

2º CICLO DE ESTUDOS
[MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES]

“Como é Verde a Floresta do Deus da Montanha” A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Contemporâneo

Jade Gabrielle Cruz Nogueira

M

2024



Jade Gabrielle Cruz Nogueira

“Como é Verde a Floresta do Deus da Montanha” A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Contemporâneo

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor David Pinho Barros.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Sumário

Declaração de honra.....	4
Agradecimentos.....	5
Resumo	6
Abstract.....	7
Índice de Figuras	9
Introdução	11
1. A Floresta na Mitologia Japonesa	20
1.1. A Floresta como Espaço Mitológico na Espiritualidade e Estética Japonesa.....	21
1.2. Figurações da Mitologia Florestal na Arte Japonesa	30
2. Mitologia e a Floresta no Cinema Japonês	40
2.1. A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Anterior aos Anos 80	41
2.2. A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Contemporâneo	52
3. Estudos de Caso	68
3.1. <i>Mogari no Mori</i>	68
3.2. <i>Yuki et Nina</i>	78
3.3. <i>Hotarubi no Mori e</i>	84
3.4. Discussão	91
Conclusão.....	98
Referências	103
Anexos: Figuras.....	109

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de partes da presente dissertação, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

Aveiro, 31 de agosto de 2024

Jade Nogueira

Agradecimentos

Gostaria de expressar minha mais profunda gratidão ao meu orientador, Professor David Pinho Barros, cuja orientação perspicaz e valiosos conselhos foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Sua dedicação e expertise me guiaram em cada etapa deste percurso.

Agradeço sinceramente ao Miguel Patrício e à Professora Iris Haukamp, cuja inestimável colaboração abriu novos horizontes que direcionaram o foco da minha pesquisa, enriquecendo de forma significativa o desenvolvimento deste estudo.

Minha gratidão também vai à minha irmã Brenda e à minha mãe Elisangela, que sempre estiveram ao meu lado e nunca hesitaram em fazer sacrifícios para que eu pudesse perseguir meus sonhos. À minha avó e às minhas tias, meu reconhecimento pelo apoio incondicional ao longo de toda a minha vida.

Minha imensa gratidão vai para meu companheiro de vida, Gustavo Bongiovi, cujo apoio incondicional e carinho foram indispensáveis ao longo de todo este processo. Sem ele, não teria sido possível atravessar os desafios dessa jornada.

Estendo esse agradecimento ao meu cunhado Luis Fernando e aos meus amigos Verônica, Bruna, Victor, João Pedro e Taís, cuja presença constante foi essencial nos momentos em que mais precisei.

Resumo

A representação da Natureza e da mitologia, fundamentada nos preceitos xintoístas e budistas, desempenha um papel importante na história da arte japonesa. No cinema contemporâneo japonês, essas representações são frequentemente reinterpretadas, especialmente através da visão renovada da floresta, ou *chinju no mori*, como um ambiente sagrado onde a relação entre o ser humano e a Natureza é explorada, alinhando-se ao conceito de *satoyama*. Com base nisso, este estudo propõe analisar como os filmes *Mogari no Mori* (2007) de Naomi Kawase, *Yuki et Nina* (2009) de Hippolyte Girardot e Nobuhiro Suwa, e *Hotarubi no Mori e* (2011) de Takahiro Omori são influenciados pela mitologia florestal e utilizam a interação dos personagens com o espaço da floresta para abordar temas como perda, morte, transformação, cura e amadurecimento, empregando elementos mitológicos. A análise dessas obras revela que a floresta oferece um cenário propício à reflexão e à transformação pessoal, destacando seu papel simbólico nos processos narrativos e emocionais. Este estudo incorpora conceitos filosóficos japoneses, como o de *kire-tsuzuki*, para examinar como rupturas narrativas funcionam como catalisadores de renovação para os personagens. Os resultados indicam que essas obras cinematográficas exploram o papel simbólico e funcional da Natureza, reforçando a importância do *cinema of place*. A ênfase na regionalidade é evidente nesses filmes, nos quais a mitologia se entrelaça profundamente com o espaço físico, promovendo um desejo de reconexão com o passado espiritual e mítico. Essa busca reflete a construção de uma identidade cultural japonesa singular, enraizada na interconexão entre Natureza, mitologia e o espaço cultural do Japão. Assim, a análise das obras de Kawase, Girardot, Suwa e Omori contribui para a compreensão de como essas produções ressignificam questões culturais, mitológicas, filosóficas e espaciais para o público contemporâneo.

Palavras-chave: cinema japonês; floresta; mitologia; espaço; filosofia.

Abstract

The representation of Nature and mythology, grounded in Shinto and Buddhist principles, plays an important role in the history of Japanese art. In contemporary Japanese cinema, these representations are often reinterpreted, particularly through the renewed vision of the forest, or *chinju no mori*, as a sacred space where the relationship between humans and Nature is explored, aligning with the concept of *satoyama*. Based on this, the present study aims to analyze how the films *Mogari no Mori* (2007) by Naomi Kawase, *Yuki et Nina* (2009) by Hippolyte Girardot and Nobuhiro Suwa, and *Hotarubi no Mori e* (2011) by Takahiro Omori are influenced by forest mythology and use the interaction of characters with the forest space to address themes such as loss, death, transformation, healing, and maturation through mythological elements. The analysis of these works reveals that the forest provides a setting conducive to reflection and personal transformation, highlighting its symbolic role in narrative and emotional processes. This study incorporates Japanese philosophical concepts, such as *kire-tsuzuki*, to examine how narrative ruptures act as catalysts for the characters' renewal. The findings indicate that these cinematic works explore the symbolic and functional role of Nature, reinforcing the importance of *cinema of place*. The emphasis on regionality is evident in these films, where mythology is deeply intertwined with the physical space, fostering a desire to reconnect with the spiritual and mythical past. This quest reflects the construction of a unique Japanese cultural identity, rooted in the interconnection between Nature, mythology, and Japan's cultural space. Thus, the analysis of the works by Kawase, Girardot, Suwa, and Omori contributes to the understanding of how these productions reframe cultural, mythological, philosophical, and spatial issues for a contemporary audience.

Keywords: Japanese cinema; forest; mythology; space; philosophy.

*No fim da jornada,
ainda vivo mas sonolento —
anoitecer de outono*
— Matsuo Bashō

Índice de Figuras

FIGURA 1 - DOIS PORMENORES DOS PERGAMINHOS EM <i>ENGI EMAKI</i> (FINAIS DO SÉCULO XIII) REPRESENTANDO A LENDA DO SANTUÁRIO KITANO TENJIN. OBRA PERTENCENTE AO METROPOLITAN MUSEUM OF ART.	109
FIGURA 2 - EXEMPLO DE <i>SENZUI BYŌBU</i> QUE CONSTITUI UMA DAS PRIMEIRAS PINTURAS DE UMA PAISAGEM YAMATO-E DO SÉCULO XI. OBRA PERTENCENTE AO ACERVO DO KYOTO NATIONAL MUSEUM.....	110
FIGURA 3 - BIOMBO REPRESENTANDO O BAMBU NAS QUATRO ESTAÇÕES DO ANO, ATRIBUÍDO À TOSA MITSUNOBU E DATADO ENTRE FINAL DO SÉCULO XV E INÍCIO DO SÉCULO XVI. OBRA PERTENCENTE AO METROPOLITAN MUSEUM OF ART.	110
FIGURA 4 - UMA DAS IMAGENS MAIS CÉLEBRES DE UTAGAWA TOYOKUNI III, DE 1857, REPRESENTANDO UM ASPECTO DO MITO DA DEUSA DO SOL AMATERASU.....	111
FIGURA 5 - ESTAMPA DESIGNADA POR <i>A FOX DANCE FROM THE DRAMA THE THOUSAND CHERRY TREES</i> DE IPPITSUSAI BUNCHŌ, REALIZADA NO PERÍODO EDO. OBRA PERTENCENTE AO METROPOLITAN MUSEUM OF ART.....	112
FIGURA 6 - ILUSTRAÇÃO DE UTAGAWA KUNIYOSHI RESTRATANDO O ATOR ONOE KIKUGURO III NO PAPEL DO FANTASMA DE <i>OIWA</i> (TERCEIRA PARTE) NA PRODUÇÃO TEATRAL <i>IROHAGANA YOTSUYA KAIKAN</i> , DATADA DE 1826. OBRA PERTENCENTE AO ACERVO DO MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON.....	113
FIGURA 7 - ROLO SUSPENSO (<i>KAKEMONO E</i>) REPRESENTANDO O MONTE FUJI DE TANI BUNCHŌ, DATADO DE 1802. ACERVO DA FINE BERG COLLECTION, ATUALMENTE EMPRESTADO AO METROPOLITAN MUSEUM OF ART.	114
FIGURA 8 - ESTAMPA <i>GAIFŪ KAISEI</i> , PERTENCENTE À SÉRIE <i>FUGAKU SANJŪROKKEI (TRINTA E SEIS VISTAS DO MONTE FUJI)</i> REALIZADO ENTRE 1830 E 1836 POR KATSUSHIKA HOKUSAI. OBRA PERTENCENTE AO ACERVO DO METROPOLITAN MUSEUM OF ART.....	114
FIGURA 9 - PINTURA CONHECIDA COMO UMA PEÇA <i>RIGO-SANSUIZU</i> (UM CONJUNTO DE DUAS PINTURAS FISICAMENTE SEPARADAS, MAS TEMATICAMENTE UNIDAS) DE ESTILO <i>BEIHOSANSUI</i> DO FINAL SÉCULO XIV. OBRA PERTENCENTE AO ACERVO DO TOKYO NATIONAL MUSEUM.....	115
FIGURA 10 - FOTOGRAMA DO FILME <i>KURONEKO</i> (1968) DE KANETO SHINDŌ.	116
FIGURA 11 - FOTOGRAMA DO FILME <i>ONIBABA</i> (1964) DE KANETO SHINDŌ.....	116
FIGURA 12 - FOTOGRAMA DO FILME <i>UGETSU MONOGATARI</i> (1953) DE KENJI MIZOGUCHI.	117
FIGURA 13 - FOTOGRAMA DO FILME <i>HIMATSURI</i> (1985) DE MITSUO YANAGIMACHI.	117

