

LIMIARES LUMINOSOS: A LUZ COMO ELEMENTO FRONTEIRIÇO ENTRE O FÍSICO E O METAFÍSICO EM KIYOSHI KUROSAWA¹

Álvaro André Zeini Cruz²

Resumo: Este artigo analisa a luz como elemento estilístico basilar da imagem cinematográfica, fronteira entre o físico e o metafísico, no cinema de Kiyoshi Kurosawa. Para isso, analisa cenas dos filmes *Cure* (1997), *Para o Outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019), refletindo sobre variação luminosa dentro do plano por uma perspectiva formal e dramática. A partir dessas análises, o artigo se propõe a especular significações da representação metafísica nesse recorte, delineando aproximações e diferenças constitutivas da matéria nos gêneros e jornadas desses filmes de Kiyoshi Kurosawa.

Palavras-chave: Kiyoshi Kurosawa, luz, física, metafísica, *mise en scène*.

LUMINOUS THRESHOLDS: LIGHT AS A BOUNDARY ELEMENT BETWEEN THE PHYSICAL AND THE METAPHYSICAL IN KIYOSHI KUROSAWA

Abstract: This article analyses light as a basic stylistic element of the cinematographic image and a border between the physical and the metaphysical in Kiyoshi Kurosawa's cinema. To achieve this, it analyses scenes from the films *Cure* (1997), *Journey to the shore* (2015) and *To the ends of the Earth* (2019), reflecting on luminous variation within the shot from a formal and dramatic perspective. Based on these analyses, the article proposes to speculate on the meanings of metaphysical representation in this section, outlining constitutive approximations and differences of matter in the genres and journeys of these films by Kiyoshi Kurosawa.

Keywords: Kiyoshi Kurosawa, light, physics, metaphysics, *mise en scène*.

Introdução

Fotografia: escrita com a luz. Cinema: escrita com o movimento. Movimento capturado e reproduzido pela luz. O lampejo para esta pesquisa, que visa pensar o movimento da luz no interior da *mise en scène*, surgiu de uma frase do filme *Os Fabelmans*, de Steven Spielberg — “As luzes mudam a aparência de tudo”, diz o Sr. Fabelman sobre os pisca-piscas que transformam as casas da vizinhança. Isso porque a luz revela, esconde, cria gradações, captura movimentos e também se

¹ Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

² Doutor e Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com doutorado-sanduíche pela University of Leeds. Especialista em Argumento e Roteiro para Cinema e Televisão pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/Unespar). Atua como docente em Produção Audiovisual e Publicidade & Propaganda nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB).

desloca diante do olhar. A cinesia da luz em pleno plano cinematográfico é marca recorrente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa. A faísca acesa por Spielberg conduziu a este artigo sobre o cineasta japonês que, entre horror e melodrama, transita entre o mundo palpável e o metafísico por meio desse fenômeno físico basilar à fotografia e ao cinema — a luz.

Este artigo expande o debate iniciado em comunicação realizada no XXVI encontro Socine sobre os filmes *A Cura* (1997), *Para o outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019). Esses títulos compõem o escopo para uma análise em que a luz é componente estilístico central na modulação de uma *mise en scène* que transforma a natureza do mundo ficcional. Variações luminosas que despontam não no corte, na elipse, mas como evidência no decorrer dos planos, apresentando-se ao testemunho dos olhares.

Uma vez que a luz é a matéria-prima que decalca o mundo em suporte sensível (a película, o sensor), transformando referente em reprodução, imagem, este trabalho faz uma revisão bibliográfica acerca do papel da luz no cinema, pensando, principalmente, nos significados de luz e sombra na cultura e no cinema japonês. Nesse sentido, a análise fílmica recorta três alterações luminosas contundentes, visíveis no tempo e espaço do plano cinematográfico, para, por fim, lançar-se numa especulação filosófica, procurando pensar os filmes à luz da metafísica, assumindo-a como disciplina cinética e complexa.

Luz: fenômeno físico e cinematográfico

¹ FÍS A porção da irradiação eletromagnética à qual os órgãos da visão reagem e cujo comprimento de onda varia de 3.000 a 7.000 unidades angstrom.

² Forma de energia radiante que, transmitida de um corpo luminoso ao olho, age sobre os órgãos da visão (Michaelis, 2024).

Uma passada de olho sobre o verbete “luz” no Dicionário Michaelis é o bastante para que se vislumbre a polivalência do vocábulo: dos 26 tópicos dedicados à palavra, nove concernem à luz enquanto fenômeno físico, seis remontam aos sentidos figurados, mas há ainda vieses arquitetônicos, artísticos e religiosos, entre outros. Embora parta da luz como fenômeno físico capaz de registrar e consolidar representações imagéticas, este artigo não deixa de tangenciar a polissemia da palavra, que, a partir daqui, ilumina uma jornada do físico ao metafísico.

“O *Escrever com a luz*. Uso no sentido que Shakespeare quis: *enquanto houver olhos para ver*. Quer dizer: enquanto a luz passar por uma lente e tocar uma superfície *photo-sensível*, isso *viverá*” (Moura, 2001, p. 15). A passagem de Edgar Moura evidencia a luz como elemento cinematográfico vital, que enquadra e decalca o/um mundo em vestígios, tornando a

presença/existência em índice fotográfico — o mundo se impregna como indício na imagem. E embora os princípios da luz sejam relativamente simples — direção, natureza e intensidade —, as nuances da imagem se constroem em um jogo complexo de luzes e sombras; no plural, pois há gradações entre esses polos, visto que há (mais ou menos) luz na sombra (Moura, 2001, p. 21).

Bordwell e Thompson (2013) explicam o mecanismo em que se dá o registro luminoso na película cinematográfica:

[...] a tira do filme é movida por máquinas, um fotograma de cada vez, através uma fonte de luz. Numa câmera escura, um mecanismo de engrenagem leva a película não exposta de um carretel, passando por uma lente e pelo diafragma, até chegar a um carretel de enrolamento. A lente focaliza a luz refletida de uma cena sobre cada quadro de um filme. Mecanismo movimenta a película de forma intermitente, com uma breve pausa enquanto cada quadro é retido no diafragma. Um obturador só permite que a luz entre através da lente quando cada quadro estiver imóvel e pronto para a exposição (Bordwell; Thompson, 2013, p. 40).

