

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

O cinema que convoca os sentidos da vida

Uma análise do conceito de *Ikigai* (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Koreeda

Tese de Doutorado apresentada à Banca
Examinadora da PUC de São Paulo como parte
da exigência para a obtenção do título de
Doutora em Comunicação e Semiótica.
Orientadora: Profa. Dra. Christine Greiner

CÉLIA MAKI TOMIMATSU
São Paulo
2017

Banca Examinadora

São Paulo, _____ de _____ de 2017.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar como o cineasta japonês Hirokazu Koreeda transforma o conceito de *ikigai* (生きがい) em um recurso comunicacional que afeta o público japonês e as plateias internacionais, na medida em que convoca a vida na sua singularidade cotidiana e não necessariamente a partir de grandes acontecimentos. Embora *ikigai* seja um termo de difícil tradução, tem sido considerado por pesquisadores de áreas diversas como *razão de viver*. O corpus principal da tese é composto por quatro filmes: *A luz da ilusão* (1995), *Depois da vida* (1999), *Tão distante* (2001) e *Seguindo em frente* (2008). Em todos eles, há um destaque para os questionamentos sobre a vida, a morte e, sobretudo, a memória como interação humana entre dos personagens. Isso porque, além dos diálogos, o silêncio e as imagens das lembranças expressam a razão de viver de cada um deles. No que se refere ao quadro teórico, relacionamos bibliografias sobre *ikigai* de Mieko Kamiya (2004a, 2004b) com os escritos do próprio Hirokazu Koreeda (2001, 2004, 2008, 2016a, 2016d), bem como suas entrevistas, nas quais o autor interpreta *ikigai* de um modo complexo e elucida a sua inserção no cinema japonês contemporâneo. Além disso, partimos da pesquisa de Christine Greiner (2010 e 2017) que pensa a relação entre Japão e Ocidente a partir de cadeias perceptivas e empatias, sem negligenciar as singularidades culturais, mas observando as culturas para além das categorias dadas *a priori*. Como procedimento metodológico, analisaremos os quatro filmes acima selecionados, observando o roteiro do cineasta e o trabalho desenvolvido pelos personagens, tendo como foco principal a interação da narração com os corpos que se comunicam com o mundo externo, de acordo com o *ikigai* de cada um. A hipótese principal é que na filmografia de Koreeda a razão de viver de um indivíduo não se restringe à felicidade, mas também a um lado obscuro e sombrio que expõe ambivalências entre vida e morte, alegrias e tristezas. A contribuição da tese está em discutir esta nova interpretação do conceito, além de analisar a obra de um cineasta que não conta com nenhuma bibliografia em português.

Palavras-chave: Hirokazu Koreeda, cinema japonês, *ikigai*, memória, comunicação.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze how the Japanese filmmaker Hirokazu Koreeda transforms the concept of *ikigai* (生きがい) into a communicational resource that affects the Japanese and international audiences, to such an extent that it summons life in its everyday singularity and not necessarily from major events. Although *ikigai* is a difficult term to translate, it has been considered by researchers of diverse areas as "reason for living". The main corpus of the thesis is composed of four films: *A luz da ilusão* (1995), *Depois da vida* (1999), *Tão distante* (2001) and *Segundo em frente* (2008). In all of them, there is an emphasis on the questions about life, death and, above all, the memory as a human interaction among the characters. This is because, in addition to the dialogues, the silence and images of the memories express the reason for living of each one of them. In regard to the theoretical framework, we have related bibliographies of Mieko Kamiya's *ikigai* (2004a, 2004b) with Hirokazu Koreeda's own writings (2001, 2004, 2008, 2016a, 2016d), as well as his interviews, in which the author interprets *ikigai* in a complex way and elucidates its insertion in contemporary Japanese cinema. In addition, we start with Christine Greiner's (2010 and 2017) research that considers the relationship between Japan and the West from perceptual and empathic chains, without neglecting the cultural singularities, but observing cultures beyond the given categories. As a methodological procedure, we will analyze the four films selected above, observing the filmmaker's script and the work developed by the characters, having as a main focus the interaction of the narration with the bodies that communicate with the external world, according to the *ikigai* of each one. The main hypothesis is that in the filmography of Koreeda the reason for living of an individual is not restricted to happiness, but also to an obscure and somber side that exposes ambivalences between life and death, joys and sorrows. The contribution of the thesis is to discuss this new interpretation of the concept, besides analyzing the work of a filmmaker who does not have any bibliography in Portuguese.

Keyword: Hirokazu Koreeda, Japanese movie, *ikigai*, memory, communication.

\hat{A}

Christine Greiner

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Christine Greiner, pela dedicação, sabedoria, rigor e principalmente, pela paciência em acompanhar essa jornada.

Ao Marco Souza e à Cleide Martins, meus anjos da guarda.

À CAPES, Coordenadoria de Aperfeiçoamento do Ensino Superior, pela concessão de bolsa de doutoramento para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução	8
Capítulo I – A trajetória de Hirokazu Koreeda	13
1. Do documentarista ao diretor-roteirista	15
2. A reverberação de seus filmes dentro e fora do Japão	18
Interstício – O desafio da tradução	20
Capítulo II – Uma nova percepção sobre <i>ikigai</i> nos filmes de Koreeda	28
1. A luz da ilusão (<i>Maboroshi</i> , 1995): Uma obsessão	29
2. Tão distante (<i>Distance</i> , 2001): Uma mentira	41
3. Seguindo em frente (<i>Aruitemo, aruitemo</i> 2008): Um ressentimento	51
4. Depois da vida (<i>Wandafuru Raifu</i> , 1999): Uma memória	59
Considerações Finais	72
Bibliografia	75
Bibliografia em japonês	80
Filmografia	84
Artigos, entrevistas e críticas online	88
Artigos consultados sobre <i>Ikigai</i>	99

INTRODUÇÃO

Quando estudamos qualquer tema sobre algum aspecto de uma cultura estrangeira, inevitavelmente fazemos uma *tradução*. Tradução e interpretação são dois conceitos distintos, mas que não raramente podem ser confundidos de forma imprudente. Tanto a tradução como a interpretação são necessárias porque a princípio são recursos que usamos para criar aproximações entre culturas estrangeiras. Assim, classificamos, dividimos, categorizamos e catalogamos conceitos, imagens, gestos e assim por diante. Apesar de todos os esforços, talvez seja praticamente impossível fazer a tradução de uma cultura, pois envolve, de partida, pensamentos e costumes inerentes a cada povo e a cada sociedade. E nunca sabemos ao certo se estamos de fato traduzindo o outro ou nós mesmos, a partir de novas perspectivas.

O que propomos aqui é levantar uma tese a partir do cineasta japonês Hirokazu Koreeda e o modo como ele lida com *ikigai*, palavra esta, como afirma a psiquiatra japonesa Mieko Kamiya, própria e peculiar da língua japonesa. Como tem pontuado a pesquisadora Christine Greiner, toda cultura tem suas especificidades, em grande parte relacionadas a modos singulares de perceber o corpo, a natureza e a vida. No caso da cultura japonesa, a ambivalência é parte fundamental destes processos perceptivos e está na concepção de muitos termos que envolvem as noções de estética, vida e morte. *Ikigai* não é uma exceção e o fato de estar ligado à razão de viver não significa que não lide com a escuridão, o sofrimento e a morte. É justamente neste sentido, quase sempre ambíguo, que a filmografia de Koreeda contribui com a discussão.

Ao entrar em contato com a sua filmografia logo se percebe que a preocupação principal de seus filmes está voltada à família, à memória, à morte e principalmente à resiliência dos que foram deixados para trás. Sobre a morte, Koreeda comenta¹:

Quando se chega à nossa idade, quase a metade das pessoas que nos apoiaram, nos incentivaram e nos construíram já estão mortos. Sob esse aspecto, portanto, não estão tão *longe* quanto antes, tanto a morte quanto *as pessoas que morreram*. Ou seja, não é pelo fato de terem morrido que

¹ https://www.1101.com/hirokazu_koreeda/2015-07-24.html (Acesso: 12.dez.2015)

ぼくらのような歳になると、自分のこと支えてくれたり、応援してくれたり、自分を形作ってくれた人の半分くらいが、もう死んじってるんですよ。そんな場所に立ってみると、前ほど、だから、「遠く」ないんですね。「死」も「死んだ人」も。つまり、死んでしまったからってどこかにいなくなっちゃわけじゃない。なぜかって言うと「死んだ人のことを考える時間」がどうしたって、増えるから。

eles desapareceram em algum lugar. Isso porque *o tempo em que passamos a pensar nas pessoas que morreram* inevitavelmente aumenta.

Nesse aspecto, os três longas-metragens de Koreeda que inicialmente analisaremos nos mostram a presença dos que morreram e de como a família tem de lidar com a perda e recriar um *ikigai*. Pois os que partiram estão constantemente assombrando os familiares que foram deixados para trás. Há nas narrativas de seus filmes uma reviravolta do entendimento sobre o *ikigai* anterior à morte e posterior a ela. O *ikigai* de antes é desconstruído no momento da perda e os personagens centrais precisam buscar de alguma forma uma nova razão de viver. No entanto, agora ela não está mais sustentada por esperanças nem por alegrias. Está enraizada na mentira, no rancor, no aprisionamento com o passado e na tentativa de resiliência. A questão que se coloca é como lidar com o *ikigai*, essa razão de viver, que tanto aparece em voga na vida das pessoas, mas que estranhamente não existe em nenhum idioma senão na língua japonesa.

Veremos que nos filmes que selecionamos, os personagens possuem as duas formas de significado do *ikigai*, O que os separa é justamente o acontecimento da morte relatado na narrativa do filme. Isso porque *ikigai* envolve sentimento de satisfação, de plenitude, mas também de realidade com o presente, algo mais concreto como família, carreira, saúde. Num artigo científico da *American Psychosomatic Society*, no qual os pesquisadores trazem a relação que há entre *ikigai* e índice de mortalidade no Japão, esta palavra aparece traduzida como *self-actualization* (realização pessoal), *meaning of life* (significado da vida), *purpose in life* (propósito de vida), *productivity* (produtividade), *sense of life worth living* (sentido de valer a pena viver) ou *subjective well-being* (bem-estar subjetivo)².

Não há como mensurar, qualificar ou quantificar o *ikigai*. Se ele envolve necessariamente a felicidade, a sensação de plenitude ou a alegria em estar vivo, então talvez a tradução em inglês acima seja assertiva. Mas se existe também como seu conceito a *razão de viver*, então o sentimento de vingança, a obsessão ou até mesmo o fato de viver uma mentira também pode se tornar um *ikigai*.

² https://www.researchgate.net/publication/5255643_Sense_of_Life_Worth_Living_Ikigai_and_Mortality_in_Japan_Ohsaki_Study

Há um campo de pesquisas que estuda o *ikigai* a partir de perspectivas distintas. Assim, geriatras como Akihiro Hasegawa³, sociólogo como Nobuhiko Kanda⁴, entre outros, vem explorando a importância do *ikigai* na sociedade japonesa contemporânea. Em suas pesquisas, a referência principal desse termo é a obra de Mieko Kamiya, *Sobre ikigai* (KAMIYA, 2004a), que traz a dor (física ou especificamente emocional) como uma espécie de *gatilho* para a tomada de consciência do que significa viver e do que seria a razão de viver.

É a partir dessa perspectiva que exploraremos esta pesquisa baseada nos personagens dos filmes de Koreeda, em que todos carregam a dor da perda da família e de como eles sobrevivem e convivem com ela. Ocultar a emoção e não esclarecer abertamente as insatisfações são características bastante comuns na sociedade japonesa. Koreeda retrata isso de forma não estereotipada, mas sim sutil e delicadamente, abordando algumas questões bem específicas a partir das seguintes perguntas:

O termo *ikigai* está necessariamente relacionado à alegria e ao prazer? Qual a perspectiva de felicidade nas famílias retratadas nos três filmes de Koreeda que aqui selecionamos (*A luz da ilusão*, *Tão distante* e *Ainda caminhando*)? De que maneira ocorre a resiliência do *kokoro* (心) após uma perda? Essa resiliência ocorreria através da negação ou da anulação do *kokoro*? *Kokoro*, de forma geral, pode ser traduzido como *alma*, *espírito* ou *coração*. Veremos também o uso bastante complexo em relação a este termo *alma*, pois há igualmente o *sei* (精) e o *tamashii* (魂) que serão analisados ao longo dessa pesquisa. O primeiro poderia ser traduzido como *energia* ou *vigor* e o segundo, como *alma* ou *espírito*. E por fim, analisaremos o quarto filme *Depois da vida* no qual retrata o depoimento dos que já morreram e que têm de lidar com suas memórias e reflexões sobre suas experiências passadas enquanto estavam vivos.

Quando Kamiya inicia seu trabalho como psiquiatra numa instituição de portadores de Hanseníase no Japão, seu principal foco de pesquisa, começa a questionar sobre o sentido da vida desses pacientes, muitos deles abandonados pela própria família, devido à vergonha, ao medo, à aversão à *deformação*, e por temer ser segregada pela sociedade. Ao serem entrevistados por Kamiya, algo que ela fazia periodicamente na instituição, como cada um deles se sentiam dentro do *kokoro*, alguns respondiam que assim que souberam que a família os

³ https://www.jstage.jst.go.jp/article/geriatrics1964/40/4/40_4_390/_article/references

⁴ http://sucra.saitama-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php/BKK0001178.pdf?file_id=24668

abandonaria naquele local, perceberam que a vida deles havia acabado e que estavam condenados a não mais terem ninguém com quem pudessem contar. Outros, para a surpresa dela, responderam que agora que estavam fora de seus próprios lares, viram a esperança de encontrarem paz e tranquilidade, pois na instituição ninguém mais os agrediria, ofenderia e nem olharia com desprezo e nojo a desfiguração gradativa de seus corpos. De onde viriam essas diferenças de perspectiva? Todos eles eram portadores da mesma enfermidade, vítimas de preconceito e segregação da sociedade e família. Essa diferença poderia vir do *sei* (精) que cada um possui dentro de si? Não é uma simples diferença entre otimistas e pessimistas. É esse questionamento que fez com que Kamiya pesquisasse e escrevesse sobre *ikigai*.

O problema principal da tese é indagar como estas questões existenciais constituídas pela cultura japonesa foram transformadas em recursos de comunicação na filmografia de Koreeda, focando especificamente no papel dos gestos na constituição destas singularidades. Há, portanto, alguns desdobramentos importantes nesta tese que, a partir de terminologias específicas e da análise dos filmes selecionados, acaba refletindo modos singulares de compreender a comunicação no Japão. A hipótese principal é que Koreeda traduziu estados existenciais sutis em recursos de comunicação, evidenciados na escolha das suas imagens-movimento que, a exemplo do que analisou Gilles Deleuze (1983), fazem dos pequenos diálogos o seu paradigma principal. O diferencial na obra de Koreeda é o modo como esses diálogos são criados, muitas vezes a partir de improvisações dos atores, sem falar no que podem ser considerados diálogos silenciosos, nos quais a troca se dá através de olhares, gestos e silêncios compartilhados.

Logo após o primeiro capítulo criamos um interstício que reflete sobre as possibilidades e impossibilidades de tradução do *ikigai* (além de outros termos), distante do senso comum existente na própria cultura japonesa, que tem como referência a alegria, a felicidade e a luminosidade. Koreeda e Kamiya abrem uma discussão sobre a possibilidade de as pessoas terem, apesar da dor ou até mesmo por causa da dor, um outro aspecto sobre *ikigai*: o ódio pela perda, a âncora que prende ao passado e a impossibilidade de resignação, fazendo com que as pessoas tornem essa memória dolorosa como razão de viver, enfim, terem o lado obscuro do ser humano como *ikigai*.

Em seguida, no segundo capítulo, analisaremos os filmes de Koreeda que apresentam essa característica *fora do cinema* especialmente quando documentam a vida cotidiana da sociedade japonesa. Algumas cenas de *Depois da vida* e *Tão distante* parecem até mesmo um *making of*:

os personagens relatam sobre suas vidas como se fossem um depoimento pessoal. Especialmente em *Depois da vida*, Koreeda incorporou no filme entrevistas feitas aos participantes, muitos deles atores não profissionais, para dar esse percurso documentário-ficção.

Outros autores, além dos que foram mencionados acima, serão citados no decorrer da tese. Eles explicitarão a não universalidade do corpo e dos comportamentos, focando nos processos singulares de comunicação nos trânsitos com o ambiente. Isso é particularmente importante na filmografia de Koreeda que lida, justamente, com as particularidades da vida e das pequenas percepções. Neste sentido, a ponte epistemológica entre cientista como Kamiya e os estudos da comunicação de Christine Greiner (que já trazem a análise comparativa com o Japão), devem compor um quadro teórico bastante complexo e diferenciado em relação às bibliografias tradicionais que lidam com o tema do *ikigai* de maneira compartmentada no âmbito exclusivo da psicologia e psiquiatria.

CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA DE HIROKAZU KOREEDA



Fig. 1⁵

Nascido em 1962, Hirokazu Koreeda iniciou sua carreira como documentarista. Apesar de ter se formado em literatura pela Universidade de Waseda, logo se interessou por filmes documentários e, depois de uma carreira sólida neste gênero, passou a escrever e dirigir seus próprios roteiros para cinema. Seu primeiro longa-metragem foi uma adaptação do romance *A luz da ilusão* (1995), de Teru Miyamoto (MIYAMOTO, 1979). Com esse filme ele ganha o prêmio de melhor diretor no 52º Festival de Cinema de Veneza. Depois, seu segundo longa *Depois da vida* (1999), agora com o seu roteiro original, foi divulgado em 30 países, e em 2004, o ator principal do filme *Ninguém pode saber*, Yūya Yagira, na época com 12 anos, vence o prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Cannes. Em 2013, recebe o Prêmio Especial de Júri, novamente no Festival de Cannes, pelo filme *Pais e filhos*.

Seus filmes têm como tema central o cotidiano da sociedade japonesa, as desilusões nos relacionamentos familiares, a melancolia e outras questões que nos levam a refletir sobre a experiência da perda, a brevidade da vida e o convívio com diferentes percepções e memórias.