FIGURA 14 - FOTOGRAMA DO FILME <i>IYA MONOGATARI: OKU NO HITO</i> (2013) DE TETSUICHIRO TSUTA.	118
FIGURA 15 - FOTOGRAMA DO FILME <i>MONONOKE HIME</i> (1997) DE HAYAO MIYAZAKI.....	118
FIGURA 16 - FOTOGRAMA DO FILME <i>MOGARI NO MORI</i> (2007) DE NAOMI KAWASE.	119
FIGURA 17 - FOTOGRAMA DO FILME <i>MOGARI NO MORI</i> (2007) DE NAOMI KAWASE.	119
FIGURA 18 - FOTOGRAMA DO FILME <i>MOGARI NO MORI</i> (2007) DE NAOMI KAWASE	120
FIGURA 19 - FOTOGRAMA DA CENA FINAL DE <i>MOGARI NO MORI</i> (2007) DE NAOMI KAWASE.....	120
FIGURA 20 - FOTOGRAMA DO FILME <i>YUKI ET NINA</i> (2009) DE NOBUHIRO SUWA E HIPPOLYTE GIRARDOT.	121
FIGURA 21 - FOTOGRAMA DO FILME <i>YUKI ET NINA</i> (2009) DE NOBUHIRO SUWA E HIPPOLYTE GIRARDOT.	121
FIGURA 22 - FOTOGRAMA DO FILME <i>YUKI ET NINA</i> (2009) DE NOBUHIRO SUWA E HIPPOLYTE GIRARDOT.	122
FIGURA 23 - FOTOGRAMA DO FILME <i>HOTARUBI NO MORI E</i> (2011) DE TAKAHIRO OMORI.	122
FIGURA 24 - FOTOGRAMA DO FILME <i>HOTARUBI NO MORI E</i> (2011) DE TAKAHIRO OMORI.	123
FIGURA 25 - FOTOGRAMA DO FILME <i>HOTARUBI NO MORI E</i> (2011) DE TAKAHIRO OMORI.	123
FIGURA 26 – FOTOGRAFIA DO SANTUÁRIO KAMISHIKIMI KUMANOIMASU (2021).....	124
FIGURA 27 - FOTOGRAMA DO FILME <i>HOTARUBI NO MORI E</i> (2011) DE TAKAHIRO OMORI.	124

Introdução

Naquela fase da minha vida, não entendia muito de pessoas, mas entendia descrições da Natureza.
— Akira Kurosawa

Akira Kurosawa foi pioneiro ao tratar o espaço da floresta com a devida seriedade em suas obras. Em sua autobiografia, *Something Like an Autobiography*, Kurosawa revela ser um leitor ávido. Ele foi profundamente influenciado por autores com fortes conexões com temas naturais, como Ryunosuke Akutagawa, Natsume Sōseki e Naoya Shiga, assim como pelo russo Ivan Turgenev (Kurosawa, 1982). O que mais o atraía nas narrativas desses escritores eram as representações das paisagens, como ilustrado no trecho a seguir:

Uma passagem de Turgenev que leio repetidamente é a do início de *The Rendezvous*, onde o cenário é descrito: “As estações do ano podiam ser determinadas apenas pelo som das folhas nas árvores da floresta.” Como eu entendia e gostava tanto de ler descrições de cenários naturais nessa época, fui influenciado por elas (Kurosawa, 1982: 38, tradução minha do original em inglês).

Kurosawa, portanto, recorreu frequentemente à utilização dos espaços naturais e do cenário florestal em suas produções cinematográficas. Não apenas Kurosawa, mas outros cineastas de renome também adotaram uma abordagem semelhante ao utilizarem a floresta como um espaço narrativo central. Um exemplo emblemático é o filme *Deliverance* (1972), de John Boorman, que retrata tanto a beleza quanto a ameaça inerentes à Natureza, ao mesmo tempo em que critica a devastação ambiental causada por empresas de energia na construção de barragens. A Natureza assume um papel crucial na trama, permeando todas as cenas, conduzindo a narrativa e, de fato, se tornando a personagem principal do filme. Ela esconde segredos e, conforme o personagem Lewis afirma, é “imbatível”. De modo similar, Sean Penn, em seu filme *Into the Wild* (2007), destaca paisagens majestosas, fauna selvagem e o silêncio das florestas, que contribuem para a atmosfera de isolamento e introspecção que permeia a narrativa. A obra explora a dualidade entre o desejo humano de retorno aos espaços naturais e os perigos inerentes a essa escolha (Krakauer, 2018).

No entanto, no contexto japonês, a utilização da floresta como espaço narrativo no cinema possui uma perspectiva singular. A representação, tanto dentro quanto fora da Ásia, do caráter

nacional japonês como algo único e distinto das demais culturas sempre foi um elemento presente na cultura visual moderna do país (Schoneveld, 2019), e, portanto, sugere-se frequentemente que os japoneses possuem uma maneira única de se relacionar com a Natureza, diametralmente oposta à tendência ocidental de controlar e explorar o meio ambiente. Segundo essa perspectiva, a cultura japonesa é caracterizada por um profundo amor pelos ambientes naturais, uma apreciação intuitiva de sua beleza e uma coexistência harmoniosa entre humanos e a Natureza. No entanto, vários estudiosos argumentam que essa visão é idealizada, essencialista e frequentemente em desacordo com a realidade (Kalland, 1995; Kirby, 2011; Martinez, 2005; Morris-Suzuki, 1998 em Rots, 2017).

Segundo J. Baird Callicott e James McRae, “três elementos contribuíram para a apreciação e o respeito dos japoneses por seu ambiente natural: mitologia, lendas e folclore” (2017: 209, tradução minha do original em inglês). Essas influências têm sido importantes no desenvolvimento da filosofia ambiental japonesa, e estão presentes na cultura do povo desde o período pré-histórico Jōmon do Japão, no qual o conceito de *kami* (deuses ou espíritos da Natureza) tomou forma entre os povos indígenas, desenvolvido no animismo e no animatismo, segundo Callicott e McRae (2017). Ueda Atsushi (2004 citado em Rots, 2017: 115, tradução minha do original em inglês) argumenta que

[o] povo Jōmon entendia a floresta como uma mãe divina e adorava o ‘poder misterioso’ da floresta, que estabeleceu a base para desenvolvimentos posteriores: Esse tipo de fé centrada na floresta e a crença em um retorno à floresta [após a morte] não eram apenas fortes entre o “povo da floresta” [ou seja, o povo do período Jōmon], mas também permaneceram fortemente na consciência e no comportamento do povo japonês posterior.

