavra exerce ao mesmo tempo função limitante e expansiva. Por um lado, a palavra é uma forma de enclausurar a experiência que uma imagem poderia conceder no sentido de que tenta resumir todos as suas singularidades em um único nome. Em determinado momento da sequência, a câmera aponta para um homem e Kawase grita: “vizinho”. Aquele homem é muito mais do que um vizinho e esta palavra o enquadra em uma determinada representação. As palavras escolhidas são atravessadas pela experiência singular de Kawase. Por outro lado, esse gesto é expansivo uma vez que traz a compreensão da vastidão de significados e de possibilidades de imagens a serem acessadas a partir de uma simples palavra. Quando o espectador tem acesso a imagem do homem, tem uma primeira impressão sobre ele fazendo sua própria interpretação sobre quem ele poderia ser. Mas quando Kawase o nomeia “vizinho”, ocorre uma fusão expansiva entre sua experiência com o repertório pessoal do espectador em relação a vizinhos.

Uma palavra guarda em si múltiplas experiências e cada um constrói uma referência visual particular sobre a mesma. Mesmo dentro de um mesmo idioma, que é uma ponte em si, cada um irá formar uma representação particular para cada nome. O gesto de Kawase de apresentar uma imagem e em seguida sua interpretação sobre ela em um único nome é extremamente poético. Cria uma rede de possibilidades de significados entre a experiência da diretora e do espectador. São pontes de acesso à memória. São ponte-poesia. Na sequência

referida, cada substantivo proferido por Kawase guarda em si muitas sensações e afetos que aquelas imagens lhe proporcionaram, integrando-se a seu inventário pessoal.

Este gesto se dá na sequência final de *Katatumori* (1994) atravessado por um forte desejo de Kawase de fixar para si esses lugares, objetos e pessoas. Também surge em outros de seus filmes. Em *Tarachime* (2006) recupera o mesmo procedimento, mas dessa vez em interlocução com seu pequeno filho, Mitsuki, que está aprendendo a olhar o mundo. É possível observar mudanças subjetivas da diretora entre um e outro. Neste último Kawase parece sentir a responsabilidade que é reduzir as imagens do mundo aos nomes de uma língua que, por sua vez, carrega toda uma cultura.

Por último *Suzaku* (1997), que tem o tecido de sua ficção irrompido por imagens documentais do vilarejo nas montanhas onde se passa o filme. Em dois momentos – no meio da trama e quase já chegando ao final do filme – são introduzidas sequências de imagens dos habitantes do vilarejo, que na diegese são produzidas por Kozo, o pai da família, centro da narrativa. Mostra-se seus rostos, corpos e costumes além de belos detalhes da natureza que os circunda. Esse gesto reproduz a maneira como Kawase capta o mundo em seus autorretratos mas, diferente de *Katatumori* e *Tarachime*, a diretora não busca nomear o que vê: ela os reconhece e quer guardar em sua memória, mas escolhe não nomear esses corpos e objetos que, por mais que ela se aproxime, não pertencem a seu universo íntimo. Percebe que a linguagem é insuficiente. “Diante da inabarcável realidade, nunca se poderá substituir o vivido pelo expressado por meio da linguagem, de maneira que é melhor calar. O real se torna, então, silêncio.” (LÓPEZ, 2011, p. 143)

Dá-se então a poesia da imagem do cinema de Naomi Kawase como uma ponte para o indizível. Nos três exemplos mencionados a poesia está presente. A diferença é sua relação de proximidade com o objeto filmado e a responsabilidade afetiva com o mesmo.

2.4 O ensaio e a autofabulação

A dimensão da intimidade nos filmes de Naomi Kawase poderia ser referida como uma forte tendência autobiográfica, afinal a diretora está constantemente mostrando e falando de sua própria vida. Mas na forma ela escapa a essa grafia exata dos documentos, comum do estilo biográfico, pois não está apenas registrando e compilando fatos. As imagens captadas são resultado do intenso presente que só é revelado quando a câmera-corpo ocupa o espaço. No ato

de filmar, Kawase interfere no tecido de realidade constituindo uma espécie de gesto de construir a si mesma como se estivesse traçando seu autorretrato¹³, carregado por sua subjetividade.

Em seu filme *Cartas para uma cerejeira amarela em flor* (2002), Kawase encontra-se num quarto de hospital acompanhando os dias terminais de seu amigo, o fotógrafo Nishii Kazuo, a seu próprio pedido. Ao longo do filme, eles refletem, dentre outras coisas, sobre a paixão, o amor e a morte e também sobre a importância da fotografia e do cinema em suas vidas. Em um determinado momento Kawase afirma que odeia a palavra documentário e que prefere ter como objeto a memória – campo atravessado pela subjetividade – e não documentos. Os dois amigos partilham da opinião de que “existe um universo completamente diferente quando alguém usa uma câmera ou uma filmadora”. Kawase completa: “não é suficiente apresentar a vida como ela é”.

José Manuel López reflete sobre este sentimento: “O cinema de Kawase é uma interrogação de puro presente, um intento de criar vínculos com o que a rodeia e de fixar, dessa maneira, o efêmero, o fugitivo”. (2011, p. 157) Em seguida indaga se, mesmo que seus filmes nos mantenham a par dos acontecimentos de sua vida, isso seria suficiente para explicar a sensação de proximidade que nos gera a sua cinematografia:

Isso justifica nossa sensação, entre atordoada e fascinada, de intimidade com ela? Provavelmente não. Diante de seu cinema nos situamos muito distantes do olhar do *voyeur*, que tenta ver sem ser visto; ao contrário, aqui tanto quem vê como quem é visto estão plenamente conscientes da presença do outro, porém não podem se tocar, porque ocupam cômodos separados (...). É o vidro da lente da câmera o que nos distancia (e nos une ao mesmo tempo); é translúcido, não o vemos, porém sabemos que está ali. Não nos resta senão observar do outro lado como o processo de autoexploração de Naomi Kawase vai desenhando lentamente uma imagem de traços borrados. (2011, p. 157-158)

Na obra de Kawase, de forma geral, o gesto de criar a imagem é também o de criar a si mesma e o mundo a sua volta e ela localiza o espectador muito próximo a esses processos. Como afirma López, os traços são borrados e não exatos. Pode-se inferir que o trabalho de Kawase classificado como documental, no qual se encontram seus autorretratos e outros filmes que experimentam a linguagem e a relação corpo-câmera-mundo, ganha mais sentido se lido dentro do fluido escopo daquilo que se chama de ensaio fílmico. Gabriela Almeida, em sua pesquisa, faz uma colocação acerca do ensaio fílmico como sendo “a afirmação do cinema como possibilidade de pensar por e com imagens” (2018, p.93) e, mais à frente também diz: “o

¹³ Adrian Martin lança mão do conceito de autorretrato no cinema para escrever seu texto “Certo Canto do Cinema Moderno” (2011) sobre Naomi Kawase.

ensaio pressupõe a manifestação de um sujeito que se coloca em abertura para o mundo, numa espécie de ação performativa do eu”. (2018, p. 102)

Ao rejeitar a rigidez explicativa dos documentos e aproximar-se da abertura para múltiplas possibilidades que a apresentação de imagens pode conceber, Kawase mergulha na prática poética. Nesse sentido, lembrando do texto “A Imagem” de Octávio Paz (1982), a poesia se guiaria pela apresentação da imagem em seu mais amplo significado, ao contrário da prática dialética e explicativa, típica do pensamento ocidental pautado no raciocínio lógico, em que se utiliza a imagem ou a palavra como instrumento de representação de uma realidade explicada, delimitada e encerrada.

