

Arqueologia do invisível: encontrar a pesquisa nas rachaduras do luto e da frustração

Cacau Ideguchi



Pesquisadora e especialista em cinema japonês, com trajetória acadêmica voltada aos estudos de arte, cultura e audiovisual japonês. Atualmente cursa doutorado em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com pesquisa dedicada ao cinema japonês, história da arte e hibridismo cultural. Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), desenvolveu a dissertação “Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética *mono no aware*”. Também possui MBA em História da Arte, especialização em Jornalismo Cultural e graduação em Jornalismo.

Resumo

O presente ensaio propõe uma reflexão sobre os processos de construção do conhecimento acadêmico a partir das intersecções entre experiência estética, luto pessoal e frustração metodológica. Tomando como ponto de partida a cena final do filme *Depois da Vida* (*Wandafaru Raifu*, 1998), de Hirokazu Kore-eda, e a descoberta do conceito de *mono no aware*, o texto percorre a trajetória da autora desde a perda de sua obaa-chan em 2014, que a reconduziu ao estudo da cultura japonesa até sua experiência como bolsista da Fundação Ishibashi/Fundação Japão no Japão. A narrativa desloca o eixo da pesquisa de seu planejamento racional para os desvios e as falhas, demonstrando que o conhecimento não se edifica apesar dos obstáculos, mas precisamente nas rachaduras abertas por eles. A descoberta fortuita do cruzamento (*kōsaten*) onde foi filmado *Ninguém Pode Saber* (*Dare mo shiranai*, 2004), ocorrida em um dos últimos dias de estadia no Japão, opera como metáfora central do ensaio: a pesquisa como estado perpétuo de “estar entre” – entre a perda e a descoberta, o plano e o acaso, a memória da *obaa-chan* e o frame derradeiro de um filme que insiste em não terminar. Conclui-se que o ofício do pesquisador exige uma arqueologia do invisível – uma escavação contínua de sentidos nas frestas da frustração, sem a pretensão de totalidades ou aprendizados definitivos –, reconhecendo a vida como um ciclo perpétuo de perdas que, paradoxalmente, fecundam a investigação acadêmica.

Palavras-chave

Hirokazu Kore-eda. *Mono no aware*. Luto. *Kōsaten* (cruzamento). Pesquisa.

*O protagonista que passara os últimos cinquenta anos preso no espaço-entre após a morte está sentado no banco de praça que viu em suas próprias lembranças, nas lembranças de sua ex-noiva e nas lembranças do marido dela. Nós, espectadores, supomos que aquela é a memória que ele escolheu para, finalmente, seguir em frente: o instante derradeiro em que ele e a noiva se despediram naquele mesmo banco, décadas atrás. Mas o rapaz está só. Ele projeta o tronco para a frente, fixa o olhar nos companheiros de toda uma vida que trabalham com afinho para gravar a última cena de sua existência, e, tal como um filme que chega ao fim, Mochizuki escolhe aquele frame específico – o rosto daquelas pessoas que dividiram com ele as últimas décadas – para encerrar sua jornada. Hirokazu Kore-eda conclui *Depois da Vida* (Wandafuru Raifu, 1998) com um fade-out que não é um apagamento, mas uma gentil dissolução no branco da tela.*

Quando assisti a esse filme, fui arrebatada por uma miríade de emoções difíceis de traduzir em linguagem crítica imediata. Era uma obra que falava sobre morte, mas não era fúnebre; tratava do luto, mas não se entregava à tristeza; discorria sobre lembranças, mas escapava de qualquer pieguice; abordava o espírito, mas recusava o místico. Kore-eda fugia de tudo que se espera de um filme sobre o além-vida: nem todos os personagens são interpretados por atores profissionais; nem todas as histórias são roteirizadas – muitas são lembranças reais, contadas por pessoas reais, com emoções reais que se misturam em um cenário mundano, quase esquecível, muito distante do imaginário etéreo dos filmes espirituais. A forma rizomática como todas aquelas narrativas acabam por contar uma história maior, que não necessariamente a do protagonista Mochizuki, mas a do próprio cinema como uma máquina singular de criar memórias coletivas, fez com que eu ruminasse aquela experiência por dias, semanas. Isso aconteceu em 2016.