De acordo com Callicott e McRae (2017), esses elementos foram a base para o desenvolvimento de conceitos filosóficos elaborados pelos primeiros pensadores do Japão, influenciados pelos ensinamentos do xintoísmo, confucionismo e budismo. Esses pensadores desenvolveram a consciência ambiental japonesa a partir desses sistemas, aliada à crença nos *kami*, tornando esses espíritos uma influência poderosa na visão de mundo japonesa que persiste até os dias atuais. Dessa forma, percebe-se que as influências culturais do conhecimento empírico, pensadores e fé espiritual combinam-se para exercer um efeito profundo na filosofia ambiental japonesa (Callicott & McRae, 2017).

Aike Rots (2017) também destaca que o mito do amor holístico pela Natureza e sua beleza, frequentemente considerado um dos principais marcadores da identidade japonesa, associado à uma nação e sociedade supostamente homogêneas, é, na verdade, uma construção essencializada e descontextualizada historicamente. Segundo Rots, Essa visão é incentivada por construções modernas de identidade que se baseiam em noções importadas sobre a relação entre a Natureza e a cultura nacional.

No período Edo, estudiosos confucionistas e do movimento *Kokugaku* (Estudos Nacionais) aprofundaram a reflexão sobre o conceito de “Natureza” que defendiam o retorno ao “Caminho Antigo do Japão”. Motoori Norinaga, um dos principais pensadores deste movimento, argumentava que, sendo o Japão o local de criação dos deuses, seu povo, seguindo este “caminho natural”, poderia alcançar uma moralidade superior. Norinaga dedicou-se ao estudo de crônicas antigas como o *Kojiki* e clássicos literários como o *Man’yōshū* e o *Genji Monogatari*, que influenciaram suas ideias na construção do xintoísmo como uma tradição primordial e divinamente ordenada, com as noções modernas de harmonia entre humanos, Natureza e divindades (Rots, 2017).

Junto a isso, a imagem de um Japão xintoísta com preceitos budistas, profundamente conectado ao espaço natural e à mitologia, foi disseminada ao longo dos séculos por meio de diversas formas de arte tradicionais. Como Rots afirma,

[t]ais formas de arte quintessencialmente japonesas como a poesia *haiku*, a arquitetura de jardins, a cerimônia do chá e até mesmo as artes marciais. Está também associada à simplicidade da prática religiosa *Zen* e, como veremos mais adiante, à orientação “animista” do Xintoísmo. Acredita-se que os japoneses vivem em harmonia com a natureza e apreciam plenamente sua beleza, especialmente quando se trata das características específicas das quatro estações – flores de cerejeira na primavera, cigarras cantando no verão, folhas de bordo vermelhas no outono e paisagens cobertas de neve no inverno. Diz-se também que têm uma forte consciência da passagem dessas estações e uma alta sensibilidade em relação à impermanência da beleza natural (2017: 55, tradução minha do original em inglês).

Essas influências manifestam-se de forma marcante no cinema japonês. Conforme exposto anteriormente, a obra de cineastas como Akira Kurosawa frequentemente incorpora elementos culturais, utilizando o espaço natural e as paisagens como componentes fundamentais da narrativa. Além de Kurosawa, cineastas japoneses contemporâneos de grande relevância, como Hayao Miyazaki, também exploram essas temáticas, apresentando em suas produções, de maneira

recorrente, florestas mágicas habitadas por deuses e espíritos. Essa representação reflete a cosmovisão xintoísta, na qual o mundo natural e o espiritual encontram-se interligados.

A utilização de elementos mitológicos também foi significativamente marcada na era moderna do cinema japonês, frequentemente referida como a “Nova Vaga Japonesa” (*Nūberu Bāgu*), que abrange principalmente os anos 1950 e 1960 e foi caracterizada por uma série de mudanças significativas na abordagem estética e temática dos filmes, refletindo as transformações sociais, políticas e culturais do Japão pós-guerra. David Pinho Barros observa que essa era do cinema japonês “está povoad[a] de referências a seres fabulosos da tradição nipônica, mas também a entidades mitológicas ocidentais” (2017: 165). Cineastas renomados como Masaki Kobayashi, Kenji Mizoguchi, Kaneto Shindō e Keisuke Kinoshita incorporaram em suas obras elementos das crenças populares especialmente ambientadas nos espaços da floresta, retratando o Japão rural com um toque de misticismo. Essas narrativas, frequentemente associadas ao horror japonês (*j-horror*), apresentavam uma perspectiva mística, na qual a floresta e os seres que nela habitam eram vistos como agentes de um *karma*, punindo aqueles que agiam de maneira imoral.

Ao longo dos anos, a percepção dos espaços naturais e dos elementos sobrenaturais sofreu uma evolução significativa. A mitologia tornou-se progressivamente mais associada à religião e à contemplação, especialmente em um contexto de maior valorização das *chinju no mori*, as áreas florestais que circundam os santuários xintoístas no Japão. Essas florestas, consideradas sagradas, são protegidas como parte integrante do ambiente espiritual dos santuários, evidenciando uma inter-relação intrínseca entre a natureza e a espiritualidade. Conforme observa Rots,

[no] início da década de 1980, o movimento de conservação das “chinju no mori” estava se espalhando gradualmente e ganhando atenção. Importante ressaltar que [...] ele não foi apenas defendido por cientistas como Ueda Atsushi e Miyawaki Akira, mas também abraçado por alguns sacerdotes e estudiosos xintoístas. A colaboração entre cientistas, conservacionistas e sacerdotes xintoístas se intensificou nos anos subsequentes. À medida que as “chinju no mori” gradualmente assumiram maior importância, tanto ecológica quanto simbolicamente, vários estudiosos shintoístas uniram forças com Ueda Atsushi e Miyawaki Akira (Rots, 2017: 71, tradução minha do original em inglês).

Esta transição reflete um aprofundamento na exploração de temas como a conexão emocional com a Natureza e a crescente consciência e preocupação com a preservação ambiental através da valorização desses espaços sagrados, frequentemente situados em florestas. Essa

“virada espacial” (*spatial turn*), como denominada por Warf e Arias (2009), ou o interesse na espacialidade na área das humanidades, torna-se particularmente importante no estudo interdisciplinar acadêmico, pois,

[o] espaço pode servir como uma janela para diferentes disciplinas, um meio de iluminar o que as separa e o que as une. Como tantas linhas de pensamento convergem sobre o tema da espacialidade, o espaço é um veículo para examinar o que significa ser interdisciplinar ou multidisciplinar, para atravessar as fronteiras e divisões que organizaram a divisão acadêmica do trabalho, para revelar as culturas que permeiam diferentes campos do conhecimento e para trazer essas linhas de pensamento contrastantes a um engajamento produtivo umas com as outras (Warf e Arias 2009: 2, tradução minha do original em inglês).

Esse movimento evidencia uma valorização crescente do ambiente natural e da paisagem como elementos centrais na construção narrativa, refletindo-se de maneira significativa nos estudos sobre o cinema japonês. Tais discussões encontram eco nas análises de Mitsuyo Wada-Marciano (2012), que destaca a relevância desses espaços no contexto cinematográfico. Os locais representados no cinema japonês moderno e contemporâneo continuam a simbolizar uma profunda conexão espiritual e contemplativa, ao passo que uma nova camada de significado emerge com a crescente consciência ambiental. Filmes e séries de animação japoneses, especialmente os de ampla popularidade, passaram a abordar frequentemente temas relacionados com a preservação ambiental e à sustentabilidade, utilizando a mitologia florestal para sublinhar a importância da conservação da natureza. Esse aspecto é particularmente evidente nas obras de Hayao Miyazaki.

A nova percepção desse espaço evoca uma representação nostálgica do passado rural do Japão, relacionada com o conceito de *satoyama*, que se refere às zonas de transição entre a Natureza selvagem e áreas cultivadas, representando um paraíso ecológico onde a harmonia entre humanos e o mundo natural é possível (Takeuchi, 2010). Recentemente, o conceito tem sido promovido como um modelo de desenvolvimento sustentável exportável, recebendo atenção como uma solução viável para equilibrar desenvolvimento humano e conservação ambiental.

Dessa forma, como argumenta Timothy Iles (2010), o cinema japonês contemporâneo reflete uma crise de identidade nacional, na qual a nostalgia pela paisagem rural idealizada entra em conflito com as realidades da modernização e globalização. Esses filmes atuam na promoção da conscientização ecológica e na valorização do patrimônio cultural relacionado com a Natureza.

Contudo, ao explorar a relação entre humanos e o meio ambiente, eles não apenas promovem o respeito pela floresta e defendem os princípios de conservação de *satoyama* e *chinju no mori*, mas também refletem uma nostalgia nacionalista conservadora por valores tradicionais apoiados pelo governo.