A intenção de Kawase já na captura das imagens começa pela escolha de não simplesmente olhar para seu passado e relatar o ocorrido. Mais uma vez: não lhe interessa fazer filmes de documentos e sim de memórias – sendo eles mesmos a memória que se cria no ato da captura. A expressão de ensaio enquanto “ação afirmativa do eu”, colocada por Almeida (2018), ressoa fortemente como a produção de Kawase.

Relacionando todas essas ideias e conceitos apenas rapidamente apresentados acima – intimidade, câmera-corpo, autorretrato, ensaio filmico, prática poética – a partir da análise do trabalho cinematográfico de Kawase, é possível perceber um gesto que vai além do autorretrato e que adentra o campo da autofabulação. Ela trabalha com o desejo de ter vivido certas memórias ou aspira alguma mudança do presente e por isso usa a ferramenta do cinema, numa perspectiva inventiva, para (re)criar instantes, sentimentos e emoções. Kawase se coloca nos espaços com sua câmera-corpo, registrando e, ao mesmo tempo, criando momentos em sua vida, fabulando e interferindo na memória registrada em suas películas.

Em *Embracing* (1992), por exemplo, Kawase adota um dispositivo narrativo para percorrer um passado que não viveu. Vamos à análise de alguns pontos:

Depois de abandonar a família, o pai de Kawase viveu em dez casas diferentes ao longo de vinte anos. Com uma câmera e alguns amigos, ela viaja para ir a cada uma dessas casas em busca de rastros de que ele havia estado ali e das memórias que aqueles espaços poderiam evocar. Queria sentir o que ele havia sentido. Filmou objetos, momentos, lugares com o intuito de registrar a sensação de estar naquele espaço e de alguma forma partilhar essas experiências com seu pai. A diretora afirma que provavelmente as memórias de seu pai são iguais às imagens que ela gravou, “fui recriando-as”¹⁴.

¹⁴Masterclass a respeito de seu trabalho, para o Festival de Cine 4+1, na Cineteca Nacional de México, 2011.

Na montagem de *Embracing*, Kawase lança mão das fotografias antigas do álbum de família em que a maior parte das fotos é dela bebê e recupera as que possuíam algum vestígio de seu pai e dos espaços pelos quais passou. Com elas constrói o dispositivo narrativo que guia o filme: filma as antigas polaroids no mesmo lugar onde a foto foi tirada e depois revela como ele se encontra no momento presente. Assim sobrepõe as experiências do agora com as de um tempo ao qual ela não pertenceu.

A cineasta também capta a si mesma num gesto reflexivo e angustiado pela busca de si. Sobre *Embracing* Luis Miranda (2011) observa:

O experimento termina por ser, em si mesmo, uma continuação daquele álbum de fotos que estava na origem, ao qual agora se acrescentam de certo modo recordações novas e “futuras” (sobre a busca mesma). *Em seus braços (Embracing)* não é, portanto, o relato dessa busca, ainda que haja nele um dilema e um desenlace; é, isso sim, a constatação de um estado de busca. (...) E quando se trata, por exemplo, da imagem atual de uma menina que brinca no lugar recuperado, emerge esse impulso de intercâmbio mediante o qual Naomi reverte sua dor em atividade de empatia com a realidade. (2011, p. 98-99)

Em uma entrevista para o IDFA 2018¹⁵, a diretora conta como escolheu o título *Embracing* para seu filme: na sua busca pelo seu pai, circulava de bicicleta pela cidade de Nara e ao entardecer as casas começavam a preparar o jantar. Assim o aroma de comida quente saía pelas portas das casas e invadia a rua: ela se sentia abraçada e acolhida por aquele cenário. Essa escolha sobre o título é surpreendente por ir na contramão de uma narrativa da ausência, que poderia ser esperada tendo em vista o tema do filme. Kawase adota um outro ponto de vista e está mais interessada no processo e no que essa busca pode lhe trazer enquanto transformação interna. Também mostra o quão atenta está a diretora aos detalhes que a circundam. O título *Embracing* (*Ni tsutsumarete*, em japonês, e *Em seus braços*, em português) é uma afirmação de um olhar para aquilo que recebeu com sua empreitada, com a experiência de realizar este filme.

No filme, Kawase realiza uma pesquisa espiralar que vai afunilando: passa pelas fotos, espaços, espelhos, chegando, finalmente, ao emblemático telefonema que registra a primeira conversa que teve com seu pai. Ao final de sua busca, ela encontra efetivamente seu pai, mas esse primeiro reconhecimento das vozes um do outro através do telefone carrega a potência e o risco do encontro, ainda aberto a qualquer possibilidade.

Tinha medo, relata Kawase¹⁶, pois se ele dissesse “Não te conheço!”, seria uma negativa para sua existência. Então, quando seu pai, do outro lado da linha, disse: “Naomi?” num tom de

¹⁵ IDFA 2018 | Doc Talk | Naomi Kawase on *Embracing*, Katatsumori & Birth Mother | Full talk <https://www.youtube.com/watch?v=k-YYvazrF79M>

¹⁶ Em *masterclass* para o Festival de Cine 4+1, na Cineteca Nacional de México, em 2011.

quem relembra uma velha história estocada no fundo de suas memórias, ela sente como se confirmasse sua existência nesse mundo. Até então, mesmo com toda materialidade da sua vida, sentia como se não existisse, como se não pudesse existir. “Aquela palavra, ‘Naomi’, fora suficiente para preencher o vazio, e o cinema se torna para mim um dique para seguir vivendo a vida”, finaliza Kawase (2011).

Gravando esta ligação, a diretora parece querer justamente captar o instante incerto e irreproduzível – a intensidade na sutileza é potência criativa de Kawase. Quase como se colasse a câmera a seu corpo e quisesse captar suas sensações, sentimentos, angústias, revelá-las na materialidade de uma película para depois tê-las fora de si e assim poder analisá-las melhor, repeti-las quantas vezes for necessário. É quase um gesto de análise do seu próprio comportamento ou mesmo do comportamento humano. Assim, mais tarde, ela poderá ver e rever, organizar, escolher, montar, digerir todas essas informações.

A montagem é sem dúvida um elemento essencial para que a diretora possa dar o sentido desejado a seus registros. É ferramenta fundamental para o gesto autofabulatório, para além de dar forma ao próprio registro. Sobrepondo e relacionando diferentes esferas de sua vida, buscando compreender tais situações sem pretender chegar a conclusões, mas sim a aspirações, a cineasta vai inventando, a partir das sensações que emergem no encontro dos sons e das imagens, o retrato que quer ver de si. Seus filmes passam a fazer parte do que ela mesma é. A luz que é captada na película através de suas lentes ou os ruídos e vozes que grava se tornam, automaticamente, parte de seu “inventário” ou “arquivo” pessoal de memórias materializadas e eternizadas. Tais registros, com o passar do tempo, podem ganhar outros sentidos, sobretudo se montadas a partir de uma nova perspectiva. Um dos procedimentos que adota frequentemente em seu cinema e que diz respeito a montagem é a utilização de um mesmo registro (fragmento de sua vida) em mais de um filme. Adrian Martin observa que:

Kawase guarda (e recicla) todas as mensagens da secretária eletrônica: com frequência, no silêncio absoluto, ou pontuado apenas pelo tique-taque de um relógio sob seus próprios pensamentos sussurrantes, essas mensagens constituem a trilha sonora essencial dos seus pequenos filmes pessoais. (2011, p. 125)

Ao receber a notícia da morte de seu pai, Kawase realiza o filme *Kya Ka Ra BaA (Céu, vento, fogo, água e terra, 2001)*. A gravação da secretária eletrônica na qual recebe a fatídica notícia da morte de seu pai é utilizada repetidas vezes ao longo da larga travessia sobre uma ponte – suas vigas projetam formas geométricas repetitivas no contra-luz de um céu ao entardecer.