Apesar do advento das câmeras digitais, Bordwell e Thompson (2013) observam que o mecanismo dessas câmeras guarda semelhanças com as de película, como a lente para captar a luz e o visualizador para enquadrar a cena. Muda o suporte do registro; ao invés de desencadear reações químicas na película, a luz passa pela lente e atinge um sensor, que transcodifica a informação visual em digital. A luz é uma constante mesmo quando “o cineasta elimina a câmera e trabalha [...] no próprio filme”; [...] ao desenhar, pintar ou arranhar diretamente no filme, ou ao fazer furos ou cultivar mofo nele, o cineasta está criando padrões de luz sobre celuloide (Bordwell e Thompson, 2013, p. 273). A luz, portanto, é matéria prima contornadora e incontornável.

Em seu livro de entrevistas com diretores de fotografia, Peter Ettedgui (1999, p. 8) aponta como recorrentes discursos como “pintar com a luz” e “esculpir com a luz”, e usa essas metáforas para lembrar que a fotografia cinematográfica é devedora da história da arte; são os pintores do Renascimento, por exemplo, que introduzem os conceitos de fonte de luz e *chiaroscuro*. Em depoimento a Ettedgui, Jack Cardiff, responsável pelas fotografias de *A Garota da Motocicleta* e *Os Mercenários* (1968), conta que “esses mestres da pintura o ensinaram a estudar a luz” — “analisava os efeitos da luz em todos os lugares [...] e observava os sutis enganos da luz, como em diferentes condições de iluminação os rostos se revelam de forma distinta” (Ettedgui, 1999, p. 14). Billy Williams, de *Gandhi* (1982), diz que, como fotógrafo, “idealiza uma atmosfera determinada mediante iluminação e composição” e converge com Cardiff na defesa de um aprendizado “da fotografia e da pintura, estudar os mestres e ver como realizam suas composições, como empregam a luz e a sombra para criar profundidade e perspectiva” (Ettedgui, 1999, p. 103).

Para além das entrevistas, o livro de Ettegui (1999, p. 205) conta com um glossário que permite vislumbrar a complexidade da luz no cinema. Além de nomear tipos refletores (HMI, Inkydink) e acessórios (bandeira, gelatina, serim), essa catalogação didática delinea a luz pelo posicionamento e qualidade — luz base, luz baixa, luz cruzada, luz de efeitos, luz de fundo, luz dos olhos, luz de recorte, luz de preenchimento, luz direta, luz difusa, luz espacial, luz principal, luz rebatida, contraluz. Não cabe aqui esmiuçar cada uma dessas denominações, até porque elas serão aplicadas e ficarão mais evidentes nas análises estilísticas das cenas recortadas para este artigo.

Em *História do Cinema* (2013), Mark Cousins narra que, em 1903, ainda dependente da luminosidade natural, o cinema não usava a luz de forma expressiva, mas aponta que, desde 1919, a maioria dos filmes estadunidenses é “filmada em espaços interiores escuros iluminados artificialmente” (Cousins, 2013, p. 83), havendo, portanto, uma situação de controle que tange a iluminação e a fotografia, possibilitando experimentações expressivas. Embora o classicismo cinematográfico tenha se consolidado sobre a chamada “iluminação de três pontos”, baseada em luz-chave, luz de preenchimento e contraluz (Bordwell, Thompson, 2013, p. 746), Cousins — que defende uma historicização narrada a partir do modelo “esquema mais variação” (p. 13) — lembra, ao longo do texto, de negociações acerca da luz: na década de 1950, por exemplo, a menor sensibilidade da película demandou maiores aberturas de câmera e, por isso, impôs focos mais rasos (p. 223); na década seguinte, Godard e Truffaut foram diretores que fizeram a opção estilística de voltar a filmar sob luz natural; escolha marcante do início da *Nouvelle Vague*.

No Brasil, o livro de Edgar Moura — *50 anos: luz, câmera e ação* (2001) — tem sido bibliografia básica para se pensar a fotografia na imagem em movimento em cursos de cinema e audiovisual. Diretor de fotografia com uma filmografia diversa, Moura defende que “o diretor escolhe, o fotógrafo melhora o que foi escolhido [...] em termos de enquadramento, de movimentos de câmera e outros componentes visuais” (Moura, 2001, p. 183). A luz é um desses componentes, que, segundo Moura, preenche os espaços depois de delimitada a marcação dos atores:

Depois de ensaiados os movimentos dos atores, ficam estabelecidos dois territórios no *set* de filmagem. Um é a área dos atores. Tudo que não é deles é nosso, é da luz. Não há mais improviso ou mudanças. O diretor e os atores tiveram a iniciativa, ocuparam o que achavam necessário para fazer a cena. Puderam resolver quem vai aonde e quando. Puderam resolver onde os textos serão dados e de que tamanho serão os planos. É o que se verá na tela. Tiveram o tempo e a boa vontade de todos. Agora é a nossa vez. Tudo que não está em quadro poderá ser ocupado pela luz. Não há conflito nem guerra, há um acordo. Os atores têm prioridade, eles são mais importantes; entretanto, depois que se estabeleceu por onde vão se deslocar, a luz ocupará todo o resto. Ocupará tudo que for necessário para os atores ficarem bem (Moura, 2001, p. 313).

Daisuke Miyao — que define seu livro *The Aesthetics of Shadow* (2003) como “uma reformulação da história do cinema japonês através do tropo da luz e da sombra” (p.14) —, lembra que “a luz passa pelo celuloide para lançar uma imagem de sombra em uma tela diante do espectador” (p. 11)³. O autor avança ao dizer que a luz cinematográfica incorporou conflitos da modernidade japonesa (p. 14) e identifica a “estética da sombra” como uma manifestação identitária que emerge no cinema japonês entre as décadas de 1930 e 1940 (p. 34). Entretanto, essa predileção pela sombra antecede o próprio cinema, como narra Junichiro Tanizaki em *Elogio da sombra* (2007). Originalmente datado de 1993, quando o Japão se modernizava — e, segundo o autor, estava prestes a perder esse mundo de sombras (p. 63) —, o ensaio de Tanizaki pensa o “profundo e sombrio” (p. 22) como uma característica que, da arquitetura, perpassa toda a cultura japonesa, que teria aprendido “a usar as sombras para favorecer o belo” (p. 31). Assim, Miyao e Tanizaki convergem ao destacarem o *chiaroscuro* como um traço da cultura japonesa que se mantém nas imagens em movimento.

No cinema, luzes e sombras capturam um mundoreferencial, reproduzindo-o como decalque ou investindo na manipulação das formas. Em ambas as possibilidades — que se desdobram nas teorias realista e formalista —, o regime é o da representação; algo outrora apresentado se reconstitui pelo registro luminoso. Falamos até aqui de um fenômeno físico, cujo estudo basilar é, portanto, a física como saber relacionado ao natural (Mora, 2001) e como disciplina que estuda “a teoria do movimento” (Abbagnano, 2007, p. 462). Fenômeno físico evidente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa, a luz, ora estoura, ora decai, mas quase sempre é a guardiã do limiar, responsável por abrir um buraco transcendente do mundo físico ao metafísico.