Dois anos antes, em 2014, recebera a notícia de que minha *obaa-chan* havia falecido enquanto eu comemorava meu aniversário de vinte e sete anos em Pinheiros. Se lidei – e ainda lido – da melhor forma possível com essa perda, não tenho certeza. O que sei é que minha escolha para conviver com aquela carga extra de luto foi me reconectar com tudo que me lembrasse minha avó, incluindo cursos como *bon-temae* e *ikebana*, que ela tanto me pedia para fazer e que eu, na juventude, nunca atendi. Já com quase trinta anos, acabei gostando do que ia descobrindo e passei a mergulhar cada vez mais em um processo de pesquisa autônomo, realizando outros cursos teóricos e comprando livros de história, arte

e cultura japonesas. Foinesse movimento de retorno forçado pela dor que a obra de Kore-eda surgiu diante de mim como uma necessidade premente, como se seus filmes respondessem a uma pergunta que eu ainda não sabia formular, mas que a ausência já havia inscrito em minha carne. O luto não me conduziu diretamente ao diretor, mas me jogou de volta à cultura que eu havia negligenciado; e foi nesse retorno, nas aulas de *bon-temae* (cerimônia do chá), nos livros de história, na obsessão por preencher o vazio deixado por minha *obaa-chan*, que a filmografia dele emergiu como um arquivo afetivo que eu precisava, urgentemente, decifrar.

Ao terminar de assistir *Depois da Vida*, avancei freneticamente sobre artigos acadêmicos internacionais sobre estética, tentando decifrar se haveria algum termo que pudesse contemplar o que sentia. Tropecei, então, em *mono no aware*. O termo, cunhado pelo estudioso nativista Motoori Norinaga, designa uma sensibilidade aguda à transitoriedade das coisas – uma consciência melancólica, mas não amarga, da passagem do tempo e da fragilidade dos afetos. Decidi, então, fazer uma dissertação de mestrado¹ defendendo a hipótese de que o cinema também é capaz de suscitar o *mono no aware* tanto quanto a literatura clássica japonesa. Usei os dois primeiros filmes de Kore-eda, *Maborosi – A Luz da Ilusão* (1995) e *Depois da Vida* (1998), como estudos de caso. Escrevi, defendi, me formei.

Eu estava afastada da vida acadêmica havia quase dez anos, e foi desafiador retornar. Quando percebi que realmente gostava de pesquisar – e, mais ainda, de dar aulas e palestras –, precisei de muita coragem para abandonar meu emprego e apostar em uma transição de carreira. Como autônoma, desdobrei-me em várias funções que executo até hoje, tais como consultora, redatora, curadora. Decidi esperar antes de tentar o doutorado; não achava que tivesse maturidade acadêmica suficiente e tampouco que minha mente já houvesse descansado do esforço da dissertação. Tentei, ao invés disso, a bolsa de pesquisa da **Fundação Ishibashi**, em parceria com a Fundação Japão, e acabei sendo selecionada – o que me concedeu a oportunidade de permanecer trinta e nove dias no Japão. É aqui que quero pontuar como o nosso

¹ IDEGUCHI, Claudia Midori. Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética *mono no aware*. 2023. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/D.8.2023.tde-18052023-115011. Acesso em: 2026-06-30.

trabalho de pesquisa, tantas vezes planejado como uma reta linear, acaba por florescer precisamente nos lugares mais inesperados e acidentados da nossa jornada.

Se meu mestrado teve seu início simbólico na morte da minha *obaa-chan*, que me reconduziu aos estudos sobre o Japão, meu doutorado nasceu, ironicamente, das frustrações que senti comigo mesma durante aquele período de bolsa. Planejei meticulosamente cada dia por lá, incluindo planos de contingência para eventuais imprevistos; mas é impossível prever qualquer coisa sem estar efetivamente no terreno, não é mesmo? As pessoas eram todas solícitas, mas não diziam exatamente o que eu precisava ouvir – ou o que eu esperava ouvir. Não encontrava os livros exatos que havia listado, mas sim outros; até mesmo com os mapas, que sei ler muito bem, acabava invariavelmente me perdendo. A maior frustração, contudo, era o agendamento da entrevista com Kore-eda: *“O Sr. Kore-eda adoraria recebê-la, mas estará gravando nos próximos dois meses, e não será possível”*. A frase ecoou em minha cabeça como um veredito. Chegou a um ponto, durante minha estadia, em que questionei todo o andamento da minha pesquisa e minha própria capacidade intelectual para dar conta de tal demanda. Tudo parecia operar contra os meus planos, tão cuidadosamente elaborados semanas antes em minha casa em Sorocaba, do outro lado do mundo.

Lembro que, no dia seguinte a essa notícia, ao me perder novamente pelas ruas de Kamakura (era comum virar uma esquina e descobrir que era outra), ao invés de me entregar à tristeza pela minha pequena incompetência, decidi abraçar aquele desnorteamento como uma dádiva. Cada falha seria doravante vista como uma oportunidade de mudar o ponto de vista, de alterar a percepção do olhar. Continuei a caminhar pela ruela e vi uma placa modesta, na qual estava escrito apenas: *movies*. Não vou alongar o relato do que se seguiu, mas basta dizer que ali encontrei panfletos de filmes de Kore-eda que não conseguia achar em lugar algum de Tóquio. Comecei a abraçar esses encontros fortuitos e a olhar ao redor com outros olhos. Descobri documentaristas que não constavam em minhas bibliografias; fui a uma mostra de cinema com a presença da diretora Kaori Oda; planejei novos cursos com os materiais que encontrava e que não eram exatamente os que eu havia previsto. Se minhas entrevistas não saíam como eu desejava, eu já abria novas possibilidades de parceria. Mas um incômodo ainda persistia.