Agregando mais uma camada afetiva, ao longo do filme a cineasta recupera a gravação da primeira ligação telefônica que teve com seu pai, que como vimos é basilar para *Embracing*. Essas duas gravações representam os extremos do período de tempo em que seu pai existiu em sua vida.

Também resgata outros registros como imagens de sua avó presentes em *Katatsumori* (1994). É como se fizesse uma espécie de montagem reflexiva sobre tudo o que a figura daquele homem fazia borbulhar em seu íntimo. Ao final, em um gesto de intenso presente, ela se entrega a uma “performance” em que a materialidade da tal reflexão se configura como fogo em sua própria pele: uma tatuagem em homenagem ao pai.

Dessa completa combinação de materiais assíncronos (som e imagem, momentos passados e simulações de coisas memoráveis) não se extrai, contudo, uma imagem dialética, nem sequer uma impressão de complexidade suscetível de interpretação, e, sim, apenas talvez um delicado equilíbrio de contrastes e deslizamentos – sobretudo de deslizamentos – entre a série de buscas de uma mulher jovem que deseja resolver o quebra-cabeças de sua própria origem e seu impulso de completar a si mesma naquilo que não pode ser narrado: naquilo que simplesmente é. Há uma coabitação sutil e necessária, enfim, entre a consciência de si e a utopia de uma permeabilidade absoluta e prazerosa com o conjunto de tudo que existe: a imagem-pele que vibra com modesto, enternecido assombro. (MIRANDA, 2011, p. 103)

Num intenso gesto de autofabulação, Kawase busca construir pontes que lhe permitam acessar outras possibilidades inventadas e afirmativas de si mesma.

2.5 “Vazamentos”: documentários e ficções

Uma goteira incessante pinga no balde dentro da pia de sua casa que, já cheio d’água, transborda. Essa imagem que aparece repetidas vezes no documentário/ensaio *Katatsumori* (1994) pode servir de analogia para a sensação que emerge do cinema de Naomi Kawase. Anos mais tarde, essa mesma imagem do balde transbordante é reproduzida em seu primeiro longa de ficção *Suzaku* (1997), mas dessa vez é uma grande chuva que o faz transbordar. Como água fluida a diretora transita entre a realização de documentários e ficções. O que se pode tirar do exemplo acima e de muitas outras situações em seus filmes, é que sua obra parece formar uma espécie de rede de autorreferências, ou melhor, de recuperações de memórias cuidadosamente armazenadas em seu inventário pessoal.

Na cinematografia de Kawase, mais uma forma de ponte que encontramos é a ligação existente entre os filmes que realiza. Eles parecem estar conectados, como se estivessem alinhavados e fossem abrindo mais e mais caminhos nesse mapa que é sua filmografia. Kawase

conta que está sempre transitando entre produções de documentário e ficção, um trabalho motiva o outro. Ela se refere a esse movimento como uma necessidade criativa de suprir as lacunas que percebe após a finalização de um filme. Por exemplo, depois de finalizar *Suzaku* (1997), volta para o povoado nas montanha próximas de Nara onde rodaram a ficção e, dessa vez com sua câmera 8mm, registra a população que ali habitava, dando origem ao documentário *Somauo Monogatari (The weald/ Histórias de gente da montanha, Japão, 1997)*. Sobre esse revezamento Martin escreve:

Uma reflexão final, provisória, sobre o caráter único do trabalho de Kawase considerado como um todo, em sua relação com a história do cinema: um dos aspectos mais notáveis da carreira de Kawase é o constante revezamento entre os autorretratos (e outros documentários de pequena escala) que continua a fazer, e seus filmes narrativos. Apesar desses trabalhos terem aparentemente aspectos convencionais em sua produção e abordagem, nenhum espectador atento à sua obra em evolução pode deixar de notar os encantadores “vazamentos” dos trabalhos pequenos para os trabalhos grandes: um aspecto documental pronunciado (onde termina o documentário e começa a ficção?); a textura de realidade bruta no registro de pessoas muito velhas e muito novas, ou a presença de atores não profissionais (inclusive a própria Kawase). (2011, p. 129 - 130)

Em seus autorretratos documentais a diretora experimenta e transborda até sentir que precisa transformar estes acúmulos em uma narrativa ficcional. *Suzaku*, sua primeira ficção, é um acúmulo desses filmes que o antecederam. Em uma entrevista para o Centre Pompidou – Cinéastes au Centre – quando estava expondo seu trabalho, Kawase diz a esse respeito:

Realizei apenas alguns filmes de ficção quando eu era estudante. Sentia que faltava algo nas imagens de ficção que eu construía, mais do que nos meus documentários, que davam uma sensação mais real. Esse processo, no qual se tem que filmar tudo seguindo o roteiro e decupagem, sinceramente, não me interessava. Tornar as ficções de alguma maneira documentais me atraía muito mais. E foi desta maneira que realizei *Suzaku*. Se o tivesse escrito sozinha, o teria feito em muito menos tempo. Mas em contato com o vilarejo, tive vontade de fazer um filme mais realista, torná-lo mais documental. Depois das rodagens voltei ao vilarejo e filmei as pessoas idosas que estavam vivas - um verdadeiro documentário. Filmei o vilarejo que me inspirou para a ficção. Trabalho sempre desta maneira. (...) Costumo dizer que as ficções são baseadas nos temas que sinto na minha vida e os documentários deixam um traço concreto das coisas que me interessam quando rodo uma ficção. (KAWASE, 2018)¹⁷

A diretora sente necessidade de estar ligada à realidade do local onde irá rodar para vivenciar o que aquele espaço propõe para a história que quer contar. Em *Suzaku* essa aspiração se revela tanto nos procedimentos de construção do filme – na imersão no espaço onde irá filmar, na observação dos costumes e do cotidiano do povo que habita aquela terra e na escolha

¹⁷ Cinéastes au Centre | Centre Pompidou | Naomi Kawase: <https://www.youtube.com/watch?v=67UfYxCKJrk>

por trabalhar com atores não profissionais¹⁸ – quanto nas inserções de imagens documentais que, em determinado momento do filme, rasgam o tecido ficcional.

Na seguinte fala Kawase afirma sua ligação com o cinema a partir de uma perspectiva que perpassa o eu. Expõem o quanto suas ficções estão em certa relação de dependência com seus processos documentais, principalmente em relação à sensibilidade e à profundidade que estes possibilitam atingir:

Antes de ser cineasta, sou um ser humano, uma pessoa. É como ser humano que me aproximo das minhas ficções. Os documentários são voltados para a realidade, enquanto a ficção é criada pelos atores. É por isso que me sinto mais perto do documentário. Ele pode revelar certas situações difíceis e transformá-las em algo positivo. Só consigo imaginar uma ficção depois de fazer um documentário. (KAWASE, 2013)¹⁹

Os “vazamentos” da cinematografia de Kawase simbolizam não apenas as pontes entre seus filmes que criam essa espécie de rede em sua filmografia, mas também o espaço em que se instala e transita: o campo difuso existente no limiar entre ficção e documentário. Seria leviano conceder o rótulo deste ou daquele a um filme de Kawase: seus filmes de ficção ganhem “ares” (ou “águas”) documentais e, por sua vez, seus documentários carregam sempre pingos ou sopros de fabulação.