Entretanto, esse movimento nostálgico destaca a importância do conhecimento ecológico tradicional e sua função no discurso ambiental contemporâneo. Essa revalorização da Natureza como um espaço sagrado, e, conseqüentemente, das tradições culturais ancestrais, tornou-se uma tendência crescente. Conforme discutido por Taylor (2010), essa nova forma de “espiritualidade verde-escura” está moldando não apenas práticas culturais, mas também movimentos ambientais globais. De forma semelhante, Berman (1981) argumenta que o reencontro com os ambientes naturais e uma abordagem holística são essenciais para a espiritualidade moderna.

No contexto japonês, muitas dessas questões filosóficas refletem uma visão de mundo que valoriza a simplicidade, a impermanência e a beleza efêmera da vida (*Japanese Aesthetics*, 2023). No cinema japonês contemporâneo, essas conexões são continuamente exploradas, resultando em narrativas ricas e evocativas que celebram a interdependência entre o ser humano e o mundo natural (Hume, 1995).

Dentro da gama de teorias estéticas, destaca-se o conceito de *kire-tsuzuki*, cuja elaboração tem como um dos principais precursores o filósofo Ryōsuke Ohashi, oferecendo uma perspectiva adicional para entender a interconexão entre o ser humano e a Natureza. Esse conceito pode ser associado à ideia de que as florestas simbolizam espaços de corte (*kire*) e continuidade (*tsuzuki*) na condição humana. *Kire* representa a interrupção deliberada nos ciclos naturais para possibilitar renovação e renascimento. Essa filosofia se alinha com a representação das florestas no cinema japonês como espaços onde morte e vida se entrelaçam, refletindo a contínua renovação da Natureza e da existência humana.

A ideia de *kire-tsuzuki* sugere que a ruptura, como a devastação ambiental ou a morte, não impede a continuidade da conexão espiritual e cultural com a Natureza. Pelo contrário, há uma necessidade de morte para facilitar a continuação da vida, mesmo que esta continuidade incorpore uma mudança radical — um processo semelhante à renovação ou ao renascimento. Analisar o

cinema japonês sob a perspectiva da estética é fundamental para uma compreensão mais profunda das nuances culturais, simbólicas e filosóficas presentes no contexto cinematográfico, pois como Richie (2005) afirma, os princípios estéticos no cinema japonês são parte integrante da estrutura narrativa e da profundidade temática, oferecendo uma perspectiva singular para a interpretação das obras.

Conforme se pretende discutir neste trabalho, essas questões de espacialidade e a utilização de elementos estéticos são amplamente exploradas em produções japonesas contemporâneas, nas quais as florestas se assumem como cenários de transformação e renascimento. Nesse contexto, este estudo propõe uma análise comparativa de três obras cinematográficas japonesas: *Mogari no Mori* (2007), *Yuki et Nina* (2009) e *Hotarubi no Mori e* (2011). Lançados em um intervalo de quatro anos, esses filmes compartilham narrativas que exploram a interação de duas personagens com o ambiente florestal como forma de lidar com temas como perda, morte, transformação, cura e amadurecimento. Ao adentrarem a floresta, as personagens encontram nesses espaços naturais um cenário de reflexão e transformação pessoal, destacando o papel simbólico da Natureza no processo narrativo e emocional.

Dirigido por Naomi Kawase, *Mogari no Mori* explora a floresta como um lugar de lamento e cura. Kawase, apesar de nunca ter estudado cinema formalmente, possui uma carreira rica em contribuições significativas ao cinema contemporâneo japonês. A diretora tem sido uma figura influente no cinema japonês, e suas obras são continuamente estudadas e admiradas por sua profundidade emocional e estética.

Por outro lado, *Yuki et Nina* é uma obra bilíngue franco-japonesa, que se destaca pela colaboração na direção entre Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot. O filme utiliza a floresta como um espaço simbólico de transição e crescimento, onde a ruptura facilita a continuidade e a renovação. A colaboração franco-japonesa em *Yuki et Nina* ressalta a crescente internacionalização do cinema japonês e a fusão de influências culturais, contribuindo para o enriquecimento do panorama cinematográfico global.

E, por fim, dirigido por Takahiro Omori e baseado na manga *shojo* de Yuki Midorikawa, *Hotarubi no Mori e* é uma animação de 40 minutos que apresenta conexões diretas com a mitologia

florestal japonesa. O filme destaca a presença de seres mitológicos (*yōkai*), e práticas folclóricas, como *matsuri* (festivals), fortemente presentes na cultura e tradição japonesa. Omori deixou sua marca nas animações, trazendo a mitologia para o público jovem, contribuindo para a preservação e disseminação dessas tradições culturais.

Estas produções destacam-se pela representação significativa da floresta como elemento narrativo central e agente propulsor das histórias, além de explorarem de maneira singular a mitologia japonesa. A análise dessas obras permitirá compreender como o cinema japonês contemporâneo utiliza esse lugar como um espaço simbólico e místico, contribuindo para a formação do imaginário cultural e espiritual do Japão. Além disso, essa análise comparativa possibilitará a identificação de transições estilísticas e temáticas ao longo do tempo, evidenciando como cada filme contribui para a compreensão do papel da floresta na narrativa cinematográfica, bem como na evolução do cinema japonês em relação à sua abordagem dos espaços naturais e da mitologia.

O fato de *Mogari no Mori* e os trabalhos de Naomi Kawase serem os mais estudados no contexto desta análise oferece uma base comparativa enriquecedora em relação a obras como *Yuki et Nina* e *Hotarubi no Mori e*. Estas últimas, ainda pouco exploradas no meio acadêmico e com diferenças marcantes em suas abordagens estilísticas e narrativas e visuais de seus diretores, proporcionam uma valiosa oportunidade para compreender como diferentes técnicas cinematográficas podem convergir na forma da utilização do espaço e da estética. Em particular, a interconexão entre Natureza, mitologia e narrativa cinematográfica é explorada de maneiras que evidenciam a diversidade de perspectivas e estilos no cinema japonês contemporâneo.

Para alcançar os objetivos propostos, este estudo levantará as seguintes questões: como o espaço da floresta é utilizado como elemento narrativo central nas obras cinematográficas selecionadas? Quais elementos mitológicos e folclóricos estão presentes e como influenciam o enredo e o desenvolvimento das personagens? Quais transições estilísticas e temáticas ocorrem nas representações cinematográficas da floresta ao longo do tempo? Em que medida os filmes escolhidos refletem a relação entre a cultura japonesa e a Natureza, moldada por crenças e valores tradicionais? E, por fim, como o cinema japonês contemporâneo contribui para a compreensão do

espaço da floresta na narrativa cinematográfica? Essas questões orientarão a análise comparativa das obras, buscando revelar como o cinema reflete e transforma o imaginário cultural relacionado com a Natureza no Japão.

A análise dessas obras cinematográficas oferece uma contribuição significativa para os estudos interdisciplinares, conectando cinema, filosofia, mitologia e cultura. Este estudo visa ampliar as pesquisas nos campos dos estudos culturais e interartísticos, trazendo novas perspectivas sobre o uso simbólico da floresta no cinema japonês. Ao explorar a interseção desses domínios, busca-se aprofundar a compreensão de como esses espaços naturais são representados e interpretados, destacando seu papel central na construção de narrativas e no imaginário cultural.

1. A Floresta na Mitologia Japonesa

No céu, há corpos celestes, na terra, brilha o orvalho. Pássaros voam, animais correm. No lago, há carpas. No inverno, os corvos pousam sobre árvores decrépitas. A natureza é em si uma imensa pintura viva.
— Natsume Sôseki

O Japão distingue-se por sua profunda e duradoura conexão com o meio ambiente, característica enraizada desde tempos ancestrais, conforme observa Masao Watanabe (1974). Segundo o autor, desde épocas imemoriais, os japoneses mantêm uma relação íntima e singular com a Natureza, que transcende a mera percepção de um ambiente físico, sendo compreendida como algo de essência espiritual. Tal concepção está fortemente vinculada ao xintoísmo, cuja crença central inclui a presença divina e mitológica do *Kami*, manifestado na Natureza — nas árvores, montanhas, rios e corpos celestes — e coexistente com animais e espíritos da floresta, como dragões, *yōkai*, e *kodama*.