Durante toda a viagem, visitei alguns locais onde Kore-eda filmou suas obras e os fotografei exaustivamente. O que eu mais queria registrar era o cruzamento de *Ninguém Pode Saber* (*Dare mo shiranai*, 2004), mas encontrar informações sobre as locações dos filmes dele é uma tarefa árdua, pois se tratam, em sua maioria, de áreas residenciais que não são divulgadas para preservar a paz dos moradores. Eu sabia apenas o bairro e me pus a procurá-lo em um dos meus últimos dias em Tóquio. Achei muitos lugares belos e outras locações de filmes, mas nada do cruzamento. Resolvi aceitar a derrota e retornar ao hotel - embora, por uma intuição que não sei explicar, tenha decidido não refazer o caminho de ida. Tomei o percurso mais longo, apenas para aproveitar a paisagem vespertina e, claro, foi exatamente ali que dei de cara com o cruzamento. Ele é minúsculo, simples, quase anônimo, um mero encontro de duas vias residenciais. Mas ali, naquele asfalto vulgar, parecia que eu estava no topo do mundo. Todos os pequenos e grandes acontecimentos que se sucederam para que eu chegasse até aquela esquina: as recusas, os desvios, os mapas furados, a entrevista negada, a solidão da pesquisa, condensaram-se em mim naquele instante. Foi ali que decidi que, enfim, era chegada a hora de tentar o doutorado. O cruzamento (*kōsaten*) havia se tornado, para mim, uma metáfora viva: não se chega a ele por uma linha reta, mas por um emaranhado de vias que se cruzam, se interrompem e se reencontram.

Voltando ao Brasil com uma série de fotografias, ideias de pesquisa fragmentadas e subjetividades ainda brutas, senti que era preciso deixar a emoção verter antes de conseguir focar plenamente no racional para dar continuidade à vida acadêmica. Decidi montar um fotozine, que batizei de *Kōsaten*, que resumisse em imagens essa tríade estranha – eu, minha *obaa-chan* e Kore-eda – numa simbiose nada óbvia, mas que se ladeava, em silêncio, havia quase dez anos. O zine justapõe cenas capturadas por mim nas locações e retratos antigos de minha *obaa-chan*, outros parentes e até meus em conversas silenciosas uns com os outros.

Em seguida, entrei em contato novamente com a equipe de Kore-eda, pedindo, agora, uma entrevista por escrito, que me foi concedida. Fiz apenas perguntas de cunho pessoal – o que descobri, durante a própria troca de e-mails, que ele odeia profundamente. Essa recusa, no entanto, revelou-se um dado de pesquisa por si só: para um cineasta que constrói sua obra justamente no apagamento do eu em favor do outro, do anônimo, do esquecido, a aversão ao pessoal é coerente com sua estética. Sua arte

não parte da confissão íntima, mas da observação distanciada e, paradoxalmente, amorosa do próximo. A entrevista também faz parte do fotozine.

Passei no processo seletivo para o doutorado na Unifesp com um projeto inteiramente dedicado a Kore-eda em fevereiro. *Kōsaten* foi lançado em maio. Minha *obaa-chan* completará treze anos de falecimento em julho; no mesmo dia, eu completo trinta e nove anos de vida. As coisas seguem interligadas, e minha pesquisa continua a desabrochar onde antes havia apenas luto. Mas não carrego comigo uma lição redentora ou uma epifania que tudo resolve. A vida se revela um ciclo contínuo de perdas e frustrações, e o ofício de quem se dedica a pesquisar, penso agora, consiste exatamente em escavar objetivos e sentidos nessas frestas, sem a pretensão de preenchê-las por completo. A arqueologia do invisível não busca revelar um objeto intacto e resplandecente; ela reconhece, antes, que o que nos move está sempre naquilo que falta, naquilo que não encontramos, no desvio que fomos obrigados a tomar. O cruzamento não é um ponto de chegada, mas um estado perpétuo de estar entre – entre a perda e a descoberta, entre o plano e o acaso, entre a memória da *obaa-chan* e o *frame* derradeiro de um filme que insiste em não terminar. É nessa travessia, e apenas nela, que a pesquisa encontra seu verdadeiro solo.