

# “O Fantasma é o futuro do homem” — da espectralidade das imagens no cinema de Kiyoshi Kurosawa: KAIRO (2001)

*“The Ghost is the future of mankind” — the spectrality of the cinematographic image: Kiyoshi Kurosawa’s KAIRO (2001)*

FERNANDO GUERREIRO

Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras.  
Centro de Estudos Comparatistas  
fernandoguerreiro@letras.ulisboa.pt

---

## Resumo

O cinema de Kiyoshi Kurosawa, desde sempre, e sobretudo nos seus últimos filmes, coloca a questão do “fim da humanidade”, questão que se desdobra noutra, a do fim do próprio cinema na era da passagem do analógico ao digital, o que introduz um 2.º grau da problematização da noção do “fantasma” e se traduz numa concepção espectral do cinema. Kairo (2001), nomeadamente devido às relações que aí se estabelecem entre os diferentes media e ao constante efeito de “fagocitação” e “mutação” do real (do analógico) pelo virtual (a pixelização flou dos corpos nas imagens), faz não só o ponto da guerra das imagens em que hoje é dado o cinema, como levanta a hipótese, mais ousada, do “fantasma” como devir do “homem”.

---

## Palavras-chave

Desaparição | fantasma | internet | plano | Kairo

---

## Abstract

Kiyoshi Kurosawa’s work poses the question of “the end of humanity”. This question leads us to another, related to the end of cinema in an age where film is being replaced by

digital. This framework introduces us to a second degree of the problematization of the concept of the “spectre”, which is closely linked to a conceptualization of cinema as a spectral art. Establishing relations between different media, Kairo (2001) explores the “mutation effect” of (analog) reality into virtuality (the pixelized “flou” of the bodies on screen). This can be viewed as a comment on the state of cinema in the XXth century, also boldly suggesting that the ghost is the future of mankind.

Disappearance | Ghost | internet | Kairo | plan

## — Keywords

“Se o fantasma estiver no ecrã, ele existe”

Kiyoshi Kurosawa

1. É recorrente no cinema de Kiyoshi Kurosawa uma reflexão por imagens sobre o fim da “humanidade”. Trata-se de uma reflexão profunda e articulada ao longo de toda a sua obra que podemos talvez equacionar em função da conhecida afirmação de Jean-François Lyotard, em *O Inumano*, de que o Sol já *explodiu*<sup>1</sup>, pelo que, mesmo quando julgamos estar vivos, como em *A Invenção de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940), não passaríamos de “espectros” encerrados nas imagens de algum filme em *looping* a circular, numa nave ou asteroide perdidos, pelo universo.

Esta interrogação, aliás, traz consigo outra: e se o cinema está a morrer, ou já acabou mesmo, o que fazer?

Mais do que tendo a ver com as ideologias “pós-modernas” do “fim da História”, o cinema de Kurosawa é um cinema feito num tempo que é o da discussão do *fim do cinema*, tanto na sua vertente analógica (a película) como enquanto “ projecção luminosa”, jogo cambiante e contrastado de luzes e sombras — algo que Godard (*Histoire(s) du Cinéma* [1988]) considerava uma especificidade desta “forma” quando comparada com outras “artes da representação” e da “imagem”, como a Pintura e a Fotografia.

Do ponto de vista da sua prática do cinema, Kurosawa, como outros autores japoneses da sua geração (activa desde os anos 80, nomeadamente no chamado *J-Horror*), vem do Super-8 e do vídeo (nalguns casos mesmo da televisão) para o cinema, e esse trajecto marca-os tanto no plano temático como no das formas: é-lhes comum uma concepção de Imagem marcada pela passagem de um cinema com um suporte plástico

<sup>1</sup> “Essa explosão que há-de vir, inevitável, é como se aquilo que fica esquecido diariamente nos nossos jogos do pensamento chegasse desde já e tornasse esses jogos póstumos, fúteis” (Lyotard 1997,18).

(material), a película, a um cinema “pixelizado”, o digital, caracterizado, simplificando, por uma captação *flat* e uma projecção (definição) *clean*.

Daí, nos filmes destes autores, um 2.º grau de problematização da noção de *fantasma*, pensada de acordo com a tradição nacional de que tudo se passa numa “inter-zona” porosa ao “outro-mundo” — onde coexistem e convivem, conflituosamente ou não, “vivos” (os “humanos”) e “mortos” (os “não-humanos”) -, mas também elaborada em função de uma concepção marcadamente *espectral* de imagem cinematográfica: o “fantasma”, assim, assume a ontologia (ser) da “imagem” e figura a incerteza (e instabilidade) do seu novo estatuto. *Kairo* (2001), pensamos, é um bom exemplo disso.

2. Com efeito, o cinema de Kiyoshi Kurosawa coloca, e talvez com cada vez mais insistência (pense-se em *Before We Vanish* e *Foreboding*, ambos de 2017), a questão do fim do “humano”: os seus filmes são muitas vezes ficções desterritorializadas e desenraizadas (“des fictions sans passé, donc sans mémoire”, afirma Diane Arnaud [2007, 106]) que prolongam os efeitos de catástrofes (“catastrophe[s] silencieuse[s]”/“apocalypse[s] tranquille[s]”, observa Sébastien Jounel [2009, 24]) que já tiveram lugar, inscrevendo-se numa linha do cinema de Ficção Científica japonesa que vai da tradição do cinema de “monstros” pós-Hiroshima (*Godzilla*, de Hiroshi Honda, é de 1954)<sup>2</sup> a um cinema mais contemporâneo que, dando-nos a ver o destino=“estratégia fatal dos simulacros” (Baudrillard), ficcionaliza e (pre)figura o “fim” não só do “homem” mas dele na nova era do capitalismo financeiro e cibernético em que o “virtual” (digital) concorre com, contamina e substitui uma representação (e visão) antropomórfica e mimética das coisas (sempre mais defensiva e protectora da realidade)<sup>3</sup>.

Tóquio, nesses filmes, apresenta-se como uma cidade desértica, fantasma (“un espace de mort”, “paysage hanté par sa propre vacuité” [Jounel 2009, 28]), uma “ville ruine”, “*non-lieu* tentaculaire” (*idem*, 15) trabalhado por um “vide pathologique relatif à la dépression et au deuil” (*ibid.*), em que o “homem” surge sempre como um “intruso” (“corps étranger” [*idem*, 16]), uma espécie de “cadavre en devenir” (ou “fantôme survivant”), dado num periclitante “état de survie” (ou de “conservation artificielle”) (*idem*, 16-17). Em certa medida, nesse cenário de uma *ghost town* hiper (ou pós-) moderna aquilo que nos é dado a ver é *ce qui reste de la figure humaine* (ou talvez mesmo do cinema) (*idem*, 21): a saber, uma “coquille vide” (*idem*, 20) “entre vie et mort” (*idem*, 23).

Daí também a recorrente presença no seu cinema da questão (figura) do *fantasma*.

A questão do “fantasma”, da sua “percepção” e “(con)figurabilidade”, para lá do que tem mais propriamente a ver com o pano do “imaginário”, encontra-se ligada às

<sup>2</sup> Deve-se ainda ter em conta o sub-género do *Hibakusha*, filmes sobre feridas e mutações nos corpos, sobretudo de mulheres, depois dos bombardeamentos nucleares de Agosto de 1945.