Limiars luminosos

A Cura (1997) acompanha a investigação do detetive Kenichi Takabe (Koji Yakusho) sobre assassinatos cometidos por indivíduos sob uma espécie de transe. Takabe logo descobre o envolvimento do hipnotizador Kunio Mamiya (Masato Hagiwara), rapaz excêntrico, cuja indiferença soa como deboche que inquieta o detetive. Privilegiando o suspense ao invés da surpresa, *A Cura* mostra Mamiya realizando as hipnoses por meio de elementos naturais (água, fogo) em movimentos ritmados — a oscilação da chama de um isqueiro, o escorrer d’água. Ou seja, a intriga tem como centro elementos que tangem à física e o cinema; luz e movimento são nucleares aos eventos do filme, uma vez que o acionamento desses fenômenos físicos muda a sorte dos

³ Tradução do autor.

personagens e a valoração das cenas (Mckee, 2006). O ato do assassinato, muitas vezes, está fora da cena, posto nas elipses, já que sua representação é dispensável; uma vez que se inicia o rito do transe, o desfecho inevitável está dado. Luz e movimento vêm embalados na Direção de Fotografia de Tokusho Kikumura, que investe numa dessaturação contrastante às aparições e desaparecimentos luminosas.

Em *A Cura*, a modulação luminosa mais contundente acontece na cena em que Takabe confronta Mamiya na cela. A decupagem começa com um plano do detetive vendo algo no extracampo, abrindo a cena com uma suspensão espacial — sabemos quem Takabe olha, mas não como Mamiya está. O plano seguinte revela mais do espaço, com o detetive, de costas para a câmera, encarando Mamiya, que está encostado na parede do recuo que delimita o banheiro. A luz elétrica amarelada no banheiro/*background* (onde Mamiya começa a cena) contrasta com a luminosidade fria, que, vinda da janela, projeta um fecho que se dissipa no cômodo principal (onde está Takabe). Takabe quer saber sobre Mesmer e a sugestão hipnótica, mas Mamiya se faz de desentendido. Takabe “decreta que ele está acabado” e segue para uma cadeira, sentando-se no *midground*.



Figura 1: cena do filme *A Cura*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Se Takabe planejava transparecer segurança, controle da situação, Mamiya enxerga na ação um abaixamento da guarda, e sai do espaço amarelado para o principal, provocando Takabe com uma fala sobre a esposa depressiva. Inicia-se um jogo de “gato e rato” em que Mamiya vai ocupando o cômodo — ele se aproxima da câmera, depois volta para perto de Takabe para desafiá-lo (o arremesso de uma lata pontua essa provocação). Quando Takabe lembra que Mamiya ficará preso por muito tempo, o acusado se abaixa ao lado do detetive, como uma criança que ouve uma história. Nesse instante, um naco de luz branca irregular (projetada da janela) passa pelo rosto de Mamiya, contrastando o de Takabe, rígido na sombra.

Mamiya se desloca para outra cadeira, diante de uma mesa, e obriga a correção do quadro, que recua revelando uma cama; e a ponta do colchão onde Mamiya se senta, enquanto o diálogo segue intercruzado (o detetive inquirindo sobre a hipnose; o assassino provocando-o ao tratar da vida pessoal). Sentado à beira da cama numa posição dada à desdramatização, já que é pouco comunicativa (Bordwell, 2008) — um $\frac{3}{4}$ de costas que torna o rosto um mistério —, a silhueta de Mamiya acende o isqueiro: a chama surge como um monstro no quadro e ativa a reação do detetive, que avança contra o objeto.

A derrubada do isqueiro marca um novo *beat* da cena (Mckee, 2006), com Takabe cedendo à provocação e abrindo seus problemas conjugais. Fora de si, ele começa uma trilha inversa daquela feita por Mamiya, ocupando as posições anteriores do algoz (o detetive passa pela mesa; depois, pelo banheiro amarelado). Gradativamente, a encenação vai posicionando Takabe sob a influência simbólica do outro. Quando Takabe volta para encarar Mamiya com os rostos rentes, os dois são silhuetas delineadas por rebatimentos e contrastes, sem luz de ataque; o sobretudo pesado dá ao detetive uma corporeidade fantasmagórica. Essa movimentação continua durante toda a explosão emocional de Takabe, cessando quando ele se recompõe. Ele se senta no banco diante da mesa e suspende o plano longo, impondo o campo e contracampo. Em quadro, Takabe encara Mamiya e pergunta “o que há de errado?”. O detetive olha para o canto inferior direito do quadro, indicando que, no extracampo, algo naquela região atrai o olhar de Mamiya. Ao ver o que está no extracampo, Takabe provoca — “não pode falar sem sua luz?”. Ele se abaixa — carregando a câmera até o isqueiro no chão —, pega o objeto e volta, ressitando a posição inicial. Com a posse do isqueiro que Mamiya usa nas hipnoses, Takabe acendendo-o perto do rosto; depois, coloca o *prop* e a chama sobre a mesa. “Aqui”, pontua.

Um breve *close* de Mamiya mostra o rosto posto sob um ranço da luz da janela (cortada pelo quadro), que recai como uma anunciação. Então, um plano mais aberto (com a câmera atrás de Takabe) opõe os personagens, revelando por inteiro as duas pequenas janelas ao fundo. É nessa imagem que o mundo físico se “desintegra” quando Mamiya, respondendo à provocação, aciona o insólito: uma chuva ruidosa despenca, alterando a luminosidade externa — antes estourada, a luz da janela cai, adensando as silhuetas e mergulhando a cela na escuridão que transmuta a cena. Os contornos de Mamiya se dissolvem e o olhar do espectador é desafiado a distinguir forma e fundo. Mamiya se torna o próprio espaço, que não é mais físico, mas metafísico.



Figura 2: variação luminosa em cena de *A Cura*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Depois desse plano insólito, Kurosawa propõe um outro plano-desafio ao olhar: um *contra-plongée* que contrasta o rosto desfocado do detetive Takabe ao teto. Escuro e manchado, o forro dá contornos expressionistas ao rosto, mas não só: atrás dos cabelos, cresce uma mancha negra, pontilhada por cintilações discretas. Na camada denotativa, trata-se de uma infiltração que se expande, criando as goteiras que apagam o fogo, mas presenteiam Mamiya com um novo fenômeno físico hipnótico — o gotejar ritmado. Simbolicamente, é como se o cosmos, o desconhecido, se abrisse sobre Takeda, prestes a engoli-lo (ou a lançar sobre ele “a cor que caiu do espaço”).