⁵ Festival de Cannes-2013: <http://www.festival-cannes.com/fr/festival/2013-05-18/theDailyPhotos.html>
(Acesso: 4.nov.2015)

Koreeda mostra como essas inquietações refletem um estado de fundamental importância para o pensamento e o cotidiano japonês, conhecido como *ikigai* - *iki* (viver) e *kai* (valer a pena). Em sua filmografia, mais do que um estado de espírito, *ikigai* transformou-se em um recurso de comunicação, entre sujeito-sujeito e sujeito-objeto. No entanto, não se trata de comunicar mensagens específicas, mas sim da própria potência da comunicação. Esta seria a natureza do gesto, radicalizada na filmografia de Koreeda.

Seus roteiros são inspirados em fatos verídicos, como *Tão distante* (2001), *Ninguém pode saber* (2004); em mangás, como *Boneca inflável* (2009), *Nossa irmã mais nova* (2015) e até em suas experiências pessoais, como *Seguindo em frente* (2008) e *Depois da tempestade* (2016). Veremos a seguir a trajetória de seu trabalho e de como ele vem sendo repercutido fora do Japão.

1. Do documentarista ao diretor-roteirista

Koreeda escreve em um de ensaios intitulado *Documentário* (「ドキュメンタリー」 KOREEDA, 2013, 10) que muitas vezes as pessoas dizem que seus longas-metragens têm aspectos de um documentário. Isso provavelmente, afirma ele, porque ele inicialmente contratava pessoas com pouca ou nenhuma experiência como atores para trabalharem em seus filmes. “Essa afirmação não está de toda forma equivocada”, continua ele. Mas o que mais lhe interessa é do roteirista (no caso, ele mesmo) não se ater em *controlar o mundo* e sim em *ser receptivo às dificuldades do mundo*, ou seja, uma forma de *desistir de tentar controlar o mundo*. Para Koreeda, portanto, documentário significa isso: abrir mão de controlar a narrativa do filme. Em um outro ensaio *Ei, pega isso aí* (「ねえ、それとて」 Nee, sore totte KOREEDA, 2013, 110), Koreeda diz que uma das maiores dificuldades que ele enfrentou ao começar a sua carreira como cineasta foi a de trabalhar com atores. Documentários não têm *atores*. Ele não possuía nenhuma prática como diretor de atores e de atuação. Até hoje, escreve ele, diz não saber bem o que é *atuar*.

Nesse mesmo ensaio, ele dá um exemplo de como analisaria um roteiro. Se uma esposa fala ao marido: “Ei, fulano, pega a tesoura”⁶, isso não parece ser estranho se for analisado pelo aspecto de uma frase escrita num papel. Koreeda questiona se numa situação real, uma esposa usaria essas específicas palavras. Parece muito *explicativo*, afirma ele. Primeiro, se no cenário há somente os dois personagens, a esposa não chamaria o marido pelo nome (*Ei, fulano*). Bastaria um “ei!” para chamar a atenção do marido. E se a tesoura está bem na frente dos olhos dos dois, esse vocabulário também seria desnecessário. Seria trocado por um “isso aí”. Então, na verdade sobrariam apenas “Ei, pega isso aí” e não um “Ei, fulano, pega a tesoura”. *Atuação* para Koreeda, portanto, deve ocorrer simultaneamente com a construção de palavras, movimentos e atores. Repetidamente, sempre que necessário, Koreeda diz descartar falas e movimentos que não pareçam naturais numa situação real. Para os atores profissionais, diz ele, isso é desesperador, pois eles precisam de falas, mas esse é o seu estilo de construção de um roteiro.

Koreeda diz que Yui Natsukawa, atriz que trabalha em *Tão distante*, hesitou ao ouvir do diretor as palavras: *documentário* e *free talk*, dois itens que ele diz serem essenciais na construção deste filme. Antes mesmo de iniciar as filmagens, ela comenta:

⁶ 「ねえ、〇〇(なまえ)、ハサミとて。」

Até agora nunca falei nada além do que estava escrito nos scripts. Logicamente, às vezes ocorria de alterarmos algumas falas, trocando ideias com os diretores, mas essas alterações eram feitas baseadas num roteiro. Não sei se conseguirei fazer um *free talk*, mas gostaria de aceitar esse desafio. (KOREEDA, 2001, 95)⁷

Um roteiro tem o poder de controlar o universo de um filme e, portanto, controlar as falas e os movimentos coreografados dos atores. Mas o estilo de construção do roteiro de Koreeda foge desse paradigma, pois os atores têm de construir cada fala, cada atuação de acordo com a orientação e explicação do diretor. E isso não ocorre somente com atores adultos, mas principalmente com crianças, como ocorreu em *Ninguém pode saber* (2004) e *O que eu mais desejo* (2011). Não há como controlar e prever como será percurso das filmagens. Os atores precisam abrir mão dessa previsibilidade da interação humana. Isso, para Koreeda, é parte de um documentário.

Numa entrevista concedida a *News Post Seven*⁸, em setembro de 2015, Koreeda comenta a razão pela qual ele sempre filma sobre a tristeza dos que foram deixadas para trás⁹. Ele explicando o exemplo do filme *Ninguém pode saber* sobre quatro irmãos pequenos que têm de sobreviver após serem abandonados pela mãe. O roteiro foi baseado em um fato verídico de 1989, sobre um incidente ocorrido na cidade de Sugamo, em Tokyo, cuja mãe abandona seus cinco filhos para viver com o novo namorado. No filme, a filha mais nova de cinco anos morre após cair de uma cadeira e é enterrada dentro de uma mala de viagem, perto do Aeroporto de Haneda pelo irmão mais velho e por uma amiga coreana. Mas na história verídica, essa menina morreu após ter sido repetidamente espancada pelo irmão mais velho e seus amigos. Koreeda foi criticado na época por não ter retratado com mais detalhe e severidade a figura da mãe, pois foi ela a principal responsável pela tragédia. Mas ele afirma não se interessar (de fato nunca se interessou) em julgar os que causaram sofrimento aos personagens centrais de seus longas. Esses, apesar de serem desencadeadores da narrativa, são secundários. Seu foco é retratar as fragilidades e forças ambivalentes do ser humano, não importando se são crianças (*Ninguém pode saber*, 2004; *O que eu mais desejo*, 2011), jovens e adultos (*A luz da ilusão*, 1995; *Tão*

⁷「私は今まで台本に書かれている台詞以外の言葉をしゃべったことはありません。もちろん監督さんと相談しながら、ここはこういう表現の方がいいんじゃないかという形で台詞をかえることはあっても、ベースには脚本があってのことだったので、フリートークといわれても出来るかどうかわかりませんが、チャレンジしてみたい気持ちはあります」

⁸ http://www.news-portseven.com/archivist/20150913_349129.html (Acesso: 02.out.2015)

⁹『なぜ「後に残された人」の悲しみだけを撮るのか』

distante, 2001; *Pais e filhos*, 2013; *Nossa irmã mais nova*, 2015; *Depois da tempestade*, 2016), idosos (*Seguindo em frente*, 2008) ou até mesmo todos, (*Depois da vida*, 1999).

Não há, portanto, em seus filmes, vilões nem vítimas e sim pessoas que precisam sobreviver ao sofrimento e conviver com sentimento de perda, seja por morte ou abandono. Talvez isso seja um dos motivos pelo qual provoque um certo incômodo ao assistir a seus filmes: não há julgamento de valor aos que provocaram a dor dos que têm de lidar com as perdas. Muito menos julgar as pessoas que escolheram o lado obscuro da dor como *ikigai*. Não há uma explícita figura do mal em seus filmes.

2. A reverberação de seus filmes dentro e fora do Japão

No início de sua carreira, seus filmes foram criticados no Japão por serem *domésticos demais* e que isso não traria boa recepção internacionalmente. O que seria, afinal, um *cinema doméstico*? Talvez um contexto em que americanos e europeus não consigam se identificar? Problemas familiares japoneses seriam difíceis de serem assimilados fora do Japão? Mas, como mencionamos acima, seu primeiro longa-metragem *A Luz da ilusão* (1995) ganha prêmio de melhor diretor no Festival de Veneza daquele ano. Mesmo em relação ao longa como *Seguindo em frente* (2008), um dos filmes mais pessoais e intimistas de Koreeda, havia pessoas na França que lhe disseram que a personagem principal, vivida pela atriz Kirim Kiki, era idêntica as de suas mães.

Não é, portanto, um filme ambientado em lares com *tatami*, comendo com os palitinhos *ohashi*, cumprimentando com reverência que caracterizam um *cinema doméstico japonês*. Os filmes de Yasujiro Ozu (1903-1963) já traziam essa temática e repercutiam internacionalmente. Talvez devido a isso que, fora do Japão, os filmes de Koreeda são constantemente comparados com os de Ozu. Mas Koreeda nega que tenha sido influenciado por ele. Sua maior inspiração sempre foi o cinema de Mikio Naruse (1905-1969) e os filmes do diretor taiwanês Hsiao-Hsien Hou (1947-) (KOREEDA, 2016d, 186). Aliás, foi por sugestão de Hou em 1994 que Koreeda decidiu levar o filme *A luz da ilusão* para o Festival de Veneza (KOREEDA, 2016a, 18).

As turbulências familiares, os desentendimentos entre irmãos, pais e filhos são temas recorrentes em qualquer lar, independentemente de sua nacionalidade e cultura social. Japão ou fora do Japão, a perpetuação do cotidiano pacífico e harmonioso em famílias são apenas ficções e fantasias, ideais que não existem nem na teoria nem na prática. Afinal, harmonia excessiva pode remeter ao tédio e à monotonia, algo que nos estagnaria e nos deixaria numa zona de conforto, fazendo com que nunca adquiramos experiências desafiadoras que contribuam para a construção de nosso caráter.

O sofrimento e a dor dos que foram deixados para trás após uma morte ou um abandono podem assombrar a vida de qualquer pessoa. A partida em virtude da morte ocorre alheia à nossa vontade, e é baseada nessa dor que Koreeda mais foca dentro de uma família. Apesar disso, ele afirma que a morte *em si* não seria o tema central de seus filmes, e sim, daqueles que têm de lidar com ela. Muitas vezes, vemos que os personagens que morreram são norteadores, o fio

condutor da narrativa. No entanto, eles raramente ou nunca aparecem em seus filmes, embora sejam, de certa forma, um dos personagens principais. São por vezes figuras paternas, fraternas, sem fala, sem rosto, mas com forte identidade que agem de forma tão explícita e tão marcante, que estão todo tempo sendo mencionado pelos familiares que sofrem com a perda.

Quando esses que partiram são de forma direta ou indiretamente uma referência de *ikigai* dos que foram deixados para trás, estes últimos querem uma resposta pelo que ocorreu em suas vidas. E essa inconformidade, essa não aceitação pela morte, passa a ser um novo *ikigai* para eles.

Veremos a seguir, antes de entrarmos no capítulo dois, uma visão sobre as dificuldades que há em traduzir não só palavras japonesas, mas também uma visão sobre os desafios de inserir as interpretações num contexto fora do Japão, pois como explicamos na introdução, tradução e interpretação possuem marcas distintas, mas que são por vezes necessárias para que possamos minimamente compreender culturas singulares.

INTERSTÍCIO – O DESAFIO DA TRADUÇÃO



Fig. 2¹⁰

Antes de iniciar a análise dos filmes, é preciso esclarecer algumas questões relacionadas às dificuldades de tradução. Vejamos primeiramente aqui algumas tentativas de traduzir a palavra *Ikigai*, além das que vimos anteriormente:

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

something to live for; useful life, worthwhile life; to live to some purpose; life worth living.

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

raison de vivre; un sens d'existence; vie digne d'être vécue

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

placer de vivir; felicidad de vivir; sentir la dicha de vivir; sentir que la vida merece vivirse; razón de vida; vida digna de que vale la pena vivirser

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

ragione d'essere; vita degna di essere vissuta; la ragione di vita

¹⁰ Mieko Kamiya (outono de 1966, no Hospital Warrington Park, Inglaterra): <https://www.shibunkaku.co.jp/artm/kako/kamiya/index.php> (Acesso: 4.nov.2015)

Quaisquer que sejam as traduções, todas elas são frases explicativas. Kuniichi Uno, em *Traduzir as vozes* (GREINER; SAITO; SOUZA, 2013, 19) afirma que “às vezes, inventamos palavras acrescentando duas ou três palavras para traduzir uma só. É preciso fazer isso para traduzir ‘precisamente’ as múltiplas significações da palavra ‘sentido’ (...). O mesmo talvez valha para a palavra *ikigai*. Uno continua: “Os tradutores eruditos preferem essas palavras duplas ou triplas, às palavras simples. Eu detesto isso”.

Kamiya foi tradutora de *O nascimento da clínica e Doença mental e psicologia*, ambos de Michel Foucault; *Meditações*, de Marco Aurélio, e de *A Writer's Diary*, de Virginia Woolf. Ela, portanto, não só era psiquiatra, especialista em atender portadores de Hanseníase, mas também uma profunda pesquisadora e estudiosa em filosofia.

Em seu livro *Sobre ikigai* escreve:

Parece-me que a palavra *ikigai* existe somente na língua japonesa. O fato de existir esta palavra designa que dentro do cotidiano da vida dos japoneses o objetivo para viver, o seu significado e o seu valor vem sendo problematizado. (...) Segundo dicionário, *ikigai* significa “efeito necessário para que se possa viver neste mundo, a felicidade de estar vivo, benefício, eficácia”. Quando tentamos traduzi-lo para o inglês, alemão, francês etc. não há outra palavra senão “valor para viver” ou “valor ou significado para viver”. Assim, comparado aos conceitos de natureza filosófico-lógicos, a palavra *ikigai* nos mostra o quanto a língua japonesa é ambígua, mas que ao mesmo tempo surte um efeito reverberante e amplo.

(...) Há duas maneiras de usar a palavra *ikigai*. Quando alguém diz “esta criança é meu *ikigai*”, remete à fonte ou ao objeto do *ikigai*, ou quando alguém sente *ikigai* como estado mental. (KAMIYA, 2004a, 10-11)¹¹

O desafio que se apresenta para lidar com *ikigai* está, portanto, relacionado a uma questão de tradução, mas não apenas da língua japonesa, mas de um certo modo de conceber a vida e a

¹¹ 生きがいということばは、日本語だけにあるらしい。こういうことばがあるということは日本人の心の生活のなかで、生きる目的や意味や価値が問題にされて来たことを示すものであろう。(...) 辞書によると生きがいとは「世に生きているだけの効力、生きているしあわせ、利益、効験」などとある。これを英、独、仏などの外国語に訳そうとすると、「生きるに値する」とか、「生きる価値または意味のある」などとするほかないらしい。こうした理論的哲学的概念にくらべると、生きがいということばにはいかにも日本語らしいあいまいさと、それゆえの余韻(よいん)とふくらみがある。
(...) 生きがいということばの使いかたには、ふた通りある。この子は私の生きがいです、などという場合のように生きがいの源泉(げんせん)、または対象となるものを指すときと、生きがいを感じている精神状態を意味するときと、このふたつである。

morte. No caso do cinema de Koreeda, mas não só dele, implica também em um atravessamento de linguagens. Como foi rapidamente mencionado na introdução, o modo como *ikigai* se transforma em um recurso de comunicação passa por diferentes procedimentos. Estes se referem à constituição dos diálogos, mas também de imagens e dos gestos.

Jacques Derrida escreveu certa vez a um professor japonês, Toshihiko Izutsu (islamólogo):

Carta a um amigo japonês

Caro Professor Izutsu,

[...] Na ocasião de nosso encontro, eu lhe havia prometido algumas reflexões – esquemáticas e preliminares – sobre a palavra “desconstrução”. Tratava-se, em resumo, de prolegômenos a uma possível tradução dessa palavra para o japonês. E, para isso, de tentar ao menos uma determinação negativa das significações ou conotações que devem ser evitadas se *possível*. Então, a questão seria: o que a desconstrução não é? ou, melhor dizendo, o que *deveria* não ser? Sublinho essas palavras (“possível” e “deveria”). Pois, se podemos antecipar as dificuldades de tradução (...), não se deveria começar por acreditar, o que seria ingênuo, que a palavra “desconstrução” é adequada, em francês, a alguma significação clara e unívoca. Já existe, em “minha” língua, um problema sombrio de tradução entre o que se pode ter em vista, aqui ou ali, sob essa palavra, e o próprio uso, o recurso dessa palavra. (...)

Para ser bem esquemático diria que a dificuldade de *definir* e, portanto, também de *traduzir* a palavra “desconstrução” se deve ao fato de que todos os predicados, todos os conceitos definidores, todas as significações lexicais, e mesmo as articulações sintáticas que parecem um momento se prestar a essa definição e a essa tradução são também desconstruídas ou desconstruíveis, diretamente ou não etc. (OTTONI, 2005, 21-26)

A palavra japonesa *izoku*, aqueles que foram deixados para trás, também segue pela mesma complexidade. Talvez ela também não exista em muitas línguas estrangeiras e, portanto, segue os moldes de explicar o sentido através de frases e não de tradução simples da palavra. Algumas traduções do *izoku* seriam:

Kenkyusha’s New Collegiate – Japanese-English Dictionary

a bereaved family; the family of the deceased

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

survivant

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

familia de un difunto; familia sobreviviente

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

famiglia del defunto

Assim, vemos, por exemplo, que a tradução da língua francesa é o que nesse caso mais incitaria ao equívoco de interpretação. *Izoku* é a família daqueles que morreram. Não é um sobrevivente de um acidente ou alguma tragédia. Portanto, ao consultar a palavra *survivant* no *Crown Dictionnaire français-japonais*, ele aponta tanto para um sobrevivente (de acidentes, por exemplo) quanto para *izoku*.