<sup>3</sup> “Est-ce qu’il [l’homme] n’a pas fini par contaminer le monde (...) par son non-être, par sa façon de ne-pas-être-au-monde?”, interroga-se Jean Baudrillard (em *L’échange impossible*), citado em epígrafe por Sébastien Jounel, logo a abrir o seu livro sobre *Kairo* (2009, 7).

condições de visibilização dos fenómenos luminosos, assim como às suas características, nomeadamente a velocidade de emissão da luz e a sua densidade (intensidade) fluxional.

Em *Esthétique de la Disparition*, Paul Virilio observa que o “efeito de real” na visão (plano da “figuração”) tem a ver com “la promptitude d’une émission lumineuse”, e precisa: “ce qui est donné à voir l’est grâce au truchement de phénomènes d’accélération et de décélération en tout point identifiables aux intensités d’éclairement” (Virilio 1980, 20). Anos mais tarde, em *L’espace critique*, retoma essa caracterização, inflectindo-a no sentido da noção de “semelhança” (da imagem) que relaciona com “le mouvement et les apparences des transparences momentanées et trompeuses”, “les dimensions de l’espace n’étant elles-mêmes que de fugitives apparitions”, conclui (Virilio 1984, 75).

A “figura” — com as suas propriedades de “semelhança” ou de “desfocagem”/ “distorção” — depende assim da velocidade com que a luz percorre “meios” (*media*) de diferente “densidade” (de maior ou menor “transparência”, “resistência” à sua passagem), condicionando e perturbando desse modo a sua transmissão e circulação.

Em termos antropológicos, e com a entrada na (pós-)modernidade (a sucessão do estado electrónico ao estado eléctrico da modernidade), Virilio refere-se à passagem da física (óptica) do *heliocentrismo* (plano do real) a um *luminocentrismo* (plano do virtual) (Virilio 1984, 52), que se traduziria, em termos estéticos, na passagem de uma *estética da aparição*, caracterizada por uma *imagem estável* (analógica) — “présente par sa statique” e “la persistance de son suport physique” (papel, madeira, argila, tela, etc) — a uma *estética do desaparecimento*, a que corresponde agora uma *imagem instável* (numérica/ digital), “présente par sa fuite et dont la persistance est seulement celle de la rétine, [...] de ce ‘temps de sensibilisation’ qui échappe à notre conscience immédiate” (*idem*, 43).

Nessa passagem do “analógico” ao “digital”, ir-se-ia também do “real” (como referente, suporte-garantia da imagem) a uma evanescente *formação em acto* (“vídeo-performant[e]” [*idem*, 37]), uma “forme-image synthétique” (in)definida pelo seu “vecteur-vitesse d’effectuation” [*idem*, 62]; assim, no que Virilio designa por “faux-jour” electrónico, devido ao efeito de “des-realização” do real na imagem causado por uma espécie de fundo de “inércia” (o “vide du vite”) da própria velocidade dos fenómenos luminosos (*idem*, 51), produzir-se-iam efeitos de *deformação e desfiguração* (“effraction morphologique”) dos corpos (formas e objectos) (*idem*, 71). Ou seja, de *fantasmização=produção de fantasmas* (de imagens-fantasma ou de fantasmas da imagem).

Em *Kairo*, esta questão é figurada pelo motivo (alegoria) dos “pontos luminosos”<sup>4</sup>, através dos quais, num *habitat* laboratorial (experimental) homólogo (como o cinema?) do meio humano, se coloca a questão da “comunicação” (como é então dito, quando os

<sup>4</sup> “Vagues points blancs”, comparados no romance, da autoria do próprio Kurosawa, a “bactérias” e/ou “asteróides”, ou seja, tanto o “infra” como o “supra-humano” (Kurosawa 2004, 54).

pontos se aproximam demais morrem e quando estão longe aproximam-se)<sup>5</sup>. No entanto, por meio de outro tipo de “pontos”, os “pontos-fantasmas”, “imortais” (pontos eliminados que contudo não desaparecem e que no filme são figurados de forma “desfocada”), aborda-se o tema da invasão e substituição do “real” pelo “virtual”. Efeito de um *bug* electrónico ou existencial, essas “moléculas” ou “fotões-fantasma” referem a entrada *infra-física*, na matéria, de um *princípio de spectralidade* que invade o real (nos termos de Diane Arnaud, também “le primat du régime numérique de l’image sur la lisibilité de l’espace représenté” [2007, 150]). Assim, se a *net* (pelos ecrãs dos computadores) invade, contamina e infesta o real, ela também se contamina a ela própria, no quadro de uma realidade global também ela “espectralizada”. Se os *zombies* dos filmes de George Romero regressam porque o inferno está cheio<sup>6</sup>, aqui a *net*, aumentando a spectralidade geral do universo, funciona como um “portal” para o regresso dos “fantasmas”<sup>7</sup>, fazendo-os sair (passar) da “sombra” (fundo, invisível) para a luz e o visível. Como uma *aura negativa* que se visibiliza=positiva.

Ter-se-iam assim dois universos paralelos<sup>8</sup>, abrindo-se uma “passagem” (virtual: real) entre os dois planos pela qual os “fantasmas”, movidos pela “nostalgia” (“une sorte de nostalgie les envahit, nostalgie de la douceur perdue de leur existence sur terre” [Kurosawa 2004, 161]), teriam regressado.

Não só existia uma “semelhança” entre o “vivo” (o “humano”) e o “morto” (o “fantasma”) — eles partilhariam um mesmo simulacro=invólucro<sup>9</sup> que, em última análise, pode constituir toda a sua “essência”: a experiência da “solidão” na vida e na morte<sup>10</sup> —, como se levanta a hipótese, mais explícita no romance do que no filme, do “homem” ser um *protótipo* de uma “nova espécie” resultante da “reencarnação” do “fantasma”: “ils nous voient, nous, comme des ébauches d’hommes manquant d’expérience, vraiment

5 Um pouco mais adiante no filme, em casa de Kawashima, onde Harue se deslocara para ver o site *Queres encontrar-te com um fantasma?*, ela aborda explicitamente este tópico, perguntando-lhe se ele se ligara à internet para ter contacto com os outros, contrapondo-lhe que, tal como as “moléculas” nos ecrãs dos computadores, também as pessoas vivem umas ao lado das outras sem se relacionarem.

6 Por analogia, talvez, com o “inferno” dos *zombies*, no romance de Kurosawa esse espaço (interzona?) é caracterizado em termos semelhantes aos do universo de Romero: “Cependant, depuis qu’ils erraient dans l’éternité, ils [esses pontos-luminosos, os “imortais”] étaient devenus semblables à des machines débranchées, sans autonomie, sans avenir, n’appartenant à aucune civilisation ni non plus à la nature, des machines mais qui ne se détérioraient pas pour autant. Cet endroit où évoluaient ces machines, c’était peut-être bien ce que nous appellons l’enfer” (Kurosawa 2004, 160).

7 Virilio observa que, no universo digital, os “ecrãs ou “inter-faces” não funcionam já como “barreiras”, factores de “descontinuidade”, mas como “voie[s] d’accès dissimulée[s]”: “la limitation de l’espace devient communication, la séparation radicale, passage obligé, transit d’une activité constante”, precisa (1984, 18).

8 “Ailleurs, ‘eux’ aussi existaient. Ils foisonnaient, pullulaient dans un univers totalement inconnu de nous qui vivions le temps présent sur la Terre. Ils existaient vraiment, mais séparés les uns des autres, dans un état de désespoir absolu, dans une léthargique éternité” (Kurosawa 2004, 17).