Xintoísmo e budismo são as religiões que mais influenciaram a formação de uma consciência ética no Japão. De acordo com Callicott e McRae, Shintō literalmente significa “o caminho dos *kami*”. O termo “Shintō” aparece no clássico chinês *Ekikyō*, onde é interpretado como “princípios dos mistérios não explicados da Natureza”. Isso teve um impacto significativo no desenvolvimento do xintoísmo no Japão, alicerçando-se na veneração indígena já existente do ambiente natural (Callicott & McRae, 2017).

Segundo os autores, o xintoísmo não possui doutrinas escritas, mas é geralmente visto como uma prática que promove a preservação da Natureza, a proteção dos animais e uma consciência moral voltada para o bem-estar da humanidade. As antigas tradições culturais no pensamento japonês, juntamente com a crença nos *Kami* e a forte conexão com a Natureza, influenciaram significativamente o desenvolvimento dos valores ambientais no Japão. O xintoísmo envolve a prática de rituais, e seus conceitos estão intimamente ligados às visões animistas e naturalistas presentes na história e nos mitos do Japão. É importante destacar que o “Shintō” não é uma “fé religiosa” no sentido ocidental; trata-se de uma fusão de ideias, atitudes e práticas que se tornou parte integrante do modo de vida dos japoneses (Callicott & McRae, 2017).

Essa conexão com a floresta e o espaço espiritual que ela representa está intrinsecamente entrelaçada com diversos conceitos estéticos japoneses, como, mais comumente, o *mono no aware* (a sensibilidade à impermanência e à beleza fugaz da vida), e, mais incomumente, com *kire* (corte), entre outros. Esses princípios estéticos influenciam não apenas as formas de arte tradicionais, como a pintura, e a arquitetura, mas também permeiam os fundamentos da vida cotidiana e os rituais japoneses, refletindo a profunda conexão cultural e espiritual do povo japonês com seu ambiente natural.

1.1. A Floresta como Espaço Mitológico na Espiritualidade e Estética Japonesa

Como mencionado anteriormente, a crença japonesa nos seres da Natureza é fortemente representada pela fé nos *Kami*. Os *Kami* na “mitologia japonesa não se refere a uma única divindade, mas sim a uma miríade de divindades que existem, como ilustrado pela frase *yaorozu no kamigami* (八百万の神々, ‘oito milhões ou numerosas divindades’)” (Callicott & McRae, 2017: 209, tradução minha do original em inglês). Essas divindades revelam sua presença por meio de uma variedade de manifestações, que incluem animais, criaturas míticas e seres sobrenaturais. Essas encarnações simbolizam aspectos multifacetados inerentes tanto ao reino natural quanto ao reino humano. No contexto do xintoísmo, as entidades não humanas detêm um simbolismo profundo, sendo reverenciadas como mensageiras sagradas dos *Kami*. Além de sua mera existência, eles incorporam uma sabedoria oculta e muitas vezes são guardiões da floresta, agindo como protetores que preservam a harmonia entre os reinos natural e espiritual.

Ao longo da história do Japão, estas crenças têm marcado uma presença constante na sociedade. Manifestando-se não só em textos formais como o *Kojiki*¹ e o *Nihon Shoki*², mas também

¹ O *Kojiki* tem um grande significado na literatura e na história japonesa como um texto fundamental. O seu nome traduz-se por “Registro de Assuntos Antigos”. Compilado no início do século VIII, precisamente em 712 d.C., é muitas vezes considerado como o relato histórico mais antigo do Japão e inclui mitos, lendas e narrativas históricas que aprofundam as origens do Japão, a sua linhagem imperial e a essência do xintoísmo.

² O *Nihon Shoki*, alternativamente designado por “Crônicas do Japão” ou “*Nihongi*”, é outra peça fundamental da história e literatura japonesas. Compilado em 720 d.C., oferece uma narrativa mais complexa e abrangente da história e mitologia japonesas primitivas.

em contos populares (ou *Minkan Densho*)³ que são transmitidos oralmente, persistindo como elementos enraizados do imaginário coletivo japonês.

De acordo com Yoshiko Okuyama (2015), existe uma denominação para exploração e conservação do folclore japonês. O chamado *minzokugaku* estuda as crenças tradicionais, os rituais espirituais, as superstições e as narrativas que englobam divindades, a vida após a morte, fenômenos naturais, mitos e lendas prevaletentes tanto nas religiões tradicionais como nas religiões populares do Japão. Estas narrativas contribuem, em certa medida, para o “imaginário” do Japão, mesmo para aqueles que não as abordam de uma perspectiva religiosa, pois tão arraigada está essa crença que ela se tornou mais uma convicção cultural do que religiosa; muitos japoneses que se consideram não religiosos ainda acreditam em *Kami* (Callicott & McRae, 2017).

Ainda hoje, a Natureza é vista por boa parte da sociedade japonesa como um santuário vivo onde a ligação com o divino ou espiritual é estabelecida de forma íntima. Este conceito tornou-se central no xintoísmo contemporâneo, especialmente com o surgimento do conceito de *chinju no mori*. Estes são locais desenvolvidos para serem de culto primordial, localizados em antigas florestas primitivas, que se mantiveram desde a antiga era dos mitos até aos dias de hoje (Rots, 2017). Como este autor afirma:

São florestas onde árvores antigas crescem em abundância; onde as árvores altas, o mato e as plantas que crescem sob as árvores estão em equilíbrio. Muitos pássaros, insetos e micro-organismos têm espaço para viver aqui. Essas são florestas com ecossistemas ricos. Em seu interior, é possível encontrar jardins puros (*kiyorakana niwa*), onde são organizados festivais anuais (*matsuri*). São lugares que nos fazem lembrar de tempos antigos e distantes. É aqui que as vozes dos deuses (*kamigami*) soam em seus ouvidos. É aqui que nossos ancestrais viviam, humilde e diligentemente, em harmonia com a Natureza (Rots, 2017: 85, tradução minha do original em inglês).

O termo *chinju* refere-se à divindade protetora local, frequentemente designada por *chinjugami*, enquanto *mori* é comumente traduzido por floresta (Rots, 2017). Como assinala Rots, a noção de continuidade temporal entre passado, presente e futuro é um elemento recorrente na descrição de florestas ligadas a santuários. Na floresta, o tempo se distorce e se dissolve,

³ Yanagita Kunio, em sua obra fundamental *Tôno Monogatari* (1910), investiga as lendas e mitos folclóricos da região de Tôno para enfatizar a importância das tradições orais, chamadas de *Minkan Densho*. Segundo Yanagita, essas tradições servem como uma janela para compreender a psique coletiva dos japoneses e sua visão de mundo, profundamente conectada à interação com o ambiente natural (Callicott & McRae, 2017).

funcionando em uma esfera distinta, quase como em um domínio alternativo — enfatizando a concepção da floresta como um portal para o mundo espiritual - representado pelo *toori* (portão) presente em muitos destes espaços que transporta o indivíduo.

Esses aspectos relacionam-se ao conceito de *ma* — a inseparabilidade entre espaço e tempo —, discutido por Dani Cavallaro, que é crucial para perceber como esses filmes tratam a passagem do tempo. Em um artigo da *Things Asian* (em Cavallaro, 2013), é explicado que *ma* se refere tanto ao espaço quanto ao tempo, aludindo ao “espaço entre eventos”. A Natureza torna-se, portanto, um cenário ideal para explorar essas nuances, na qual as personagens possuem o tempo necessário para trabalhar a complexidade das experiências humanas e espirituais e dessa forma superar suas dores e amadurecer.

As *chinju no mori* têm também relevância ecológica e são espaços permeados de pureza ritualística, onde se ouvem as “vozes dos deuses” e se realizam cerimônias de culto. Estes locais são sacralizados⁴ e são percebidos como as moradas de seres divinos. Portanto, a ideia subjacente às *chinju no mori* apela à reverência por esse espaço, entendido como um lugar único onde a espiritualidade e a divindade se entrelaçam de forma excepcional.

Como apontado por Rots (2017), desde os anos 80, tem-se observado um crescente interesse não apenas nas cosmologias e sistemas de crenças religiosas como fontes de ética ambiental, mas também nos chamados locais sagrados que possuem importância ecológica. Esse aumento da importância do paradigma religioso ambiental pode ter contribuído para a reavaliação do conceito de “espaço” no estudo da religião, destacando questões como a construção de lugares, a territorialidade e a ideia de sacralização.