No capítulo seguinte iremos transitar pelas pontes e túneis construídos por Kawase em seu filme *Suzaku*. Talvez esse não seja a escolha mais óbvia de análise fílmica de sua obra tendo em vista que muito do que foi falado neste ensaio a respeito das escolhas estéticas de Kawase se relaciona mais fortemente com seus filmes documentais / ensaísticos. Porém, o fato de *Suzaku* ser sua primeira realização de maior porte, celebrada em um longa-metragem de ficção, confere ao filme um estado de experimentação formal catalisador de todo esse arcabouço sensível e estético reunido ao longo de sua trajetória de cineasta até então, mesmo que às vezes em relação de oposição.

¹⁸ “Trabalhar com atores não profissionais, que nunca aprenderam a atuar, me permite trazer um aspecto de autenticidade aos meus filmes. Eles me deixaram expressar as coisas de uma maneira mais animada, real e autêntica.”, conta Naomi Kawase em entrevista para Benoit Pavan para o Festival de Cannes em 2013.

¹⁹ CONVERSA - Naomi Kawase: “É como ser humano que eu abordo minhas ficções”. Entrevista para Benoit Pavan no Festival de Cannes em 2013.

3. SUZAKU: PONTE-TÚNEL

3.1 O universo de *Suzaku*

Abre a tela preta sendo preenchida pouco a pouco pela natureza exuberante dançando ao vento enquanto ouvimos a melodia-tema do filme. Logo em seguida somos inseridos no espaço do cotidiano por essência: a cozinha. A imagem clareia lentamente revelando as painelas fumegantes. O terceiro plano é aquele que definitivamente localiza a casa e os personagens em sua paisagem: sentados à mesa da sala de jantar, Kozo e Yasuyo contemplam a vista das imensas montanhas que rodeiam a casa. Em seguida, nos é apresentada a vida daquela comunidade em seus gentis encontros do cotidiano. Em meio a isso estão as crianças que, inocentes, brincam com água, cantam e sobem em árvore, enquanto a câmera, num movimento panorâmico em direção às montanhas, insere aqueles corpos na infinitude da natureza, enfatizando a pequenez do ser humano frente a ela.

É nesse contexto que *Suzaku* (1997) traz a história de uma família que vive no alto da montanha de um pequeno vilarejo. Essa família é formada por cinco pessoas: a avó; Kozo, seu filho; Yasuyo, a nora; Michiru, a filha do casal Kozo e Yasuyo; e Eisuke, primo de Michiru. A mãe de Eisuke, irmã de Kozo, deixou seu filho para ser criado pela avó e vive em uma cidade distante. Eles não têm notícias dela há tempos. Toda a história de *Suzaku* gira em torno da promessa da construção de um túnel que abriria passagem para uma ferrovia que, por sua vez, ligaria o pequeno vilarejo isolado nas montanhas à cidade grande. Os jovens iam para lá estudar e buscar trabalho. Esse acesso representava o avanço da modernidade.

A temporalidade da narrativa em *Suzaku* é dividida em dois momentos, marcados pelo crescimento de Michiru e Eisuke e também pelas obras do túnel. Na primeira fase, Michiru ainda é uma criança e Eisuke um pré-adolescente que cuida dela com carinho “paternal”. As obras do túnel estão em andamento e paira na família uma atmosfera de esperança e renovação pois o pai, Kozo, é um grande defensor do projeto do túnel e da ferrovia. Na segunda fase, quinze anos depois, Michiru, vai a escola na cidade e Eisuke trabalha em um hotel. O dinheiro que recebe tornou-se o sustento da casa. As obras do túnel foram interrompidas e a população mostra-se cansada de lutar para que sejam retomadas. Kozo está desempregado e estagnado. Yasuyo, mãe de Michiru, resolve ir trabalhar no mesmo local que Eisuke para ajudar nas despesas. Michiru sente grande afeição por Eisuke, pode-se dizer até que está apaixonada. Para ir à escola costuma pegar carona na moto de Eisuke e juntos atravessam cotidianamente a ponte de bambu que dá acesso à estrada para a cidade. Michiru sente ciúmes dele quando sua mãe

passa a pegar carona em sua moto para voltar do trabalho. Os moradores do vilarejo estão envelhecendo, os vizinhos vão para um lar de idosos. O vilarejo periga desaparecer.

3.2 Ensaio sobre uma estrutura arquetípica

A compreensão sobre a dimensão simbólica de *Suzaku* se amplia quando se tem conhecimento prévio sobre a biografia e a filmografia da diretora. Pode-se traçar uma espécie de lógica arquetípica em que Kawase espelha situações de sua vida pessoal às da ficção, como se a diretora utilizasse elementos metafóricos como signos da possibilidade de transformação interna dos personagens, mas também de si própria e de sua forma de enxergar os indivíduos e a estrutura de sua família. Nesse sentido, entende-se que há um desejo de conciliação por sua parte – tal afirmação ganha respaldo na experiência que se acessa em seus autorretratos documentais como em *Embracing* (1992) em que Naomi registra a busca por seu pai biológico que a abandonou.

Para proceder com este gesto de auto compreensão, em um primeiro nível, Kawase estaria dispondo os personagens de *Suzaku* de maneira a formar, por meio de suas relações, uma espécie de “constelação familiar”²⁰ e num segundo nível, a diretora estaria se espelhando em cada um deles, assumindo o lugar de um e de outro. Dessa forma costura sentimentos confusos, apresenta seus desejos, modifica aquilo que está dado, abrindo para outros desfechos possíveis. Esse é um caminho possível de análise que, mesmo em sua fragilidade, pode apresentar uma dimensão profunda de Kawase e suas motivações formais, para além das temáticas. Mais a frente serão feitas tentativas de melhor explicar tais correlações.

A proposta desta análise não é esgotar todos esses atravessamentos em cada personagem, mas compreender esse procedimento como sendo estruturante para a construção desta narrativa. O foco da análise está em como Kawase enquadra aquele universo a partir do uso simbólico da imagem e como ela usa da repetição desses enquadramentos para reforçar a conotação metafórica dos espaços pelos quais transitam os personagens. Espaços esses que, por sua vez, ganham sentido enquanto símbolos de transformação.

²⁰“A Constelação Familiar ou Constelações Sistêmicas é um método terapêutico breve que busca a consciência das possíveis soluções em âmbitos profundos dos problemas recorrentes na família, na vida pessoal, profissional e em todos os relacionamentos humanos. Bert Hellinger alemão e terapeuta nascido em 1925 criou o método. Na visão de Hellinger, tudo tem início na família” – por Leivina Santos CRP: 06/126221 Psicóloga e Consteladora Sistêmica em:

<http://www.oabsp.org.br/subs/santafedosul/eventos/Palestra-Constelacao-Juridica-Constelacao-Familiar>

No entanto, há uma representação que não participa dos atravessamentos arquetípicos dos personagens: a figura da avó – uma referência direta à própria avó da diretora. Em *Suzaku*, a anciã é a única que perpassa o filme a partir de um lugar de contemplação. A avó também é aquela que, amorosa, possibilita a formação de uma nova família em torno daquele que foi abandonado²¹. Ela observa toda a movimentação e as agitações internas das personagens e parece sempre percebê-las e antecipá-las. A avó também se afeta emocionalmente com as mudanças, afinal, ela é um ser humano, mas parece estar mais próxima do lugar que ocupam as montanhas e a natureza do que da vida dos humanos.