Se a cena começa com Takabe (sujeito do mundo material com uma tarefa concreta) no aparente controle da situação, Mamiya retruca com poderes sobrenaturais, manipulando os fenômenos naturais para que a luz transicione a natureza desse espaço do físico ao metafísico. Essa transmutação ocorre no decorrer do plano, alterando gênero e tom: saem os instrumentos pragmáticos do filme de detetive, surgem os indícios do horror, entendido como uma violação da natureza (Carroll, 1999). Os planos detalhes, mostrando o gotejamento ritmado, se alternam com os *closes* dos rostos: o de Takeda, agora, uma meia-lua sob a pouca luz rebatida de baixo, enquanto os contornos dos cabelos se perdem na escuridão. Parece em transe. O *close* de Mamiya encerra a cena: ele avança para dizer que a água aliviará e libertará o detetive, iniciando o discurso da hipnose.

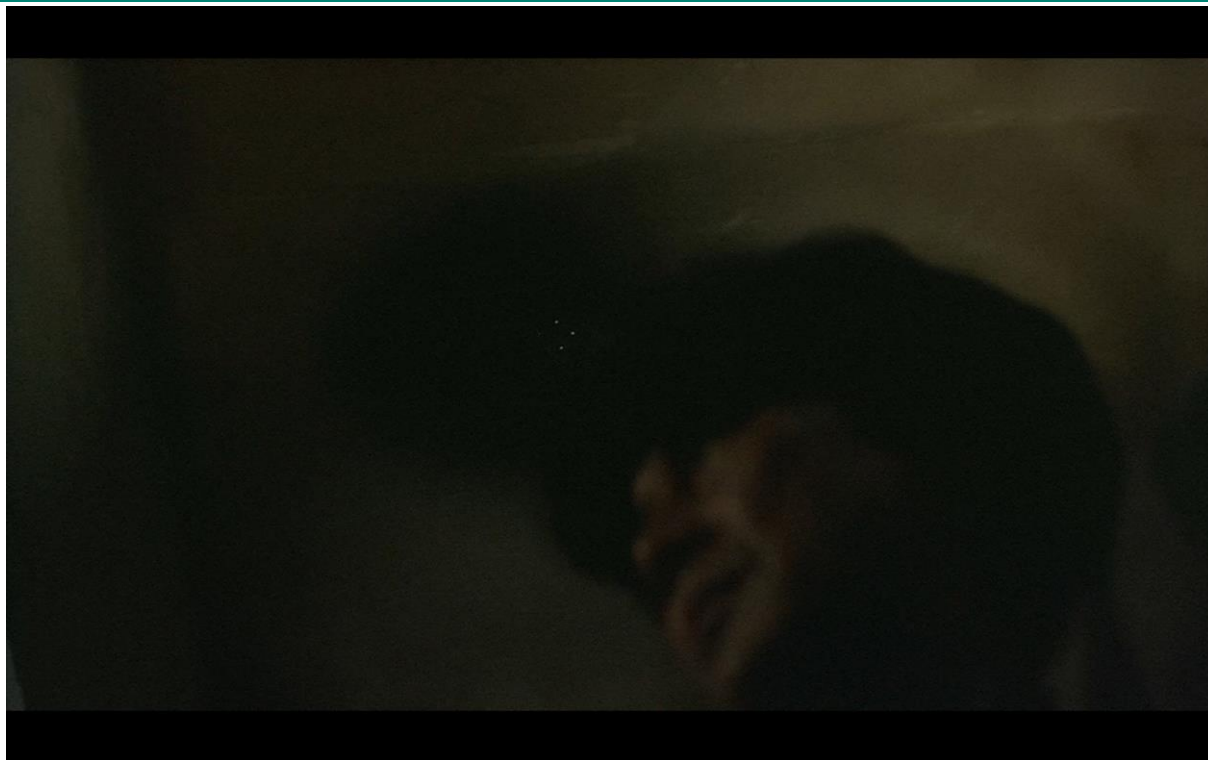


Figura 3: a sombra cintilante se abre sobre Takeda. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Sobre o predomínio das sombras, a cena de *A Cure* delinea luzes indiretas, rebatidas e fracas, mergulhando progressivamente a cela numa escuridão calculada para ressaltar a luz da intriga, isto é, a chama do isqueiro. Quando esse fenômeno físico visual é impossibilitado, outro, ritmado, surge para completar o apagamento espacial e salientar a camada sonora. Ao articular esses rostos, que perdem a materialidade, e a visualidade da água que goteja e escorre, a montagem reitera não só o ritmo sonoro, mas a própria ideia de ritmo — alternância entre informação e intervalo (BLOCK, 2010). Esse escorrimento ameaçador transmuta a água (esse elemento vital) no monstro da cena, além de derradeira informação do mundo físico, ao passo que os rostos intervalam essa materialidade basilar. Afundam-se numa espacialidade metafísica, intocável até mesmo ao olhar. Diluem-se no Nada.

Variações luminosas semelhantes ocorrem em *Para o Outro lado* (2015), filme que, novamente, traz o elemento espiritual, só que pela perspectiva do maravilhoso — em que o evento insólito é naturalizado (Cánepa, 2008) — entremeada ao melodrama. No filme, fotografado por Akiko Ashizawa, Mizuki (Eri Fukatsu) reencontra o fantasma do marido após uma oferenda para invocá-lo. A crença, portanto, é premissa básica nessa trama que borra a fronteira entre vivos e mortos, uma vez que Yûsuke (Tadanobu Asano) é visível e material não só à esposa. Esse reencontro dispara um *road movie* bastante singular, em que o casal transita por três localidades onde ajudam outros fantasmas (Yûsuke abre a Mizuki o contato com outros mortos) ao passo que exorcizam questões ainda abertas no casamento interrompido.

Contudo, a mudança de luz mais notável ocorre na primeira vez em que Mizuki tem uma experiência sobrenatural sem a mediação de Yūsuke; Natália Mendes Maia (2021) observa que, para Kurosawa, a presença fantasmagórica é “uma tecnologia de comunicação que conecta nossa realidade com o mundo do além” (p. 57). A ação começa quando Mizuki pega uma partitura (cujo título “Harmonia dos Anjos” vem entre uma arte infantil) sobre um piano e toca o instrumento sem saber que ele é relicário de um luto. Ela é rapidamente advertida por Fujie (Nozomi Muraoka), que revela que o piano pertencia à irmã, falecida ainda menina. A conversa acontece com as personagens perambulando em posições contrastantes; dispostas em diferentes camadas espaciais, elas são contornadas pela luz estourada, que atravessa as cortinas (de tecido translúcido) diante das imensas janelas. Supostamente solar e matinal, é essa luz, esbranquiçada na difusão das cortinas, que estabelece a iluminação inicial da cena a partir da parede lateral entrecortada por janelas. Ela torna a sala um ambiente arejado e com materialidade bem evidentes, mas recai de diferentes maneiras sobre as atrizes conforme mudam as marcações entre elas.