Também temos mais três termos de difícil tradução, como vimos na introdução: o *kokoro* (心), o *tamashii* (魂) e o *sei* (精):

Kokoro (心):

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

the mind; the heart; the spirit; a thought

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

cœur; âme; esprit

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

corazón; mente

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

anima; cuore

Tamashii (魂):

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

a soul; a spirit; a ghost

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

âme; esprit

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

alma; vida; espíritu

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

anima

Sei (精):

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

a spirit; energy; vigor

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

esprit

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

espíritu; energía; vigor; vitalidad

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

spirito; energia; vigore; vitalità

Assim como veremos em relação aos corpos, temos o desafio de traduzir o *nikutai* (肉体) e o *shintai* (身体), abordados nas pesquisas de Greiner (2010) e na análise principalmente do filme *A luz da ilusão e Tão distante*:

Nikutai (肉体)

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

the flesh; the body

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

corps; chair; physique

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

cuerpo; carne

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

corpo; carne

Shintai (身体)

Kenkyusha's New Collegiate – Japanese-English Dictionary

the body; the person; physical

Sanseidoo – Dictionnaire Concise Japonais-Français

corps; physique

Hakusuisha – Diccionario Japonés-Español

cuerpo

Hakusuisha – Dizionario Giapponese-Italiano

corpo; fisico

Para que possamos sair desse impasse, selecionamos as seguintes traduções em português para nos aproximarmos ao máximo da leitura dos filmes de Koreeda nesta pesquisa:

Izoku (遺族): família enlutada

Kokoro (心): coração

Tamashii (魂): alma

Sei (精): energia vital

Nikutai (肉体): corpo onde habita os órgãos

Shintai (身体): corpo onde habita os sentimentos

A título de curiosidade, as palavras *psicologia* e *psiquiatria* em japonês são respectivamente *shinrigaku* (心理学) e *seishingaku* (精神学). Pela construção dos ideogramas, na primeira palavra temos *kokoro* (心) + *ri* (理), ou seja, *coração + razão* (e também *lógica*); na segunda temos *sei* (精) + *kami* (神), ou seja, *energia vital + deus*. Portanto, *psicologia* e *psiquiatria* seriam em japonês, a partir do significado dos ideogramas, literalmente *o estudo da razão do coração* e *o estudo da energia vital divina*.

Como escreve Greiner em *O corpo em crise*:

Haroldo de Campos costumava dizer que o tradutor é sempre um transcriador. Neste contexto, nada é literal nem absoluto. Aquilo que parece indizível para a linguagem sempre pode ser traduzido como um querer-dizer. Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação, além de lidar necessariamente com algum tipo de alteridade. Por isso é tão complexa.

(...) A noção de tradução como transcrição não envelheceu, no entanto tem ganhado um teor político cada vez mais explícito. Dizer que a tradução cultural é a tarefa diferencial da antropologia e da semiótica virou um clichê.

A questão que realmente importa é como se dá a operação. A princípio, a “boa tradução” seria eficiente ao deformar e subverter os dispositivos conceituais

do tradutor de modo a transformar a língua ou o pensamento de chegada, o que nem sempre acontece. Heidegger acreditava que só era possível traduzir uma palavra se o tradutor fosse conduzido para o pensamento em que tal palavra se fez necessária, ou seja, para o horizonte de experiência a partir do qual a palavra se enunciou. Por isso, tantas vezes a tradução parecia impossível, não gerando nada além do “ver a si mesmo no outro” (GREINER, 2005, 15).

Nesse sentido, os três filmes de Koreeda, *Tão distante, A luz da ilusão* e *Seguindo em frente* falam exatamente do *ikigai* de todos os familiares que têm de lidar com seus corpos físicos e espirituais dilacerados, mas que aqui *traduziremos* e *interpretaremos* os termos de modo singular atravessando pelo complexa perspectiva da cultura japonesa.

É importante ressaltar aqui que, apesar de abordarmos esses termos *espírito* e *alma*, muitas vezes diretamente ligada à religião principalmente no ocidente, na cultura japonesa o conceito de religião é bastante peculiar em relação a outras culturas. O próprio conceito de Deus também talvez passe por esse mesmo crivo. Os templos tanto shintoístas quanto budistas, tão comuns no país, não possuem a mesma conotação que existe no ocidente. Os altares que existem nos lares japoneses não são para fins religiosos, mas sim para cultuar os antepassados. Não há uma figura divina exclusiva que seja cultuada, apesar de haver vários símbolos que façam essa designação. Não entraremos em detalhe sobre esses conceitos, religião e deus, pois não são eles o foco desta pesquisa, mas é importante pontuar que em diversas situações, trata-se sobretudo da memória dos antepassados e não necessariamente uma subserviência a dogmas religiosos.

Algumas questões parecem pertinentes à discussão na medida em que se referem à imagem que fazemos do outro. Não raramente, aos olhos ocidentais, há uma série de estereótipos que rondam sobre termos e imagens do Japão. Derrida foi um dos autores ocidentais interessado em expor alguns destes problemas presentes nas tensões entre Oriente e Ocidente. Mesmo que não tenha se dedicado a estudar exaustivamente o Japão, Derrida chamou a atenção, por exemplo, da importância dos estudos de Ernst Fenollosa para apontar a possibilidade de lidar com uma lógica não ocidental para ver e sentir a vida. Como pontua Greiner, quando Haroldo de Campos começa a se interessar pela obra de Fenollosa e por uma materialidade poética que não deveria se restringir ao significado dos discursos, mas sim, à materialidade das palavras, das

sonoridades, das visualidades, chama a atenção para um ponto de inflexão que havia levado muitos artistas ocidentais à descoberta do Oriente, especialmente a China e o Japão.

Na introdução à sua coletânea, *Ideograma, lógica poesia linguagem*, Campos explicou que a obra de Fenollosa foi tratada com desdém até que Jacques Derrida reconheceu em *De la Grammatologie*¹² que se tratava de um arrombamento da episteme logocêntrica, algo que à exceção de Nietzsche, nenhum filósofo ocidental teria conquistado. Ao negar a gramática ocidental, surgia um organograma de correlações dinâmicas que enfatizava o fator relacional, assim como ocorria na natureza. Segundo esta leitura, a lógica da correlação seria a lógica da imaginação ou a analógica como preferia Décio Pignatari. (GREINER, 2017, 67)

A discurso central desta tese não é aprofundar a obra de Derrida ou de Campos. No entanto, cabe observar que a discussão acerca de desconstrução tem como ponto de partida uma reflexão sobre como se aproximar do outro, distinto de nós mesmos, sem ter como ponto de partida certezas dadas *a priori*. Quando Koreeda usa *ikigai* como um dos recursos de comunicação, promove aproximações de si e dos afetos para lidar com o outro a partir da sua própria *estrangeiridade*. Neste contexto, essa *estrangeiridade* não é só cultural, mas está presente entre vivos e mortos, crianças e idosos, conhecidos e desconhecidos.

¹² DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

CAPÍTULO II – UMA NOVA PERCEPÇÃO SOBRE *IKIGAI* NOS FILMES DE KOREEDA

A seleção dos filmes que analisaremos a seguir não estão em ordem cronológica de produção. Aqui, entre toda a filmografia de Koreeda produzida até o momento, tivemos como critério de seleção o *ikigai* dos adultos que foram deixados para trás, o *izoku*. São eles, primeiramente, *A luz da ilusão*, de 1995, depois, *Tão distante*, de 2001, e *Seguindo em frente*, de 2008. O quarto filme, *Depois da vida*, apesar de ter sido produzido em 1999, será o último a ser discutido, pois ele não mais trata dos vivos que foram deixados pelos entes queridos, mas sim, todos os personagens, eles mesmos são mortos que terão de reviver seus passados, felizes ou não, com seus arrependimentos, memórias dolorosas e sutis, e tendo que cumprir um dever nesse momento da *pós-morte*: escolher o acontecimento mais marcante de suas vidas – apenas um. Portanto, os três primeiros filmes tratam dos vivos que lidam com a morte e o quarto são os mortos que lidam com a vida.

1. A luz da ilusão (*Maboroshi*, 1995): Uma obsessão



Fig. 3¹³

A luz da ilusão narra a história de Yumiko e a morte de seu marido, Ikuo, cujo inexplicável suicídio dele torna-se uma obsessão para ela. A inconformidade e a resiliência passam a ser depois dessa perda o seu principal *ikigai*. “Uma pessoa, quando perde seu *sei* (精), fica com vontade de morrer”, diz um dos personagens do *short story* de Teru Miyamoto (MIYAMOTO, 1979, 78), numa sutil tentativa de explicar a Yumiko sobre a morte do marido. Assim Ikuo, ao perder a sua conexão com o seu *sei* (精) e se desprender de seu *sei* (生 – vida), comete suicídio.

No início, o casal parece feliz cuidando de seu filho pequeno, mesmo vivendo humildemente num apartamento discreto. Principalmente Yumiko mostra-se sempre sorridente só de estar perto de Ikuo. O *ikigai* de Yumiko seria esse discreto tempo harmonioso de convivência com a família (Fig. 4).

¹³ http://blogs.yahoo.co.jp/miyako_rider1129/52407065.html (Acesso: 30.out.2015)

Fig. 4¹⁴

Certo dia, Yumiko visita Ikuo na fábrica onde ele trabalha e ele olha-a com um enigmático sorriso (Fig. 5). Esta é a única cena onde aparece o rosto deste personagem de forma clara e iluminada. Sem desconfiar de nada, Yumiko devolve-lhe um largo sorriso, brincando com a situação (Fig. 6).

Fig. 5¹⁵

¹⁴ <http://www.les-lectures-de-cachou.com/maborosi-maboroshi-no-hikari/> (Acesso: 11.jul.2017)

¹⁵ http://avxhome.se/video/genre/art_house/maboroshi_by_koreeda.html

Fig. 6¹⁶Fig. 7¹⁷

¹⁶ <http://www.tasteofcinema.com/2017/all-11-hirokazu-koreeda-movies-ranked-from-worst-to-best/2/>

¹⁷ <http://bullesdejapon.fr/2016/02/13/maboroshi/>

Mas no dia seguinte, numa manhã chuvosa (Fig. 7), ela se despede de seu marido que voltou para casa antes de chegar ao trabalho para buscar seu guarda-chuva. Foi o último momento em que ela o vê (Fig. 8).



Fig. 8¹⁸

Nesta mesma noite, um policial visita o apartamento do casal e pergunta a Yumiko se seu marido já havia retornado do trabalho. Quando ela o responde que não, ele relata sobre a possibilidade do Ikuo ter cometido suicídio e pede-lhe que o acompanhe até a delegacia para fazer a identificação. O guarda responsável pela notícia da morte de Ikuo apenas comunica a Yumiko as circunstâncias do incidente. De forma passiva e indiferente mostra-lhe somente um chaveiro e um dos sapatos de Ikuo para fazer *reconhecimento* do morto (Fig.9). Yumiko insiste em ver o corpo do marido, mas o policial aconselha-a a não o fazer, pois ele foi quase que totalmente dilacerado pelo trem.



Fig. 9¹⁹

¹⁸ <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=gisant&logNo=10025604156> (Acesso: 11.jul.2017)

¹⁹ <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=gisant&logNo=10025604156> (Acesso: 11.jul.2017)



Fig. 10²⁰

Yumiko passa a viver isolada de expressividade e de sentimentos assombrada pelo passado por não conseguir compreender a situação em que repentinamente se deparou (Fig. 10). Sem saber o motivo da morte dele, ela passa a viver em torno da busca por uma resposta. Por que uma pessoa que saiu para o trabalho voltaria para casa de manhã para buscar um guarda-chuva num dia nublado se à noite pretendia se suicidar? Por que nessa mesma noite, ele falaria para o dono da cafeteria que pagaria a conta do café no dia seguinte por ter se esquecido de trazer o dinheiro, se minutos depois estaria andando pelo trilho de trem onde, apesar do som do freio, nem sequer virou-se para trás quando estava para ser atropelado?

O filme em tom monocromático e cinzento reflete não só a melancolia de Yumiko, mas a solidão e o vazio (*kyomu* 虚無 - *emptiness*) dela. A triste contemplação pelo cenário banal e corriqueiro parece em primeira instância até mesmo inquietante. A ausência de agressão emocional de Yumiko também nos faz questionar o amor que ela sentia pelo Ikuo. Ela não derrama lágrimas após saber da morte dele. Seu corpo (*shintai* 身体) sofre uma paralisação emocional, pois não consegue compreender a situação.

Poderíamos notar o isolamento emocional de Yumiko pelo constante uso do preto e cinza nas cenas em que ela aparece. Assim, essa indagação passa a ser *ikigai* dela por toda a narrativa. Por que Ikuo teria perdido o *ikigai*? O que o teria feito perder o *sei* (精), essa vitalidade que move o corpo (*shintai* 身体)?

²⁰ <http://freedomtolook.blogspot.com.br/2015/06/film-maboroshi-no-hikari-dir-hirokazu.html>

Tanto o corpo visto como morada dos órgãos (肉体 *nikutai*), como a morada da alma (身体 *shintai*), ambos abrigam o *sei* (精). Quando esse *sei* abandona qualquer uma de suas moradas, o indivíduo perde a sua energia vital que sustenta seu corpo, fazendo assim, com que leve à morte, seja ela fisicamente, psicologicamente ou espiritualmente. Quando se diz *sei ga nukeru* (精が抜ける) ou *tamashii ga nukeru* (魂が抜ける), significa que ou a energia ou a alma abandonaram os seus corpos. Assim, Ikuo, em *A luz da ilusão*, decide morrer.



Fig. 11²¹

Mesmo passado alguns anos, Yumiko não consegue se desfazer do chaveiro de Ikuo (Fig. 11), mostrando que ela continua a se perguntar o porquê do suicídio dele. Yumiko muda-se para um vilarejo marítimo isolado longe do centro de Osaka onde ela vivia com Ikuo, para se casar com Tamio, igualmente viúvo, pai de uma pequena menina (Fig. 12). O mar agitado que aparece na segunda metade do filme poderia estar denunciando o seu grito silencioso? A cidade isolada, o inverno, a neve, e as ondas brancas e furiosas. Parece que esse cenário retrata o *kokoro* (心) dela.

²¹ <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=gisant&logNo=10025604156> (Acesso: 11.jul.2017)

Fig. 12²²

O percurso do tempo do filme é percebido não pelos personagens adultos, mas pelo bebê Yūichi, filho de Yumiko e Ikuo, que no início tinha apenas três meses e que na segunda metade já é uma criança de cinco anos. Yumiko começa pouco a pouco mostrar que estaria se adaptando à nova vida (Fig. 13), mas que, por outro lado, nunca conseguiu deixar de estar sendo assombrada pelo enigma da morte. Sua inexpressividade, sua roupa escura, seus movimentos contraídos e tímidos continuam demonstrando a sua solidão. O corpo (*nikutai* 肉体) de Ikuo foi despedaçado assim como o *kokoro* de Yumiko e parece não haver força de resiliência capaz de reconstituir esse *kokoro*. Da mesma forma que o corpo de Ikuo foi ocultado pela polícia, Yumiko passa o filme todo ocultando sua dor e sua obsessão em obter uma resposta.

²² <http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=gisant&logNo=10025604156> (Acesso: 11.jul.2017)

Fig. 13²³Fig. 14²⁴

Numa cerimônia simples (Fig. 14), Tamio e Yumiko realizam o casamento na presença de familiares e amigos da vila. Pela primeira vez, Yumiko veste-se de branco e parece um pouco mais feliz. Ela torna-se uma mãe e esposa, *retrato típico* de uma dona-de-casa. Diverte-se com a nova família e volta a sorrir (Fig. 15).

²³ <http://bullesdejapon.fr/2016/02/13/maboroshi/> (Acesso: 11.jul.2017)

²⁴ <http://www.filmgumbo.com/2012/04/maborosi-1995-review.html>

Fig. 15²⁵Fig. 16²⁶

Mas certo dia, Yumiko sai de casa e começa a vagar pelas proximidades de sua vila. Seu marido Tamio sai desesperadamente em sua busca. Yumiko vê um cortejo fúnebre e segue-o até o local de cremação do corpo (Fig. 16, Fig. 17). Tamio a encontra e a espera até que ela se aproxime dele. Eis que pela primeira vez, Yumiko desabafa:

²⁵ <http://www.filmgumbo.com/2012/04/maborosi-1995-review.html>

²⁶ http://avxhome.se/video/genre/art_house/maboroshi_by_koreeda.html

Eu não entendo. Eu não consigo entender porque ele se suicidou. Não sei porque ele estava andando pelo trilho naquele dia. Toda vez que penso nisso não consigo mais dormir. Por que você acha que ele teria feito aquilo?
(MIYAMOTO, 1979, 77)²⁷

Com esse desabafo, percebemos o quanto durante todo o tempo Yumiko nunca conseguiu deixar de pensar no motivo que levou Ikuo a cometer suicídio. Ela afirma:

Devido a essa raiva e tristeza, eu consegui viver até agora. (MIYAMOTO, 1979, 78)²⁸



Fig. 17²⁹

Tamio, então, fala de uma história que certo dia seu avô lhe contou (Fig. 18): à noite, quando um pescador sai para pescar, às vezes vê uma luz de longe. Ela pisca, pisca como se estivesse chamando o pescador. Talvez Ikuo tenha visto essa luz de ilusão no trilho na noite em que morreu. Talvez Tamio tenha sido o sopro de ânimo que Yumiko estivesse precisando. Ele não a força a ser diferente e respeita o espaço de Yumiko pois sabe do suicídio de Ikuo e o quanto ele era importante na vida dela.

²⁷ 「うち、あの人がなんで自殺したんか、なんでレールの上を歩いてたんか、それを考え始めると、もう眠れへんようになるねん。…なあ、あんたはなんでやと思う？」

²⁸ そして、わたしはその悔しさと哀しさのおかげで、きょうまで生きてこれたのやった。

²⁹ <http://www.les-lectures-de-cachou.com/maborosi-maboroshi-no-hikari/> (Acesso: 11.jul.2017)



Fig. 18³⁰

Mieko Kamiya escreve:

A maioria das pessoas que perdem o *ikigai* e que caem no fundo do abismo escuro cheio de desespero e vazio (*kyomu - emptiness*) pensam em suicídio. (...) Quando uma pessoa perde o *ikigai* e pensa em querer morrer, o que mais ela sente que atrapalha é o seu próprio *nikutai*. No entanto, na realidade é exatamente esse próprio *nikutai* que trabalha e sustenta o sujeito sem que ele não se dê conta (KAMIYA, 2004a, 142)³¹

Yumiko, então, faz uma reflexão sobre o que Tamio falou e passa a pensar que existe nesse mundo uma doença que extrai o *sei* (精) das pessoas:

Desde então, passei a acreditar que nesse mundo há uma doença que extrai o *sei* das pessoas. É uma doença que rouba não algo superficial, como força física ou força psicológica. Será que as pessoas não criam dentro de si uma doença que rouba o mais importante *sei* que está num local bem mais profundo? (MIYAMOTO, 1979, 79)³²

³⁰ <http://yansue.exblog.jp/17939498/>

³¹ 生きがいをうしない、絶望と虚無の暗い谷底へおちこんでしまったひとの多くは自殺を考える。(...)生きがいをうしなった人間が死にたいと思うとき、一ぱん邪魔に感じるのは自己の肉体であった。しかし実際はこの肉体こそ本人の知らぬ間にはたらいて、彼を支えてくれるものなのである。

³² …確かにこの世には、人間の精を抜いていく病気があるんやと、あれ以来わたしは考えるようになった。体力とか精神力とか、そんなうわべのものやない、もっと奥にある大事な精を奪っていく病気を、人間は自分の中に飼っているのやないやろうか。

A morte de Ikuo não é mais o principal *ikigai* de Yumiko. A sua aceitação é agora apenas uma pequena parte dele. Já não importava mais se a luz que Ikuo viu era uma ilusão ou era uma doença do *kokoro* dele.