3.3 As metáforas da chuva e da ponte-túnel

Na introdução do catálogo da mostra retrospectiva de Naomi Kawase, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil em 2011, Carla Maia e Patrícia Mourão escreveram as seguintes palavras a respeito de seu cinema: “[a chuva] é um acúmulo de tempo, um instante que contém e torna visível um naco do passado até então imperceptível” (2011, p. 10). Chove muito nos filmes de Naomi Kawase e em *Suzaku*, transborda. Nele há um aparente estado de contemplação e de quase estagnação no cotidiano dos personagens, mas a diretora deixa claro, a partir dos elementos metafóricos que insere ao longo do filme, que o tempo passa e que transformações são inerentes à existência. As personagens precisam lidar em diversos momentos com novas configurações, sentimentos e emoções. Mais do que tramas e narrativas, *Suzaku* parece se preocupar com a possibilidade de transmutação daqueles personagens.

Ao longo do filme se sobressaem duas analogias de mudança: a chuva e as pontes-túnel. A chuva, que pontua dois momentos da narrativa, se apresenta como fenômeno incontrollável, inevitável e catalisador de mudanças iminentes das personagens. Já as pontes-túnel, com aparição mais frequente, representam, a nível metafórico, as transformações interiores motivadas pelo próprio ser humano, no sentido de que ele mesmo as constrói e escolhe atravessá-las ou não. São estas construções e intervenções que permitem ao ser humano habitar e transpassar a natureza que o rodeia. A seguir, o olhar analítico para *Suzaku* será nortado por estas duas dimensões metafóricas e seguirá a cronologia da narrativa.

²¹Ainda na escola de fotografia e cinema de Osaka, em 1989, Kawase realiza um exercício intitulado *Minha família, uma única pessoa* – nele se encontra pela primeira vez a avó em primeiro plano, no centro da narrativa.

3.3.1 Ponte-túnel

Em *Suzaku* um grande túnel de concreto em construção é central para a narrativa. No entanto, é um entre outros tantos elementos de trânsito e atravessamento da natureza, construídos pelo humano e que ocupam a tela. Encontramos também trilhas pelas montanhas (fig. 1), portais recortados na própria folhagem da densa vegetação (fig. 2), caminhos abertos entre as árvores (fig. 6), portais na própria casa (fig. 3) e a ponte que, por hora, é a principal conexão entre o vilarejo e a estrada asfaltada que leva à cidade.

A força simbólica está na forma como a cineasta enquadra estas passagens – buscando salientiar o recorte tubular no espaço por onde a luz atravessa –, e no fato de reafirmar estes enquadramentos ao longo do filme, perpassando diferentes estados emocionais dos personagens e da família enquanto estrutura.

Na primeira fase da trama, as passagens e caminhos que cruzam as montanhas são envoltos em uma atmosfera amena e leve como a infância. Acompanhamos o cotidiano da família e eles não parecem precisar se distanciar substancialmente da casa em que vivem. Ainda não é revelado ao espectador nem a ponte nem o asfalto.



fig. 1



fig. 2



fig. 3

Em um dia ensolarado a família sai para dar um passeio e Kozo apresenta para as crianças, Michiru e Eisuke, o grande túnel em que trabalha, este que poderosamente atravessa a montanha (fig. 4). A essa altura o espectador já foi informado que a mãe de Eisuke o abandonou. Esta é a primeira sequência em que a travessia pela escuridão do túnel recebe uma conotação simbólica explícita. Os três estão em frente à grande entrada. Kozo entra primeiro e Eisuke, imóvel, parece inseguro. Kozo lhe pergunta: “Você está com medo?” Prontamente Eisuke balança a cabeça negativamente e avança para o escuro túnel. A pequena Michiru está segurando a mão de Eisuke.

Analisando a cena a partir da ideia de que Kawase inscreve a si mesma nos personagens de *Suzaku*, nesse momento ela parece se espelhar nas duas crianças – uma ainda inocente e inconsciente e a outra já tendo que lidar com os vazios que a acometem. Em algum nível, Eisuke tem a possibilidade de assumir um papel de protetor de Michiru. E, por sua vez, a pequena criança pode conferir a Eisuke a inocência necessária para se entregar ao desconhecido, dando-lhe coragem.



fig.4

Com concisão se estabelece um diálogo entre Kozo e Eisuke²². O menino, sem enxergar, chama por seu tio. Os dois se encontram e caminham. Mais adiante o tio pergunta: “Você sente falta da sua mãe?” e o silêncio ressoa. “Vai ficar tudo bem”, conclui o tio. Esta conversa só poderia ocorrer dentro da escuridão subterrânea, como se realmente estivesse atingindo as profundezas sentimentais de Eisuke. Eles seguem até o outro lado do túnel em direção à luz. Estão os três de mãos dadas, unidos, e atravessam sem pressa. (fig.5) Essa é uma das imagens mais emblemáticas de todo o filme e é nela que a referência aos túneis como elemento simbólico em *Suzaku* ganha consistência.

²² Interessante notar que Eisuke é aquele que, dentro da narrativa, tem a experiência de estrutura familiar mais próxima a da própria diretora: ele foi criado por uma família adotiva e sempre recebeu muito amor, no entanto tem que lidar com o abandono dos pais biológicos.



fig.5

Na sequência seguinte, a “união familiar” é novamente representada em um plano análogo ao mencionado acima, mas dessa vez quem caminha de mãos dadas com Eisuke e Michiru é Yasuyo (a mãe). Eles estão em um espaço oposto ao escuro, úmido e duro encontrado no túnel. Os três caminham entre as árvores que balançam suavemente ao vento e são atravessadas pelo sol quente criando uma aura quase que angelical sobre aqueles corpos (fig. 6). Essa passagem entre as árvores, da maneira como Kawase a enquadra, se configura também como um túnel. Esses dois momentos parecem exprimir um certo desejo de conciliação de Kawase com as figuras do pai e da mãe, mediado pela presença da criança inocente, que é quem segura as duas pontas desse laço. Ou talvez também possa representar a afirmação do vínculo existente, apesar de remoto, que a diretora mantém com as figuras de seu pai e sua mãe.



fig. 6

Em montagem paralela, a anciã (fig.7) é a única que observa a chuva que se aproxima com suas nuvens carregadas, anunciando tempo de mudança (fig. 8).

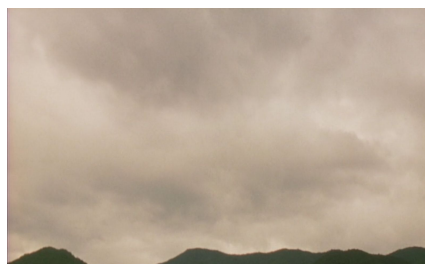


fig. 7 e fig. 8

3.3.2 A Primeira Chuva

“Chove muito no cinema de Naomi Kawase: quando não chove, está para chover.” (2011, p. 9), afirmam Maia e Mourão. As autoras usam essa metáfora permeando os diversos trabalhos da diretora, o que se encaixa perfeitamente na experiência que se tem ao assistir *Suzaku*: úmido, sempre com a chuva iminente e sujeito às transformações trazidas por ela. A natureza, o tempo e as chuvas são o imponderável, são maiores que a capacidade humana de compreendê-los, seguem seu curso e simplesmente acontecem. Quem se incomoda ou simplesmente se afeta com a chuva é o ser humano, já que a natureza apenas a recebe pacientemente e permanece impassível. No mesmo texto, Maia e Mourão dizem:

Em *Carta de uma cerejeira amarela em flor* (2002), quando aceita encarar a morte ao filmar os dias terminais de seu amigo, Kawase nos oferece a melhor explicação para a presença da água em seus filmes: “Chove quando eu não quero que chova; o sol se levanta mesmo sem que eu queira. A noite cai e o dia finda. Assim como esses fenômenos, as coisas acontecem sem nenhum significado real. Mas o coração das pessoas muda. Só das pessoas, não dos outros seres vivos. Por exemplo, flores e plantas. Elas apenas recebem a chuva do céu. Mas as pessoas sentem frio ou dor quando o tempo está bom e chove”. (...) Por filmar a chuva e os momentos que a antecedem, Kawase reinsere o homem no tempo circular da natureza, em que a vida e a morte são milagres e dádivas, mais do que dramas e narrativas. (2011, p. 11-12)

Como mencionado anteriormente, o universo de *Suzaku* é acometido por duas grandes chuvas. Eis a primeira.