O diálogo é capitaneado por Fujie, que percorre a sala, enquanto Mizuki a ouve, a princípio, rente e de costas para a janela. Para explicar a proibição que inicia a cena, Fujie rememora a irmã, que tocava incansavelmente “Harmonia dos Anjos”. Quando conta que, um dia, cansada de ouvir a mesma música, bateu na menina, proibindo-a de tocar o instrumento. Fujie se afasta para a área menos iluminada da sala, posicionando-se de costas para a luminosidade da janela. Ela expressa com pesar essa passagem, antes de seguir ao fundo da sala; e cada deslocamento de Fujie “puxa” outro de Mizuki, mas também ativa “movimentos fantasmagóricos” da câmera, que, muitas vezes, paira pelo cômodo.

Quando Fujie senta-se num banco junto à mesa, o corte reposiciona a câmera praticamente sobre o eixo estabelecido entre ela e Mizuki. Assim, Fujie volta ao primeiro plano (posicionando-se num 3/4 frontal que garante uma boa leitura facial), enquanto Mizuki permanece de pé mais ao fundo, no *midground* espacial. Distante e de perfil, a feição de Mizuki é mais inacessível do que da outra, e esse contraste aumenta no decorrer do plano: quando cai a luz difundida pelas cortinas, a sala é tomada por um apagão, acentuado pelo baixo potencial de reflexão da mobília escura. Na penumbra do cômodo — no início, às claras; agora, cheio de mistérios —, as duas mulheres rompem a quarta parede no plano mais longo da cena; antes olhando para o extracampo à direita do quadro, Fujie, passa a falar com alguém no extracampo frontal. A quebra da quarta parede é visível, mas não às claras; é a posição facial que confirma a direção do olhar, já que os olhos das duas estão em zonas sombreadas dos rostos, evidenciados pelo contorno da luz rebatida.



Figura 4: Variação luminosa em cena de *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Fujie, então, se levanta e, abaixada, como se conversasse com uma criança, pede perdão à irmã morta, que surge em cena numa elipse (a mudança no olhar de Mizuki é o que infere essa aparição antes de ela se efetivar na imagem). A aparição da menina, que volta para tocar piano, recompõe a *mise en scène*. Enquanto fotografia e arte (em madeiras escuras, com menor potencial de reflexão) obscurecem o espaço, a encenação o aprofunda, distribuindo as personagens em três camadas imagéticas distintas — a fantasma em primeiro plano; Mizuki um pouco atrás, à direita; e Fujie ao fundo, semi-velada pelos cabelos da irmã. Durante a execução da música, a cena é decupada de maneira a privilegiar cada um dos rostos; destacam-se o olhar sereno de Mizuki para a menina (desfocada em primeiro plano) e o olhar dolorido, isolado da irmã, que derruba uma lágrima.



Figura 5: Aparição e desaparecimento do fantasma em *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Quando a música termina, a pianista fantasma encara e sorri para Mizuki, que, no *close/contracampo*, retribui o olhar. O corte reestabelece a espacialidade no plano geral e a partitura

aberta evidencia o piano vazio. As duas mulheres voltam a estar a sós. Por fim, a sala reacende: o sol desponta através das cortinas tremulantes para pousar nos limites do piano, instrumento à interdimensão da cena, que atravessa, de volta, o limiar do metafísico ao físico.

Diferente do apagar paulatino e irreversível em *A Cura*, em *Para o outro lado*, a cena tem um instante insólito em que a sala é mergulhada em sombras, que, no entanto, não diluem nem borram as formas humanas. Aqui, os rostos nem sempre são decifráveis ao olhar, mas não perdem os limites que compõem suas materialidades, a distinção entre forma e fundo (inclusive no caso da menina-fantasma). Não é a única cena em que há uma oscilação da luz (solar, na diegese), mas é a variação mais contundente no filme; transforma a atmosfera arejada e rotineira da sala numa espécie da câmara das maravilhas fantasmagóricas (o espaço é cheio de mobília e adereços), que tem no piano o *prop* mediador entre luz e som, que coloca em consonância duas dimensões.

Em *O fim da viagem, o começo de tudo* (também fotografado por Ashizawa), Yoko (Atsuko Maeda) é uma repórter que grava um documentário sobre o Uzbequistão, ainda que pouco se interesse pela cultura do país. Solitária — mesmo que quase sempre rodeada pela equipe de gravação —, ela tem raros momentos sozinha de fato. É em um deles que Yoko é atraída pelo teatro Navoi, construção histórica — retratada por Kurosawa sob uma atmosfera mística — em que ocorrerá a última oscilação luminosa analisada neste artigo.

A sequência no Navoi começa com a câmeras atrás de Yoko — numa intercalação entre planos fixos e *travellings* —, que caminha como se fosse “abduzida” pelas antessalas do teatro; os planos valorizam as dimensões e o decorativismo arquitetônico, enquanto, nos planos com movimento de câmera, o olhar parece flutuar — como bem descreve Fábio Andrade (2024), em Kurosawa “o *travelling* é a própria manifestação sobrenatural”. No texto, que antecede este filme, Andrade defende uma “impressão de autonomia do próprio aparato cinematográfico”:

A filmografia de Kurosawa é um verdadeiro jogo de forças entre o controle rigoroso e essa abertura para o imponderável, simbolizada em grande parte por esses movimentos insólitos – uma câmera que flutua ao redor de uma mesa de jantar em *Cura*; os *travellings* laterais completamente “fora dos trilhos” de *Os Olhos da Aranha* (Kumo no hitomi, 1998); o movimento frontal inexplicável em um “inocente” corredor em *Loft*, até encontrar a protagonista vomitando, em um canto do quadro – mas por vezes se transformando em jogos formais mais duros e profundos que determinam toda a armação de um filme (Andrade, 2024).

A entrada de Yoko retoma esse raciocínio estilístico, com a protagonista ora “espionada”, ora seguida, mas sempre vista por uma câmera-entidade, influenciada pela aura do teatro (ele próprio uma obra de arte arquitetônica, como dirá um personagem adiante).