Enquanto o espaço pode ser simultaneamente físico, mental e social, estes campos são interdependentes e mutuamente constitutivos. Qualquer estudo do espaço deve considerar todas essas dimensões, reconhecendo a inter-relação entre elas. Compreender o espaço como uma entidade que vai para além da sua manifestação física requer uma abordagem holística, integrando

⁴ É fundamental ressaltar que o termo “sagrado” não deve ser visto como “religioso”, mas, segundo Rots, pode ser interpretado como “especial” e “inegociável” através do discurso, da demarcação espacial e das práticas rituais. Isto é evidenciado pelo facto de muitas pessoas frequentarem estes lugares sem estabelecerem qualquer ligação religiosa específica ao local.

os aspectos mentais e sociais para compor uma imagem completa do seu significado e impacto na sociedade. Pois como Henri Lefebvre (1991) argumenta, o espaço é uma produção social, dividida em três dimensões interconectadas: a dimensão física (percebida), a mental (concebida) e a social (vivida). Além disso, as análises sobre a relação entre espaço e sociedade em estudos contemporâneos destacam a importância de uma abordagem mais completa. Por exemplo, Werlen (2017) discute como a espacialidade influencia e é influenciada pelas ações e relações sociais, enfatizando a necessidade de considerar as configurações espaciais em pesquisas sociológicas.

Um marco importante neste processo de sacralização da floresta foi a realização de uma extensa conferência acadêmica denominada ‘Shintoism and Ecology’ na Universidade de Harvard em 1997. Este evento representou o primeiro passo para a “internacionalização” do xintoísmo, reunindo acadêmicos de renome na área e vários sacerdotes. Alguns destes sacerdotes continuariam a influenciar no seu movimento de redefinição como uma “religião verde” (Jinja Honchō citado em Rots, 2017).

A floresta, nessa perspectiva, encarna um domínio espiritual e, portanto, nos últimos anos, tem sido dada uma atenção considerável e crescente à utilização deste ambiente como local para “banhos na floresta” ou *shinrin-yoku*, o que não significa literalmente um banho, mas sim o ato de absorver a atmosfera da floresta através de todos os nossos sentidos (Song et al., 2016). O *shinrin-yoku* é um método de promoção da saúde que utiliza efeitos comprovados de um ambiente florestal, como o relaxamento, que podem melhorar a saúde do corpo e da mente.

A ideia de “terapia florestal” foi elaborada pelo Professor Yoshifumi Miyazaki da Universidade de Chiba. De acordo com a sua investigação, o *shinrin-yoku* desenvolve efeitos médicos preventivos para melhorar as funções imunitárias enfraquecidas e prevenir doenças, alcançando um estado de relaxamento fisiológico através da exposição a estímulos de origem florestal. Miyazaki (Song et al., 2016) salienta que o facto de os seres humanos irem para a Natureza e, de certa forma, voltarem “de onde vieram” —reafirmando a ideia da ligação ancestral dos japoneses com o espaço natural desde tempos antigos —ajudará a baixar a tensão arterial e o stress e a sentirem-se melhor, alterando quimicamente do corpo e da mente.

Por outro lado, de acordo com Robert Pogue Harrison (1992), as florestas têm o efeito psicológico de evocar memórias do passado e podem até se tornar figuras da própria memória. Esta afirmação é particularmente relevante para o Japão, onde as florestas têm sido um poderoso tropo literário, associado ao pós-vida, ao passado ancestral e às tradições culturais e espirituais (Abe Auestad, 2014, citado em Rots, 2017).

Estas emoções florescem na Natureza quando os indivíduos se envolvem com o espaço através do *seijaku*, significando a capacidade de evocar uma sensação de tranquilidade revigorada. Como Patrick Lennox Tierney descreve (em Cavallaro, 2013), o *seijaku* distingue-se pela

[i]nfluência calmante que se sente ao entrar em um jardim japonês... O silêncio e a tranquilidade prevalecem e toda a sensação de perturbação está ausente. Reflexos na água frequentemente expressam esse princípio. Seu oposto é o ruído e a perturbação. Um velho provérbio diz que a quietude é atividade, portanto, *seijaku* é considerado um estado ativo, embora seu efeito seja de calma e solidão imperturbável. Seu caráter oportuno e sazonal tem a ver com o final do outono ou o início da primavera, e é evidente ao amanhecer e ao entardecer, à luz do luar e em jardins cobertos de neve (Tierney em Cavallaro, 2013: 29, tradução minha do original em inglês).

Tierney descreve os sentimentos associados ao conceito de *seijaku*, ligado a um ramo específico do Zen que encoraja a reflexão e a introspecção. Esta ligação íntima com a Natureza no budismo reflete a procura de harmonia e compreensão do universo através da contemplação silenciosa e da ligação com o ambiente natural. Nesta corrente budista, a ênfase é colocada na apreciação da Natureza como expressão direta da verdade última ou do despertar espiritual. A ligação simbólica entre os jardins e uma atmosfera de tranquilidade harmoniza-se com a visão de que estes espaços representam um refúgio utópico, segundo Tierney. Além disso, “central para os princípios de *wabi* e *sabi*, essa atitude filosófica [*seijaku*] também sustenta a ideia zen de *kanso* (‘simples’, ‘singelo’): um ideal estético que muitas vezes se manifesta como um desejo de condensar as coisas em sua quintessência” (Cavallaro, 2013: 45, tradução minha do original em inglês).

Os jardins japoneses, por exemplo, inicialmente influenciados pelo simbolismo religioso estrangeiro, foram reinterpretados à luz das crenças locais, especialmente o xintoísmo, que foi primordial no enraizamento destas influências estrangeiras, uma vez que a sua crença na imanência do espírito divino nas árvores, montanhas, rochas e outros fenômenos naturais encontrou um lar

ideal nesse jardim Zen, onde a vivacidade de cada elemento podia ser honrada e alimentada (Slawson citado em Rots, 2017).

Esta atitude em relação à Natureza é particularmente interessante em um país que é ocasionalmente visitado por terremotos, furacões e erupções vulcânicas. Conforme Anesaki (citado em Rots, 2017: 56, tradução minha do original em inglês), “as pessoas se adaptaram à essas condições e vivem em íntima harmonia com a Natureza. Elas desfrutam dos encantos das estações”. Esse conceito se reflete no ditado japonês: “ ‘kawai mono yotsu: jishin, kaji, kaminari, oyaji’ (Existem quatro coisas assustadoras: terremoto, fogo, trovão e pai), [que] exemplifica o sentimento de que a Natureza era perigosa, bem como benevolente” (Ashkenazi, 2002: 8, tradução minha do original em inglês).

Dessa forma, pode-se afirmar que a ligação entre a Natureza e a transitoriedade da existência encontra-se enraizada na cultura japonesa. A admiração pela impermanência da vida é uma característica creditada aos japoneses, em parte influenciada por essa instabilidade geográfica do país. Segundo Donald Richie (2007b), o conceito de *furyu* harmoniza-se com a doutrina budista fundamental de que este mundo criado pelo homem é uma ilusão, refletindo ao mesmo tempo a forte crença japonesa “nativa” de que a única forma de viver neste mundo é submeter-se às suas leis naturais imutáveis.

Por outro lado, de acordo com Cavallaro (2013), a análise de Donald Keene sobre as atitudes culturais japonesas em relação à Natureza, particularmente as que estão descritas em *Tsurezuregusa* (Ensaio sobre o ócio), fornece uma perspectiva intrigante sobre as inclinações estéticas do Japão. A compilação, elaborada entre 1330 e 1333 pelo sacerdote xintoísta Kenkō, destaca a natureza transitória da vida e o fascínio pelo ambiente natural. Kenkō reconhece a impermanência dos bens mundanos sem condenação, desviando-se do ponto de vista budista ortodoxo (Cavallaro, 2013). Ele sugere que, embora este mundo não seja suficiente, devemos enriquecer as nossas vidas com beleza. A coleção navega por ideologias explicitamente budistas, realçando o entrelaçamento da impermanência com o fascínio da Natureza. Kenkō em sua obra (citado em Cavallaro, 2013) redefine a estética da beleza, atribuindo a beleza à fragilidade desse espaço.

Tendo isso em vista, influenciado pelo budismo na questão da vida após a morte, o xintoísmo passou a abordar a morte e a impermanência da vida não como um simples desaparecimento do ser, mas como uma passagem para outro mundo espiritual. Nessa perspectiva, Ashkenazi sublinha que “no pensamento budista tradicional [...], a morte era um prelúdio para o renascimento ou, se o crente praticasse o caminho correto (*dharma*), para uma condição de budeidade em que a pessoa era liberada do fardo do renascimento” (2002: 7, tradução minha do original em inglês).