9 “Le vide avait envahi la dépouille [...] et l’avait gonflée en lui donnant la forme indécise d’un homme”, lê-se no romance (Kurosawa 2004, 87); já atrás se referia: “on aurait dit des ténèbres sans fond dont l’aspect extérieur avait la forme d’un homme, une dépouille [...] qui maintenant n’était qu’une enveloppe inconsistante” (*idem*, 44).

10 “Ils’ avaient vu d’innombrables âmes solitaires, glacées, celles des vivants qui voulaient échapper à leur solitude mais ne savaient où aller. Puis ils réalisèrent qu’au fond ces vivants et eux-mêmes étaient absolument de la même nature” (Kurosawa 2004, 98). Compreende-se assim a ausência do motivo, tão japonês, da “família” no cinema de Kurosawa: “la famille ne correspond pas du tout à mon idée de cinéma”, afirma o autor (*apud* Arnaud 2007, 70) O conceito de “família”, aliás, é um dos primeiros que os extraterrestres de *Before we Vanish* (2017), um filme posterior de Kurosawa, extraem dos “humanos”.

puérils et naïfs”, comenta Ryôsuke, o informático do romance (Kurosawa 2004, 196). “Nous étions bel et bien destinés à devenir comme eux”, pelo que “leur domination était déjà accomplie”, conclui o narrador [*idem*, 19]<sup>11</sup>.

No entanto, *Kairo*, termo que tem o sentido de “circuito” (“réseau” [Arnaud 2007, 151]), coloca claramente estas questões, menos pela “mutação” (por “implosão”/ “invólucro”) do “humano” (como em *Cure*)<sup>12</sup>, do que no plano medial=cibernético das relações entre o “virtual”=digital (a *net*: sistema em rede dos computadores) e o “real” (plano mimético, identitário, do analógico).

3. Trabalhando (ficcionalizando-o e figurando-o) sobre o motivo do *desaparecimento* (Michi interroga-se, assim como outros personagens do filme, sobre a razão porque todos parecem ter desaparecido da cidade)<sup>13</sup>, *Kairo* constitui, nos termos de Diane Arnaud, uma “histoire de ‘fantomisation’” [2007, 69] pensada e elaborada no quadro de uma “poética [estética] do desaparecimento” (Virilio) que procede tanto à sua “mise en scène” (Arnaud 2007, 14) (no filme, os planos têm uma dimensão “fantasmática” e os personagens constituem “des corps fantomatiques isolés dans des cadres eux-mêmes désolés” [Arnaud 2007, 75]) como à sua “mise en forme” (já que, como observa ainda a autora, “la disparition y est à la fois un devenir fictif et une manière d’être filmique” [*ibid.*]).

Deste modo, a questão colocada a Kawashima pelo computador: *Queres encontrar-te com um fantasma?*<sup>14</sup>, lança outra, mais essencial: *o que é [e de que é feito] o fantasma?*

Com efeito, em *Kairo*, a questão do *fantasma* (assim como a da sua “in/visibilidade”) equaciona-se em função de uma situação generalizada de *intermedialidade*. Uma situação que impõe, por um lado, a noção de *ecrã* como *interface* e, por outro, a da diferente *qualidade* (grau/grão de (in)definição) dos diferentes *media* postos em linha pelo filme (câmaras de captação de imagens, sistemas de videovigilância, computadores, aparelhos de TV, o próprio dispositivo de cinema).

No filme processa-se a interposição do *ecrã* como *interface* não só entre real e imagens mas também *entre imagens*, e isto numa situação de diferimento generalizado da relação face a face com o objecto (modelo) que, se por um lado “dilui” (des-realiza) o objecto (o torna *flou*), por outro faz do *tempo* (duração) o próprio objecto (ser) da imagem. Como observa Virilio, “le temps fait surface” e enquanto tal configura-se ele próprio como *ecrã*

<sup>11</sup> “Nous voilà donc de retour [...]. C’est bien là, sur cette planète, que nous existions autrefois. Tous ces visages de vivants ne sont plus qu’une pâle imitation de nous-mêmes. Ils ne sont pas chez eux et n’ont rien à faire ici. C’est décidé, nous reprenons notre territoire immédiatement pour nous y installer. Ainsi serons-nous délivrés de l’éternité”, conclui-se no romance (Kurosawa 2004, 24).

<sup>12</sup> Mamiya, o “hipnotizador” (mesmeriano) de *Cure* (1997) — “fantôme moderne” (Mesnildot 2011, 66), “machine à faire le vide” (Jounel 2009, 44) e “archétype du personnage Kurosawaien” (*idem*, 43) —, constitui já, em certa medida, o *protótipo*, talvez ainda (demasiado) “humano”, deste tipo de “seres” (entidades) e “personagens”.

<sup>13</sup> Dito de outro modo, o motivo da “évaporation de l’humanité”, ao mesmo tempo “évidemment du réel” e “implosion au ralenti de la société” (Mesnildot 2011, 89).

<sup>14</sup> Nos termos do romance de Kurosawa esta questão desdobra-se noutra: “Qu’est-ce qu’on devient après la mort?” (Kurosawa 2004, 60), o que implica confrontar-se com a reflexividade opaca, e o efeito “medusante”, do seu “*anti-regard*” (Jounel 2009, 86) (excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são os do texto).

(mais abstracto) e “suporte” da “inscrição” (e exponenciação) dos outros *media* (1984, 15).

Deste modo, ao “contínuo” de um espaço-tempo sintético (virtual), e à utopia da sua “transparência” (intermedial) sem resíduo — o “presente”, por assim dizer permanentemente (intemporal), da *net* —, devido à persistência da “duração” (dessa dimensão atemporal e mais abstracta das imagens) no filme, acaba por ocorrer uma espécie de desdobramento interno do espaço e de “enevoamento” da sua “transparência” (“l'apparence des surfaces cache une transparence secrète, une épaisseur sans épaisseur”, observa Virilio [1984, 18]) que funciona como “filtro” (e “modalizador”), no sentido da sua *fantasmização*, da própria “representação”.

Assim, enquanto “espectro intermedial” com uma dupla presença (corpo) material e virtual, o “fantasma” em Kurosawa é produzido por um efeito de *desrealização*, descorporização reconfigurante, já que a passagem ao “virtual” não impede, e permite mesmo, uma sua *re-encarnação*. Na sua dimensão de “imagem” (imaginária), o “fantasma” seria mesmo, como observa S. Jounel, um verdadeiro *corpo-pulsão*, afecto (2009, 96), e isto talvez devido à *des-encarnação=des-socialização* dos indivíduos, assim como ao seu estado de “isolamento” (solidão), um estado que, apesar das esperanças de Harue (que chega a pensar que depois da morte se viveria “feliz” e rodeado pelos outros)<sup>15</sup>, se prolongava na própria “morte”, podendo esta ser, como referimos, a sua própria substância=essência. *A morte é um isolamento eterno*, afirma o fantasma que Kawashima encontra já no final, confirmando a hipótese de Harue: “É talvez isso ser um fantasma” — e, ao ver imagens de pessoas num ecrã de televisão, ela continua: “Julgas que estão vivos? O que os distingue dos fantasmas? Ao fim e ao cabo tanto faz estar vivo como morto. [...] Os fantasmas não matam os homens, tudo farão para que eles sejam ‘imortais’, fechando-os subrepticamente na sua solidão”<sup>16</sup>.