A ação principal acontece no auditório, onde Yoko flagra o fim de um ensaio de música lírica; a luz branca sobre a cantora no palco incide de cima, enquanto, na plateia, Yoko aparece sob uma luminosidade etérea alaranjada. Quando a canção acaba, a intérprete deixa o palco e o espaço se esvazia (no extracampo). As luzes caem rapidamente com o rosto de Yoko em quadro; a forma, no entanto, vai se dissolvendo até se tornar quase indistinguível no breu do salão — Yoko se torna quase uma caveira, apenas com a linha do nariz e as maçãs do rosto iluminadas por um ranço esverdeado.

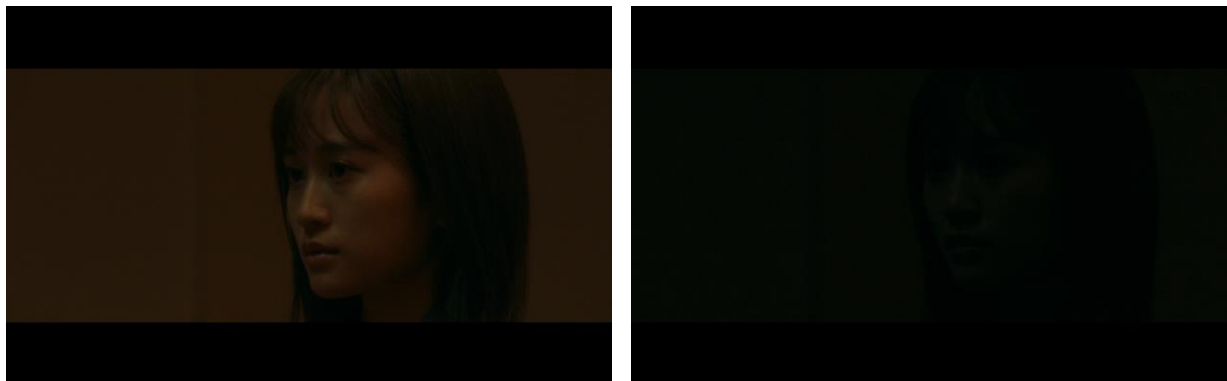


Figura 6: O rosto tomado pela escuridão em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Então, uma luz quente e fraca recupera a face; no *close*, a luz parece vir de uma fonte que está abaixo do rosto (e é possível que haja um refletor no extraquadro, luz além da diegese), mas o corte para um plano aberto situa uma luz diegética focal de cima e Yoko descentralizada, sob o rescaldo dessa luz rebatida, que recorta um conjunto de poltronas vermelhas (o estofado avermelhando a luminosidade). Ela, então, caminha até o palco; um outro refletor dimerizado se acende, antecipando o trajeto de Yoko. Ao passar pelo fosso, uma orquestra toca os primeiros acordes de *Hino ao Amor*; numa panorâmica, a câmera acompanha a passagem de Yoko, velada e desvelada pelos instrumentistas e suas partituras em primeiro plano.



Figura 7: Yoko é luz e sombra na caminhada até o palco em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Sobre o palco ainda apagado, Yoko surge como sombra. Então, ao se posicionar e cantar os primeiros versos, seu corpo-forma é destacado do fundo pelo contorno de uma luminosidade tênue, rebatida, que recai sobre os ombros e as bochechas, sem preencher o rosto todo. Os primeiros versos cantados disparam outra luz dimerizada, que se evidencia quando o corte para um plano geral frontal mostra dois focos de luz tomando a cortina atrás; um terceiro foco, retardatário, recai sobre Yoko, pequena no centro do palco. Um contracampo sobre o eixo estabelecido entre Yoko e o regente revela que a escuridão delimita a luminosidade ao espaço dessa apresentação. De volta ao plano frontal, a dimerização continua até se estabelecer no rosto de Yoko esteja completamente preenchido (a sombra abaixo do pescoço sugere a predominância da luz de cima, no *grid* do teatro), contrastando com a “outra” Yoko, que, na penumbra da plateia, assiste a si mesma. Revela-se, portanto, que a cena é imaginária; quiçá, uma experiência estética em que, pela arte, Yoko encontra e revela (para nós) sua essência mais profunda. Se a apresentação é filmada em um plano fixo, o contracampo sobre Yoko, absorta, aciona, de novo, o *travelling in* metafísico, que procura os olhos e valoriza o arfar da respiração desse *ente* que plena assistência do seu *ser*.



Figura 8: set-ups de Yoko no palco em *O Fim da viagem*, o começo de tudo. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

A modulação da música insere mais um *set-up* de câmera na cena, com Yoko vista em uma angulação que a coloca quase de perfil. O momento mais grave da música, aprofunda também a espacialidade; sob uma luz que realça a vivacidade a pele, o rosto de Yoko é contrastado às coxias, que caem ao fundo numa textura ondulada, azuladas pela luz. Como nos ensina Block (2010), esse

contraste entre cores quentes localizadas em primeiro plano (no rosto) e cores frias postas no background (as coxias) adensa a impressão de profundidade espacial na imagem bidimensional. É nesse quadro, com o corpo contornado cercado por esse véu e pela escuridão, que Yoko canta o verso que finda essa primeira apresentação.

Isso porque a apresentação imaginária/metafísica é interrompida pela chegada de um segurança. Assustada e sem entender a língua, Yoko foge; no plano seguinte, ela já está entre as pessoas, a vida urbana, seguida por uma câmera que “anda” ao invés de pairar.

A performance de *Hino ao Amor* só será concluída na última cena do filme, quase inteira composta por um plano-sequência, mas que tem no rosto de Yoko uma espécie de prólogo e eclipse. Isso porque a cena começa com Yoko observando a imensidão da paisagem — o vale verdejante que se estende até o desfiladeiro de montanhas — e reconhecendo, à distância, a cabra que ajudara a libertar noutra cena. O *close*, que traz de volta os primeiros acordes de *Hino ao Amor*, tem uma espacialidade rasa graças ao *background* desfocado, que destaca o olhar de Yoko até ela se afastar. Aberto, o plano seguinte reinsere Yoko de corpo inteiro na paisagem; tal qual a Noviça Rebelde de Julie Andrews, ela caminha morro acima, mas, ao invés de abrir os braços e tomar o terreno, Yoko para e canta. A câmera se aproxima para, a partir daí, seguir Yoko nessa interpretação-caminhada que aviva as montanhas e preenche o coração com o som da música.