As obras do túnel foram interrompidas. Em reunião, os moradores do vilarejo colocam as consequências da paralisação das obras e a não instalação da ferrovia. “Sem esse túnel este vilarejo vai definhar.”, diz um dos homens. Maia e Mourão falam em seu texto como os personagens das ficções de Kawase são marcados inevitavelmente pela perda, cada um numa forma diferente. No caso de *Suzaku* a perda a que elas se referem é a cultural. Como se a diretora, de alguma maneira, indicasse que aquela comunidade, como um organismo vivo, tinha

a necessidade de se expandir para continuar existindo e para isso precisasse construir “pontes” com o que há fora dela.

Kozo, o pai, era um grande defensor da construção do túnel. Ainda na primeira fase da trama, a avó, em um diálogo com Yasuyo, esposa de Kozo, chama seu filho de teimoso, assim como ela própria, por acreditarem nessas obras. Fato é que, quinze anos depois, elas não progrediram e agora não irão chegar ao fim.

É neste contexto que acontece a primeira chuva, na noite em que Kozo passa cuidando de sua esposa, Yasuyo, que sofreu um desmaio no trabalho. Depois de enquadrar um balde cheio d’água que transborda por conta da chuva²³ (fig. 9), a câmera, em um lento travelling para dentro, enquadra o rosto consternado de Kozo ao lado de Yasuyo adormecida. Na manhã seguinte ele sai sem explicações levando apenas uma pequena bolsa e desaparece.



fig. 9

Ele caminha atravessando todas as passagens possíveis construídas pelo homem em meio à natureza (fig. 10, 11 e 12) até chegar ao túnel em construção cuja entrada está barrada por um grande portão fechado. Kozo fica imóvel em frente a ele (fig. 13). Sem a possibilidade de travessia parece não haver também a possibilidade de continuar existindo. Este é o último plano que o vemos:



fig. 10, 11 e

12

²³ Essa imagem também é uma autorreferência a um plano de *Katatumori* (1994), já comentado anteriormente no presente ensaio, em que Kawase enquadra um copo d’água cheio que transborda por conta de uma goteira. Conectar essas semelhanças reforça a noção de que estabelece pontes entre seus trabalhos e também entre sua interioridade e a dos personagens que constrói.



fig. 13

Nesta noite a família recebe um telefonema da polícia informando que o corpo de um homem com uma câmera havia sido encontrado, e que alguém precisava ir reconhecê-lo. Mas o simples fato de carregar uma câmera já ligava o corpo a Kozo. Até então não sabíamos que ele era um cinegrafista amador. As imagens que na diegese são produzidas por Kozo, irrompem a ficção inserindo imagens documentais dos moradores do vilarejo onde *Suzaku* é rodado. É instigante observar que quem na trama assume o gesto tão autêntico de Kawase de gravar o mundo a sua volta, é a figura do pai. Essa pode ser considerada uma forma de identificação dela com seu pai, mais um exemplo de realocação arquetípica exercida pela diretora ao longo do filme.

A ausência de Kozo desestrutura a família. Cada um precisa se reorganizar em seus sentimentos e também na forma de conviver. Mais um túnel se configura na tela: a saída do hospital (fig. 14). Toda a família anda vagorosamente em direção à luz e, dessa vez, não estão de mãos dadas – todos passam pela mesma situação, mas não podem fazer isso juntos, cada um terá que lidar individualmente com sua dor e atravessá-la.

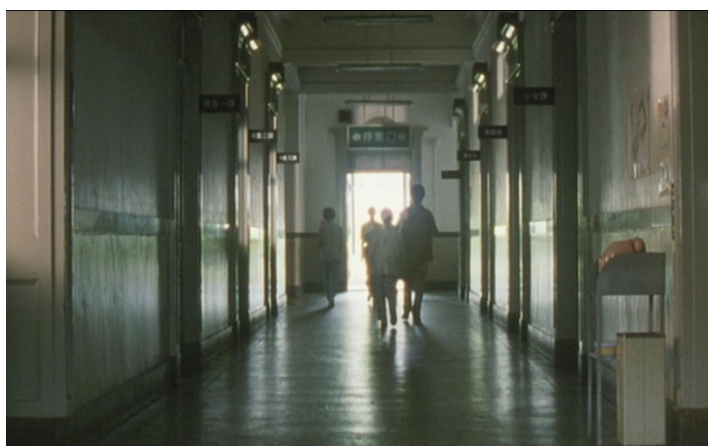


fig. 14

3.5 A Segunda Chuva

A primeira chuva simboliza o transbordamento de Kozo e as mudanças estruturais inevitáveis que sua partida provocou. Agora os outros integrantes da família terão que lidar com esse vazio. Após o velório, cada personagem parece procurar um canto para ficar só. A única que permanece na casa vazia é a avó, aquela que, compassiva, observa. Cada um, a seu momento, tentará se afastar da estrutura familiar. A primeira é Yasuyo, esposa de Kozo: movida por uma força maior, irracional, frente à dor e à incompreensão do que lhe está acontecendo, ela sai caminhando na mesma direção que Kozo havia seguido no dia em que desapareceu, como se estivesse repetindo seus passos. Eisuke, seu sobrinho, irá encontrá-la no caminho e impedi-la de também desaparecer definitivamente. É aí que a segunda chuva, forte e repentina, acontece. Eisuke detém Yasuyo e ambos irão se molhar completamente (fig 15, 16 e 17).



fig. 15



fig. 16



fig. 17

Se pensarmos que a água simboliza emoção, esses personagens estão vivendo um momento de explosão e exposição emocional não comum dentro da dinâmica que se apresenta na cultura em que se inserem. Uma espécie de catarse necessária para enfrentar o vazio e a ebulição de sentimentos gerados pela morte de Kozo. Ao final podem retornar e buscar outros caminhos para seguir.

“A chuva virá, tudo assim o indica. Não se sabe se agora ou nos próximos minutos, mas não demora. É como num copo cheio prestes a derramar, pode ser na primeira ou na décima gota, não importa: o que determina o transbordamento é a água antes contida” (MAIA, MOURÃO, 2011, p. 9). Com essa chuva, Kawase parece estar dizendo que as emoções precisam ser colocadas para fora: mesmo que se tente contê-las, seu transbordamento é imponderável.