Consequência dessa “desrealização” e “desumanização” (pela perda= implosão do conteúdo do “humano”), o efeito de *desfiguração* do “fantasma”, assinalado na imagem por um efeito de *flow*<sup>17</sup>.

No entanto, como uma das “aparições” o lembra, estes corpos são *físicos* (“Eu existo verdadeiramente”, afirma essa presença, já no fim, com o seu rosto branco e

<sup>15</sup> Vemo-la assim, num plano, a procurar abraçar — num grande-plano que ocupa e sutura quase por completo a imagem — o “vazio”, essa “interzona”, espaço intermedial entre o real e o virtual. “Não estou só”, exclama então.

<sup>16</sup> Se não há grandes diferenças entre vida e morte, ou entre real e virtual, as “passagens” entre os dois planos são fáceis. A facilidade do “suicídio”, aliás, é logo comentada pelos colegas da estufa *Sunny Plant* depois da morte de Taguchi. Suicidam-se também em directo, entre outros, a mulher de vermelho que salta do alto de um silo fabril, Harue na fábrica abandonada ou o homem com um saco negro na cabeça, este visto no ecrã de um computador. O cinema constituiria mesmo um dos “portais” dessa passagem.

<sup>17</sup> O *flow*, assim, enquanto resultado da contaminação pelo “virtual”, constitui ao mesmo tempo “le signe avancoureur d’une disparition de l’être de la structure du monde” (Jounel, 106) e um “interface”, lugar de passagem entre vida e morte: “le flou est donc la matière de l’absence, l’anti-matière de la présence”, precisa Jounel (2009, 112). Teríamos assim *êtres-flou* (*idem*, 107) providos de um “corps mou, sans ossature, sans visage” (*idem*, 108) que lembram certas figuras da pintura de Francis Bacon (*idem*, 111).

desfocado que lembra a máscara de Michael Myers em *Halloween* de John Carpenter [1978])<sup>18</sup> e, em certas circunstâncias (como a que referimos), eles têm mesmo a capacidade de *falar* (nessa “linguagem dos mortos” que lembra a do Sr. Valdemar no conto de Edgar Allan Poe [“The Facts in the Case of Mr Valdemar”]).

De qualquer modo, a questão mais “ontológica” *O que é um fantasma?* coloca já, por si, outra: *como o representar, figurar?*, ao fim e ao cabo, como “dar forma” = “figura” ao *vazio*.

E isto no âmbito de um cinema de “géneros” (ou seja, da “memória”) que Kurosawa sempre reivindicou<sup>19</sup>, que pode partir do tradicional *kaidan eiga* (“história de fantasmas”, na linha de *Ghost Story of Yotsuya* de Noburo Nakagawa [1959]) e passar pelo *nensha* (fotografia “espírita” e de “espíritos” [vd. *Cure*])<sup>20</sup>, para depois colocar — tendo em conta a reformulação do Horror proposta pela chamada “teoria Konaka” (de Chiaki Konaka) — a questão da introdução do “fantástico” (e do “fantasma”) no *décor* do Japão contemporâneo: um “fantástico” agora não “histórico” mas do “quotidiano”, ligando desertificação social e espectralidade, e que se cruza, em certa medida, com o filme de “pessoas comuns” japonês (o *shoshimin eiga*).

Assim, se o “fantasma” (electrónico-cibernético) resulta de uma “doença” do real/ imagem, uma espécie de “*bug* existencial” (Jounel 2009, 97), a questão que se coloca é: como o “figurar”, tendo em conta nomeadamente, como refere Denise Arnaud, que “l’image du fantôme est un fantôme d’image” (*idem*, 117)?

Com efeito, uma vez que na tradição japonesa o “real” é poroso em relação ao plano do “fantasma”, este tende a encontrar-se *já lá* no real e no plano: “la hantise du plan précède la vision du fantôme”, observa Stéphane du Mesnildot (2011, 90), enquanto Denise Arnaud se refere a um “*déjà-là* fantomatique” (Arnaud 2007, 115). O próprio Kurosawa precisa: “Je veux que les spectateurs feuillent dans le cadre [...]. C’est comme découvrir un fantôme caché sur une photo” (Kurosawa 2008, 119)<sup>21</sup>. Deste modo, se o “fantasma” já *está lá* nas coisas (real) e no “enquadramento” (plano) (ele é dado “dans les profondeurs et les recoins du cadrage” [Arnaud 2007, 90]), o cinema revela-se o dispositivo

<sup>18</sup> “Cette chose existait bien. [...] Avec sa bouche et ses épaules, c’est de la chair qu’elle [Michi] avait touchée, celle d’un drôle de corps, ni chaud ni froid, comme composé de caoutchouc”, lê-se no romance (2004, 243-244).

<sup>19</sup> “Je commence avec un genre en tête”, “le genre est premier”, afirmou o autor numa entrevista, precisando: “on commence avec le genre qui est de l’ordre de la fiction, et on se déplace progressivement vers la réalité”, “quelque part entre les deux, on trouve le film” (*apud* Arnaud 2007, 32).

<sup>20</sup> Vários autores ligados ao *J-Horror* referem-se à importância, para eles, dos programas na TV sobre essa matéria. É o caso de Chiaki Konaka, que recorda: “Notre génération a beaucoup regardé à la télé ces émissions truquées qui montraient soi-disant des images où l’on voyait des fantômes. On ne distinguait pas grande chose sur ces images et je me suis dit que ça serait plus intéressant si l’on voyait un peu plus les phénomènes” (*apud* Mesnildot 2011, 179). Embora posterior, de 2008, *Shutter* de Masayuki Ochiai (um autor desse grupo), é um bom exemplo dessa tendência.

<sup>21</sup> Encontramo-nos assim no quadro de um “fantástico de antecipação” (Kurosawa refere-se à “peur par anticipation” [2008, 14]), como o pretendia Poe (vd. final de “The Fall of the House of Usher”). Daí a observação de Denise Arnaud de que “la mise en péril imminente du dévoilement a quelque chose d’éminemment proche car le danger provient d’une dimension à peine sous-jacente du visible” (2007, 109).



(veículo) que o levanta e manifesta, o dá a conhecer aos personagens e ao espectador<sup>22</sup>.

O processo de “revelação” dos “fantasmas”, semelhante ao do “negativo” de uma fotografia, pode processar-se de diversos modos: antes de mais, pela “luz” (“ils sont graduellement dévoilés, souvent par une variation de lumière qui éclaire un coin d’ombre” [Mesnildot 2011, 90]), pela “duração” do plano (“les esprits acquièrent leur matérialité dans la durée” [*idem*, 91])<sup>23</sup>, mas também porque mudam de posição, se deslocam no plano (caso da mulher de negro que surge a Yabé ou dos vultos que surgem, primeiro a Michi quando procura recuperar Junko, ou depois a Kawashima na loja de jogos), fazendo-o por vezes com um movimento descontínuo e desarticulado (eles parecem avançar por *jump cuts*, saltos na imagem)<sup>24</sup> que evoca essa dança do “corpo obscuro” que é o *butô* (*vd.*, em particular, a mulher de negro que ataca Yabé)<sup>25</sup>.