Shōji Ōkōchi comenta no posfácio do livro de Miyamoto:

Uma história que narra com profundidade os sentimentos íntimos do coração de uma mulher que passa a transformar em última instância como *ikigai* a raiva mortificadora e a tristeza profunda como se estivesse pisando agressivamente o chão, num sentimento que parece haver uma serpente encaracolada dentro de seu peito, devido à morte de seu marido que, mostrando suas costas até o último momento antes de ser atropelado por um trem, morreu andando no meio do trilho, sem sequer olhar para trás. Isso faz com que ela fique presa a uma incompreensível forma de morte, penetrando em nosso peito uma estranha presença de fronteira obscura entre a vida e a morte existente nos seres humanos. (MIYAMOTO, 1979, 163)³³



Fig. 19³⁴

³³ 漾かれる瞬間まで列車に背中を見せて、一切ふりかえらないで進行方向に線路を真ん中を歩き続けて死んだという夫にむかっての、団地駄踏むような悔しさと哀しさが胸の中でとぐろを巻いて、ついにはそれが生甲斐にもなっている女の胸のうちを切実に語るこの物語は、得体のしれない死に方にこだわることで、人間の生死、幽明の境を奇妙な存在のものとして、こちらの胸のうちに注ぎこんでくる。

³⁴ <https://v-storage.bandaivisual.co.jp/sp-site/koreeda/list.html> (Acesso: 16.ago.2017)

2. Tão distante (*Distance*, 2001): Uma mentira



Fig. 20³⁵

³⁵<https://www.amazon.co.jp/DISTANCE-%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%B9%E3%82%BF%E3%83%B3%E3%82%B9-VHS-ARATA/dp/B000066IJH> (Acesso: 16.ago.2017)

Este filme, baseado em fato verídico, narra a história de quatro personagens que tiveram seus familiares mortos em decorrência de um atentado terrorista no Japão³⁶, provocado por uma seita religiosa. Koreeda retrata aqui a história dos familiares que foram abandonados por seus irmãos, marido e esposa que, ao se juntarem a essa seita, cortam totalmente seus laços familiares. Mas mesmo assim, esses quatro *izokus* se reúnem todo ano, na mesma data e em mesmo local para homenagear a morte deles. Para os membros que se juntaram à seita, o *ikigai* estava em seguir seu novo líder espiritual, pois nada na vida mundana fazia mais sentido a eles.

Um floricultor (Atsushi) perde sua irmã mais velha (Yūko) para a seita; uma professora de ensino médio (Kiyoka) perde seu marido, também educador; um professor de natação (Masaru) perde seu irmão mais velho, um estudante de medicina; e um funcionário de firma de construção civil (Minoru) perde sua esposa. Esses são os quatro personagens principais do filme. Mas um quinto, ex-membro da seita (Sakata), também exerce um papel fundamental no desfecho do filme.



Fig. 21³⁷

Atsushi costuma visitar *seu pai* um hospital local (Fig. 21) sempre lhe trazendo flores e conversando com ele no pátio do hospital, comentando sobre as fotos que eles olham num álbum de família. Num tom de harmonia e bom relacionamento, ambos conversam sobre o cotidiano.

³⁶ Baseado no atentado terrorista ocorrido em 20 de março de 1995, na cidade de Tokyo, onde a Seita Aum, com o uso do gás sarin dentro da estação de metrô, vitimou mais de 6.000 pessoas.

³⁷ <https://avaxhome.unblocker.xyz/video/Distance.html>



Fig. 22³⁸

Atsushi e mais três personagens, vítimas dos familiares adeptos à seita, visitam o local do atentado todo ano para depositarem flores no dique (Fig. 22) e rezarem pelos mortos. Kiyoka, que era casada também com um educador, sofre ao saber que seu marido insiste em se juntar à seita, local que para ele era ideal para dar a verdadeira educação às crianças japonesas do futuro, longe das regras impostas pelo governo. Já o irmão de Masaru, prestes a se formar em medicina, diz que a medicina ocidental só conhece o tratamento das doenças dos corpos e dos órgãos. Mas na seita ele poderia aprender a curar a doença da alma (*tamashii* 魂) das pessoas enfermas. A esposa de Minoru diz que no lar ela não via sentido da vida, mas que nessa seita ela havia encontrado o seu *ikigai*, uma nova razão de viver, e pessoas com as quais ela conseguiria compartilhar seus sentimentos. Ao ouvir isso, Minoru questiona que *ikigai* seria esse, pois ela parecia estar sendo ludibriada por uma religião, palavra esta que ele pronuncia com bastante desprezo e desdém.

³⁸ <https://www.trigon-film.org/de/movies/Distance>

Quatro anos atrás, os familiares desses quatro personagens centrais resolvem envenenar as águas do lago e ao praticarem esse atentado, são assassinados brutalmente pelos membros da própria seita por terem cometido essa atrocidade sem o consentimento do grupo. Assim, eles são mortos, cremados e suas cinzas jogadas nesse mesmo lago para que seus corpos não pudessem ser reconhecidos.

Mas o personagem central mais intrigante e misterioso era Atsushi, o floricultor. Ao longo do filme, ele aparece conversando harmoniosamente com sua *irmã* Yūko, em *flashbacks* (Fig. 23), sempre sobre o cotidiano e as alegrias da vida.



Fig. 23 ³⁹

No dia em que os quatro *izokus* se encontram para visitar o lago, conhecem Sakata, ex-membro da seita. Por um incidente ocorrido durante essa visita, os cinco têm de passar uma noite numa cabana próxima ao lago. Assim, pouco a pouco, passando-se as horas neste local, cada um começa a conversar sobre o episódio do atentado, as mortes e principalmente sobre suas identidades. Quando Masaru conta a Sakata que Atsushi era o irmão de Yūko, Sakata faz uma discreta expressão de indagação, mas não faz nenhum comentário extra.

³⁹ <https://www.trigon-film.org/de/movies/Distance>

Koreeda instruiu os atores a elaborarem os diálogos que seriam usados dentro dessa cabana de acordo com a criatividade de cada um deles. Previamente, ele havia fornecido um esboço do perfil dos personagens, suas características, suas peculiaridades e suas identidades. Cada ator, assim, foi estudando e analisando suas falas de forma que parecesse o mais próximo ao perfil traçado por Koreeda. Quando há cenas de silêncio, uma espécie de *intervalo* entre diálogos, causa-nos até um incômodo. Mas devemos lembrar que os personagens não são amigos íntimos. Principalmente Sakata é um estranho que não fazia parte dessa visita anual. Por isso, os diálogos são quebrados, murmurados e desajeitados. Há também cenas em que um ou outro personagem têm de repetir suas falas mais de uma vez porque elas não são expressadas com exagero nem explicitamente.

Na manhã seguinte, eles finalmente conseguem voltar à cidade e pegar um trem para retornarem às suas casas (Fig. 24). Mas dentro do trem, Sakata, por não se conformar com a identidade de Atsushi, lhe pergunta: “Você é mesmo o irmão da Yūko? É que uma vez ela nos contou que o irmão mais novo dela havia se suicidado tempos atrás.” Atsushi, sem mudar seu semblante, devolve-lhe com uma pergunta: “Foi ela quem disse isso? Ela não estava brincando?” Sakata, então, responde-lhe que se fosse brincadeira não teria falado *naquele tom*. Sakata lhe pergunta: “Quem é você, afinal? O diálogo de ambos termina sem solucionar essa dúvida.



Fig. 24⁴⁰

⁴⁰ <http://jfilmpowwow.blogspot.com.br/2008/08/review-distance-hirokazu-koreeda-2001.html>
(Acesso: 11.jul.2017)

Depois, Atsushi volta ao hospital e é informado que Tanabe havia falecido. O pai que ele visitava não era, afinal, seu pai verdadeiro. Após a morte deste no hospital, a enfermeira pergunta a Atsushi: “pensei o tempo todo que você era o filho dele, mas após o falecimento do sr. Tanabe, seu verdadeiro filho veio ontem para cá. Quem é você, afinal?”.

Novamente, em cenas de *flashback*, há momentos que o filme mostra uma família no qual um pai abandona a família (a esposa, uma menina e um menino) para se juntar à seita. São cenas de Atsushi quando menino e que devido ao trauma sofrido pelo abandono, nunca mais soube o que era uma família. Por isso *criou* uma, confeccionando um álbum de fotos, recordando e montando várias pessoas, inclusive Tanabe e Yūko, utilizando *photoshop*.

Após essa dupla revelação, Atsushi queima suas fotos de infância com toda a família verdadeira reunida e as fotos que o *pai* Tanabe guardava no quarto do hospital. O *ikigai* de Atsushi era viver essa mentira, essa família recriada. Se a enfermeira e o Sakata não tivessem revelado a sua falsa identidade, ele continuaria todo ano a visitar o local onde sua *irmã* havia morrido? Como diferenciar um *ikigai* verdadeiro de um *ikigai* fictício, se ambos levam a uma *razão de viver*?



Fig. 25⁴¹

⁴¹ https://avaxhome.unblocker.xyz/video/Distance_.html

Quando Atsushi perde esse *ikigai*, ele retorna ao dique sozinho (Fig. 25, Fig. 26), chora pronunciando “Pai...!” E na certeza de que não mais conseguiria voltar no tempo nem ter a quem chorar, Atsushi ateia fogo no local para certificar-se de que pôs fim à sua ilusão e mentira (Fig. 27).



Fig. 26⁴²



Fig. 27⁴³

⁴² <https://www.pinterest.com/pin/559079741218394348/> (Acesso: 08.dez.2015)

⁴³ <https://br.pinterest.com/pin/323133341996548167/> (Acesso: 11.jul.2017)

Koreeda escreve que durante a filmagem seu próprio pai também falece (KOREEDA; WAKAGI, 2001, 117-118) ⁴⁴. Por ter sido uma pessoa que dificilmente adoecia, para Koreeda a morte dele era ainda difícil de acreditar. Quando estava refletindo sobre o significado da figura paterna para compor o personagem de Atsushi, ele imaginou que quando alguém não consegue *neste mundo* ter um pai, procura *no outro mundo*, ou seja, neste caso, segundo a visão do Koreeda, no mundo das religiões, uma figura paterna. Assim, ele começa a anotar várias vezes em seu *script* de *Tão distante* as palavras relacionadas a *pai*: amor paterno, figura paterna, perda do pai, morte do pai, paternidade. E durante esse processo, seu pai morre.

Nessa elaboração da narrativa, a história foi sendo desenvolvida conforme a troca de ideias entre o diretor e os atores que não recebiam os *scripts*, como vimos no caso da conversa dentro da cabana. Com essa técnica bastante característica de Koreeda, ele como documentarista, faz novamente uma intersecção entre documentário e ficção, uma vez que o filme foi inspirado no atentado terrorista da *Seita Aum*, de 1995, como mencionamos acima.

É uma realidade dentro do cinema, no qual retrata os acontecimentos do Japão contemporâneo, sobre uma família japonesa atual, possivelmente em que muitas conseguiram se identificar, principalmente no que se refere à distância entre cada membro dela, não à toa, o título do filme. Uma distância em que eles, apesar de morarem sob o mesmo teto, mantêm um afastamento afetivo. E que também, apesar da proximidade sanguínea, os laços íntimos fraternais e paternais são demasiadamente frágeis, vulneráveis e debilitados. A solidão de não poderem compartilhar seus ideais e seus *ikigais* fizeram com que cada membro da família que executaram o atentado fossem se afastando de sua família de sangue para se tornarem membros de uma *nova família*, a seita, onde agora sim, seus *ikigais* seriam compactuados mutuamente.

Quem poderia julgar que a escolha deles estaria equivocada? O erro foi de jogar o veneno no lago para intoxicar uma massa de população, acreditando que assim somente os escolhidos sobreviveriam ao atentado. Mas a escolha de *ikigai* não poderia ser julgada. Por isso mesmo, como vimos anteriormente, a temática que Koreeda sempre aborda são os *izokus*, e insiste em afirmar que não cabe a ele julgar nem condenar em suas narrativas os que causaram dor e sim contar a história dos que precisam buscar resiliência.

⁴⁴ 7月4日—父が亡くなった。80歳だった。

Quero retratar o lado obscuro do coração das pessoas. (KOREEDA; WAKAGI, 2001, 7)⁴⁵

Com essa frase, Hirokazu Koreeda inicia o prólogo do seu diário de anotações do filme *Tão distante*.

Para se viver, uma pessoa inexoravelmente acaba abraçando dentro de si a obscuridade: inveja, maldade, instinto assassino, insegurança, desconfiança. Esses sentimentos existem inequivocamente no fundo do *kokoro* de qualquer pessoa e negá-los ou ignorá-los significa desviar o olhar da existência da humanidade. Mais ainda, esses sentimentos nascem quando as pessoas começam a interagir entre eles. Talvez sob este aspecto, possamos dizer que isso é o mais humano dos sentimentos, nos quais somente eles possuem (KOREEDA; WAKAGI, 2001, 7)⁴⁶

A quebra da unidade familiar e o trauma daqueles que têm de lidar com essa ruptura são temas recorrentes nos filmes de Koreeda. Ele não quer explorar o motivo nem as facetas dos que provocaram a tragédia, mas sim retratar aqueles que de uma forma ou de outra têm de aprender a reconciliar com o passado. “Não é uma questão de superação”, diz Koreeda. É uma nova configuração de experiência que lida com memória e história da vida de uma pessoa, e em última instância, conviver com essa nova memória.

No caso de Atsushi, criar uma nova identidade, ou seja, uma mentira, foi se desenvolvendo em decorrência da perda de sua figura paterna. O pai biológico havia se tornado o líder da seita e cometeu suicídio por não suportar à pressão da investigação. Ele perde também duplamente o *novo pai*, aquele do hospital: primeiramente pela morte e segundo pela revelação de que Atsushi não era seu verdadeiro filho. Ele acabou criando um *papel fictício* porque só assim conseguia ser sincero com seus sentimentos pela perda e abandono.

Koreeda afirma sobre verdade e mentira:

⁴⁵ 人の心の闇を描きたい。
いやおう

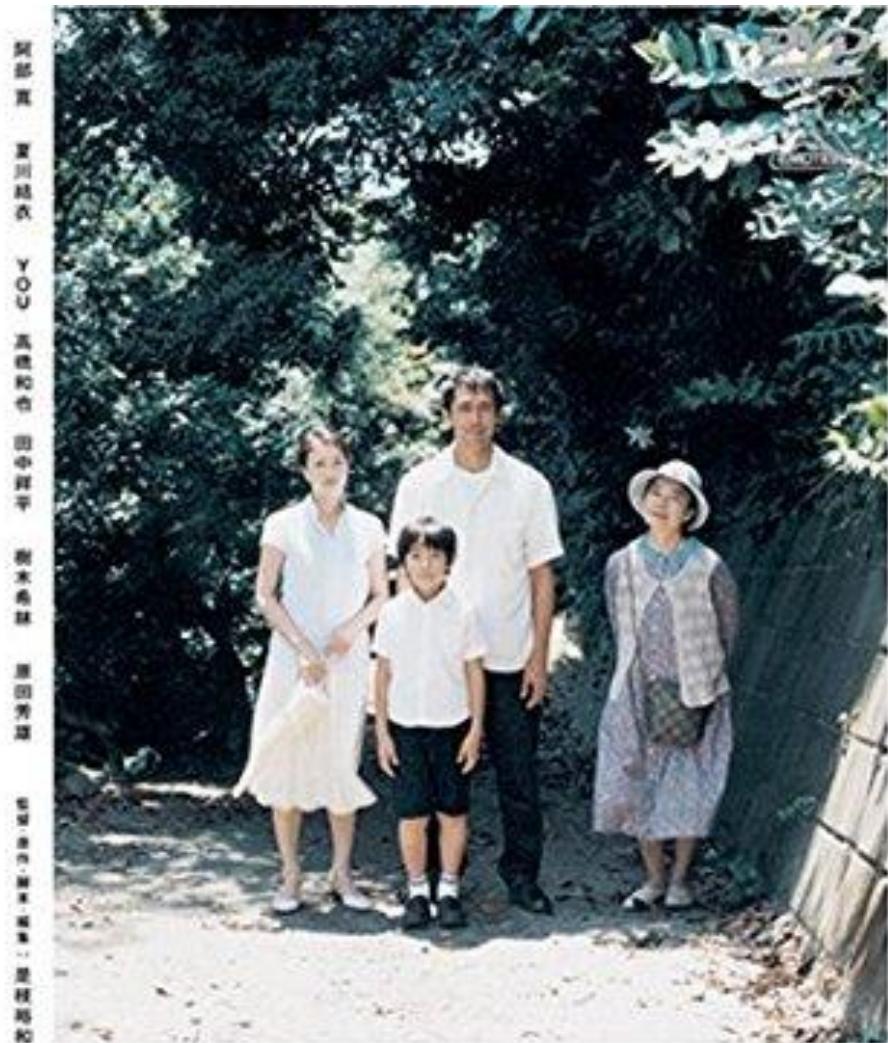
⁴⁶ 人が生きていくうえで否応なく抱え込んでしまう闇—嫉妬、悪意、殺意、不安、猜疑。これらの感情はまぎれもなく誰の心の底にも存在するものであり、それを否定したり、無視することは人の存在から目をそらしてしまうことに他ならないだろう。さらに言えば、これらの感情は人が人と関わっていこうとした時に生まれるものである、という点において最も人間らしい、人間にしかない感情といつても良いかもしれない。

A existência do *si-mesmo* (自分 - self) é fruto da junção de vários papéis. Talvez não haja de fato um *si-mesmo* verdadeiro. Na vida, todos nós somos atores. O tema deste filme é desdobrar a verdade e a mentira dentro de nossas atuações no dia-a-dia. (KOREEDA, 2001, 12)⁴⁷

⁴⁷ 自分という存在は、いくつもの役柄の寄せ集めであって、ありのままの自分などといふのは実は存在しないのかも知れない。人生の中で人は誰もみな役者である。そんな日常の中で繰り広げられる縁起の嘘と真実が、今回のテーマである。

3. Seguindo em frente (*Aruitemo, aruitemo* 2008): Um ressentimento

Na vida estamos sempre um pouco atrasados. (KOREEDA)
 「人生いつもちょっとだけ間に合わないんだ」



歩いても 歩いても

Fig. 28⁴⁸

⁴⁸[\(Acesso: 11.jul.2017\)](https://www.amazon.co.jp/%E6%AD%A9%E3%81%84%E3%81%A6%E3%82%82-E6%AD%A9%E3%81%84%E3%81%A6%E3%82%82-DVD-%E9%98%BF%E9%83%A8%E5%AF%9B/dp/B001I93IEM)

Este filme retrata o cotidiano de uma família do interior de uma cidade do Japão. Mostra a vida de um casal de idosos que, após a perda de seu filho mais velho (e mais querido) Junpei, precisa lidar com ressentimento e rancor diante da morte inesperada. Quinze anos atrás, Junpei morre afogado ao salvar uma criança (Yoshio) que não sabia nadar.