Após Eisuke e Yasuyo retornarem, Michiru se isola no alto de uma árvore. Ela sofre não apenas pela morte de seu pai, mas também por sentir ciúmes da relação que pensa estar se formando entre Eisuke e sua mãe. Novamente, é Eisuke quem vai resgatar o elemento faltante

da família na busca constante de mantê-la unida. Ele procura e encontra Michiru e a leva de volta para casa. Ao chegarem, Michiru toma um banho ficando completamente imersa nas águas da banheira e, simbolicamente, em suas emoções (fig. 18).



fig. 18

Em seguida, o próximo a se afastar do núcleo familiar é o próprio Eisuke. Ele vai até a entrada do túnel onde Kozo foi visto pela última vez. Túnel pelo qual, no passado, havia atravessado segurando as mãos de seu tio. Eisuke abre o portão, que Kozo foi incapaz de transpassar, e avança para a escuridão. Aqui a diretora recorre à força da repetição dos enquadramentos para retomar um sentimento construído num momento passado da narrativa. A entrada de Eisuke adulto no túnel é construída com os mesmos enquadramentos de sua entrada quando criança, em que sentiu medo e seu tio estava ao seu lado dizendo que ficaria tudo bem. Agora ele está só. Se detém na escuridão por alguns instantes, rememora a primeira vez que esteve ali e, num rompante, corre para o outro lado, em direção à luz (fig. 19).



fig. 19

A separação dos membros daquele núcleo familiar não pode ser evitada. Não é possível manter a mesma estrutura, já que uma parte essencial dela está faltando. No entanto, Eisuke é bem sucedido em sua missão de evitar que os laços afetivos ali postos se rompam.²⁴

Kawase reconhece a impossibilidade de manutenção daquela convivência, mas sugere uma forma para que se dê essa separação: justificada, paciente e com escuta para os desejos do outro. Isso se mostra na maneira como Yasuyo e Michiru se relacionam diante da decisão do que fazer a partir da perda de Kozo. Há aqui uma abertura de escuta da mãe para a filha, uma possibilidade de partirem juntas, de forma madura, em lugar de um abandono impulsivo e desestruturante, como aconteceu na vida pessoal da diretora. Ao final também se recupera o espaço de encontro daquela família por excelência: a sala de jantar, onde os quatro compartilham uma última refeição.

Após o turbilhão da tempestade as coisas parecem se ajustar aos poucos, mas assim como uma estrada de pedra e lama que recebe uma forte enxurrada, os elementos nunca voltarão ao lugar que estavam anteriormente.

Pode-se ver o filme a partir da relação entre as situações pelas quais passam seus personagens e a vida pessoal da própria Kawase, que tem que lidar com a escolha de seus pais biológicos em abandoná-la. Na ficção, a diretora consegue justificar as partidas do pai e da mãe como algo inexplicável (como as chuvas), regido por uma força maior, não necessariamente como um desejo desses indivíduos. Parece que através da ficção Kawase busca justificar os acontecimentos de sua vida pessoal e, para além disso, pode intervir e sugerir um encaminhamento para aquela situação a partir de seu desejo. Aqui Eisuke está na posição de instrumento interventor impedindo a repetição de sua história - o abandono da mãe. O cinema se reafirma como meio pelo qual a cineasta revê o passado e o reconfigura a seu modo, fabulando sobre si.

“Depois da chuva tudo refloresce, vem a renovação, o renascimento. Para Kawase, a chuva e a água têm o poder da cura e da vida.” (MAIA, MOURÃO, 2011, p. 11). Naomi Kawase parece indicar que faz parte do trabalho interno dos seres humanos lidar com as transformações trazidas pelas chuvas. Cada um irá fazê-lo a sua maneira e em seu tempo. Nem todos serão capazes. O ser humano, seja na sua individualidade, seja em coletividade, precisa atravessar esses túneis, pontes, passagens, como sendo transformações necessárias para a existência.

²⁴ Curiosamente, o elemento “externo” à família de sangue é o fio da união, a ponte entre aqueles sujeitos.

Os significados dessa metáfora se estendem desde as transformações concretas do mundo exterior (de um vilarejo isolado nas montanhas e de sua cultura) até, como dito, as mudanças na interioridade das personagens que atravessam essas passagens. Quando se caminha dentro de um túnel, o sujeito atravessa da luz para a escuridão, vive este momento de desconexão com o mundo e de novo chega à luz. É a simbologia da transformação, da “morte em vida”, no sentido de que é preciso morrer para poder renascer. Quem não atravessa está fadado ao desaparecimento – como Kozo, o pai, e o vilarejo em si, que precisa dessa estrutura e desse gesto para seguir existindo.

CONCLUSÃO

Escrever esse ensaio foi como atravessar um túnel. No início do processo, definir um recorte temático foi como chegar à entrada do grande túnel de *Suzaku*. Ele abre uma passagem pela montanha e indica um caminho, mas ainda não sabemos exatamente o que encontraremos do outro lado e nem como será a trajetória. A passos lentos, avançamos em direção à luz no fim do túnel. Em algum momento sentimos a insegurança e a dor da escuridão. Mas seguimos, tateando as pedras do chão e das paredes, buscando compreender por onde pisar. Quando estamos já mais perto do outro lado, os primeiros lampejos de luz começam a desenhar o ambiente e assim podemos enxergar cada vez melhor o caminho que estamos trilhando. Num rompante, o atravessamos por completo e adquirimos um novo aprendizado, não apenas sobre o tema da pesquisa mas também sobre o processo de escrita.

Esse grande túnel ainda guarda muitas outras formas de ser atravessado.

Por outro lado, em movimento de expansão, realizar uma pesquisa também é uma forma de construir pontes: cria-se uma ligação do objeto de estudo, perpassando quem escreve e chegando a quem o lê. É a ponte-palavra em ação.

Neste caso, vamos ainda mais longe, pois estamos abordando um cinema de cultura e língua muito diferentes da que vivenciamos e que está localizado a uma distância oceânica do nosso. Muitos mistérios ainda ficam escondidos nas “entrelinhas” das imagens. Um estudo aprofundado sobre outras expressões artísticas do Japão, como o Teatro Noh, poderia enriquecer ainda mais as leituras sobre os filmes de Kawase. Mas, de qualquer forma, algo já foi conectado e as pontes podem ganhar mais e mais consistência num movimento de aproximação dessas diferentes visões de um mesmo mundo sem deixar de potencializar as singularidades de cada uma.

Kawase carrega e, ao mesmo tempo, questiona sua cultura em cada gesto. Tem o intuito de, justamente, atravessar esses mares com seu trabalho criando uma grande rede. Faz tudo isso com seus filmes que, por um lado, são extremamente íntimos, pessoais e próximos dela e de sua cultura e, por outro, universais e transcendentais.

É nessa comunhão dos extremos – na abertura para o sensível de que está próximo e do que está distante – que Kawase empunha sua câmera rente ao seu corpo e captura o mundo. Ligar-me à Naomi Kawase foi de alguma forma partilhar a intensidade com que se relaciona com a existência e com o cinema. Foi uma experiência de muita potência enquanto estudante de

cinema que se expressou em movimentos de recolhimento e expansão dos sentidos e do pensamento em relação à forma de vivenciar o gesto da pesquisa.

Naomi Kawase nos mostra que existem muitas maneiras de fazer cinema. Ela não almeja criar uma escola ou uma fórmula. Ao contrário, ela escapa às instituições e se coloca em um canto de sua casa apreciando a janela ou passeia pelas ruas de sua cidade sentindo os cheiros que saem de cada porta. Num gesto análogo ao que a diretora faz em sua cidade, esta pesquisa também poderia se desdobrar na observação de muitas outras miudezas instigantes que vemos passar em seus filmes.

Percebo também que para a escrita deste ensaio fiquei majoritariamente ligada às referências que se voltavam especificamente a seu cinema. Essa foi uma boa maneira de me familiarizar com sua filmografia e perceber as sensações que ela nos gera. Mas um próximo passo possível para prosseguir com esta pesquisa seria inseri-la em um quadro maior sobre o estudo do cinema contemporâneo, dialogando com teorias sobre ensaio fílmico, hibridismos, visualidade háptica, realismo sensório e outros aspectos do cinema contemporâneo que encontram ressonância no trabalho de Kawase. Fico instigada em estudar essas tendências a partir de uma perspectiva que utilize o feminino como energia circular, pela qual o cinema pode buscar libertar-se das amarras formais encontradas numa certa linguagem hegemônica linear, comprometida com a completude e centrada na narrativa.