Neste cinema (um cinema, é claro, do “tempo”), que é mais o de uma *fantasmagoria objectiva* (em que é o “real” que se constitui como “fantasma” na sua literalidade) do que o de uma *metamorfose* (gradual, contínua), tudo se passa ou “à vista” (ainda que difícil, míope) ou em “contra-campo” (havendo um “jeu de cache-cache avec l’invisible” [Arnaud 2007, 115] em que o “fora de campo” “signifie la mort, la disparition totale et définitive” [Jounel 2009, 36]). Como observa Jounel, se o “real” se vê esvaziado de imagens, acumulando-se ele depois nelas como o seu fundo=recalcado, isso cria uma situação de “saturação” subliminar do plano (“une pression depuis le dessous du plan” [2009, 65]), devido à qual o regresso dessas imagens acaba por “creuser” o “hors-champ” (da “morte”) nas imagens (“le réalisateur, en mêlant le hors-champ au champ, induit une menace au sein même du plan, diffuse, qui peut surgir à tout moment, de n’importe où et de n’importe qui”, precisa [*idem*, 67]).

**22** Temos aqui o cinema encarado como um dispositivo de *visibilização* (melhor, “credibilização”, realização) do “virtual” (e do “fantasma”) no sentido em que Warren Buckland se refere ao efeito de *realismo* da imagem digital em que não só o “virtual” (“conceptual possible” [2010, 213]) é “realized on screen via digital technology” (*ibid.*) como este “mundo paralelo” *parasita* o analógico, utilizando a sua “iconic appearance” [*idem*, 210] como cobertura=máscara (“conferring photographic credibility upon objects that do not exist in the actual world” [*idem*, 211]). Numa releitura interessante de Bazin, Buckland sublinha como a interação entre os agentes dos dois espaços (real/ virtual), assim como certos processos fílmicos (profundidade de campo, plano-sequência, efeito de *blur*, movimentos de câmara), ajudam a criar um realismo ao mesmo tempo espacial, dramático e psicológico nesses “universos” (modos) alternativos (*idem*, 213-215).

**23** Mesnildot afirma: “quand ils sont révélés ils occupent le plan avec une densité et une durée qui chargent l’espace avec bien plus de force que les fragiles êtres humains” (2011, 90).

**24** Jounel reporta-se a “une chorégraphie ralentie, indolente et silencieusement plaintive” de um corpo (“forme humaine”) “qu’ils maîtrisent mal” (2009, 95) “leur danse spécifique finit de déconstruire l’humanité du corps en exhibant son intermittence et son extinction irrémédiable” (*idem*, 100).

**25** O *butô* (“danse du corps obscur”) constitui um tipo de dança criado nos anos 60 do século passado no Japão (com Tatsumi Hijikato, Kazuo Ohno), como “réaction violente et effrayante au tragique du temps”, que Patrice Pavis aproxima do teatro do “absurdo” de Samuel Beckett (Pavis 1998, 200). Caracteriza-se por um *grau* o da “expressão” (“expressivité” [*idem*, 203]) que corresponde ao “vazio” (“esvaziamento”) da “interioridade” [*idem*, 209] e que trabalha o corpo, “descentrado” [*idem*, 209], como um “vazio” (“boîte à conserver le vide”) ou um “mineral” [*idem*, 201]: uma matéria “pesada” e “opaca” (“la lourdeur absolue et immuable de la pierre” [*idem*, 206]), “muda” (sem língua) e “não-humana” (de acordo com uma lógica de resistência “à la anthropomorphisation et à l’humanisation” [*idem*, 203]) que aproxima o corpo de um “cadavre agissant” (*idem*, 203). Assim, a sua “gestualidade” codificada, como a dos “fantasmas” de *Kairo*, por “explosão” ou “implosão”, dar-se-ia à interpretação como um Ideograma (*idem*, 212).

Assim, sempre dificilmente figurado, o “fantasma” (é mesmo a sua forma “terminal”) pode ainda ser *indicialmente* referido como “mancha” (deixada pelos corpos no chão ou na parede), participando de um melancólico *devenir-tache* do “humano” (Arnaud 2007, 96). Uma figura de “cinza” (residual, por vezes levada pelo vento, como no caso de Junko), própria de um “real” *em perda*. Uma espécie, afinal, de “*matière-ombre*” (Jounel 2009, 119)<sup>26</sup>, figura de “une vie de l’après-vie, ou une mort de l’après-mort” [*idem*, 29], a que corresponde, no plano da imagem (da sua “ontologia”), o registo intermediário (e intermedial) da *grisaille* [*idem*, 30]. Afinal, “ce qui reste de la figure humaine” [*idem*, 21]<sup>27</sup>.

4. *Kairo* é, assim, um filme sobre a *fantomização* — ou seja, o *devir espectro* (fantasma), uma entidade (corpo: matéria) virtual — que se processa através do “vide transitionnel” (lugar de um “effacement identitaire” [Arnaud 2007, 67]) de um sistema em rede de ecrã/ computadores, funcionando a *internet* como o equivalente do “au-delà” (Mesnildot 2011, 88)<sup>28</sup>.

Como se disse atrás, o próprio título do filme, *Kairo*, coloca graficamente (no genérico) não só a questão da “rede”=“circuito” como, através da dimensão icónica (figural) dos seus dois caracteres, refere a função estruturante da noção de *cadre* (grelha, geometria do enquadramento) na “forma” do filme<sup>29</sup>. Cada vez mais, aliás, seguindo uma espécie de *devir-Ozu* da imagem, o cinema de Kiyoshi Kurosawa tem-se vindo a caracterizar por um rigor geométrico (e em profundidade) dos enquadramentos — a entender, pensamos, enquanto *objectivação da ideia* —, procurando desse modo captar=fixar a *hiper-realidade* (pós-figurativa) das coisas. Dir-se-ia mesmo que, nos últimos filmes “catástrofe” de Kurosawa (*Before we Vanish, Foreboding*), cabe ao cinema *salvar* o que resta — tanto no plano do “humano” como no das “coisas” — do “desastre”: precisamente aquilo que ele é *capaz de enquadrar* e que passa depois por um processo de “ritualização” ou de “fetichização” próximo da noção

<sup>26</sup> Aproximamo-nos talvez aqui da noção de “horizonte negativo” de Paul Virilio em que, no “faux jour d’une visibilité indirecte”, a “sombra”, enquanto diluição átona dos contornos e dos limites (daí também o efeito de *fou*), se substitui à lógica dramática e identitária do “claro-escuro” (1984, 111).

<sup>27</sup> Essas “manchas”, enquanto imagens *achiropoiètes*, “não produzidas pela mão do homem” (Arnaud 2007, 96), com o seu estatuto de “imagens verdadeiras (*vera icona*), replicariam as marcas deixadas pelos corpos incinerados e desintegrados pelas bombas de Nagasaki e Hiroshima em Agosto de 1945. “Minéralisation de la chair” como “résurgence probable d’Hiroshima, mais d’un Hiroshima subjectif”, por “implosão” dos indivíduos, comenta ainda Jounel (2009, 30).

<sup>28</sup> Paul Virilio, aliás, observa que, no regime de “aceleração” da (pós-)modernidade, a “morte” pode tornar-se um mero “acidente técnico” que pode conduzir — o que se aplica bem ao cinema e ao filme de Kurosawa — à “separação da banda-som da banda-imagem” (Virilio 1980, 70). Neste quadro, o “continuum” do espaço-tempo sintético da *internet*, o seu “presente permanente” (eterno) em que a “instantanéité de l’ubiquité aboutit à l’atopie [nirvânica] d’une unique interface” [*idem*, 19], constituiria um sucedâneo do espaço (universo) da “morte” (Virilio 1984, 19).

