

O CINEMA ENSAÍSTICO DE NAOMI KAWASE NOS FILMES *EM SEUS BRAÇOS E CARACOL*

Naomi Kawase's essayistic cinema in the films "Embracing" and "Katatsumori"

El cine ensayístico de Naomi Kawase en las películas "Embracing" y "Katatsumori"

**Silas Seabra de Sousa¹
Alex Damasceno²**

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14256

Resumo: Esse artigo visa analisar os filmes “Em seus braços” (1992) e “Caracol” (1994), da cineasta Naomi Kawase, a partir do viés conceitual do filme-ensaio. Esses filmes abordam a relação de memórias e afetos partilhados através da estética da cineasta. Os sentimentos e temas são expressados com base na poética e na reflexão ensaística que trazem à tona as visões particulares que a cineasta apresenta nas obras e que serão estudadas aqui a partir das teorias desenvolvidas por Timothy Corrigan (2015).

Palavras-chave: Filme-ensaio. Memória. Naomi Kawase. Performatividade, Câmera pele.

Abstract: This paper aims to analyze the short films “Embracing” (1992) and “Katatsumori” (1994), by filmmaker Naomi Kawase, from the concept of the Essay Film. Both films address the connection from shared memories and affections through the filmmaker's aesthetic. In these productions, feelings are expressed based on a poetic and essayistic reflection brought out by the particular way the filmmaker presents her works and that will be studied here based on the theories developed by Timothy Corrigan (2015).

Keywords: Essay film. Memories. Naomi Kawase. Performativity. Skin camera.

Resumen: Este trabajo pretende analizar las películas "Embracing" (1992) y "Katatsumori" (1994), de la cineasta Naomi Kawase, desde la perspectiva conceptual del ensayo cinematográfico. Ambas películas abordan la relación entre los recuerdos y los afectos compartidos a través de la estética del cineasta. Los sentimientos y temas se expresan a partir de la poética y la reflexión ensayística que sacan a la luz las visiones que la cineasta presenta en sus obras que serán estudiadas aquí desde las teorías desarrolladas por Timothy Corrigan (2015).

Palabras-clave: Cine-ensayo. Memoria. Naomi Kawase. Performatividad, Piel de la cámara.

¹ Mestrando; Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, Brasil. silas.seabra@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-0740-867X>.

² Doutor, Universidade Federal do Pará, Belém – PA, Brasil. alex@d.ufpa.br | <https://orcid.org/0000-0003-2262-9865>.

Introdução

A ideia de filme-ensaio foi tomando forma, mesmo que inconscientemente, desde os primórdios da história do cinema. Na década de 1920 temos como exemplo as chamadas sinfonias urbanas como *Berlim: Sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. Na década de 1930, podemos classificar como importantes prenunciadoras do filme-ensaio obras como *A propósito de Nice* (1930) de Boris Kaufman e Jean Vigo e *Terra sem pão* (1933) de Luís Buñuel. Das décadas de 1940 a 1960, cineastas como Chris Marker, Peter Greenaway e Jean-Luc Godard passaram a reconhecer o ensaio dentro da gênese e proposta de seus filmes, até críticos e estudiosos do cinema como André Bazin e Alexandre Astruc³ se lançaram a teorizar de forma entusiasta as particularidades e o potencial que esse cinema poderia trazer para essa jovem sétima arte que ainda se firmava perante as antecessoras. Dessa maneira, o filme-ensaio foi tomando forma, apesar da persistente dificuldade em ser classificado ou entendido de uma maneira clara, seja no circuito da prática quanto da pesquisa cinematográfica.

Até a década de 1990, o conceito de filme-ensaio ainda era obscuro, sendo necessário mais do que um resumo rápido para o entendimento de sua significação. Porém, nos últimos anos, tanto seu conceito quanto os filmes que carregam em seu íntimo o cerne do ensaio se tornaram mais aparentes, mesmo que ainda haja certa confusão ou dúvidas sobre sua forma. Mas até essa dúvida de uma definição precisa, talvez, seja um dos motivos que façam esse tipo de filme ser cada vez