Quando *Hino ao Amor* se aproxima do fim, com a brisa tremulando a saia e os cabelos de Yoko em meio ao vale, a câmera se desvencilha dela para encontrar a paisagem ao fundo: as cordilheiras, que se erguem como fronteiras entre a Terra e o Céu, entre o físico e o metafísico, sob a maior e mais incontornável das luzes — o sol, “a primeira luz a ser colocada” (Moura, 2001). Enquanto a câmera metafísica paira diante do céu, guiada pela fronteira máxima em quadro (os cumes), a música posiciona o verso que cita Deus — “Deus nos unirá...”. Então, um último corte choca a paisagem sublime com o primeiríssimo plano-epílogo de Yoko, contrapondo o céu imaterial à tateabilidade desse rosto frontal encarando a câmera (o fundo desfocado, de novo) em plena revelação do impalpável interior, “irrupção reveladora” (Heidegger, 2015) do ser que Yoko liberta na última cena. A câmera de Kurosawa encontra o ser nesse plano de fotogenia — parafraseando Epstein, a boca que prepara o último verso —, após percorrer a fronteira delineada pela luz direta do sol que a tudo revela — o ente e o ser, a imagem e a alma. Questão metafísica.

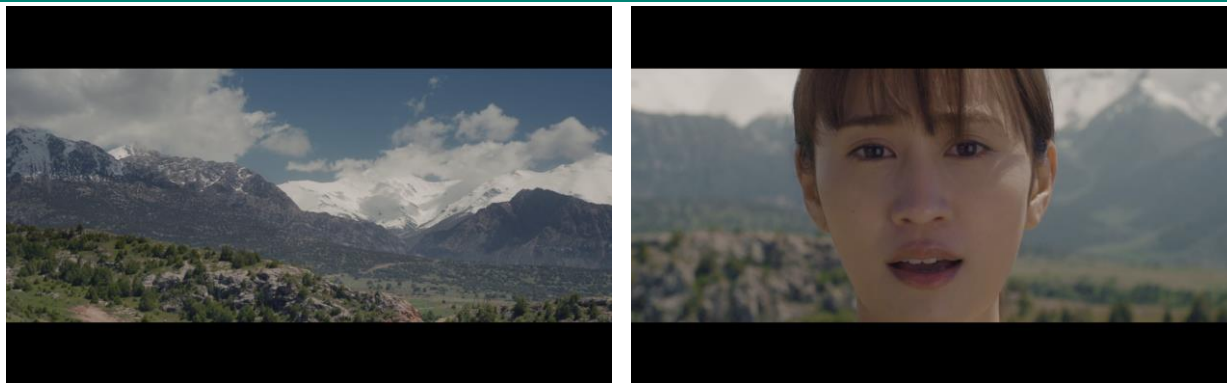


Figura 9: o Céu e o Ser em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Conclusão? Elucubrações metafísicas...

Se a física é uma das ciências que tratam das coisas naturais — e Carroll ressalta que o sobrenatural está submetido à norma natural delineada pela visão científica iluminista (1999, p. 81) —, a metafísica surge, neste trabalho, tanto como aquilo que compreende o sobrenatural, o insólito, o espiritual, como na face que a entende como ciência do ser e da essência.

A etimologia da palavra corrobora o saber do senso comum: *metá* (depois, além), *physiká* (coisas naturais, natureza). Assim, se a metafísica avança para além do físico, ela também se maleabiliza historicamente em diferentes vertentes, indo de “filosofia primeira” a abordagens teológicas ou ontológicas. Algumas asserções-sínteses são úteis para ilustrar a matéria — “estudo do divino”, “dos primeiros princípios” e “propriedades de todos os seres” (Chauí, 2016), “filosofia primeira [...] que estuda o ser enquanto ser” (MORA, 2001, p. 469), disciplina de questões como “o que é o ser?” e “qual o lugar do ser humano no universo?” (Cotrim; Fernandes, 2016, p. 118). E ainda que complexidade disciplinar não permita que se faça aqui uma historicização aprofundada da metafísica, a passagem de Mattos recapitula de forma sintética alguns pontos de virada da matéria:

[...] no contexto pós-kantiano, a metafísica de que se trata não é a metafísica clássica, ocupada de conhecer Deus, o mundo em si e a alma humana como objetos a que tivéssemos acesso do mesmo modo como o temos à mesa, à cadeira ou ao nosso corpo; ela é antes uma reflexão humana, sobre o mundo e seus limites, que parte de nossa própria necessidade subjetiva de pensá-lo e dar-lhe um sentido (Mattos, 2018, p. 62).

“O mundo e seus limites”. Tal tema metafísico perpassa a filmografia de Kurosawa e evidencia-se no recorte analítico deste artigo. É preciso apontar que a metafísica surge aqui como aparição evidente, mas que, neste artigo não avançará para além de algumas elucubrações iniciais. Uma delas é que, em certa medida, pode-se pensar que os filmes do cineasta negociam questões de diferentes visões metafísicas, seja o “conhecimento prático” que, na metafísica *kantiana*, supre as

limitações do “conhecimento teórico” (Mattos, 2018, p. 56), seja nas questões relacionadas ao sentido da existência, que nos levam a Heidegger.

Em *Introdução à metafísica*, Heidegger filosofa sobre o ente — entendido como presença disponível, tudo aquilo que se verifica pelo sensível — a partir de uma dicotomia com o nada. O filósofo alemão se pergunta: se a ciência “se ocupa unicamente do ente”, “O nada — que outra coisa poderá ser para a ciência que horror e fantasmagoria?”. Heidegger, então, defende que o nada é o “absolutamente não-ente”, aquilo com o qual nos deparamos na angústia, que, diferente do temor, carrega uma indeterminação e suspensão do ente, mas que, paradoxalmente, revela o *Deisen*, o *ser-aí* que conjuga lugar e tempo, a essência da presença na existência. Curiosamente, na construção desse pensamento, Heidegger passa pela metáfora de luzes e sombras:

Somente na clara noite do nada da angústia surge a originária abertura do ente enquanto tal: o fato de que é ente — e não nada. Mas este “e não nada” acrescentado em nosso discurso, não é uma clarificação tardia e secundária, mas a possibilidade prévia da revelação do ente em geral. A essência do nada originariamente nadificante consiste em: conduzir primeiramente o ser-aí diante do ente enquanto tal (Heidegger, 2015).

Para Heidegger (2015), “sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade”, nem transcendência. Numa síntese simplificada, para o filósofo, a essência das coisas (dos seres humanos, inclusive) só se revela diante da consciência contraposta de que o nada existe, e de que estamos suspensos nessa fronteira. Nas cenas em questão, esses elementos *heideggerianos* — *ente, ser-aí, nada* — se apresentam em limiares luminosos que se movimentam justamente sob esse humor paralisante, suspensivo que é a angústia (HEIDEGGER, 2015). Takeda se angustia na impotência diante da infelicidade; Fujie diante da morte; Yoko diante da solidão que encurrala sua essência, em vida.