<sup>29</sup> “Le petit carré rouge dans le grand carré blanc [com o seu efeito de “*mise en abyme*”] inscrit dès le départ une ‘zone interdite’ en relation avec les nouvelles images. Le circuit en jeu engendre la fiction à partir du déploiement de ‘films-écrans’ en réseau”, comenta Denise Arnaud (2007, 151).

de *ruína* como alegoria, teorizada por Walter Benjamin a propósito de Baudelaire<sup>30</sup>.

Como Denise Arnaud refere, há como que uma “lógica fatal” na noção de “plano” do autor (ela refere-se mesmo ao “mouvement suicidaire du plan” [2007, 75]) que constitui sempre uma espécie de “prisão”. Sébastien Jounel, por seu turno, alude ao carácter “panóptico” do “plano”, sem “au-delà” (Jounel 2009, 51), que tolhe os movimentos (a liberdade) dos personagens (produzindo, nos termos de Arnaud, uma “emprise géométrique du cadrage sur la dynamique des corps” [2007, 10]). “Mecânica fatal” das ficções e das formas que, segundo o próprio Kurosawa (referindo-se nomeadamente a *Vampyr* [1932], de Dreyer), teria a ver com o movimento de “toutes les choses qui se mettent en marche et conduisent à la mort sans que l’on puisse en arrêter le mécanisme” (2008, 52)<sup>31</sup>.

Daí o carácter “insular”, simultaneamente “global” e “fechado” do plano — enquanto superfície/ecrã o equivalente de dispositivos como o computador ou a televisão<sup>32</sup> —, um “plano” (“cadre”) sem exterior ou contra-campo, ou seja, desconectado do “real” e do “simbólico” (sem nada para “integrar”, “articular” ou “sintetizar”). Um “plano-piège” (Jounel 2009, 59) que refere e acentua também o “isolamento” (“solidão”) do personagem no ecrã.

Se o “plano” (imagem) não se “articula” com o real — isto é, *não* representa *nada* (a não ser o “nada”, essa “falha” da representação ou de comunicação) —, então tudo o mais é *imaginário*, objectivado e fixado pela grelha do ecrã: os “fantasmas” do real visibilizados pelo dispositivo do cinema (não o “real” mas o “hiper-real” a que atrás aludimos). “Si le fantôme est à l’écran, *il existe*”, afirma Kurosawa (2008, 24 [sublinhamos]).

Com efeito, à estrutura *en boucle* (ela própria fechada, imbricada sobre si) do filme (a que voltaremos), corresponde toda uma topografia (xadrez) de superfícies (ou volumes: a fábrica encerrada, os silos) que se justapõem ou sobrepõem (acumulam) mas não se articulam e que compreende tanto espaços “interiores” (as divisões das casas de Taguchi e Harue, sobretudo) e “exteriores” (a estufa ou “*rooftop gardens*” da firma *Sunny Plant* em que Michi e Junko trabalham)<sup>33</sup>, como a multiplicidade de ecrãs/interfaces do filme (*vd.* sala de computadores da Faculdade de Harue).

<sup>30</sup> Se o *spleen* constitui, segundo Walter Benjamin, “la catastrophe en permanence” (1982, 214), e as “alegorias” “les stations sur le chemin de croix du mélancolique” (*idem*, 219), compreende-se que para Baudelaire — se tivermos em conta a hecatombe da Modernidade de que é exemplo, para ele, o esvaziamento do “velho Paris” pela raiva urbanística do Barão Haussmann (*vd.* poema “Le Cygne”) —, “l’allégorie s’attache aux ruines” já que ela, enquanto tropo hierático (estático), oferece “l’image de l’agitation fixée” (*idem*, 222) num cenário afinal muito próximo de Tóquio enquanto *ghost town* em *Kairo*.

<sup>31</sup> A propósito de Tobe Hooper (*Funhouse*, de 1981), Kurosawa ainda precisa: “L’une des choses qui l’intéressent, c’est de mettre en scène la mécanique implacable qui conduit à la mort” (2008, 137). “Fatalidade”: “mecânica dos dispositivos” que produz um efeito (sentimento) de “renoncement” (desistência) nos personagens: “la mort se manifeste juste *avant* que le personnage ne meure. Comme si ce dernier, pensait: ‘ça y est, c’est la fin’” (*idem*, 154).

<sup>32</sup> Jounel refere-se à “conception du plan comme entité globale et englobante, comme insularité radicale” (2009, 58).

<sup>33</sup> Toda a “estufa” no tecto do edifício (cubo perspectivo que realiza o modelo da “4.ª parede” de Denis Diderot e André Antoine, agora transparente e à vista), com as suas divisórias de vidro e os plásticos que envolvem e protegem as plantas, é filmada como o “barracão” do final de *Cure*. Um “portal” agora exterior, ao alto, e não interior, na cave das casas.

Desde a primeira sequência com Michi em casa de Taguchi que o “espaço” se apresenta dividido por várias cortinas (separadores/conectores) de plástico (mais ou menos transparente)<sup>34</sup> que funcionam elas próprias como ecrãs (difractando e deformando a imagem), exponenciando por um lado a imagem (elevando-a a uma potência de “figurabilidade” superior), ao mesmo tempo que, por outro lado, constituem verdadeiros “*seuils*”, fronteiras e lugares de passagem entre os dois mundos (planos de representação)<sup>35</sup>.

Temos assim um espaço exterior que se desdobra, se dá em representação nos ecrãs dos computadores (se é que desde o início já não nos encontramos nesse espaço virtual de onde tudo é percebido=visto?), mas de computadores que, eles próprios, são dados *em rede* (conectados no presente ou em diferido mas sempre com um efeito de reprodutibilidade das imagens e da perda da sua “aura”) de acordo com uma lógica (fatal) de *mise en abyme* (e desencaixotamento de perspectivas) tanto entre si<sup>36</sup>, como passando por outros dispositivos (*media*), em particular a televisão<sup>37</sup>.

No seu “encavalgamento”, enquanto póliplo comunicacional (“*network*”) e estrutura autónoma (ligando-se e desligando-se por si), os computadores colocam a questão de se saber *qual é o ponto de vista que lhes corresponde*.<sup>38</sup>

Não só o deles próprios (de que lugar, estúdio, rede emitem: talvez o “inferno” ou o “outro-mundo”?) ou o da sua conexão interna (em rede) — que implica sempre uma “desestabilização perceptiva” (Arnaud 2007, 88), a que se acrescenta por vezes o efeito de “estranheza” do som<sup>39</sup> —, mas também o ponto de vista *por detrás* deles: um ponto de vista exterior, distanciado e clínico, que Jounel descreve como a “*vision inhumaine*” (2009, 70) de um *olho-3* (“*oeil en dehors de l’oeil*” [*idem*, 71], já não “*cerveau de metal*” [nos termos de Jean Epstein] mas “electrónico”) que tanto pode ser o da “casa” ou o da câmara (sistema de vigilância) que a filma, como o do “fantasma” que já ocupou e se substituiu ao real, observando as últimas escaramuças da sua invasão (têm-se assim,

<sup>34</sup> Comentando a “multiplicidade de ecrãs” na imagem, Diane Arnaud, referindo-se a essa mesma sequência com Michi, precisa: “L’encadrement de la composition par un rideau plastique, nouvel écran du champ, participe à la déconstruction spatiale en autant de surfaces réfléchissantes et instables, noyées dans une coloration jaunâtre” (2007, 150).