³ Destacamos entre esses estudiosos o francês Alexandre Astruc, autor do artigo "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*" lançado em 1948, que vai estruturar as bases para o reconhecimento do filme-ensaio como uma forma potente e de muitas possibilidades. O cinema, para Astruc, naquele momento estava se estabelecendo como uma linguagem própria, assim como as artes predecessoras, e se expandindo de tal forma que o artista conseguiria expressar pensamentos, por mais subjetivos que fossem, e suscitar reflexões tal qual o ensaio e o romance. Por isso ele define aquele momento do cinema como a era da *caméra-stylo* (câmera caneta, em tradução livre), se tornando um estilo próprio de expressão tão moldável e sensível quando a arte da linguagem escrita.

mais acolhido pelos espectadores e que tenha suscitado novas produções com essa proposta. Ainda assim, trata-se de um conceito de difícil definição, uma vez que o filme-ensaio “é avesso à toda sistematização e totalização, à sua apreensão enquanto unidade lógica e totalidade orgânica; não domesticável em sua forma ele, assim, se constitui como uma espécie de selvagem, de ‘pensamento selvagem’ em pleno exercício da abstração.” (Teixeira, 2015, p.15).

A proposta de experimentação dentro do filme-ensaio é clara, mas é importante destacar que nem todo filme experimental pode ser definido como ensaístico, apesar do contrário ser axiomático. Além disso, é também nessa indefinição unânime dentro da pesquisa e prática que o ensaio ganha força, já que se vê livre no processo de inventividade e inovação, como observa Corrigan (2015):

As dificuldades para definir e explicar o ensaio, em outras palavras, são os motivos pelos quais o ensaio é tão produtivamente inventivo. A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. Com uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal, os ensaios e os filmes-ensaio geralmente não oferecem os tipos de prazer associados a formas estéticas tradicionais como a narrativa ou a poesia lírica; em vez disso, tendem a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais. (Corrigan, 2015, pp.8-9)

A sua complexa definição e o potencial inventivo do filme-ensaio também são pontos que geram desafios enigmáticos e perigosos. Perigosos, pelas maneiras adotadas ora com cautela, ora com dilema ou vacilação ao lidar com uma definição multiforme que acaba, com certa frequência, sendo utilizado como uma solução genérica para classificar qualquer tipo de obra fílmica experimental que se desvie dos caminhos da narrativa e da estética *mainstream*. Além desse tipo de

estética, muito associada aos filmes de ficção, é dentro dos filmes documentários que, ainda hoje, há um certo vício em situar o filme-ensaio, como se ele fosse uma mera categoria dentro do documental, e não tivesse uma história e individualidade própria. Porém, como expôs Teixeira (2021):

Filme-ensaio e documentário, embora com trocas intensas de materiais e procedimentos composicionais, num primeiro momento parecem indiscerníveis, mas não se confundem em suas concepções, criações de sentidos e consistências de domínios relativamente autônomos. (Teixeira, 2021, p.146)⁴

Neste artigo, a partir do conceito de filme-ensaio, analisamos o cinema de Naomi Kawase, mais especificamente duas obras: *Em Seus Braços* (1992) e *Caracol* (1994). Tomando cuidado para não fazer do filme-ensaio uma classificação genérica ligada ao documental, partimos do pensamento de Timothy Corrigan, que identifica com precisão cinco diferentes modos ensaísticos: o filme-ensaio como entre-vista; excursões cinematográficas como viagem ensaística; velocidades cinematográficas da vida pública; o filme ensaio como editorial; e o cinema refrativo. Dentre essas cinco categorizações, foram usadas para análise duas delas, em confluência com a temática e estética dos dois filmes da cineasta Naomi Kawase a serem discutidos. Defendemos que o filme *Em Seus Braços* é construído no modo excursão cinematográfica como viagem ensaística, enquanto que *Caracol* predomina o ensaio de modo entre-vista. Ao longo da análise, debruçamo-nos sobre esses conceitos e os respectivos caminhos poéticos trilhados pela cineasta.

***Em Seus Braços* e a (re)construção da memória**

⁴ Para uma análise mais detalhada sobre as revisões e problematizações em torno dessa discussão entre documentário e filme-ensaio ler o seminal artigo de Elinaldo Teixeira: "Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (revisões/problematizações)".