Essa dialética entre o ser e o nada está em cena — na prática — na metafísica de Kurosawa, mas é “teorizada” numa conferência de Yûzuke para a comunidade que acolhe a ele e Mizoki em *Para o Outro lado*. O fantasma evidente, recorporificado, palestra:

Da última vez aprendemos que a luz se comporta tanto como partícula, quanto onda. Hoje, veremos porquê a partícula de luz possui massa zero. Como o nome já indica, a luz move-se na velocidade da luz, e, de acordo com Einstein, a massa de um corpo tende ao infinito quando se move na velocidade da luz. Porém, a partícula de luz é tão pequena que sua massa não pode ser infinita. A única possibilidade que resta é que sua massa seja zero. Um fóton, a partícula de luz, possui então massa zero. É a única resposta possível. Mas isso não parece estranho? Como é possível existir uma partícula de massa zero? Como perceber algo assim? Agora, voltemos um pouco ao comportamento como onda. Uma onda é mensurável, porque cada onda possui um comprimento. Imaginem se diminuirmos o comprimento de forma contínua. Chegaremos a zero? Ou em zero não teremos mais onda? Então, por

menos que possa ser, há sempre um comprimento. Isso significa que o menor comprimento segue em par com uma massa zero. Estão conseguindo entender? É bem complicado. Significa que mesmo próximo a zero, há um comprimento. Ou seja, próximo a zero não é zero. Esta sala e o universo estão cheios de infinitos quase zeros. Quase zero é a base de tudo. Então, o zero, o nada pode ter muito significado. O quase nada é a base de tudo. Das montanhas aos rios, da Terra à humanidade. Tudo existe por uma combinação do quase nada. Essa parece ser a verdadeira forma deste mundo (PARA... 2015).

Yûsuke parte da luz como fenômeno físico para se perguntar sobre a essência de todas as coisas, costurando paradoxos entre existências e vazios, apontando a contradição de que *Tudo* é também *Nada*, ou *Quase Nada*. Nesse sentido, ecoa uma pergunta-mola às reflexões de Heidegger (1999) — por que há simplesmente o ente (a existência) e não o nada? Porque o “quase nada” é o limiar, o lugar em que se equilibra o que é dado ao sensível (pela luz) e o que nos é desconhecido, que, ao nos parecer nada (a sombra), será tratado pela fé e pela crença.

Quando, ao final da fala, Yûsuke posiciona sua reflexão no cotidiano e espacialidade da sala em que estão, a luz cênica se transforma: cai a luz ambiente e muda a direção do foco que ilumina Yûsuke, ao passo que a câmera se aproxima dele. Um contraluz tremulante desponta na janela translúcida ao fundo e a face do fantasma passa a ser desenhada por uma sombra central, que divide a pele com o alvorecer dessa luz no limiar esquerdo do rosto, como um sol que desponta no movimento de rotação terrestre.



Figura 10: luzes das palestras sobre a luz e o quase nada em *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Yûsuke volta a palestrar nesse espaço no final do filme e, no início da cena, os dozes lustres, enfileirados de quatro em quatro pelo teto, são acesos em um efeito dominó que, de certa forma, antecipam o tema da comunicação. Desta vez, Yûsuke fala sobre a luz primordial, o *big bang* que cria um universo que, segundo ele, “não está em seu fim; está apenas começando”. É durante essa constatação de que são testemunhas de um nascimento maior, talvez eterno, que o plano ignora a plateia e inicia um *travelling in* que interliga o olhar de Yûsuke e a presença de Mizuki, de costas no

quadro. A câmera vai se aproximando desta nuca, cujo olhar-resposta permanecerá oculto, um *quase nada* em que nos resta a crença. É nessa troca, em que vemos o olhar do fantasma e acreditamos no contra-olhar da esposa viva que Kurosawa estabelece a linha que amarra e equilibra seus personagens entre o *Tudo* e o *Nada* — a alteridade, o outro em dimensões diversas, cuja presença ou existência acende, apaga ou borra as fronteiras entre o sentido interpretado e o apenas sentido.

Em Kurosawa, luz e sombra são conjugações físicas de uma série de questões metafísicas, aqui provocadas de maneira ainda inicial. Em *A Cura*, a sombra/morte é a cura para existências vazias, inautênticas. Em *Para o Outro lado*, a luz medeia existências em entretons do material ao espiritual, do que se sabe e do que se crê. Em *O Fim da viagem, o começo de tudo*, a luz se acende para revelar o Céu, o Ser e o limite que conjuga o *ser-aí*, que costura essência e existência.

Em Kiyoshi Kurosawa, luz e sombra são fios reveladores do que existe para além da carne.

Referências

Abbagnano, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Andrade, F. **A natureza do sobrenatural no cinema de Kiyoshi Kurosawa**. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/page/g/?s=Eu+Você+e+Todos+Nós>. Acesso em: 28 abr. 2024.

Block, B. A. **A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.

Bordwell, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

Bordwell, D.; Thompson, K. **A Arte do cinema: uma introdução**. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Edusp, 2013.

Cánepa, L. L. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Carroll, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

Chauí, M. **Iniciação à filosofia**. São Paulo: Ática, 2016.

Cotrim, G.; Fernandes, M. **Fundamentos da filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2016.

Ettedgui, P. **Directores de Fotografía**. Barcelona: Oceano Grupo Editorial, 1999.

Heidegger, M. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

Heidegger, M. **Que é metafísica**. [S.l.]: ExiladoLivros, 2015.

Mckee, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba, PR: Arte & Letra, 2006.

Miyao, D. **The Aesthetics of shadow**. Durham e Londres: Duke University Press, 2013.

Maia, N. M. **Fantasma no cinema de Kiyoshi Kurosawa**: desaparecer, reaparecer, presentificar. Dissertação — UFC, Fortaleza, 2021.

Mattos, F. C. Meu caminho para Heidegger. Ou: a metafísica e o apelo da questão do ser. **Cadernos de Filosofia Alemã**, [s. l.], v. 23, n. 2, p. 53-66, set. 2018.

Michaelis. **Luz**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/luz>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Mora, J. F. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Moura, E. P. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2001.

Tanizaki, J. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Filmografia

A CURA. Direção de Kiyoshi Kurosawa. [S.L.]: Daiei Studios, 1997. Son., color.

O FIM DA VIAGEM, O COMEÇO DE TUDO. Direção de Kiyoshi Kurosawa. Samarkand: Uzbekkino; King Records; Loaded Films, 2019. Son., color.

PARA O OUTRO LADO. [S.L.]: Comme Des Cinémas, 2015. Son., color.