Transcorrido os anos, todos os membros da família continuam visitando o casal no dia de aniversário de Junpei, como tem feito todo verão após o incidente (Fig. 29). O pai, já um homem idoso, tornou-se uma pessoa amarga e não consegue se comunicar afetivamente com o filho mais novo Ryōta, pois é pelo Junpei que ele tinha expectativa que herdasse a sua carreira de médico.



Fig. 29⁴⁹

O almoço com a família toda reunida ao redor da mesa também é tensa e cheia de palavras ríspidas entre o pai e o filho. A mãe, toda terna, intervém na conversa na tentativa frustrada de amenizar a peso do diálogo. O pai cobra do filho a situação do emprego dele, mostrando-se falsamente preocupado pelo sucesso de sua carreira como restaurador de arte, sem saber que ele estava desempregado. Algo que ele tenta a todo custo esconder para que não lhe dê mais motivos para desprezá-lo como filho fracassado.

⁴⁹ <http://film.thedigitalfix.com/content/id/73003/still-walking.html>

Fig. 30⁵⁰

A mãe então chama Ryōta para visitar o túmulo de Junpei (Fig. 30). Ao ver que alguém havia colocado flores de girassol, ambos se perguntam quem teria feito isso. Ryōta desconfia que poderia ter sido Yoshio, o menino que Junpei havia salvo do afogamento. Toshiko, ao ouvir o nome do rapaz, joga os girassóis no chão justificando que com eles não caberia no vaso as flores que ela havia trazido. Gradativamente, a mãe vai revelando de forma bastante sutil o incômodo que ela ainda nutre em relação a Yoshio.

A caminho de casa, Toshiko aproveita para perguntar como anda a situação do casamento de Ryōta (Fig. 31), pois ele havia se casado com uma viúva e isso não era *normal* na sociedade japonesa. Ryōta, já perdendo a paciência, por sua vez, pergunta-lhe o que é ser *normal* e o motivo pelo qual as pessoas tanto lhe cobram por essa *normalidade*. A mãe comenta que casar-se com uma viúva não era *normal*.

Fig. 31⁵¹

⁵⁰ <https://theiapolis.com/movie-2S0Z/aruitemo-aruitemo/gallery/aruitemo-aruitemo-1020399.html> (Acesso: 11.jul.2017)

⁵¹ http://ryanhisablog.at.webry.info/200807/img4_3.121535255017816410447.html

Uma família *normal*, uma vida *normal* (sobre isso veremos também na análise do filme *Depois da vida*), seria isso uma representação de família harmoniosa, e porque não, de uma vida harmoniosa, sem conflitos e atritos? Com certeza, não é esse tipo de narrativa que interessa a Koreeda. O *normal*, palavra recorrente neste filme, parece incomodar profundamente Ryōta, pois está ciente de que ele escapa do modelo ideal de filho: não seguiu a carreira do pai, não se casou com uma solteira e oculta o fato de estar sem trabalho. Mas faz a mãe acreditar que ele está restaurando obras de um Van Gogh, um Chagal.



Fig. 32⁵²

Ao entardecer, Yoshio finalmente visita a família (Fig. 32). O rapaz, agora com 25 anos, é obeso, desengonçado, mostra-se incapaz de ficar muito tempo num mesmo emprego e parece não querer sair da zona de conforto que lhe foi proporcionado. O pai, demonstrando ainda o desprezo e rancor que nutre pelo rapaz, nem se quer participa da conversa. Novamente, o clima de tensão é amenizado por outras pessoas, agora por Ryōta e por sua irmã.

Yoshio novamente agradece à família dizendo que se não fosse por Junpei ele não estaria vivo agora e cumprimenta o altar sob o olhar longínquo de Toshiko (Fig. 33), afirmando que ele viverá com força e plenamente para honrar a morte de Junpei. Em que estaria pensando ela?

⁵² <http://www.criterionforum.org/DVD-review/still-walking-blu-ray/the-criterion-collection/794> (Acesso: 11.jul.2017)

Quando chega a hora de Yoshio partir, Toshiko faz ele prometer que voltaria no ano seguinte e que ela estaria esperando ansiosamente por ele. Yoshio responde com um sorriso desconcertante, pois para ele é um peso lembrar que foi o causador do sofrimento da família.



Fig. 33⁵³



Fig. 34⁵⁴

⁵³ <http://alexsheremet.com/review-hirokazu-koreedas-still-walking-2008/>

⁵⁴ <http://gcb00172.hatenablog.com/entry/2013/10/05/183858>

Fig. 35⁵⁵

Num certo momento à noite depois do jantar (Fig. 34), Ryōta, ao sentir pena do rapaz que parece sofrer por ter de visitar ano após ano o túmulo de Junpei, pede à mãe que o liberte dessa obrigação. Eis que ela lhe responde em tom sombrio e repleto de rancor (Fig. 35):

Por que deveria libertá-lo? É por isso que estou convidando. Não posso fazê-lo esquecer só porque se passaram uma dúzia de anos. Foi por culpa dele que Junpei morreu. Para uma mãe isso não faz diferença (se foi acidente ou não). Não ter alguém para ter rancor faz com que eu sofra ainda mais. Acho que não serei castigada se o fizer sofrer uma vez por ano. Por isso vou fazê-lo vir no ano que vem, no próximo ano... (KOREEDA, 2008, 179)⁵⁶

Assim, Toshiko faz desse ódio (*nikushimi* – 憎しみ, *urami* – 恨み) o seu *ikigai*. Ela confessa que por não ter a quem culpar pela morte de Junpei, não consegue (e nem quer) se desprender do passado, fazendo com que a presença de Yoshio seja uma forma de poder lidar com a perda e jamais se esquecer de que alguém tenha sido responsável pela sua dor, por mais que racionalmente ela compreenda que tenha sido um acidente. “Uma mãe jamais deveria visitar o

⁵⁵ http://ryanhisa-blog.at.webry.info/200807/article_3.html

⁵⁶ 「なんで?」「だから呼んでんじゃないの…」「10年やそこらで忘れてもらったら困るのよ。あの子のせいで純平は死んだんだから…」「一緒に。親にしてみれば一緒に憎む相手がないだけ余計こっちは辛いんだから。あの子にだって、年に一度くらい辛い思いしてもらってもバチはあたんないでしょ…」「だから、来年も再来年も来でもらうの」

túmulo de um filho”, diz ela. Portanto, Toshiko planeja ano após ano, ver o quanto desperdício foi a morte do filho, pois Junpei acabou salvando a vida de um que não estava tendo uma carreira promissora.

Ryōta sente arrepios por ter visto uma face de sua mãe que ele desconhecia. Onde estaria aquela mãe toda sorridente que se despediu de Yoshio na porta de casa? Ryōta chama a atenção dela pela残酷, mas ela lhe responde que isso era um sentimento *normal* de uma mãe. Novamente a palavra *normal* parece perturbar seu filho.

No dia seguinte, Ryōta e seu pai passeiam pela praia (Fig. 36) num raro momento de diálogo sem tensão. Para a mãe, o filho promete lhe comprar um carro para poder levá-la às compras, sonho que ela nutria há muito tempo; para o pai, ele promete levar a um jogo de futebol, um novo hobby que Ryōta descobre durante essa conversa. Mas nenhuma dessas promessas é cumprida.



Fig. 36⁵⁷

⁵⁷ <http://www.perpetualnostalgia.com/2011/09/still-walking.html> (Acesso: 11.jul.2017)

Fig. 37⁵⁸

Vemos novamente que Koreeda trabalha sobre a tristeza e a dor dos que foram deixados para trás, o *izoku*. Destacamos aqui a figura da mãe, que equilibra com humor e a tristeza o peso da relação familiar. Mas esse relacionamento mostra-nos o quanto pode ser asfixiante o elo familiar: rancor não declarado, a inveja fraterna, a decepção paterna, a crueldade materna. Koreeda relata que esse filme foi inspirado em sua vida e homenageia a sua própria mãe. “Muito do comportamento e das feições de Toshiko estão presentes na figura da minha mãe e se esse filme repercutir de forma positiva, isso será graças a meus pais”, afirma Koreeda. “Quis fazer um filme no qual eu pudesse imediatamente reconhecer a minha mãe. Não para chorar pela morte dela, mas para poder rir com ela novamente”⁵⁹.

Koreeda escreve sobre sua mãe em seu livro *O que pensei durante as filmagens (Eiga o torinagara kangaeta koto)*:

Minha mãe não é uma pessoa de coração afetivamente bondoso. Tinha uma língua venenosa e era uma pessoa com atitude maléfica que chegava a ser até humorístico (KOREEDA, 2016, 161)⁶⁰.

⁵⁸ <http://chroniqueducinephilestakhanoviste.blogspot.com.br/2016/02/still-walking-aruitemo-aruitemo.html>

⁵⁹ http://www.cincyworldcinema.org/x_110507sw.php (Acesso: 03.ago.2015)

⁶⁰ 母は決して心優しき善人ではありません。かなりの毒舌家で、悪態がけっこう笑えるユニークな人でした。

4. Depois da vida (*Wandafuru Raifu*, 1999): Uma memória



Fig. 38⁶¹

⁶¹ http://thymosblog.at.webry.info/201006/article_3.html (Acesso: 16.ago.2017)

O filme começa numa segunda-feira num local situado entre a Terra e o Paraíso (Fig. 39), uma espécie de *pré-paráíso*. Quando uma pessoa morre e chega nesse local, dizem-lhe: “Escolha a melhor lembrança que você teve ao longo de toda a sua vida”. Durante os seis dias que os mortos permanecerão ali, eles deverão fazer essa escolha. Após feito isso, os funcionários desse recinto e uma equipe de produção de cinema farão uma reprodução fiel desse momento dentro de um estúdio. No sexto dia será feita a projeção desse filme numa sala de cinema, onde os mortos vão reviver o seu passado olhando para a imagem, relembrando-se de suas alegrias, dúvidas e arrependimentos que tiveram até então. Assim, ao terminar a projeção, todos seguirão ao paraíso, carregando em suas memórias somente as imagens desse filme. O resto todo será apagado de suas mentes.



Fig. 39⁶²

Pouco a pouco, um a um, os funcionários do *pré-paráíso* começam a explicar a cada novo morto de que todos terão de cumprir essa única tarefa. Mas há uma condição para essa escolha: o limite de tempo. Terão apenas três dias para se decidirem.

⁶² [http://www.newyorkerfilms.com/After-Life-\(1998\)/1/73/](http://www.newyorkerfilms.com/After-Life-(1998)/1/73/)

Os dias no *pré-paráíso* estão planejados da seguinte forma:

Segunda-feira: Recepção (Reception 歓迎)

Terça-feira: Lembrança (Remembering 想起)

Quarta-feira: Arrependimento (Regret 後悔)

Quinta-feira: Relacionamento (Relationship 関係)

Sexta-feira: Responsabilidade (Responsibility 責任)

Sábado: Réquiem (Requiem 葬送)

Domingo: Decisão (Resolution 決斷)

Segunda-feira: Repetição (Refrain 反復)

Alguns hesitam na escolha, outros relatam que não querem reviver nenhuma parte de sua vida pois foi muito penosa e mesmo que pudesse ter vivido por mais tempo, provavelmente não viria a ter nada de divertido. Outros dizem que tiveram uma vida *normal*, sem nenhum drama, mas que mesmo assim, teriam sim, uma escolha. Um escolhe a infância; a outra, o encontro com o noivo que tivera no período da Segunda Guerra; uma paixão durante a adolescência; o momento após o parto; os dias que passara com a amante. Assim, cada um começa pouco a pouco a relatar detalhes de suas escolhas.

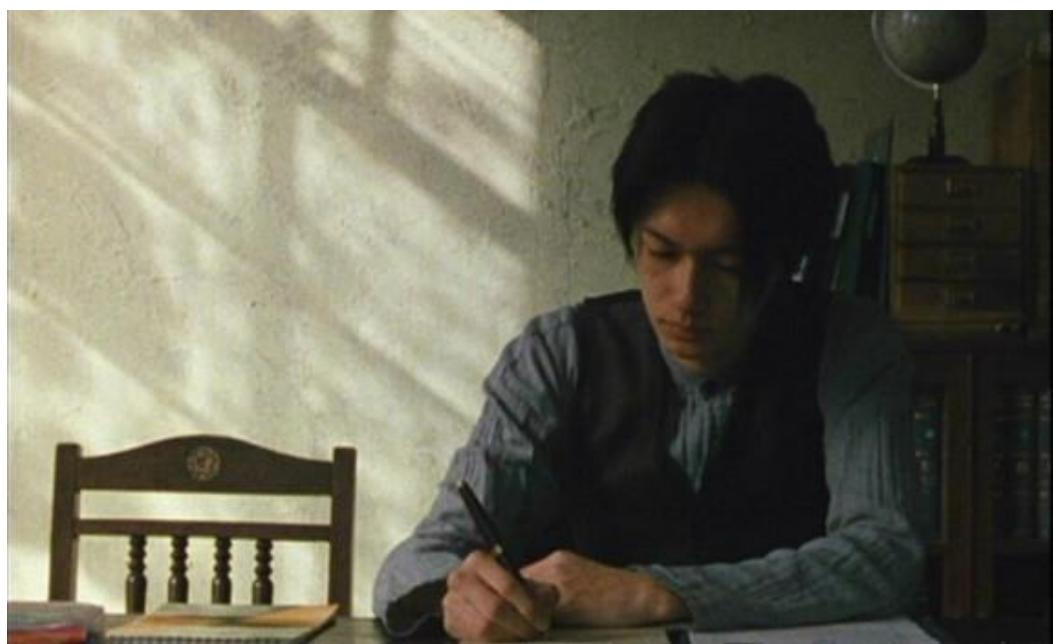


Fig. 40⁶³

⁶³ <http://dekunotato.exblog.jp/m2012-09-01/>

Fig. 41⁶⁴

Mochizuki (Fig. 40) e Shiori (Fig. 41) são funcionários desse *pré-paráíso*, responsáveis por entrevistar e ajudar os mortos a recriarem o momento mais marcante deles enquanto estavam vivos.

Fig. 42⁶⁵

⁶⁴ <http://dekunotato.exblog.jp/m2012-09-01/>

⁶⁵ <https://sheiswatching.wordpress.com/2012/02/13/wandafuru-raifu-yasamdan-sonra/>

Mochizuki comunica a Tatara, de 78 anos, a primeira entrevistada do dia (Fig. 42): “Creio que a senhora já esteja a par da situação, mas preciso lhe informar oficialmente. Kimiko Tatara, ou seja, a senhora, morreu ontem. Minhas condolências”. E ela responde: “Muito obrigada”. (KOREEDA, 1999, 29-30) ⁶⁶



Fig. 43 ⁶⁷

Quando chega a vez de Ichirō Watanabe (fig. 43), 70 anos, ele também fica na dúvida do que seria a lembrança mais marcante. Quer saber se essa lembrança se refere a algo relacionado a momento divertido ou se refere a algum momento de felicidade. Ele relata que sua vida não correu conforme ele havia planejado, mas que dedicou suas energias às coisas que ele queria. Mas nunca havia vivido os seus 70 anos pensando que algum dia teria de fazer essa escolha.

Mochizuki, então, pede ao centro de arquivo os 70 vídeos gravados da vida de Watanabe para que possa lhe servir de referência para conseguir resgatar seu passado e ajudar na escolha de seu momento mais marcante. Watanabe fica surpreso ao saber que em cada fita de vídeo estava gravado um ano de sua vida. “Quem diria..., minha vida em vídeo”, murmura ele sozinho.

⁶⁶ 「もう状況はおおよそおわかりになっていると思いますが、念のためにもう一度確認させていただきます。多々 義君子さん、つまりあなたですが、昨日お亡くなりになりました。どうもご愁傷さまです」「ご丁寧にありがとうございます」

⁶⁷ <https://sheiswatching.wordpress.com/2012/02/13/wandafuru-raifu-yasamdan-sonra/>

Fig. 44⁶⁸

Yūsuke Iseya (Fig. 44), 21 anos, por sua vez, pergunta ao funcionário se todos que morrem acabam vindo a esse local, tanto pessoas boas quanto más. Apesar da explicação do funcionário sobre o objetivo de estar ali, ele afirma que não tem a menor intensão de fazer essa escolha. “Não é que não consiga escolher”, diz ele. “Simplesmente não escolho”. Vale lembrar aqui que Yūsuke Iseya é o nome tanto do ator quanto do personagem. Koreeda pediu ao ator que ele construísse as falas baseando-se parte em sua vida real, como um depoimento pessoal, parte inserindo sua criatividade na improvisação.