Kawase nasceu e cresceu em um vilarejo da província de Nara, no Japão e pertence a um quarteto de cineastas japoneses (ao lado de Mitsuo Yanagimachi, Kohei Oguri e Hirokazu Kore-eda) que iniciaram sua carreira entre as décadas de 1980 e 1990. Durante essa segunda década, esses cineastas adquiriram prestígio nacional e internacional devido à maneira de retratar a natureza e a vida sob diversas perspectivas em suas obras, através de narrativas que as evidenciam de uma forma pujante e atribuída de uma intensidade própria, ligada ao cotidiano dos personagens. Porém, é importante destacar que

Para cada um destes autores, entretanto, a abordagem da natureza ocorreu por caminhos diversos, e compreender as principais linhas de sua produção ajuda a distinguir suas obras de outros exemplos mais conhecidos do passado, de cineastas do calibre de Yasujiro Ozu, por exemplo. (Novielli, 2007, p.284)

Pode-se estabelecer que, apesar da casualidade em abordar alguns aspectos em comum, como a geografia e as relações sociais, “as poéticas fílmicas tecidas acerca dessas relações são eminentemente contrastantes” (Oliveira & Codato, 2017, p.248). A poética de Kawase não a diferencia apenas de seus conterrâneos de época e nacionalidade, mas também de qualquer outro cineasta. A sua obra é um cinema particular que está intrinsecamente ligado à sua história de vida e à forma com que ela absorve e reflete sua existência a partir de seu passado e também visualiza e sente o seu presente.

Kawase é filha de pais que se divorciaram antes mesmo de seu nascimento. Após a separação, seu pai se afastou completamente, inclusive se mudando de cidade sem manter contato, e sua mãe a abandonou assim que ela nasceu. Ela, então, foi entregue aos seus tios-avôs, Kaneichi Kawase e Uno Kawase, um casal já idoso que a criou como filha e a quem ela chama de “avô” e “avó”. Essa história de abandono familiar é muito marcante para a cineasta e está presente em muitas

de suas obras de forma direta ou indireta ao dialogar com os sentimentos de perda e solidão, associados de forma sutil a uma sensação de falta ou vazio de algo não experimentado, principalmente em seus primeiros filmes, realizados na segunda metade da década de 1980, quando Kawase cursava a Escola de Artes Visuais de Osaka. Até que, no início da década de 1990, munida de uma filmadora Super-8, uma câmera fotográfica analógica e um gravador portátil, Kawase se lança em uma investigação paterna cinematográfica, que resultaria no seu primeiro grande trabalho reconhecido, tanto dentro quanto fora do Japão, o média-metragem *Em seus braços* (*Ni tsutsumarete*, 1992).

Na época, Kawase tinha 23 anos. Seu pai biológico era um fantasma na vida da jovem, uma aparição que surgia em seus pensamentos para lhe causar dúvidas, seja por um nome, por uma voz, ou pela sensação de uma presença nunca sentida. No começo do média-metragem de 40 minutos, uma conversa entre a cineasta e sua tia-avó Uno é ouvida enquanto vemos imagens fragmentadas do cotidiano: Uno cantando, cozinhando, objetos da casa, a arquitetura de algumas casas do seu bairro e um campo florido do vilarejo de Nara, onde moram.

Após o encontro de sua certidão de nascimento, do registro de seu pai e de outros documentos do passado familiar, Naomi filma/registra o anúncio de sua descoberta para o espectador. Em seguida, parte em uma busca do pai que a abandonou, a partir de um histórico dos últimos dez endereços em que o homem viveu. Nessa jornada, ela registra seu filme dentro de um viés ensaístico em que as imagens e sons são fruto de vários jogos performativos em diferentes composições, como em planos em que ela se filma a partir de sombras e reflexos, enquadramentos de fotos de sua infância sobrepostas a lugares das cidades por onde passa, as falas reproduzidas majoritariamente em off, filmagens da natureza de cada lugar em diferentes horários que marcam

uma temporalidade fragmentada, etc. Essa exploração se define em um modo ensaístico que Timothy Corrigan (2015) categoriza como excursão cinematográfica como viagem ensaística:

Se os filmes-ensaio continuamente sobrepõem e fundem seus diferentes registros e modos, variações como o ensaio de viagem realçam e enfatizam os seus próprios encontros experienciais específicos. Os retratos-ensaio viram do avesso imagens e sons do eu segundo diferentes cronologias e ritmos diários, ao passo que o ensaio de viagem descobre outro eu no processo de pensar novos e velhos ambientes e pensar no eu como um ambiente diferente. [...] Se os ensaios diarísticos habitam as zonas do tempo do “cotidiano”, os ensaios de viagem se movem por ambientes diferentes, novos ou bem conhecidos, para criar ensaios em que a experiência do espaço redefine um eu em um “outro lugar” em constante mudança. (Corrigan, 2015, p.106).