A celebração da impermanência é uma prática comum no Japão, uma vez que é considerada um processo natural das coisas. Como Richie (2007b) mencionou, a imortalidade, quando considerada, é procurada naturalmente. Um exemplo notável é o *shikinen sengu*, uma prática em que o santuário shintoísta de Ise, construído com madeira comum, é demolido de vinte em vinte anos e reconstruído de forma idêntica num terreno vizinho.

Nessa perspectiva, os conceitos de *yūgen*, *wabi* e *sabi* da estética japonesa refletem esse pensamento, pois indicam uma qualidade que encontra permanência apenas nas suas instâncias efêmeras. Alberto Giacomelli (2021) sugere que, de forma semelhante à interconexão entre arte e Natureza, os conceitos de vida e morte na cultura japonesa não são percebidos como entidades distintas. Esta visão está intrinsecamente ligada ao conceito de “transitoriedade”, que tem um significado particular nas noções de *kire* (corte) e *kire-tsuzuki* (continuidade do corte). A trajetória do conceito *kire-tsuzuki* passa por entendê-lo como uma encarnação da condição humana e do seu *shōji* (vida e morte), segundo Ryōsuke Ohashi. O *kire* na arte japonesa simboliza o “corte” deliberado de elementos naturais para dar origem à vida num contexto diferente. Existe uma necessidade de morte para facilitar a continuação da vida, mesmo que esta continuidade incorpore uma mudança radical — um processo semelhante à renovação ou ao renascimento. Como define Giacomelli,

[*kire-tsuzuki* significa, portanto, que há uma “transição” (移り 渉り, *utsuri watari*) entre a arte e a natureza, uma transição que não é nem simplesmente continuidade (連続, *renzoku*), nem simplesmente “corte” descontínuo (*kire*). A beleza japonesa está intimamente ligada a essa dinâmica: a maestria da arte consiste em “cortar” a natureza, não para excluí-la ou superá-la, mas para aprimorá-la em sua forma mais pura (2021: 146, tradução minha do original em inglês).

O trabalho teórico do filósofo japonês-alemão Ohashi explora a forma como a noção de *kire* na arte e no teatro tradicionais japoneses serve como uma valiosa ferramenta epistemológica para analisar os movimentos corporais dos actores no teatro *Nō*, por exemplo, e a natureza transitória e efêmera das imagens, como se pode ver na arte *Ikebana*. Partindo das ideias de Ohashi, Simon Frisch (2020) propõe uma espécie de abordagem transcultural aplicada à teoria do cinema, ilustrando como conceitos enraizados na tradição cultural japonesa, como *kire-tsuzuki* e *zure* (mudança ou incompletude), podem também ser aplicados aos filmes japoneses (Centeno-Martín & Morita, 2020).

Na sua obra, Frisch propõe uma perspectiva diferente em relação à estética do cinema a partir do conceito apresentado por Ohashi em seu livro '*Kire. Das 'Schöne' in Japan* ['Beleza' no Japão]. Embora Frisch se concentre na cultura japonesa, também sugere que o conceito de *kire* pode ser expandido para outros contextos. Este autor adota o conceito de *kire* para discutir aspectos específicos da imagem cinematográfica e, assim, introduzir um conceito estético não ocidental no pensamento sobre cinema. Frisch aplica essa ideia no tempo, no espaço da cena e no movimento da câmara, assim como nos cortes de cenas, explorando a noção de *kire* como uma técnica cinematográfica para criar transições significativas e fluidas entre as cenas. Ele utiliza este conceito para descrever uma continuidade narrativa não linear, onde os cortes não interrompem abruptamente a ação, mas sim a complementam, criando uma sensação de fluidez entre os diferentes momentos do filme.

No entanto, para além da sua aplicação técnica cinematográfica como considerada por Frisch, este trabalho propõe uma nova perspectiva desta ideia. O *kire* pode atuar como elemento narrativo dos filmes, representando uma interrupção na vida das personagens, como a morte, a separação ou a tristeza profunda, contrastando beleza e horror. Como Frisch assume,

[...] há uma questão de vida e morte na estética do *kire* - somente a partir disso podemos começar a entender a beleza que está em contraste com o que é agradável, pitoresco, fofo ou bonito. A beleza no horizonte do *kire* não é uma questão de deleite ou prazer; ela é antes chocante e horripilante, relacionada ao que chamamos de sublime na estética ocidental (2020: 8-9, tradução minha, tradução minha do original em inglês).

O ato de fazer um corte decisivo torna-se essencial para o nascimento de algo novo, tal como é necessário cortar a flor do seu habitat natural para a transformar numa representação de

si mesma no *ikebana*, algo quase idêntico à sua forma natural, mas ainda mais belo, segundo o pensamento de Ohashi. Ao passar por este processo de corte, a personagem ou narrativa renova-se numa imitação do que já foi.

Este conceito serve potencialmente como um elemento instigante nos desenvolvimentos narrativos substanciais dos filmes. Estas instâncias podem denotar pontos cruciais no enredo, transformações no arco de personagens ou mudanças emocionais fundamentais que influenciam profundamente a arquitetura da narrativa, como afirma Firsch (2020: 6, tradução minha do original em inglês), “a estética do *kire* consiste em dissolver relações fixas entre elementos e entre elementos e sentimentos, de modo que surjam novos horizontes que recombinem elementos, sentimentos e afetos em múltiplas possibilidades”. Estes momentos, muitas vezes sutis, podem ser decisivos para o progresso da história, influenciando a direção emocional do público e a profundidade da ligação com as personagens. Pois como afirma Hakuin,

o objetivo de "ver a própria natureza" só pode ser alcançado se a pessoa tiver "cortado a raiz da vida": "Você deve estar preparado para se soltar quando estiver pendurado em um precipício, para morrer e retornar novamente à vida" (Hakuin citado em Japanese Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2023, tradução minha do original em inglês).

A procura de uma compreensão da própria natureza, expressa pelo mestre budista Hakuin na sua filosofia zen, envolve uma viagem de renovação e transformação pessoal. Neste processo, a floresta assume-se como uma personagem importante. Esse espaço representa a ideia de mudança contínua e de metamorfose. Simbolizando tanto um fim como um novo começo — um espaço onde a vida emerge, prospera, decai e renasce, passa por um ciclo perpétuo de crescimento, decadência e renovação, espelhando a experiência humana de transformação e transição.

A capacidade da floresta para se regenerar, evoluir e rejuvenescer após perturbações, como desastres naturais ou intervenção humana, reflete o processo de transformação nas vidas e narrativas humanas. Esta comparação metafórica entre a floresta e a transformação realça a interligação entre a Natureza e a experiência humana, enfatizando a natureza cíclica da existência - onde os fins dão lugar a novos começos e o ato de cortar ou interromper é parte integrante do processo contínuo de renovação e crescimento.

Essas questões relacionadas à mitologia florestal, à estética e à interação dos japoneses com o ambiente florestal são nítida e fortemente refletidas na arte japonesa ao longo dos séculos, abrangendo tanto expressões literárias quanto pictóricas e teatrais.

1.2. Figurações da Mitologia Florestal na Arte Japonesa

Segundo Watanabe (1974), o amor pela Natureza no Japão deu origem a uma apreciação refinada da beleza natural, expressa em diversas formas artísticas e culturais, como paisagens, jardins em miniatura (*hakoniwa*), árvores em miniatura (*bonsai*), arranjos florais (*ikebana*), a cerimônia do chá (*chanoyu*), poesias como os *haiku*, e até mesmo na arte culinária. Essa valorização do ambiente natural também se reflete de maneira marcante nas narrativas literárias.

De acordo com Haruo Shirane (2012), a literatura japonesa, influenciada pelas circunstâncias climáticas e características naturais do país, conhecidas como *fudō*, destaca inerentemente a harmonia com o mundo natural. A poesia *waka*, por exemplo, originou-se de uma observação cuidadosa e interação com o ambiente natural.

Esta interpretação específica da literatura japonesa — que incorpora a ligação íntima entre o autor e o leitor com a Natureza — aparece pela primeira vez no prefácio em *kana* da obra de *Ki no Tsurayuki* em *Kokinshu* (Uma Coleção de Poemas: Antigos e Modernos) compilada em 905. Um exemplo desta característica pode ser encontrado no seu poema: “yama takami / mitsutsu waga koshi / sakurabana / kaze wa kokoro ni / makasu beranari (No alto dos picos das montanhas, eu olhava e desejava ficar admirando as flores de cerejeira, como os ventos incessantes devem estar acariciando-as agora)” (Kokinshu, 2007: 73, tradução minha do original em inglês). A contemplação das flores de cerejeira do cimo das montanhas sugere uma perspectiva serena e elevada, realçando a beleza transitória da Natureza. O desejo do poeta de se demorar e apreciar as flores revela um apreço pela sua beleza efêmera, realçando a importância de todos os elementos naturais na composição da cena. Nesse sentido, “Tsurayuki estabeleceu o que poderíamos chamar de modelo expressivo-afetivo, no qual a Natureza é o principal meio de articular emoções e pensamentos [...]