Fig. 45⁶⁹

⁶⁸ <https://sheiswatching.wordpress.com/2012/02/13/wandafuru-raifu-yasamdan-sonra/>

⁶⁹ <https://sheiswatching.wordpress.com/2012/02/13/wandafuru-raifu-yasamdan-sonra/>

Kiyo Nishimura (Fig. 45) tem dificuldades de se comunicar. Compreende as perguntas, mas não pronuncia palavras com nexo, o que provoca em Kawashima, seu funcionário encarregado da entrevista, uma certa inquietude (Fig. 46). Teria ele capacidade de criar um elo de comunicação com ela dentro do prazo estipulado? A equipe de produção discute como extrair informações da Nishimura, pois sua memória parece ter se estagnado quando tinha nove anos de idade. Mas aos poucos ele cria uma interação com ela, ainda que sutil e discreta, e descobre que ela gosta de flores, principalmente de *sakura*, a flor de cerejeira (Fig. 47). Assim, Nishimura consegue de certa forma, criar um roteiro para o filme sobre ela.



Fig. 46⁷⁰



Fig. 47⁷¹

⁷⁰ <http://ishootthepictures.com/category/worth-a-look/>

Durante a mesma reunião, eles trazem também à tona a situação de Watanabe. Uma vez que ele é incapaz de se recordar de algum momento marcante em sua vida, pede ajuda para que Mochizuki possa escolher alguma evidência de que ele existiu durante a vida. Sugie, um dos funcionários, comenta impaciente:

“Evidência de que viveu?” Falar sobre a “evidência de que viveu...” Normalmente a maioria das pessoas não consegue deixar essa evidência (enquanto estavam vivos). É tarde demais procurar por essa “evidência de que viveu” depois de ter chegado aqui (no mundo do *pré-paráíso*). (KOREEDA, 1999, 94) ⁷²

Essa observação faz com que Kawashima, então, chegue a questionar a importância do trabalho deles. Qual seria a finalidade do trabalho no *pré-paráíso*, de resgatar as lembranças dos que morreram? Qual seria a necessidade de fazer com que todos preservem uma única memória para seguir em frente com a morte?

Mochizuki revela a Watanabe que todos os que trabalham nessa instituição são aqueles que não fizeram ou não puderam fazer essa escolha e que por isso não caberia a Mochizuki censurar nem criticar Watanabe por essa dificuldade. Watanabe então pergunta a Mochizuki se o fato de não escolher e estar no *pré-paráíso* não seria um peso, uma grande responsabilidade.



Fig. 48 ⁷³

⁷² 「“生きた証？”」「“生きた証”っていってもねえ、普通さ、ほとんどの人はそんなもの残せないんだから。ここに来てから“生きた証”なんて捜したって遅いよ」

⁷³ <http://setdesignthinking.blogspot.com.br/2008/04/after-life.html>

No sexto dia, todos os mortos, exceto Iseya, vão à sala de projeção (Fig. 48), assistem cada um ao *seu filme* (Fig. 49) e ao término não há mais ninguém nessa sala, pois todos foram encaminhados ao paraíso.



Fig. 49⁷⁴



Fig. 50⁷⁵

⁷⁴ <https://mubi.com/films/after-life>

⁷⁵ http://cinema-eiga.at.webry.info/201401/article_24.html

Todos elegem fragmentos, alguns minutos de alegria como o momento mais marcante que conseguem se recordar em suas vidas. Assim, vemos que não são necessários grandes feitos nem grandes eventos para nos apontar a um *ikigai*. Basta, como no caso desses personagens, encontrar um equilíbrio entre as dores e os prazeres que vivenciaram e, posteriormente fazer a escolha após a morte.

Apesar do título em português ser *Depois da vida*, vale lembrar que o original é *Wonderful Life*, o que pode nos dar um sentido distinto do que poderíamos esperar do filme. Em clima de otimismo ou não, Koreeda nos faz refletir como vivemos e carregamos nossas experiências e memórias. “Mesmo que cometamos erros ou façamos algo ruim, não cairemos então no inferno, como é ensinado nas escolas desde pequeno?” Essa é uma das perguntas que Yūsuke Iseya faz.

Koreeda, com sua experiência de documentarista, faz nesse filme uma mescla de documentário e ficção, como colocamos acima, contratando atores verdadeiros e pessoas comuns para fazerem parte do elenco. Para tanto, Koreeda e sua equipe fazem uma enquete pública nas ruas: qual a sua lembrança mais importante que gostaria de levar para depois da morte? Ele propõe inclusive essa pergunta a alguns idosos de casas de repouso. Ao todo, após coletar e filmar cerca de 500 depoimentos, Koreeda seleciona alguns que ele considerou mais interessante, edita-os e insere-os no corpo do filme. Assim, nasce o filme *Depois da vida*. Kimiko Tatara, a simpática idosa, escolhe a sua infância do pós-guerra na qual houve momentos em que ela cantava e dançava na frente dos amigos de seu irmão para ganhar docinhos. Ela relata com detalhes a música, a roupa, a dança e o ambiente de toda a situação. A equipe de produção contrata então uma menina- atriz que fará o papel da Tatara. Para os atores profissionais, Koreeda pediu para que escolhessem e relatassem também um momento marcante de suas vidas. Verdadeiro ou não, os personagens fazem os seus depoimentos diante das câmeras. “Até onde será que podemos resgatar as nossas memórias?”. “Quantos anos você tinha quando se lembra da sua primeira experiência de vida?” (KOREEDA, 1999, 96)

Koreeda confessa que no início não tinha a intenção de inserir os depoimentos das pessoas que não eram atores, pois ouvir a vida das pessoas sempre foi algo extremamente tedioso para ele, principalmente quando a história vinha de idosos. Mas ao ouvir os relatos, lembrou-se da conversa que tinha com seu pai e que Koreeda nunca dava muita importância, pois achava-a sempre enfadonha.

No artigo de *New Yorker Films – After Life: a film by Koreeda Hirokazu*⁷⁶ e em seu livro (KOREEDA, 1999) Koreeda diz que seu avô tornou-se senil quando ele tinha seis anos. Na época, a palavra Alzheimer ainda não existia e ninguém da família ou da comunidade compreendia o que havia acontecido com seu avô. Seus lapsos de memória começaram a ficar evidentes quando ele pedia a mãe de Koreeda que servisse a refeição mesmo depois de tê-la feito. Com o tempo, ele passara a se perder nas ruas e era constantemente trazido de volta para casa pela polícia local. Um dia, ele não mais reconhecia o rosto da própria família. E no fim, seu avô não mais se reconhecia. Koreeda afirma que por ele ter tido apenas seis anos na época, compreendia muito pouco o que estava se passando, mas que ele começou a perceber que as pessoas se esquecem de tudo no final quando morrem. “Hoje eu entendo o quanto as memórias são cruciais para a nossa identidade e para o sentido do si-mesmo”, afirma Koreeda nesse mesmo artigo.

Por isso, como uma espécie de autobiografia, inspirado na vida de seu avô, Koreeda decidiu contratar atores e não atores para seu filme. Fazer uso da memória de pessoas reais era essencial para seu filme. Foi o caso de Kimiyo Tatara. Durante o desenvolvimento do roteiro, a pergunta sempre se centrava em “qual lembrança você escolheria para levar ao paraíso?”. O mais intrigante, relata Koreeda, era a quantidade de pessoas que escolhiam experiências dolorosas. Na primeira parte do roteiro foram usados atores verdadeiros, cujos relatos remetiam a suas próprias experiências e posteriormente, pessoas reais (não atores) a contarem suas histórias. Como o trabalho era feito diante das câmeras, era talvez inevitável que em alguns aspectos as histórias contivessem uma certa dose de ficção, consciente ou não, por motivos que poderiam ser desde orgulho até *engano* de memória. Koreeda observou que nesses casos de *engano* a emoções humanas tornam-se fagulhas que voam enquanto a *verdade* e a *ficção* se colidem. Em *Depois da vida*, Koreeda diz querer explorar as consequências dessas colisões investigando uma área incerta que há entre “recordação objetiva” (*objective record*) e “recolecionamento” (*recollection*) de memória. Toda a premissa de um filme, segundo Koreeda, é alegórica, como no filme de Ernst Lubitsch *O céu pode esperar*, exemplifica ele. Nossa memória, como sabemos, não é nem fixa nem estática. Há um movimento dinâmico que oscila entre ficção e realidade, construída, desconstruída e reconstruída por experiências reais ou não, mas que não pode ser reduzida a *invenção* nem a *fantasia*. (KOREEDA)

⁷⁶ file:///C:/Users/ra00055619/Downloads/AFTERLIFE_presskit.pdf (Acesso: 31.ago.2015)

Mochizuki, por exemplo, morre jovem durante a Segunda Guerra (em 1945, aos 22 anos). Com o tempo, descobre que ele e Watanabe, haviam conhecido a mesma mulher no passado. Mochizuki era noivo de Kyōko Watanabe. Mas por ele ter morrido jovem durante a guerra, Kyōko se casa com Watanabe. Vivem um casamento e uma vida feliz, um emprego bom, enfim tudo *normal*, por isso, não consegue escolher o melhor momento de sua vida. Os funcionários ficam *presos* nesse *pré-paráíso*. Mas Mochizuki, no final, escolhe o momento que passou com Kyōko como a melhor recordação que teve em sua vida, pois descobre que ela havia escolhido, quando chegou ao *pré-paráíso*, o momento que havia passado com Mochizuki. Ele disse a Shiori, sua colega, que foi maravilhoso saber que ele tinha sido importante na vida de alguém.

O acúmulo das experiências de vida das pessoas está vinculado às experiências humanas e aos fragmentos e partículas da vida que estão na mente. Eles emergem dos encontros e desencontros que vivemos. Por isso, para Koreeda, essas camadas de memória e, até certo ponto, a preservação delas, constituem um ponto crucial para a interação humana. Como ocorre nos relatos de alguns personagens, é sempre possível resgatar essa memória. De maneira nostálgica e saudosista, como no relato de Kimiyo Tatara e, por vezes, de forma amarga e dolorosa.



Fig. 51⁷⁷

⁷⁷ <https://sheiswatching.wordpress.com/2012/02/13/wandafuru-raifu-yasamdan-sonra/>

Nos quatro filmes analisamos, portanto, há uma reincidência do que seria *ikigai* e ele não necessariamente precisa estar explícita na narrativa. Aliás, nada nos filmes de Koreeda está explícito. No entanto, podemos perceber que todos os *ikigais* dos personagens que analisamos neste capítulo, a saber, a obsessão de Yumiko para saber o motivo do suicídio de Ikuo, em *A luz da ilusão*; a mentira de Atsushi para poder criar uma família, em *Tão distante*; o ressentimento de Toshiko pelo Yoshio, em *Ainda caminhando*, todos eles têm como base do *ikigai* uma memória dolorosa. Em *Depois da vida*, por fim, vemos a importância de não deixar a vida nos levar, como fez Watanabe, pois no final, apesar de não ter tido nenhuma turbulência durante os seus 70 anos, essa vida *normal*, acabou fazendo com que depois da vida (ou seria depois da morte?) Watanabe precisasse rever 70 fitas de vídeo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitas maneiras de lidar com a filmografia de um grande artista como Koreeda. No caso desta tese, o que mobilizou a pesquisa não foi propriamente a análise da linguagem cinematográfica em seus aspectos técnicos. Tratou-se sobre tudo de compreender um tema que atravessa a sua obra e que reincide em diversos sentidos nos diferentes filmes como um recurso comunicativo aqui reconhecido como *ikigai*.

Durante a escrita da tese, curiosamente, o termo *ikigai* começou a aparecer no mercado editorial brasileiro na forma de livros de autoajuda e motivacional na área de negócios (GARCÍA; MIRALLES, 2016). O fato das pessoas começarem a lidar com *ikigai* a partir deste viés que usa o traço exótico da cultura japonesa como estratégia de marketing, tornou esta pesquisa ainda mais relevante para esclarecer a complexidade do termo japonês e o modo como tem se tornado cada vez mais importante no mundo contemporâneo.

Há muitos estudos que analisam as chamadas décadas perdidas no Japão (1991-2000) que desenharam um cenário de crise, não apenas relacionado aos mercados financeiros e grandes empresas. Mas também afetando a vida das pessoas comuns, alguns muito jovens, que parecem ter cada vez mais dificuldade para encontrar uma razão de viver, como aparece na pesquisa de Nobuhiko Kanda⁷⁸. Fenômenos como o *hikikomori* que se refere às pessoas que vivem enclausuradas, sem se relacionar com ninguém, apenas com os computadores e smartphones, demonstram um dos caminhos da perda de vontade e de sentido na vida, como mostra a pesquisa de pós-doutorado de Cecília Noriko Ito Saito (SAITO; GREINER, 2013). O aumento das taxas de suicídio entre adultos, jovens e crianças, é também um dado significativo e preocupante tanto para o governo japonês quanto para a sociedade.

Num dado recente do governo japonês anunciado no artigo da *Nippon Keizai Shinbun* (maio de 2017)⁷⁹, o Japão chegou à sexta posição no índice de suicídio do mundo e ainda, o Japão é o único país entre esses seis países em que a morte de jovens na faixa dos 15 a 34 anos em consequência de suicídio supera a taxa de morte por acidente. Em 2017, constatou-se até o momento, um número um pouco inferior a 22 mil suicídios, dentre os quais, cerca de 15 mil entre os homens e 6.700 entre as mulheres.

⁷⁸ http://sucra.saitama-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php/BKK0001178.pdf?file_id=24668

⁷⁹ https://www.nikkei.com/article/DGXLASDG30H2W_Q7A530C1CR0000/ (Acesso: 20.out.2017)

Num outro dado levantado pelo governo japonês, agora relacionado ao índice de *hikikomori*, também anunciado no *Nippon Keizai Shinbun* (setembro de 2016)⁸⁰, estima-se que haja atualmente cerca de 540 mil jovens entre 15 a 39 anos nesse estado. Mas esse número, diferentemente do de suicídio, é bastante controverso uma vez que muitas vezes a família de um *hikikomori* não divulga essa condição para a sociedade, muito menos para uma pesquisa formal. Tanto aqueles que decidem pelo suicídio quanto pelo *hikikomori*, ambos perdem de alguma forma suas perspectivas de vidas. A sua vitalidade entra em colapso e assim, o propósito em querer permanecer vivo.

A questão que foi surgindo no decorrer da tese é como o cinema não documental pode lidar com o estado da arte da perda do *ikigai* ou da ressignificação do *ikigai*. Através de uma poética particular e compartilhada com os atores de seus filmes, Koreeda construiu um modo não apenas de representar, mas de explicitar a multiplicidade de modos de lidar com *ikigai* no Japão contemporâneo. Ao criar esta espécie de cartografia de imagens e percepções, ele parte da singularidade japonesa, mas abre caminhos de interpretação para o público não japonês aproximar-se de novos modos de percepção. Neste sentido, a sua experiência como documentarista torna-se fundamental. De certa forma, Koreeda sempre seguiu documentando a vida cotidiana no Japão. No entanto, a partir das situações e narrativas fictícias, construiu outros modos de *falar sobre* acontecimentos, criando uma névoa muitas vezes e deliberadamente os limites entre ficção e realidade.

Não há propriamente uma conclusão acerca de sua obra ou do modo como tem lidado com *ikigai*. O que esta tese sugere, à luz da filmografia de Koreeda, talvez seja a sinalização de que perder a razão de viver e enfrentar esta perda pode ser, de alguma maneira, uma potência para seguir vivendo e não necessariamente o fim de uma jornada.

No entanto, é importante notar que não se trata de uma falsa utopia, mas reconhecer como as ambivalências entre a vida e a morte sempre fizeram parte da cultura japonesa e na contemporaneidade parecem explicitar algo que nada tem a ver com o marketing simplista de autoajuda ou uma espécie de panaceia ficcional, mas sim, com aquilo que tem se tornado um dos tópicos mais importantes das sociedades de consumo, entre as quais o Japão merece destaque. Trata-se de lidar com a vida sem se render à inércia que insiste. Os personagens de

⁸⁰ <https://www.nikkei.com/article/DGXLZO07000830Y6A900C1CR8000/> (Acesso: 20.out.2017)

Koreeda não querem se transformar em exemplo ou modelos de nada, mas na medida em que vivem suas vidas intensamente, mostram o caminho das pequenas percepções, dos detalhes que muitas vezes nos escapam, nos gestos que podem abrir caminhos inusitados sem criar grandes revoluções ou defender juízos de valor.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BO, João Lanari. *Cinema Japonês: filmes, histórias, diretores.* São Paulo: Ed. Gostri, 2016.

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

CARDULLO, Bert (Ed.). *Waves from the East: New World Cinema, Asian Style; Essays and Interviews.* Cambridge Scholars Publishing, 2010.

_____. *World Directors and Their Films: Essays on African, Asian, Latin American, and Middle Eastern Cinema.* Scarecrow Press, 2012.

COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Bom dia, angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CYRULNIK, Boris. *Autobiografia de um espantalho: Histórias de resiliência – o retorno à vida.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Dizer é morrer: A vergonha.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CYRULNIK, Boris; MORIN, Edgar. *Diálogo sobre a natureza humana.* São Paulo: Palas Athena, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

- _____. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DESSER, David. *The imagination of the transcendent: Kore-edo Hirokazu's Maboroshi (1995)*. In: PHILLIPS, Alastair; STRINGER, Julian (Ed.). *Japanese Cinema: Texts and Contents*. New York: Routledge, 2007.
- FLAXMAN, Gregory (Ed.). *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- GARCÍA, Héctor; MIRALLES, Francesc. *Ikigai: viva bem até aos cem – A receita japonesa da felicidade e da longevidade*. Porto: Editora Albatroz, 2016.
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.
- GEROW, Aaron Andrew. *Visions of Japanese modernity: articulations of cinema, nation, and spectatorship, 1895-1925*. California: University of California Press, 2010.
- GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: ed. N-1, 2017.
- _____. *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- _____. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine; SAITO, Cecília Noriko Ito; SOUZA, Marco. *Em busca do Japão contemporâneo: conversas, ensaios e traduções*. São Paulo: Hedra, 2013.
- JULLIEN, François. *O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.

METZ, Christian. *Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

NAGIB, Lúcia. *Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima*. São Paulo: Edusp, 1995.

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à Cultura Japonesa: Ensaio de Antropologia Recíproca*. São Paulo: Martins, 2008.

NAKAMURA, Hajime (Ed. Philip P. Wiener). *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira*. São Paulo: Hedra, 2008.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: UnB, 2007.