Figura 1 – A fotografia como reconstituição do passado e o tempo presente (*Em Seus Braços*, 1992).

As paisagens por onde Kawase caminha em sua viagem, cidades urbanas, bairros, parques, campos etc., se constituem como geografias sensoriais notadas pela dúvida e vontade de experimentação audiovisual a partir de sua forma de ver e sentir o mundo com sua câmera, os sons e suas performances (Oliveira & Codato, 2017). Por exemplo, na procura dos endereços de seu pai,

ela passa por ruas e fachadas de apartamentos em que já esteve quando criança e retrata essas temporalidades distintas ao posicionar fotos da infância em sobreposição ao cenário no tempo presente (Figura 1). Dessa forma a cineasta tenta unir passado e presente em um só momento, na tentativa de recuperar um tempo perdido.

Em outra cena, Kawase filma em *contra-plongée* a área externa de um prédio de um dos antigos endereços do pai, enquanto o plano fechado enquadra o balançar de galhos de uma árvore, ela reflete: “Por que as árvores balançam com o vento? Elas podem sentir umas as outras.”, o plano se fecha em um close dos galhos balançando em consonância com a câmera que começa a tremer mais e a voz da cineasta, em off, narra: “Se eu fosse mais natural, me sentiria mais confortável.”. O plano corta para um plano geral de toda área externa, só que a imagem enquadrada está invertida, como se não estivesse no lugar certo (Figura 2), e a cineasta tem a seguinte conclusão: “Meu pai teve a mesma sensação aqui.”, em um sentimento de desconforto pela ausência.



Figura 2 – Área externa de um antigo lar do pai de Naomi (*Em Seus Braços*, 1992).

Até o final do último endereço, depois de tantos jogos cinematográficos construídos ao longo do seu processo de busca, Naomi aparenta não encontrar o paradeiro atual de seu pai. Porém, nos minutos finais ouvimos duas conversas de telefone, a primeira, e mais importante, é uma sequência emocionante onde ela fala com um homem que descobrimos ser seu pai. A imagem, novamente fora de sincronia com a conversa, se inicia da perspectiva da janela de um quarto para o céu, passa por objetos dispostos em uma mesa, como um óculos que, nas mãos de Kawase, mergulha em uma xícara de chá fumegante para voltar à tona com as lentes totalmente embaçadas, representando os próprios olhos da cineasta, que não vemos, mas subentendemos estarem também embaçados por lágrimas que se traduzem também no timbre de sua voz rouca e chorosa. A sequência finaliza com um céu poente anunciando uma conclusão.

Por que não vemos durante o filme como Kawase descobriu o número de seu pai? O filme também nos recusa uma cena de reencontro entre pai e filha. Em uma aula magna da cineasta durante o Festival de Cine 4+1, em 2011, no México, Kawase revelou que a intenção de *Em seus braços* (1992), na verdade, era o de buscar as memórias e os rastros de seu pai em cada um dos endereços registrados e sentir o que ele havia vivido em cada lugar.

Eu ia de cidade em cidade. E filmava o pôr do sol, uma árvore balançando ao vento, escutava as crianças brincando. Filmar esse tipo de cenas era o importante para mim. Provavelmente as memórias de meu pai e de minha mãe sejam iguais ao que eu gravei. Fui recriando-as. Como dizia inicialmente, eu havia experimentado a beleza de gravar o tempo com a câmera 8mm. Portanto, não é que meus pais tenham me dito pessoalmente, eu simplesmente fui a esses lugares e tratei de recuperar e regenerar esse tempo perdido que eles viveram. Para mim, esse tempo nunca existiu. Não pude conviver com eles, portanto eu mesma regenerarei esse tempo. (Kawase, 2011)⁵

⁵ Aula Magna disponível em: [Masterclass de Naomi Kawase - YouTube](#)

Dessa forma, *Em seus braços* (1992) não pode ser definido como um documentário vanguardista, mas, sobretudo, como uma excursão cinematográfica como viagem ensaística, sobre a (re)construção de memórias através dos espaços vividos pelo pai e agora percorridos e registrados por Naomi Kawase que, através desse registro, investiga não só o pai, mas a si mesma e, com isso, remodela-se por meio da imagem e som. Os espaços são (re)encontrados e vividos em diferentes épocas a partir da mise-en-scène subjetivamente trabalhada para acomodar diferentes tipos de memória, a de um passado, um presente e um futuro pretérito.