Seguindo essa energia, traço uma analogia final para o meu presente momento. A finalização de um ciclo é também a travessia de um túnel, mas desta vez configurado como ponte-placenta, num movimento como aquele que acontece nos partos: o bebê precisa passar do conforto do ventre materno cheio d'água para o mundo exterior que é frio e desconhecido mas, ao mesmo tempo, reserva as mais lindas paisagens. A saída é um movimento voluntário e necessário para aquele novo ser. Mas dói. Agora precisa se habituar a usar os membros e órgãos que se desenvolveram durante esse longo período e iniciar a caminhada pelas vastas possibilidades com as quais irá se deparar.

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro*. Curso de Comunicação Social, Universidade Luterana do Brasil, Ulbra, 2018. Disponível em: Doc On-line, n. 24, setembro de 2018, www.doc.ubi.pt, pp. 91-111. Acesso em: 25 nov. 2019. p. 180 - 195.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de Cena: Ensaios sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Tese (doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

GERROW, Aaron. Repetição e Ruptura nos filmes de Naomi Kawase. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p. 159 - 179.

KUNIGAMI, Keiji. Naomi Kawase e o Presente. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p. 180 - 195.

KUSANO, Darci. *Noh, Teatro da essência* (in Teatro Tradicional Japonês). Fundação Japão em São Paulo, 2013. Disponível em: https://fjso.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf Acesso em 13 de maio de 2020.

LÓPEZ, José Manuel. O Cinema no Umbral. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p. 137 - 158. Publicado originalmente em José Manuel Lopez (org), Naomi Kawase. *El cine en el umbral* (Festival internacional de Cine de las Palmas de gran Canaria / T&B editores, Madrid, 2008).

MAIA, Carla. *Sob o Risco do Gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia. Água Corpo Casa Kawase. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). *O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p.9 - 15.

MARTIN, Adrian. Certo canto do Cinema Moderno. *In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra.* Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p.117-136. Publicado originalmente em LOPES, José Manuel (org.), *Naomi Kawase. El cine en el umbral* (Festival internacional de Cine de las Palmas gran Canaria / T&B editores, Madrid, 2008).

MIRANDA, Luis. Dar à Luz. Naomi Kawase. *In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia (orgs). O cinema de Naomi Kawase. Catálogo de mostra.* Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2011. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogokawase.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019. p. 87-116.

PAZ, Octavio. “A Imagem”. *In: O Arco e a Lira.* tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982

VÍDEOS:

MASTERCLASS para o Festival de Cine 4+1, na Cineteca Nacional de México, 2011. 1 vídeo (127 min). Publicado pelo Canal Festival4mas1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sQm2a6WsjdU>. Acesso em: 26 nov. 2019.

THE VALUE of movies: Naomi Kawase at TEDx Tokyo, 2012. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo Canal TEDx Talks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XhOtrGDDRRo&sns=em>. Acesso em: 26 nov. 2019.

“SUZAKU”: Female Japanese Directors Today, 2017. 1 vídeo (18 min, 48s). Publicado pelo Canal Cinema Nippon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sJIvQ5imN20>. Acesso em: 26 nov. 2019.

NAOMI Kawase | Cinéastes au Centre | Centre Pompidou | , 2019. 1 vídeo (12 min, 53s). Publicado pelo Canal Centre Pompidou. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=67UfYxCkJrk>. Acesso em: 26 nov. 2019.

LOVE in Translation, 2014.1 vídeo (23 min, 51s). Publicado pelo Canal Kiyé Simon L. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4QDGTBFTnUE>. Acesso em: 26 nov. 2019.

ENTREVISTA con la directora japonesa Naomi Kawase en su estancia en Barcelona para el encuentro “Cinèrgies” (CCCB) el pasado 26 de septiembre de 2008. 1 vídeo (6min, 40s.). Publicado pelo Canal Blogsandocs. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0uGrWHGkmFw>. Acesso em: 26 nov. 2019.

IDFA 2018 | Doc Talk | Naomi Kawase on Embracing, Katatsumori & Birth Mother | Full talk, 2018. 1 vídeo (17min, 12s.). Publicado pelo canal IDFA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-YVazrF79M>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Naomi Kawase, el cine para detener el tiempo y generar memoria, 1 vídeo (4min, 48s.). Publicado pelo Canal Noticias 22. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TavU938J2Ec>. Acesso em: 26 nov. 2019.

REVISTAS e SITES:

KAWASE, Naomi. CONVERSATION - Naomi Kawase: “It is as a human being that I approach my fictions”. Entrevista cedida a Benoit Pavan. *Festival de Cannes, 2013*. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2013/actualites/articles/conversation-naomi-kawase-it-is-as-a-human-being-that-i-approach-my-fictions>. Acesso em: 26 nov. 2019.

KAWASE, Naomi. Interview with Naomi Kawase, President of the Cinéfondation and Short Films Jury. Entrevista cedida a Benoit Pavan. *Festival de Cannes, 2016*. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2016/actualites/articles/interview-with-naomi-kawase-president-of-the-cinefondation-and-short-films-jury>. Acesso em: 26 nov. 2019.

KAWASE, Naomi. [Site de Naomi Kawase]. Disponível em: <http://www.kawasenaomi.com/kawase/en.html>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Filmografia Trabalhada:

Suzaku. Naomi Kawase (Moe no suzaku) Japão, 1997, 35mm, 95 min

Filmografia Comentada:

Eu Foco aquilo que me interessa. Naomi Kawase (I focus on that which interests me), Japão, 1988, 8mm, 5min

Embracing. Naomi Kawase. (Ni tsutsumarete | embracing) Japão, 1992, 8mm ampliado para 16mm, 40 min

Katatumori. Naomi Kawase. (Caracol) Japão, 1994, 8mm ampliado para 16mm, 40 min

Céu, Vento, Fogo, Água, Terra. Naomi Kawase. (Kya Ka Ra Ba A | sky, wind, fire, water, earth) Japão-França, 2001, 8mm-16mm nalizado em vídeo, 55 min

Cartas para uma cerejeira amarela em flor. Naomi Kawase. (Tsuiooku no dansu | letter from a yellow cherry blossom) Japão-França, 2002, vídeo, 65 min

Tarachime. Naomi Kawase (Nascimento / Maternidade | Birth / Mother | Japão-França, 2006, vídeo, 43 min

Filmografia Citada:

Minha Família uma única pessoa. Naomi Kawase (Tatta Hitori no Kazuko | My solo family) Japão, 1989, 8mm, 10min

Este Mundo. Naomi Kawase. (Utsushiyo | This world) Japão, 1996, 8mm, 60 min

Shara. Naomi Kawase. (sharasôju) Japão, 2003, 35mm, 100 min

Histórias de gente da montanha. Naomi Kawase (Somaudo Monogatari | The Weald) Japão, 1997, 8mm e vídeo nalizado em 16 mm, 73 min

Hotaru. Naomi Kawase. Japão, 2000, 35 mm, 117min

Floresta dos Lamentos. Naomi Kawase (Mogari no Mori | The mourning forest | Japão-França, 2007, 35 mm, 97 min

Nanayo. Naomi Kawase (Nanayomachi | seven nights) Japão-França, 2008, 35mm, 90 min

Hanezu. Naomi Kawase. (Hanezu no Tsuki) Japão, 2011, super 16mm, 91 min

Still the water Naomi Kawase (O Segredo das Águas) Japão-França-Espanha, 2014, 120min

An, Naomi Kawase. Japão-França-Alemãha, 2015, 113min

Esplendor. Naomi Kawase.(Radiance) Japão-França_Alemãha, 2017, 101min.

Vision. Naomi Kawase. Japão-França. 2018, 110min.