OKUYAMA, Yoshiko. *Japanese Mythology in Film: A Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*. Lexington Books, 2015.

OTTONI, Paulo (Org.). *Tradução: a prática da diferença*. Campinas: Unicamp, 2005.

PISTERS, Patricia. *The neuro-image: a Deleuzian film-philosophy of digital screen culture*. California: Stanford University Press, 2012.

POURRIOL, Ollivier. *Cinefilô: as mais belas questões da filosofia no cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICHIE, Donald. *The Japanese Movie*. Tokyo: Kōdansha, 1982.

_____. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. New York: Kodansha USA, 2015.

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

SAITO, Cecília Noriko Ito; GREINER, Christine (Org.). *Hikikomori: a vida enclausurada nas redes sociais*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perpectiva, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Bastar a si mesmo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Seis ensaios de Parerga e Paralipomena, pequenos escritos filosóficos*. Porto Alegre: Souk, 2016.

SÊNECA, Lúcio. *Da vida feliz*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SOIEIRO, Alfredo Correia. *O instinto de plateia: na sociedade do espetáculo*. Brasília: Círculo de Giz, 2003.

SØRESEN, Lars-Martin. *Reality's poetry: Kore-edo Hirokazu between fact and fiction*.

ALLEN, Matthew; SAKAMOTO, Rumi (Ed.). *Japanese Popular Culture: Critical Concepts in Asian Studies – Vol. II – Japanese Popular Culture in the Twenty-First Century*. New York: Routledge, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEZUKA, Yoshiharu. *Japanese Cinema Goes Global: Filmworkers' Journeys*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

THOMAS, Benjamin. *Le Cinéma japonais d'aujourd'hui: cadres incertains*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

VALLES, Jesús González. *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos, 2000.

WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Japanese Cinema in the Digital Age*. University of Hawai'i Press, 2012.

BIBLIOGRAFIA EM JAPONÊS

ITSUKI, Hiroyuki. *Jinsei no mokuteki*. 「人生の目的」 Tōkyō: Gentōsha, 2000. 【*O objetivo da vida*】

ITSUKI, Hiroyuki; INAMORI, Kazuo. *Nan'no tame ni ikirunoka*. 「何のために生きるのか」 Tōkyō: Chichi, 2005. 【*Para que estamos vivos*】

KAMIYA, Mieko. *Henreki*. 「遍歴」 Tōkyō: Misuzu Shobō, 2005a. 【*Trajetória*】

_____. *Hon, soshite hito*. 「本、そして人」 Tōkyō: Misuzu Shobō, 2005b. 【*Livro, depois o homem*】

_____. *Ikigai ni tsuite*. 「生きがいについて」 Tōkyō: Misuzu Shobō, 2004a. 【*Sobre ikigai*】

_____. *Kokoro no tabi*. 「こころの旅」 Tōkyō: Misuzu Shobō, 2005c. 【*A viagem do kokoro*】

_____. *Ningen o mitsumete*. 「人間をみつめて」 Tōkyō: Misuzu Shobō, 2004b. 【*Observando o ser humano*】

KANG, Sang-jung. *Kokoro* 「心」 Tōkyō: Shūeisha, 2015.

KOREEDA, Hirokazu *et all.* *Ano koro no koto*. 「あの頃のこと – Everyday as a child」 Tōkyō: Sony Magadinzu, 2004. 【*Sobre aquela época*】

KOREEDA, Hirokazu. *Aruitemo aruitemo*. 「歩いても歩いても」 Tōkyō: Gentōsha, 2008. 【*Seguindo em frente*】

- _____. *Arukuyouna hayasade*. 「歩くような速さで」 Tōkyō: Popurasha, 2013.
- 【*Na velocidade de um caminhar*】
- _____. *Eiga o torinagara kangaeta koto*. 「映画を撮りながら考えたこと」 Tōkyō: Mishimasha, 2016a. 【*O que eu pensei enquanto filmava*】
- _____. *Kanryō wa naze shi o erandanoka*. 「官僚はなぜ死を選んだのか—現実と理想の間で」 Tōkyō: Nikkei Bijinesujin Bunko, 2001. 【*Por que o burocrata escolheu a morte – entre o sonho e a realidade*】
- _____. *Kumo wa kotaenakatta*. 「雲は答えなかった—高級官僚その生と死」 Tōkyō: PHP Bunko, 2014. 【*A nuvem não respondeu – A vida e a morte do burocrata*】
- _____. *Sekai to ima o kangaeru 1*. 「世界と今を考える 1」 Tōkyō: PHP Bunko, 2015. 【*Pensando sobre o mundo e o agora 1*】
- _____. *Sekai to ima o kangaeru 2*. 「世界と今を考える 2」 Tōkyō: PHP Bunko, 2016b. 【*Pensando sobre o mundo e o agora 2*】
- _____. *Sekai to ima o kangaeru 3*. 「世界と今を考える 3」 Tōkyō: PHP Bunko, 2016c. 【*Pensando sobre o mundo e o agora 3*】
- _____. *Shikashi... Aru fukushi kōkyū kanryō shi e no shiszeki*. 「しかし... ーある福祉高級官僚 死への軌跡」 Tōkyō: Akebishobō, 1992.
- _____. *Shōsetsu Wandafururaiju*. 「小説ワンドフルライフ」 Tōkyō: Hayakawashobō, 1999. 【*Depois da vida*】
- _____. *Hana yori mo nao*. 「花よりもなほ」 Tōkyō: Kadokawashoten, 2006. 【*Hana*】

KOREEDA, Hirokazu; Higuchi, Keiichi. *Kurieitibu na shigoto wa doko ni aru?*. 「クリエイティブな仕事はどこにある？」 Tōkyō: Kōsaidō, 2016d. 【Onde há um trabalho criativo?】

KOREEDA, Hirokazu; Kang Sang-Jung. *Switch Intabyū Tatsujintachi - Koreeda Hirokazu X Kang Sang-Jung*. 「Switch インタビュー達人達 是枝裕和×姜尚中」 Tōkyō: Pia, 2014. 【Switch - Entrevista entre especialistas: Hirokazu Koreeda x Kang Sang-Jung】

KOREEDA, Hirokazu; NAKAMURA, Kō. *Kiseki*. 「奇跡」 Tōkyō: Bunshinbunko, 2013. 【O que eu mais desejo】

KOREEDA, Hirokazu; SANO, Akira. *Umi yori mo mada fukaku*. 「海よりもまだ深く」 Tōkyō: Gentōsha, 2016e. 【After the storm】

KOREEDA, Hirokazu; SHINGO, Wakagi. *Distance: eiga ga tsukurarareru made*. 「Distance – 映画が作られるまで～」 Tōkyō: Suitchi Publishing, 2001. 【Tão distante】

MIYAMOTO, Teru. *Maboroshi no hikari*. 「幻の光」 Tōkyō: Shinchōsha, 1979. 【Luz da ilusão】

NATSUME, Sōseki. *Kokoro* 「こころ」 Tōkyō: Shūeisha, 2016.

OGAWA, Yōko; KAWAI, Hayao. *Ikirutowa, jibun no monogatari o tsukurukoto*. 「生きるとは、自分の物語をつくること」 Tōkyō: Shinchōbunko, 2008. 【Viver significa construir a sua própria história】

TSUCHIDA, Tamaki (org.). *Kodomo eigakyōshitsu no susume*. 「子ども映画教室のすすめ」 Tōkyō: Shunshūsha, 2014. 【Um curso de cinema para crianças】

SHIINA, Makoto. *Boku ga ima, shini tsuite omoukoto*. 「ぼくがいま、死について思うこと」 Tōkyō: Shinchōsha, 2013. 【O que eu penso sobre a morte】

SONO, Ayako. *Hodohodo no kōyō*. 「ほどほどの効用」 Tōkyō: Shōdensha, 2004. 【*A praticidade da moderação*】

_____. *Ningenkankei*. 「人間関係」 Tōkyō: Shinchōsha, 2013. 【*O relacionamento humano*】

FILMOGRAFIA

Longa metragem (cinema)

1995 - A luz da ilusão - Maboroshi no hikari 「幻の光」

Crédito	
Direção, roteiro adaptado, edição	Hirokazu Koreeda (是枝裕和)
Baseado no ensaio original	Teru Miyamoto (宮本輝)
Elenco	
Ator	Personagem
Makiko Etsumi (江角マキコ)	Yumiko
Tadanobu Asano (浅野忠信)	Ikuo
Takashi Naitō (内藤剛志)	Tamio
Produção	
A TV Man Union Inc., Engine Film Inc.	1995 - 108 minutos

1999 - Depois da vida - Wandafuru raifu 「ワンドフルライフ」

Crédito	
Direção, roteiro original, edição	Hirokazu Koreeda (是枝裕和)
Elenco	
Ator	Personagem
Arata (ARATA)	Takashi Mochizuki (望月隆)
Erika Oda (小田エリカ)	Shiori Satonaka (里中しおり)
Takashi Naitō (内藤剛志)	Takurō Sugie (杉江卓郎)
Kyōko Kagawa (香川京子)	Kyōko Watanabe (渡辺京子)
Kei Tani (谷啓)	Ken'nosuke Nakamura (中村健之助)
Taketoshi Naitō (内藤武敏)	Ichirō Watanabe (渡辺一郎)
Yūsuke Iseya (伊勢谷友介)	Yūsuke Iseya (伊勢谷友介)

Susumu Terajima (寺島進)	Satoru Kawashima (川嶋さとる)
Sayaka Yoshino (吉野紗香)	Yoshino Kana (吉野香奈)
Kimiko Tatara (多々羅君子)	Kimiko Tatara (多々羅君子)
Hisako Hara (原ひさ子)	Nishimura (西村キヨ)
Produção	
A TV Man Union Inc., Engine Film Inc.	1998 - 118 minutos

2001 - Tão distante – Disutansu 「ディスタンス」

Crédito	
Direção, roteiro original e edição	Hirokazu Koreeda (是枝裕和)
Elenco	
Ator	Personagem
Arata (ARATA)	Atsushi (敦)
Susumu Terajima (寺島進)	Minoru (実)
Yūsuke Iseya (伊勢谷友介)	Masaru (勝)
Yui Natsukawa (夏川結衣)	Kiyoka (きよか)
Tadanobu Asano (浅野忠信)	Sakata (坂田)
Ryō (りょう)	Yūko (夕子)
Produção	
A TV Man Union Inc., Engine Film Inc.	2001 - 132 minutos

2004 - Ninguém pode saber - Daremo shiranai 「誰も知らない」

2006 - Hana - Hana yorimo nao 「花よりもなほ」

2008 - Segundo em frente - Aruitemo aruitemo 「歩いても歩いても」

Crédito	
Direção, roteiro original e edição	Hirokazu Koreeda (是枝裕和)
Elenco	
Ator	Personagem
Hiroshi Abe (阿部博)	Ryōta Yokoyama
Yui Natsukawa (夏川結衣)	Yukari Yokoyama
Yoshio Harada (原田芳雄)	Kyōhei Yokoyama
Kirin Kiki (樹木希林)	Toshiko Yokoyama
Shōhei Tanaka (田中正平)	Atsushi Yokoyama
Ryōga Hayashi (林りょうが)	Matsu Kataoka
You (YOU)	Chinami Kataoka
Susumu Terajima (寺島進)	Entregador de sushi
Produção	
TV Man Union	2008 - 110 minutos

2009 - Boneca inflável - Kūkiningyō 「空気人形」

2011 - O que eu mais desejo - Kiseki 「奇跡」

2013 - Pais e filhos - Soshite chichi ni naru 「そして父になる」

2015 – Nossa irmã mais nova - Umimachi Daiarī 「海街ダイアリー」

2016 – Depois da tempestade - Umi yori mo mada fukaku 「海よりもまだ深く」

2017 – O terceiro assassinato – Sandome no satsujin 「三度目の殺人」

Minissérie (TV)

2010 - Ayashiki bungo kaidan (4º episódio) 「妖しき文豪怪談 第4回」 (NHK-BShi)

2012 - Going my home 「ゴーイングマイホーム」 (関西テレビ)

Documentário (TV)

1991 - However... 「しかし... 福祉切り捨ての時代に」

1991 - Lessons from a Calf 「もう一つの教育～伊那小学校春組の記録～」

1991 - 「公害はどこへ行った...」

1992 - 「日本人になりたかった...」 “Gostaria de ter sido japonês”

1993 - 心象スケッチ それぞれの宮沢賢治 “O Kenji Miyazawa de cada um”

1993 - Hou Hsiao Hsien and Edward Yang 「侯孝賢とエドワード・ヤン」

1994 - August without him 「彼のいない八月が」

1996 - Without memory 「記憶が失われた時...～ある家族の2年半の記録～」

1999 - いのちの響 “A reverberação da vida”

2002 - 歩くような速さで～37,319人のオーディション “Na velocidade de um caminhar”

2006 -「シリーズ憲法～第9条・戦争放棄「忘却」～」 “Série: a Constituição”

2008 - Wishing you're alright – Journey without an end by Cocco

「大丈夫であるように—Cocco 終らない旅 “Cocco”」

2008 - 私がこどもだった頃 谷川俊太郎篇 “Quando eu era criança”

2008 - あの時だったかもしれない ～テレビにとって「私」とは何か～ “Quem sou eu para a TV”

2010 - 悪いのはみんな萩本欽一である “A culpa é toda de Kin'ichi Hagimoto”

2014 - 未来への手紙 2014～あれから3年たちました～(NHK 総合)

“Uma carta para o futuro – 2014 E assim se passaram 3 anos”

2015 - いしぶみ～忘れない。あなたたちのことを～ “Não esqueceremos de vocês”

Site oficial de Hirokazu Koreeda:

www.kore-eda.com (Acesso: 25.set.2013)

ARTIGOS, ENTREVISTAS E CRÍTICAS ONLINE

ADAMS, Sam. *Hirokazu Kore-eda – Interview.*

<http://www.avclub.com/article/hirokazu-kore-eda-32939>

(Acesso: 31.ago.2015)

After Life Press Kit New Yorker Films.

<http://www.newyorkerfilms.com/After-Life-%281998%29/1/73/>

(Acesso: 31.ago.2015)

CACOULIDIS, Cleo. *Talking to Hirokazu Kore-eda – On Maborosi, Nobody Knows and Other Pleasures.*

http://brightlightsfilm.com/talking-to-hirokazu-kore-eda-on-maborosi-nobody-knows-and-other-pleasures/#.VmbOyxT4_cu

(Acesso: 19.nov.2014)

CARDULLO, Bert. *Film in Review.*

<http://thirdworld.nl/film-in-review>

(Acesso: 20.jul.2016)

CARO-OCA, Ana M.; LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *The Japanese Family through Ozu's and Koreeda's cinema.*

<http://www.globalcinema.eu/single.php?sl=Family-Japan-cinema-Ozu-Koreeda>

(Acesso: 23.set.2016)

CHAN, Michael; TSUNODA, Takuya. *Koreeda Hirokazu at Yale University.* February 25-26, 2011.

http://ceas.yale.edu/sites/default/files/files/events/past/20110225japanfilm_koreedainfo.pdf

(Acesso: 23.set.2016)

CHURI, Maya. *Interview: Hirokazu Kore-eda Remembers “Afterlife”.*

<http://www.indiewire.com/1999/05/interview-hirokazu-kore-eda-remembers-afterlife-82267/>

(Acesso: 31.ago.2015)

CINESPOT. *An Exclusive Interview with Hirokazu Kore-eda.*

<http://www.cinespot.com/einterviews22.html>

(Acesso: 05.dez.2015)

EBERT, Roger. *Still Walking Movie Review & Film Summary.*

<http://www.rogerebert.com/reviews/still-walking-2009>

(Acesso: 20.ago.2016)

EXPÓSITO, Andrés. *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novíssimo cine japonés.*

Barcelona: Paidós, 2003. 281pp. Col. Comunicación Cine, núm. 150.

http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2004/Book_Cine%20as iatico.htm

(Acesso: 23.set.2016)

GEROW, Aaron. *Recognizing “Others” in a New Japanese Cinema.* The Japan Foundation Newsletter. Vol. XXIX/No.2. Jan.2002.

(Acesso: 31.ago.2015)

GEROW, Aaron. *Yamagata International Documentary Film Festival.* 日本のドキュメンタリー作家インタビュー No. 12 是枝裕和.

<http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1.html>

(Acesso: 25.set.2013)

GUILLEN, Michael. *Regrets & Memories: A Conversation With Hirokazu Kore-eda.*

<https://mubi.com/notebook/posts/regrets-memories-a-conversation-with-hirokazu-kore-eda>

(Acesso. 05.dez.2015)

Hirokazu Koreeda – Maboroshi no Hikari ('Illusory Light') (1995).

http://avaxhome.unblocker.xyz/video/genre/art_house/maboroshi_by_koreeda.html

(Acesso: 02.nov.2015)

HODSON, Richard. *Koreeda's Nobody Knows: The Structure of a Fictional Documentary.*

Journal of the Faculty of Global Communication, University of Nagasaki No.13, 2012.

http://deposit.sun.ac.jp/dspace/bitstream/10561/918/1/v13p19_hodson.pdf

(Acesso: 23.set. 2016)

HOLDEN, Stephen. *Film Review – In Death, a Fond Remembrance of Things Past.*
http://www.nytimes.com/1999/05/12/movies/film-review-in-death-a-fond-remembrance-of-things-past.html?_r=0
 (Acesso: 20.ago.2016)

HOLDEN, Stephen. L. A. LIFE. *Humorous, profound “After Life” excels at compassion.*
https://www.thefreelibrary.com/HUMOROUS%2c+PROFOUND+%60AFTER+LIFE%27+E_XCELS+AT+COMPASSION.-a083616795
 (Acesso: 30.set.2016)

Interview 41 – 是枝裕和.