A memória que Kawase busca, cria e molda no filme se articula com o conceito de memória viva e mutável defendida pelo historiador francês Pierre Nora, sendo uma memória que “está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (Nora, 1993, p.09). Essa memória é construída como elo do afeto vivido e do não-vivido que se misturam através da arte, e é por ela que se pode viver uma vida imbricada em diferentes temporalidades dentro de um só lugar.

Caracol e a câmera que tateia

Ao ser questionada, durante uma entrevista para a Revista Cinética em 2007⁶, sobre suas inspirações e o ímpeto criativo de expressar de forma tão tocante a vida e a sua vontade de fazer cinema, Kawase respondeu:

Eu não comecei a produzir filmes em homenagem a algum diretor ou algum filme. Os homens são únicos desde o nascimento. Por conta disso, às vezes sentem solidão no

⁶ Entrevista realizada em outubro de 2007, disponível em: [Cinética \(revistacinetica.com.br\)](http://revistacinetica.com.br)

coração. Porém, na realidade, todos nós temos a experiência de ligação com alguém (ao menos a própria mãe). No final, as vidas são ligadas, conectadas. No início da minha carreira, eu produzia filmes para matar essa solidão... era isso. Agora, estou produzindo os filmes para retratar a beleza da ligação e conexão das vidas. (Kawase, 2007)

Se em *Em seus braços* (1992) a cineasta busca criar uma conexão a partir das sensações nos lugares vividos por seu pai, tentando “regenerar” um tempo perdido, em outros filmes, a cineasta volta a este tema e demonstra caminhar por uma solidão a partir da ausência de seus pais biológicos. *Em seus braços* pode ser entendido como um filme de transição para a cineasta, que iria retratar de forma mais íntima e compartilhada sobre o afeto e as ligações da vida a partir de *Caracol* (Katasumori, 1994).

Caracol é o primeiro de uma sequência de filmes denominada “trilogia da avó”⁷ em que Naomi registra de forma profunda e poética a sua relação íntima de amor, afeto e admiração com sua tia-avó, Uno Kawase, que a criou como uma filha, e a quem ela carinhosamente chama de avó (oba-san, em japonês). Dentro desse registro pessoal e subjetivo em que, novamente, há jogos performáticos de imagem e som, Kawase produz um modo de ensaístico de “entre-vista” (Corrigan, 2015) que abarca tanto um viés de retrato e autorretrato, ao tensionar a narrativa entre a cineasta e a sua avó. Dessa forma, acompanhamos uma relação onde as duas (Naomi e Uno) são as personagens retratadas a partir de reflexões que não se pautam em um mero jogo de perguntas, ou uma história biográfica/autobiográfica cronológica, mas sim a partir do “intervalo dentro da expressão” que o filme carrega. Esses intervalos seriam o ponto de partida para “uma troca ou

⁷ Os filmes que correspondem a trilogia da avó são: “Caracol” (Katasumori, 1994), “Viu o Céu?” (Ten, Mitake, 1995) e “Sol Poente” (Hiwakatabui, 1996).

diálogo em que o entrevistador obtém ou arranca a expressão do sujeito/entrevistado, uma extração da verdade desse sujeito” (Corrigan, 2015, pp.89-90).

Esse diálogo, que extrai uma verdade profunda e complexa do outro, está presente não de uma forma verbal, mas de uma forma potente na fotografia, que procura sempre enquadrar a avó em planos próximos, como o primeiro plano e close, expressando a verdade das palavras que ambas trocam uma à outra, de uma maneira que faz o espectador se sentir íntimo daquela relação e não como um mero observador de fora. Como explica Carlos Ebert: “o impacto da posição de câmera, do ponto de vista, é sempre cuidadosamente dosado para a cada momento revelar o que se quer” (Ebert, 2015,p.32). Nesse caso, o que se revela são os sentimentos íntimos criados a partir do cotidiano da avó e da cineasta no processo de registro das memórias que vão sendo gravadas.