<sup>35</sup> Comenta Jounel: “C’est là la principale modalité de contamination: ouvrir une béance dans le plan, creuser une anti-chambre, une plateforme communicante entre profondeur et surface, en-deçà et au-delà, qui est matérialisée par les zones interdites et qui a pour fonction de propager la *spectralité* dans l’espace du plan” (2009, 63).

<sup>36</sup> É o caso da sequência já referida com Harue em sua casa em cujo início ela começa a ver imagens de outros quartos no ecrã do computador — num deles surge a recorrente figura do homem de camisa vermelha e saco negro na cabeça que acaba por se suicidar com um tiro na garganta —, para depois se ver a ela própria, de costas, no ecrã; seguem-se planos, sempre conectados por *jump cuts*, dela noutras divisões da casa, mas sempre vista de trás. Assim, tanto ela como nós vemos essas imagens em simultâneo, no plano e no computador.

<sup>37</sup> Caso da cena em que Kawashima vê numa televisão acesa, na rua, notícias sobre diversos desaparecimentos de pessoas. “Intérieur, extérieur, important, futile, tout était sur le même plan, elle ne pouvait faire la distinction”, é também dito por Michi, no romance, face à televisão (Kurosawa 2004, 121).

<sup>38</sup> Ter-se-ia assim, para Sébastien Jounel, um “entrelacs de surfaces (in)sensibles dotées d’un regard”: um “écran-regard”, “sans regard, aveugle, un oeil sans paupière”, “qui assiste insensiblement au spectacle de la fin du monde” (2009, 73).

<sup>39</sup> Jounel refere-se a “sons-fantasma” que “materializam”, “[donnent] une épaisseur, une consistance au vide”; “sons” (ruídos electrónicos), para lá da representação, que ele também designa por “sons-fossiles” (2009, 34).

ainda segundo Jounel, “planos-fantasma”, “de ninguém”, “parasitas” [2009, 69,72])<sup>40</sup>.

Um ponto de vista *estranhante* e alienado a que pode corresponder tanto o *sistema em rede* dos computadores como o do *cinema* (“une instance fictionnelle ubiquitaire” com “le pouvoir métafilmique de filmer derrière le dos des personnages” [Arnaud 2007, 88]): ao fim e ao cabo, um *meta-cinema* desbobinando-se por meio de “hiper-imagens” (exponenciadas) mas *fagocitado* (corroído, contaminado) pelas imagens-electrónicas (vídeo).

Dado nessa “alternance marquée cinéma/vidéo” (ou digital: virtual) (Arnaud 2007, 88), o “vídeo” das imagens-fantasmas (=ecrã) não só contamina (gangrena) com o “real” o cinema (“l’image vidéo s’est introduite dans le corps filmique comme un corps étranger, un agent de la contamination” [Jounel 2009, 108]) como impõe o seu primado estruturante=reconfigurante no quadro da *guerra das imagens* em curso “entre les images projetées cinématographiques qui représentent le mode fictionnel des protagonistes vivants” e “les images numériques qui traitent visuellement les fantômes” (Arnaud 2007, 116).

Assim, a “virtualização” do novo estado do sujeito — talvez um “Narciso electrónico”, como sugere Jounel (2009, 78)<sup>41</sup> —, em consequência da acção conjugada do carácter granular da imagem vídeo e da multiplicação de pontos (pixelização numérica) de imagens-fantasma (e parciais), leva à decomposição da “figura” (forma) unitária do “humano” num meio (vazio transicional) que favorece o seu “apagamento identitário” (Arnaud 2007, 67)<sup>42</sup>.

Mas será essa a última fase (forma) da figuração do “humano” no (e do) cinema?

5. Retomemos então alguns dos fios relançados, mais do que “resolvidos”, pelo final (ou ausência de final) do filme (“il n’y a pas de fin dans mes films”, alertava-nos já Kurosawa [*apud* Jounel 2009, 39]).

Já no fim do filme, de regresso ao “*deck*” do barco que viramos no início, Michi questiona-se se “fugir” (isto é, persistir no “humano”, como sempre insistira Kawashima face à mais hesitante Harue) fora a escolha certa, em vez de seguir o “devir-fantasma” do real: “A morte acaba sempre por chegar. Talvez tivéssemos sido mais felizes se fizéssemos como os outros. Mas escolhemos continuar, ir sempre mais longe”, diz Michi ao capitão do barco (Koji Yakusho, actor-fetiche de Kurosawa e nomeadamente o detective de *Cure*).

<sup>40</sup> Jounel: “Les vues récurrentes qui surplombent les personnages, souvent en plongée ou derrière un paroi vitrée, copient un dispositif de surveillance”. E precisa: “Elles incarnent une puissance ‘omnivoyante’ dont l’origine est énigmatique. Insérées dans le montage comme une cassure (elles brisent la frontalité des plans), elles apparaissent comme une vision externe, séparée du corps, *décollée*” (2009, 68).

<sup>41</sup> “Le fourmillement des points qui forment la trame vidéo pixellise son visage, atomise son corps”, “figurant un travail de décomposition, de défiguration”, comenta Jounel (2009, 78), precisando: “le Moi se désagrège devant le reflet”, tal um novo Dorian Gray (*ibid.*).

<sup>42</sup> Jounel: “Le grain de la vidéo donne l’impression que chaque geste est un effort considérable qui érode le corps, qui le dissout, qui l’englutit dans un espace-seuil entre la surface et le dessous du plan” [106]. Lembremo-nos também de Deleuze que afirmava na sua entrevista “Le cerveau, c’est l’écran” aos *Cahiers du Cinéma* (em 1986): “Le cinéma ne reproduit pas des corps, il les *produit* avec des grains, qui sont des grains de temps” [32] — de diferentes “tempos”, conforme os diferentes *media*, acrescentaríamos hoje (sublinhamos).

Ou como a questão se coloca no romance: que posição tomar face à alternativa entre o *nada* (a morte humana) e a *eternidade* (o “devir-fantasma”): “Le néant ou l'éternité? Quelle est donc la voie de la délivrance?” (Kurosawa 2004, 133). Dito ainda de outro modo, entre *fim do mundo* (humano) ou *recomeço* (inumano?): “L'expression ‘fin du monde’ ne convenait donc pas, puisqu'elle signifiait la fin de la race humaine et qu'après l'extinction de celle-ci, la Terre continuerait d'exister sans profonds changements par rapport à maintenant”. E isto porque mesmo os “seres humanos” não “desapareceriam” verdadeiramente, “ils continueront d'exister mais sous une autre forme”, escreve-se no livro (*idem*, 210).

Assim, ao ponto de vista do alto do final do filme corresponde uma verdadeira *imagem terminal* com um estatuto (ontológico) incerto, já que os seus sucessivos reenquadramentos, num processo de “*mise en abyme*” pontuado na imagem pelo efeito do *jump cut* e no som por *clics* sucessivos, a aproximam de uma imagem de computador.

Será este ponto de vista final o da *internet* ou o do *fantasma* de que tudo, desde o início, seria visto? Algo que a construção *en boucle* do filme (marca nele do discurso da *alegoria* recorrente no autor), com o “*raccord*” da imagem de costas de Michi e a continuação (agora dita/ ouvida) do que podia ser o seu “discurso interior” do início, parece afinal confirmar (“les fantômes regardent l'histoire depuis leur moniteur puis l'annéantissent”, observa Denise Arnaud [2007, 165])<sup>43</sup>.