<http://www.holic-mag.com/hogaholic/int/int41.html>
 (Acesso: 25.set.2013)

INTERVIEW | 映画『そして父になる』是枝裕和監督インタビュー.
<http://openers.jp/article/19437>
 (Acesso: 24.nov.2014)

JENKINS, David. *Hirokazu Koreeda: Interview.*
<http://www.timeout.com/london/film/hirokazu-koreeda-interview-1>
 (Acesso: 05.dez.2015)

JONES, Clydefro. *Still Walking.*
<http://film.thedigitalfix.com/content/id/73003/still-walking.html>
 (Acesso: 03.nov.2015)

KIANG, Jessica. Interview: *Kore-eda Hirokazu talks Steven Spielberg's remake of “Like father like son”, directing children & more.*
<http://theplaylist.net/interview-kore-eda-hirokazu-talks-steven-spielbergs-remake-of-like-father-like-son-directing-children-more-20140115/>
 (Acesso: 05.dez.2015)

Kiki's Random Thoughts. 「幻の光 ~静かな微笑~」.
<http://kikisrandomthoughts.blog63.fc2.com/blog-entry-167.html>
 (Acesso: 23.out.2015)

KOHN, Eric. *How Hirokazu Kore-eda's "I Wish" puts most family dramas to shame.*
<http://www.indiewire.com/2012/05/how-hirokazu-kore-edas-i-wish-puts-most-family-dramas-to-shame-47596/>
 (Acesso: 27.nov.2015)

KOREEDA HIROKAZU INTERVIEW. Outside in Tokyo.
<http://www.outsideintokyo.jp/j/interview/koreedahirokazu/>
 (Acesso: 25.set.2013)

KUROMAME, Naoki. 是枝裕和監督、「リリー・フランキーは化け物」。
<http://cinema.pia.co.jp/news/161667/53970/>
 (Acesso: 21.ago.2014)

LATTANZIO, Ryan. *Hirokazu Kore-eda's 'Like Father, Like Son' Is a Thing of Quiet Beauty.*
<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/like-father-like-son-hirokazu-koreeda-review>
 (Acesso: 29.ago.2014)

LEE, Cheuk-chi. *To live and forget: the limits of comprehension and remembrance in the feature films of Hikokazu Kore-eda* (Dissertação de mestrado 2012). Universidade de Hong Kong.
<http://hub.hku.hk/handle/10722/174481;jsessionid=B876772669DA23C551A3CE7C803DA7E0>
 (Acesso: 31.ago.2015)

LEVINE, Sydney. *Interview with Hirokazu Kore-eda, Director of 'Like Father, Like Son'.*
<http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/interview-with-hirokazu-kore-eda-director-of-like-father-like-son-international-film-business>
 (Acesso: 29.ago.2014)

LIM, Dannis. *Still Walking: A Death in the Family.*
<https://www.criterion.com/current/posts/1743-still-walking-a-death-in-the-family>
 (Acesso: 20.jul.2016)

LIM, Dennis. *Hirokazu Kore-edo's 'Still Walking' – Familial Loss and Proustian Tempura.*
http://www.nytimes.com/2009/08/16/movies/16denn.html?pagewanted=all&_r=0
 (Acesso: 09.out.2015)

LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La familia japonesa y su representación em el cine de Hirokazu Koreeda.* In: Japón: identidad, identidades. Universidad de Sevilha.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4331025>
 (Acesso: 23.set.2016)

MACY, Roger. *Still Walking.*
http://www.cincyworldcinema.org/x_110507sw.php
 (Acesso: 03.ago.2015)

MAGEE, Chris. *Review: Distance – Hirokazu Koreeda.*
<http://jfilmpowwow.blogspot.com.br/2008/08/review-distance-hirokazu-koreeda-2001.html>
 (Acesso: 02.out.2016)

MARUYAMA, Mizuki. 『時代の日本映画を担う是枝裕和監督について』. 平成22年度メディア学部メディア情報学部推薦卒業論文. 丸山瑞生.
<http://www.jiu.ac.jp/books/academy/2010/media/03.pdf>
 (Acesso: 20.set.2013)

McKIM, Kristi. *Learning to Love What Passes: Sensual Perception, Temporal Transformation, and Epistemic Production in Hirokazu Kore-edo's After Life.* Camera Obscura 68, volume 23, Number 2. Published by Duke University Press, 2008.
http://cameraobscura.dukejournals.org/content/23/2_68/69.full.pdf
 (Acesso: 03.ago.2015)

MONTAÑO, Jose. *Kore'eda, Iwai and the account of Japanese cinema in the 90s.* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; Japan Foundation Japanese Studies Fellow – Waseda University, Tokyo.
http://www.academia.edu/5800085/Kore_edo_Iwai_and_the_account_of_Japanese_cinema_in_the_90s
 (Acesso: 03.ago.2015)

MORENO, Nieves *Elogio de la memoria. Koreeda Hirokazu*. Secuencias. Revista de historia del cine 30, pp. 92.

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5717/35656_5.pdf?sequence=1
(Acesso: 03.nov.2014)

MORRISON, Susan. Distance Hirokazu Kore-eda (Toronto International Film Festival).

<https://www.thefreelibrary.com/Distance+Hirokazu+Koreeda.+%28Toronto+International+Film+Festival%29.-a084184439>
(Acesso: 30.set.2016)

Movie Review: Maborosi (Maboroshi no Hikari).

<http://theasiancult.blogspot.com.br/2014/06/movie-review-maborosi-maboroshi-no.html>
(Acesso: 30.set.2016)

NANISAMA EIGAHYŌ. 「歩いても歩いても」 何も起こらなくていい、と序盤から魅了された.

<http://karasmoker.exblog.jp/10698474>
(Acesso: 20.nov.2014)

NICACIO, Tiago. *Identidade cultural e cotidiano em Maborosi e Encontros e Desencontros*.

<http://resenhanodiva.blogspot.com.br/2012/01/identidade-cultural-e-cotidiano-em.html>
(Acesso: 30.out.2015)

NOBODY KNOWS. Hirokazu Kore-eda, Japon, 2004. Dossier de presse trigon-film.

[https://www.trigon-film.org/de/movies/Nobody_Knows/documents/dossier_de_presse\[fr\].pdf](https://www.trigon-film.org/de/movies/Nobody_Knows/documents/dossier_de_presse[fr].pdf)
(Acesso: 01.jul.2016)

OMMEN, Merel van. *The Visual Representation of Time in the Œuvre of Kore-eda Hirokazu. Image & Narrative*. Vol. 15, No. 1 (2014).

<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/457/340>
(Acesso: 31.ago.2015)

OSENLUUND, R. Kurt. *Hirokazu Kore-eda on crafting shots and scouting locations for Life Father; Like Son*.

http://filmmakermagazine.com/83717-hirokazu-kore-edo-on-crafting-shots-and-scouting-locations-for-like-father-like-son/#.V_LuXeArJhE
(Acesso: 05.dez.2015)

PELETZ, Gabriel; SAITO, Ayako. *The halfway house of memory: an interview with Hirokazu Koree-da.*

<https://www.thefreelibrary.com/The+halfway+house+of+memory%3A+an+interview+with+Hirokazu+Kore-eda.-a099288843>

(Acesso: 30.set.2016)

PLATA, Laura Montero. *Muros invisibles / Traumas individualmente colectivos en el cine de Hirokazu Kore-eda.*

<http://www.acuartaparedes.com/trauma-hirokazu-koreeda/?lang=es>

(Acesso: 31.out.2014)

RIBEIRO, Roberto. *Depois da Vida (1998): Crítica Cineplayers.*

<http://www.cineplayers.com/critica/depois-da-vida/473>

(Acesso: 20.ago.2016)

SABBADINI, Andrea; STEIN, ALEXANDER. *Film. Review Essay - 'Just choose one: memory and time in Kore-eda's Wandaful Raifu [Afterlife]' (1998).* Int. J. 42nd IPA Congress – Memory and construction in cinema and psychoanalysis. Psychoanal. 82, 603, 2001.

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1516/9BYK-7F2D-NV8Y-4RJ4/abstract>

(Acesso: 03.ago.2015)

SATO, Kuniko.

<http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu-kore-eda/>

(Acesso: 19.nov.2014)

SCHILLING, Mark. *Kore-eda Hirokazu Interview.*

(Acesso: 20.jul.2016)

SCHILLING, Mark. *No easy answers from Kore-eda.* The Japan Times Culture. Article History. Aug 25, 2004.

http://www.japantimes.co.jp/culture/2004/08/25/films/film-reviews/no-easy-answers-from-kore-eda/#.V_GNbfArJhE

(Acesso: 20.jul. 2016)

SHEREMET, Alex. *Review: Hirokazu Koreeda's "Still Walking".*

<http://alexsheremet.com/review-hirokazu-koreedas-still-walking-2008/>

(Acesso: 16.nov. 2015)

SLOYKA, Michael. *After Film: Cinema and Memories in Hirokazu Kore-eda's After Life.*

<http://quarterlyconversation.com/after-film-cinema-and-memories-in-hirokazu-kore-edas-after-life>

(Acesso: 20.ago.2016)

SO-YOUNG, Sung. *The evolution of visionary.*

<http://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2946611>

(Acesso: 31.ago. 2015)

SUGINO, Kentaro. 『ルビッヂ、キャブラ、そして映画：是枝裕和「ワンダフルライフ」試論. Shinshu University Institutional Repository SOAR-IR. 人文科学論集コミュニケーション学科編 36: 101-119, 2002.

https://soar-ir.shinshu-u.ac.jp/dspace/bitstream/10091/11613/1/Humanities_C36-07.pdf

(Acesso: 20.ago.2013)

TAMURA, Motohiko. *Death of a Government official.*

http://www.seinan-gu.ac.jp/pub/100aniv/kiyo/09/09_21-32.pdf

(Acesso: 05.out.2016)

The Films of Hirokazu Kore-eda.

<http://www.mondo-digital.com/afterlife.html>

(Acesso: 05.dez.2015)

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Observations on film art.*

<http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-kore-eda/>

(Acesso: 03.ago.2015)

TROUTMAN, Valerie. *After Life (1998), Worth A Look.*

<https://ishootthepictures.com/2011/11/20/after-life-1998-worth-a-look/>

(Acesso: 03.nov.2015)

UCHIDA, Shin'ichi. 是枝裕和監督インタビュー Dazed Japan.

<http://www.shinichiuchida.com/2004/08/dazed-japan.html>

(Acesso: 12.dez.2015)

WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Capturing authenticity: Digital Aesthetics in the Post-studio Japanese Cinema*. Canadian Journal of Film Studies. Revue Canadienne D'études cinématographiques. Volume 18. No. 1. Spring. Printemps 2009, pp. 71-93.

http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-1_wada-marciano-authenticity-digital-aesthetics-japan.pdf

(Acesso: 31.ago.2015)

WARNER, Rick. *Filming a miracle: Order, Silent Light, and the spirit of contemplative cinema*.

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/criq.12196/pdf>

(Acesso: 31.ago.2015)

WEEKEND_TODO v2.0. 「歩いても歩いても」 是枝監督が描いた三世代家族の表と裏.

<http://gkg00172.hatenablog.com/entry/2013/10/05/183858>

(Acesso: 23.out.2015)

WEI, Winston Toh Ghee. *More Than Just Tofu: Examining Koreeda Hirokazu's Still Walking in Relation to the Japanese "Family Drama" Genre*. The Morningside Review. Columbia University – Undergraduate Writing Program.

<http://morningsidereview.org/essay/more-than-just-tofu-examining-koreeda-hirokazus-still-walking-in-relation-to-the-japanese-family-drama-genre/>

(Acesso: 20.jul.2016)

WOLLEY, Leann. *The Orphan as Mirror: Postmodern Alienation and Societal Crisis in Japanese Film*. Global Tide: Vol. 3, Article 2.

<http://digitalcommons.pepperdine.edu/globaltides/vol3/iss1/2>

(Acesso: 31.ago.2015)

YAHNKE, Robert E. *After Life: Summary of film*.

<http://www.tc.umn.edu/~ryahnke/filmteach/Circle/2007-Class/4-After-life-VIEW.htm>

(Acesso: 20.ago.2016)

『ゴーイングマイホーム』は是枝監督、人生の総括 両親の死が作品に与えた影響を明かす。

<http://www.cinematoday.jp/page/N0050768>

(Acesso: 27.jul.2015)

『奇跡』是枝裕和監督インタビュー ローチケ HMV.

<http://www.hmv.co.jp/news/article/1109270098/>

(Acesso: 12.dez.2015)

『映画の未来へ』黒沢清×是枝裕和

<http://www.cinra.net/interview/2009/12/30/000000.php?page=4>

(Acesso: 29.ago. 2014)

『映画の未来へ』黒沢清×是枝裕和×西島秀俊×寺島進。

<http://www.cinra.net/interview/2010/01/01/000000.php>

(Acesso: 29.ago.2014)

インタビュー Jシネマ語るー[第4回]是枝裕和に聞く

http://globe.asahi.com/feature/100222/side/01_04.html

(Acesso: 12.dez.2015)

インタビュー：是枝裕和 わたしを"父"にしてくれたもの。

<http://milkjapon.com/article/2013/08/interview-hirokazu-koreeda.php>

(Acesso: 25.set.2013)

カメラを通して「豊かな世界」と向き合う。Ritsumei Vol. 11.

<http://ritsnet.ritsumeい.jp/sansha/vol11.html>

(Acesso: 24.nov.2014)

ぼくはなぜ物語を描くのか。－是枝裕和監督に訊く『海街 diary』とその周辺－。

https://www.1101.com/hirokazu_koreeda/2015-07-24.html (Acesso: 12.dez.2015)

多様な意見を認める先生…是枝裕和さん。Yomiuri Online.

<http://www.yomiuri.co.jp/kyoiku/ichiran/20151110-OYT8T50164.html>

(Acesso:10.dez.2015)

映画「ワンダフルライフ」現世とあの世の間に、もう一つの世が在って。

http://cinema-eiga.at.webry.info/201401/article_24.html

(Acesso: 19.jul.2016)

映画『空氣人形』是枝裕和監督インタビュー。

<http://www.cinra.net/interview/2009/09/18/000000.php>

(Acesso: 25.set.2013)

映画と、こども。

http://www.houterasu.or.jp/houterasu_gaiyou/kankoubutsu/kouhoushi_interview_backnumber/2013summer.html

(Acesso: 25.set.2013)

是枝監督の早稲田 Diary に密着 – 大学生の映画制作に助言も。

<http://social-trend.jp/22176/>

(Acesso: 20.jul.2016)

是枝裕和 なぜ「後に残された人」の悲しみだけを撮るのか。News ポスト。

http://www.news-portseven.com/archivest/20150913_349129.html

(Acesso: 02.out.2015)

是枝裕和が初めて震災をテーマに...『未来への手紙 2014～あれから 3 年たちました～』。

<http://dogatch.jp/news/nhk/23233/photo.html>

(Acesso: 29.agosto.2014)

是枝裕和の『幻の光』

<http://kitaseaki.doorblog.jp/archives/51947538.html>

(Acesso: 23.out.2015)

是枝裕和監督が語る«日本»とカンヌ映画祭との関係性。

<http://www.oricon.co.jp/news/2025027/full/>

(Acesso: 27.jul.2015)

是枝裕和監督にインタビュー。『Distance ディスタンス』. Les Archives 1997-2010 アーカイブ。

http://ovnnavi.com/495_cinema/ (Acesso: 12.dez.2015)

ARTIGOS CONSULTADOS SOBRE IKIGAI

HASEGAWA, Akihiro; FUJIHARA, Yoshinori; HOSHI, Tanji. *Kōreisha no 'ikigai' to sono kanren yōin ni tsuite no bunkenteki kōsatsu – Ikigai, Kōfukukan to no kanren o chūshin ni.* 『高齢者の「生きがい」とその関連要因についての文献的考察 – 生きがい・幸福感との関連を中心の一』 総合都市研究 第75号 2001年.

http://hasegawa-akihiro.com/summary_download/fullpaper_j0204.pdf

(Acesso: 26.nov.2014)

HASEGAWA, Akihiro; FUJIHARA, Yoshinori; HOSHI, Tanji; SHINAKI, Shōji. *Regional differences in ikigai (reason (s) for living) in elderly people. Relationship between ikigai and family structure, physiological situation and functional capacity.* 『高齢者における「生きがい」の地域差—家族構成、身体状況ならびに生活機能との関連』.

https://www.jstage.jst.go.jp/article/geriatrics1964/40/4/40_4_390/_article/references

(Acesso: 19.jul.2016)

IMAI, Masako; HORI, Shigeo. *Kamiya Mieko no 'ikigai' - ron no seisei katei ni kansuru – kōsatsu.* 『神谷美恵子の「生きがい」論の生成過程に関する一考察』 大阪教育大学紀要 第IV部門 第59卷 第1号 151～172頁(2010年9月).

https://ir.lib.osaka-kyoiku.ac.jp/dspace/bitstream/123456789/25241/1/KJ4_5901_151.pdf

(Acesso: 15.out.2014)

KANDA, Nobuhiko. *A discussion of studies of "ikigai": an examination of the concept of "ikigai" and trends in the study of "ikigai" in Japanese adolescents.* 生きがい研究に関する一考察 —生きがい概念の検討と、わが国の青年の生きがいに関する研究の動向—『人間科学研究』文教大学人間科学部 第33号2011年.

http://sucra.saitama-u.ac.jp/modules/xoonips/download.php/BKK0001178.pdf?file_id=24668
(Acesso: 13.ago.2017)

SONE, Toshimasa *et all.* *Sense of Life Worth Living (Ikigai) and Mortality in Japan: Ohsaki Study.* Psychosomatic Medicine Vol. 70: 709-715, 2008.

https://www.researchgate.net/publication/5255643_Sense_of_Life_Worth_Living_Ikigai_and_Mortality_in_Japan_Ohsaki_Study

(Acesso: 07.nov.2014)

SHIBASAKI, Yukiko; AOKI, Kunio. *A review of studies on IKIGAI of the elderly people.*

『高齢者の生きがいにかんする文献的研究』

http://www.l.yamaguchi-pu.ac.jp/archives/2011/part1/05.Graduate%20School/Grad_13_SHIBASAKI.pdf

(Acesso: 31.ago.2015)

『生きがいについて』 神谷美恵子—裸足になって公園で. “*Ikigai ni tsuite*” Kamiya Mieko – *Hadashi ni natte kōen de.*

<http://hayamonogurai.net/archives/3406>

(Acesso: 19.jul.2016)

人生の意義. *Jinsei no igi - Ikigai*. Wikipedia.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%BA%E7%94%9F%E3%81%AE%E6%84%8F%E7%BE%A9>

(Acesso: 14.out.2013)

生きがいについての調査 GAIN 2007.

<http://www.gain-www.com/admin/files/0711ikigai.pdf>

(Acesso: 31.ago.2015)