Corrigan (2015) observa que, se em 1920, o crítico de cinema e desenvolvedor da teoria formalista, Béla Balázs, situa o primeiro plano como uma “microfisionomia” ou “microdramática” de exposição humana (que concebe a expressão facial como a maior exteriorização subjetiva e íntima do homem, mais profunda até mesmo do que a fala), é com Jacques Lacan que a teoria da capacidade do primeiro plano seria dilatada, pois viabilizaria uma forma para o “olhar cinematográfico” como uma base óptica primária para o “olhar do cinema narrativo clássico” (Corrigan, 2015, p.87). Esse olhar, tal qual uma “imagem fotográfica”, determinaria um eu a partir da perspectiva do extraquadro.

No campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro. É aí que está a função que se encontra no mais íntimo da constituição do sujeito no visível. O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual (...) sou foto-grafado. (Corrigan, 2015, p.87)

Um exemplo dessa capacidade do primeiro plano como olhar cinematográfico “do lado de fora” e do ponto de vista da câmera que marca bem o ensaístico do retrato e autorretrato é uma brincadeira entre Naomi e Uno, em uma determinada sequência, em que as personagens alteram suas posições em relação a câmera. No início da cena, Naomi está filmando a avó do lado de fora casa, enquanto começa a nevar, e está impaciente com o frio. “Deveria filmar você? [...] Se você emprestar pra mim, filmo você.”, diz a avó enquanto se aproxima da câmera que, em consonância, dá um zoom nos olhos de Uno e o plano corta nesse momento para mostrar uma Naomi enquadrada pela perspectiva da avó, que vai se aproximando devagar para ficar mais próxima da neta. Naomi, ciente de sua altura, então se curva enquanto a câmera se aproxima para que seu rosto fique na perspectiva dos olhos da avó e da lente fotográfica (Figura 3).



Figura 3 – Uno e Naomi Kawase (*Caracol*, 1994)

Essa troca de perspectivas entre entrevistador e “entre-vistado” cria um agenciamento de subjetividades que expõe “a intersubjetividade dinâmica que, em vez de determinadora, é

determinada pelas contingências mutáveis de um mundo exterior cujo princípio de mortalidade ocupa antes o centro que as bordas do eu.” (Corrigan, 2015, p.91).

Em *Caracol*, não há um só sujeito ou uma só história sendo mostrada, mas sim o entrelaçamento de vida entre duas pessoas. Se a câmera foca mais em um indivíduo, também ouvimos sobre e conhecemos mais de outro. Em outra cena, enquanto a câmera de Naomi acompanha uma caminhada de Uno por um parque, ouvimos da matriarca, um momento da infância de Naomi: “Eu levava você para a creche todo dia. Comprei uma passagem de ônibus e fui com você, todo dia, por três anos. E, você chorava quando saía. Então, eu esperava do lado de fora da creche até acabar a aula. Por três anos!”.

Outras temáticas dentro da filmografia de Kawase e que se fazem presentes em *Caracol* são questões sobre perda e mortalidade, nesse caso, uma iminente perda da avó por conta de sua idade avançada e a temporalidade presente do filme, que passa por diversas estações, assim como a vida de qualquer ser vivo. Uma das primeiras falas da tia-avó no filme é: “Minha idade está começando a aparecer. [...] Estou ficando velha. [...] Algum dia vou morrer.”, enquanto a imagem clareando em um fade in e a senhora caminha pelo seu jardim no começo da manhã. Momentos como esse criam uma imagem de *memento mori*⁸, e como reflete Corrigan (2015):

Não admira, então, que os filmes-ensaio retratísticos tenham estado especialmente envolvidos com diferentes dimensões da mortalidade, frequentemente embutindo a imagem de um eu visivelmente no terreno da morte e do morrer entre os quadros de uma continuidade imagística. As expressões sempre esmaecem no tempo, e os retratos ensaísticos geralmente almejam deter essa expressão no tempo como uma