Assim, depois da última tirada de Michi (“Estar com o último amigo que me resta [Kawashima já evaporado, desintegrado, pura mancha na parede]... Encontrei a felicidade”), tem-se o plano, visto do alto, do minúsculo barco na imensidão do oceano; essa imagem, enquadrada num fundo negro, torna-se depois, por reenquadramentos sucessivos, cada vez mais pequena no fundo até desaparecer, ao mesmo tempo que se ouve um *clic* de desligar de um computador.

Esta é uma imagem, como o filme, engolida pelo dispositivo de “desaparição” do/ no real, surgindo o filme como “*mémoire futuriste de souvenirs oubliés*” (Arnaud 2007, 103), talvez *reprise* dos “fantasmas” (manchas) de Hiroshima aqui apresentadas com o intuito de “[rejouer] Hiroshima pour une jeunesse amnésique” (Mesnildot 2011, 92)?

Ou será antes *filme-emissário* (“*avant-coureur*”) de um novo real pós-histórico e pós-humano em que, pela imagem, se procederia à “recompositon numérique du corps physique” (Jounel 2009, 129), filmando afinal não a memória do “(não?)acontecido” mas coisas “*en train de s'engendrer*” no “presento eterno” das imagens (Kurosawa: 2008, 108 [sublinhamos])?

Ter-se-ia, deste modo, um cinema (“*langue étrangère [creusée] dans la langue*”,

<sup>43</sup> No romance, os “fantasmas” estão lá, nas nuvens: “D'épais nuages surgirent dans le ciel [...]. Alors, au milieu des nuages noirs qui ondoyaient, apparut un visage fantomatique tout nouveau dont le regard, de là-haut, fixait les deux gens d'un air moqueur. D'innombrables autres visages inconnus se bousculaient à l'intérieur d'une immense baudruche. Pas la moindre trace de vie chez aucun d'eux. Avec une froideur effrayante, chargée de désespoir et de nostalgie, ils épiaient Michi” (Kurosawa 2004, 253).

como o defendia Deleuze)<sup>44</sup>, serenado e curado do homem (como nos sete minutos finais de *O Eclipse* de Michelangelo Antonioni), em que, como chamas a crepitar nas cinzas do lume, ainda vibra (arde: respira) a “paixão” (pulsão) do “humano” = vida<sup>45</sup>?

44 E continua Deleuze: “une oeuvre est toujours la création d’espaces-temps nouveaux [...] il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent eux-mêmes les vrais personnages” (1986, 31). Ou seja, *criem* a nova realidade da sua forma.

45 Ao fim e ao cabo, o cinema de *Before we Vanish* e de *Foreboding* já anunciado pela canção (pop) de *Jellyfish* (2002): “Mesmo se um dia tivermos todos de desaparecer,/como a neve desfeita e imaculada, as nossas emoções continuarão a acumular-se./Foi uma pequena revolução quando me tocaste no ombro./Apertámo-nos um contra o outro e fizemos amor./Foi a plenitude./Mesmo as fronteiras de hoje parecem estar em vias de desaparecer,/e as flores da neve desabrocham de novo./Uma bolha de sabão elevou-se no ar/para depois explodir e desaparecer./Continuaremos contudo a fazer/elevar-se novas bolhas que atinjam o céu./Saltando de uma só vez sobre mil noites/viveremos juntos de um só fôlego./O mundo é hoje sem limites,/o futuro radioso.” (traduzido do francês [apud Arnaud 2007, 164, sublinhamos]).

## Bibliografia

- Arnaud, Denise. 2007. *Kiyoshi Kurosawa — Mémoire de la disparition*. Pertuis: Rouge Profond.
- Baudrillard, Jean. 1997. *L’échange impossible*. Paris: Galilée.
- Benjamin, Walter. 1982. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris: Payot.
- Buckland, Warren. 2010. “Realism in the photographic and digital image (*Jurassic Park* and *The Lost World*)”. In *Studying Contemporary American Film — A Guide to Movie Analysis*, edited by Thomas Elsaesser and Warren Buckland, 195-219. London/ New York: Bloomsbury Academic.
- Deleuze, Gilles. 1986. “Le cerveau, c’est l’écran”. *Cahiers du Cinéma* n° 380.
- Jounel, Sébastien. 2009. *Kairo de Kiyoshi Kurosawa. Le réseau des solitudes*. Paris: L’Harmattan.
- Kurosawa, Kiyoshi. 2004. *Kairo* [2001]. Arles: Éditions Philippe Picquier, Poche n° 233.
- Kurosawa, Kiyoshi. 2008. *Mon effroyable histoire du cinéma — Entretiens avec Makoto Shinozaki*. Pertuis: Rouge Profond.
- Lytard, Jean-François. 1997. *O Inumano — Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Estampa.
- Mesnildot, Stéphane de. 2011. *Fantômes du cinéma japonais*, Pertuis: Rouge Profond.
- Pavis, Patrice. 1998. “Du Butô considéré comme du Grand-Guignol qui a mal tourné”. In *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*, 252-266. 4e édition revue et augmentée. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Virilio, Paul. 1980. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Balland.
- Virilio, Paul. 1984. *L’Espace critique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

## Filmografia

- |   |   |
|---|---|
| Antonioni, Michelangelo — 1962, <i>O Eclipse</i> [L’Eclisse]. | Kurosawa, Kiyoshi — 1997, <i>Cure</i> .                                 |
| Carpenter, John — 1978, <i>O Regresso do Mal</i> [Halloween]. | Kurosawa, Kiyoshi — 2001, <i>Kairo</i> [aka <i>Pulse</i> ].             |
| Dreyer, Carl T. — 1932, <i>Vampyr</i> .                       | Kurosawa, Kiyoshi — 2002, <i>Jellyfish</i> [aka <i>Bright Future</i> ]. |
| Godard, Jean-Luc — 1988, <i>Histoire(s) du cinema</i> .       | Kurosawa, Kiyoshi — 2017, <i>Before we vanish</i> .                     |
| Honda, Hiroshi — 1954, <i>Godzilla</i> .                      | Kurosawa, Kiyoshi — 2014, <i>Foreboding</i> .                           |
| Hooper, Tobe — 1981, <i>Funhouse</i> .                        | Nakagawa, Noburo — 1959, <i>Ghost Story of Yotsuya</i> .                |
|   | Ochiai, Masayuki — 2008, <i>Shutter</i> .                               |

---

**Nota biográfica**

Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Director do Centro de Estudos de Teatro da mesma instituição. Para lá de artigos sobre literatura e cultura francesas dos séculos XVII a XIX (do Classicismo às Luzes e ao Romantismo), tem escrito sobre a problemática da Representação na pintura, na fotografia e no cinema (nomeadamente as relações entre Fernando Pessoa, o grupo de Orpheu e o cinema). Publicou, entre outros, os livros de ensaios *Monstros Felizes — La Fontaine, Diderot, Sade, Marat* (2000), *O Caminho da Montanha* (2001), *O Canto de Mársias — por uma poética do sacrifício* (2001), *Italian Shoes* (2005), *Teoria do Fantasma* (2011) e *Cinema EL DORADO — Cinema e Modernidade* (2015).

---

**CV**

[161E-47D9-C6B4](https://orcid.org/161E-47D9-C6B4)

---

**Morada institucional**

Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa.

---

**Recebido** Received: 2020-04-22**Aceite** Accepted: 2020-10-28

---

**DOI** <https://doi.org/10.34619/vhgg-st16>