⁸ Memento mori é uma expressão originada do latim que pode ser traduzida como "lembre-se da sua mortalidade" ou mais literalmente: "lembre-se da morte". Dentro do estoicismo, essa expressão é trabalhada como um conceito que vê a morte como algo natural da vida, não devendo ser temida, mas sim, resignada, com cuidado, de forma gradual.

maneira de capturar e conceituar a autenticidade do seu passar. (Corrigan, 2015, pp.97-98)

Aproximando mais da filosofia e cultura oriental, Oliveira e Codato (2020, p. 251) expõem um termo japonês que se relaciona a poética cinematográfica de Kawase “e que está inerentemente relacionado ao conceito de impermanência”: *mono no aware* (物の哀れ), ou “*pathos* das coisas”, que significa o entendimento sobre a efemeridade do existir e da natureza “agridoce” das trajetórias inerentes à vida. De acordo com Ken Liu (Codato & Oliveira, 2020, p.252), essa expressão também se relaciona a aceitação pacífica sobre o ciclo efêmero de tudo que existe, porém, sem esquecer a “importância da memória e persistência do passado”.

Dessa forma, o filme de Kawase não se transforma em um drama sobre uma morte iminente ou assume uma postura melancólica sobre uma futura perda. Pelo contrário, ciente da temporalidade das vidas e dos ciclos, a cineasta celebra a vida e as relações que a cercam, seja com o outro, seja com a natureza (não é por acaso que vemos tantas cenas de Uno em seu jardim, cuidando de flores e plantas ou passeando pelo bucólico vilarejo de Nara, um espaço muito presente em grande parte da filmografia de Kawase). Dentro da estética cinematográfica, isso é potencializado, com a câmera que não só se aproxima, mas busca tocar o seu objeto de foco, como uma forma de não apenas observar, mas sentir a textura e o calor da pele do outro, esse outro por quem se tem amor e afeto.

Na cena mais emblemática do filme, Naomi, de uma janela de sua casa, enquadra sua avó do outro lado da rua cuidando de uma pequena plantação de ervilhas. A cineasta então “invade” o enquadramento com uma mão na tentativa de alcançar a avó com o toque dos dedos. Enquanto os dedos tocam os contornos do corpo de sua tia-avó ao longe, como se ela tocasse uma tela sendo projetada a sua frente, ouvimos a voz de Uno refletir e questionar: “Naomi, eu não sei como perguntar isso... Você me ama? Você ainda me ama como eu te amo? Você nunca diz que sim, mas...”. A

câmera então se move abruptamente para um canto escuro do quarto para um corte rápido e o próximo plano já se inicia com a câmera se movendo rápido para alcançar a tia-avó e a tocar de verdade, como se a ponta dos dedos, ao tatearem de forma delicada o rosto da velha senhora, respondessem de forma poética um “sim!” (Figura 4).



Figura 4 – A câmera pele que tateia o presente (*Caracol*, 1994)

Essa ação de Kawase, de fazer com que o tato seja a forma de expressão vital dentro da imagem é conceituada pelo ensaísta Luis Miranda como “câmera pele” em seu livro Naomi Kawase: El Cine En El Umbral (2008). Essa câmera pele ressalta a importância de tocar quem se ama, pois é através do toque que é amparada a concretude do agora, do presente. Um presente que, pela temporalidade da vida, se tornará passado, memória. Mas, com a arte, sobretudo com o cinema ensaístico, essa memória pode ser eternizada e subjetivada tanto para o artista quanto para o espectador.

Considerações finais

Ao final de seu livro sobre o filme-ensaio, Timothy Corrigan admite ter descoberto que escrever sobre “o ensaístico e os filmes-ensaio exige mais autoconsciência do que de costume na escrita acadêmica e histórica” (Corrigan, 2015, p.13). Pensamos que, por isso que o teórico espanhol Antonio Lopez, ao traçar uma arqueologia do ensaio no cinema partindo de uma historicização que remonta aos documentários e movimentos de vanguarda de década de 1920, até realizadores como Chris Marker, Peter Greenaway e Jean-Luc Godard, ou apresentando discussões de diferentes teóricos acerca do ensaístico nos últimos 30 anos, tenha rejeitado qualquer forma de definição desse conceito e concluído o filme-ensaio como o amadurecimento da expressividade cinematográfica. Mas, mesmo Corrigan foge de definições precisas e se preocupa mais em pensar na prática ensaística dentro do cinema a partir de elementos estéticos e ontológicos ao categorizá-los em cinco modos.

Alguns filmes de Naomi Kawase, sobretudo os de não-ficção, também carregam essa indefinição, seja de gênero ou forma, inclusive sua filmografia já tendo sido denominada um “cinema inclassificável” (Codato & Oliveira, 2020, p.246). Diante disso, o pretendido nesse artigo foi usar alguns desses modos ensaísticos de Corrigan e as teorias de outros autores sobre a linguagem e estética do filme-ensaio para uma interpretação de duas obras de Kawase que dialogam com esse viés ensaístico.

Em *Carta de uma cerejeira amarela em flor* (*Tsuioku no dansu*, 2003), Kawase filma seu amigo Kazuo Nishii, um influente crítico de fotografia e editor-chefe de uma revista de fotografia, em suas últimas semanas de vida. Em uma cena, ao conversar com Kazuo, ela comenta “Eu odeio essa

palavra, 'documentário'.", recusando sua realização fílmica dentro desse tipo de filme. Ela ainda reflete:

A palavra "documento" faz-me pensar no passado. Me dá essa impressão. A palavra "memória"... A "memória" é... Me dá a impressão de viver. O documento ou o documentário dorme em um armazém e pertence ao passado. Nos dá a impressão de estarmos diante do passado. Enquanto a memória, ela está em nós para sempre. (Kawase, 2003)

Dessa maneira, Kawase filma a memória enquanto um ensaio autorreflexivo que registra a vida, tal com ela a vê, sente e toca. E, tanto a vida quanto a memória não caminham em linha reta ou são precisos. Os filmes de Kawase refletem as inconstâncias do tempo em sua estética repleta de longos silêncios, conversas em *off*, pela dilatação do tempo na montagem (que sutilmente compara o ciclo de plantio e colheita de ervilhas com o ciclo da vida em *Caracol*), pelos planos que buscam imbricar passado e presente a partir de uma fotografia que tenta unir duas memórias (pai e filha), pelos planos que buscam registrar sensações (o balançar dos galhos, crianças brincando em um parque, o pôr-do-sol engolido por prédios) em *Em seus braços* ou a câmera-pele que tateia em busca do total registro das sensações que algo ou alguém podem transmitir.

Referências

Codato, H. & Oliveira, E. (2020). O cinema de Naomi Kawase e o corpo como matéria fílmica. *Novos Olhares*, 9(1), 245-256. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.161864>

Ebert, C. (2015). Diga-me de onde olhas e te direi se reconhecerás o que está na tua frente, in Teixeira, F. (Ed.). *O ensaio no cinema: Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. (pp. 29-41). Hucitec.

Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Papirus.

Gervaiseau, H (2015). Escrituras e figurações do ensaio, in Teixeira, F. (Ed.). *O ensaio no cinema: Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. (pp.92-118). Hucitec.

Kawase, N. (Diretora). (1992). *Em seus braços*. [Filme]. Kumie Inc.

Kawase, N. (Diretora). (1994). *Caracol* [Filme]. Kumie Inc.

Kawase, N. (Diretora). (2003). *Carta de uma cerejeira amarela em flor* [Filme]. Kumie Inc., Sent, Visual Arts College.

Lopez, A. (2015). Escrituras e figurações do ensaio, in Teixeira, F. (Ed.). *O ensaio no cinema: Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. (p. 42-91). Hucitec.

Nora, P. (1993). Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10(1), 7-28.

<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>

Novielli, M. (2007). *História do Cinema Japonês*. Editora UNB.

Oliveira, E. & Codato, H. (2017) O arquivo cine-performativo de Naomi Kawase. *Passagens: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*, 8(2), 135-151.

<http://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/30964>

Teixeira, F. (2015). Do ensaio como forma à forma que pensa no cinema. in Teixeira, F. (Ed.). *O ensaio no cinema: Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. (pp. 13-23). Hucitec.

Teixeira, F. (2012). Passagens entre o filme-ensaio e o documentário (Revisões/Problematizações). *Doc On-line: Revista digital de cinema documentário*, 30(1), 145-168. <http://ojs.labcom->

[ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/1006](http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/1006)