Nessa visão, o *waka* nos cultiva, dando-nos o coração para responder à Natureza” (Shirane, 2012: 7, tradução minha do original em inglês).

Esta tendência também se estendeu à escrita em prosa durante o período Heian. *Makura no Sōshi* (*O Livro do Travesseiro*), uma miscelânea concluída em 1002, é um ótimo exemplo. A mudança das estações é um tema constante no livro de Sei Shōnagon, com representações vívidas das flores de cerejeira, das noites de luar, da queda de neve, das cores e dos estados de espírito associados a cada estação. As observações perspicazes de Shōnagon adicionam profundidade e riqueza às suas reflexões sobre a vida na corte.

No entanto, qualquer discussão sobre a Natureza em prosa estaria incompleta sem mencionar *Genji Monogatari* (*O Conto de Genji*), escrito no início do século XI pela romancista e dama de companhia da corte imperial Murasaki Shikibu. Como salienta Shirane,

[a] "natureza" em *O Conto de Genji* e na vida das mulheres aristocráticas do século XI estava presente tanto espacial quanto psicologicamente, mas grande parte dela foi cuidadosamente reconstruída em jardins ou representada visual e textualmente em pinturas, móveis, roupas, poesia e contos ilustrados. Esse tipo de natureza recriada ou representada, a que me refiro como natureza secundária (*nijiteki shizen*), não era considerada como oposta ao mundo humano, mas como uma extensão dele. De fato, essa natureza secundária tornou-se um substituto para uma natureza mais primária, que muitas vezes era distante ou raramente vista pelos aristocratas que viviam no centro de Heian (Kyoto), a capital do Japão durante o período Heian (794-1185) (2012: 2-4, tradução minha do original em inglês).

De fato, na prosa do período Heian, a Natureza e as estações do ano são fundamentais como agentes narrativos na representação da vida na corte. Essa influência persiste na poesia ao longo da Idade Média. No período Edo (1603-1868), dois poetas de *haiku* destacaram-se: Saigyō e seu discípulo Matsuo Bashō. Suas obras conectam-se intesamente com a Natureza e a floresta, pois, como poetas viajantes, atribuíam pouca importância à vida urbana. O que realmente lhes importava era a ligação com o momento presente e consigo mesmos, exaltando a beleza natural do Japão, incorporando uma grande influência do xintoísmo,

[e]ste permeia toda a obra do poeta de uma forma muito explícita, como se pode constatar através das inúmeras referências a acontecimentos cíclicos e animistas do meio rural (colheitas, floração das árvores, observação da lua) e à visita a santuários xintoístas para práticas de agradecimento, louvor ou limpeza espiritual, o que quase sempre fazia nas suas viagens. Tudo isto vivido e expresso exteriormente de uma forma praticamente anônima, materialmente despojada e essencialmente humilde (Palma em Bashō, 2016: 36).

Tendo em conta esta perspetiva, um exemplo da profunda ligação com os elementos naturais na obra de Bashō é discernível na seguinte composição poética: “How awe-inspiring!/ On the green leaves, the young leaves/ The light of the sun”⁵. Este *haiku* serve como uma ilustração entre uma miríade de exemplos que encapsulam a conexão intrínseca de Bashō com a Natureza. Nele, pode-se observar uma reverência aos pequenos detalhes do ambiente natural, como as folhas e a luz do sol, que vão inspirar o tom de muitas obras poéticas, literárias e cinematográficas contemporâneas. Este género literário foi inspirado pela noção de que o espaço natural era a fonte de todas as tentações humanas e o seu forte enfoque em temas sazonais é transportado para o *haiku* moderno, como salienta Shirane (2012).

Com a modernização do Japão e a migração em massa das áreas rurais para as urbanas, ocorreu uma transformação significativa na relação direta das pessoas com a Natureza no cotidiano. Este processo começou a se intensificar no final do século XIX, durante a Restauração Meiji (1868-1912), e continuou ao longo do século XX, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, com o rápido crescimento económico e industrialização do país. Isto refletiu-se na literatura, na qual a representação da floresta se tornou frequentemente nostálgica ou idealizada. *Yukiguni (País da Neve, 1948)*, de Yasunari Kawabata, é um livro japonês contemporâneo que realça esta relação entre modernização, urbanização e representação da Natureza. O romance toma o ambiente rural como base para a história de Shimamura e Komako, focando a ligação entre as personagens e o ambiente natural que, neste caso, é o norte do Japão onde se tem a presença predominante da neve na maior parte do ano. De acordo com Alexa Danielle Grohowski (2014), a atmosfera rural do livro de Kawabata realça esta ligação desenvolvida entre os seres humanos e a Natureza, em contraste com a posição de Shimamura como um estranho no seu ambiente cultural, ressaltando a perfeição do mundo natural em oposição às imperfeições humanas. O romance enfatiza o renascimento da Natureza e a relação das personagens com este ambiente, centrando-se na harmonia em vez de desafiar ou mudar o seu destino (Grohowski, 2014).

⁵ Versão em inglês do poema de Bashō devido à falta do original. “O poeta Matsuo Bashō (1644-1694) escreveu o *haiku* acima (trans. Donald Keene) no sagrado Monte Nikko, que desde a época do monge budista Kukai (774-835) era um centro de adoração à montanha [...]” (Hendy, 2018).

Por outro lado, na literatura japonesa contemporânea, a eco-literatura tem sido um instrumento poderoso para explorar questões ambientais e a intrínseca relação entre a humanidade e a Natureza. Neste contexto, os autores dedicam-se frequentemente a abordar as preocupações com a degradação ambiental e a perda gradual da ligação ancestral com a floresta. A crítica ecológica destaca elementos notáveis como a correspondência, definida por Noda Ken'ichi (em Morita, 2022: 141, tradução minha do original em inglês) como um “sentido ou pensamento que encontra alguma correlação entre os seres humanos e a Natureza. [...] na raiz disso está uma cosmologia que encontra continuidade e relação entre [os dois]”.

Dentro desta perspectiva, a obra *Kami-sama* de Hiromi Kawakami exemplifica de forma marcante o uso do realismo mágico, integrando elementos fantásticos na vida cotidiana de seus personagens juntamente à críticas ecológicas. O título, que significa literalmente “Deus” em japonês, faz referência à um deus urso, que na versão original de 1994, convida a narradora para um piquenique. Este conto, assim como outros na coleção, é caracterizado pela fusão sutil de elementos sobrenaturais com a realidade diária.

Kawakami faz um comentário nostálgico após o fim do conto afirmando que no antigo Japão, existiam muitos deuses associados a aspectos da Natureza, como montanhas, oceanos, rios, vento e chuva. Apesar de afirmar que não acredita profundamente em todos esses deuses, ela reconhece que ainda retém a sensibilidade dos “antigos japoneses”. A autora expressa essa conexão quando afirma que, ao acordar em uma manhã sem aquecimento durante os dias de racionamento de eletricidade, sente os raios do sol entrando pela janela e sua reação imediata é pensar: “Ah, o deus do sol voltou” (Kawakami, 2011).

Entretanto, em 2011, após o terremoto de magnitude 9.0, seguido de um tsunami devastador, que atingiu o Japão e causou uma das piores crises nucleares do mundo na usina de Fukushima, Kawakami revisitou e reescreveu *Kami-sama* para refletir as novas realidades de um Japão, ainda abalado por esses eventos. Na nova versão, o conto passa a ter o cenário pós-apocalíptico, profundamente impactado por um desastre não especificado. Na versão revisada, são feitas referências explícitas aos perigos da contaminação por radiação, ilustrados através da interação do urso com elementos como estrôncio e cézio, que se acumulam no ambiente.

Outra obra instigante que exemplifica o impacto do ambiente florestal nas ações e na vida dos seres humanos é *Hitsuji to Hagane no Mori (A Floresta de Lã e Aço, 2015)* de Natsu Miyashita. A narrativa ganha vida através do protagonista, um jovem aprendiz de afinador de piano cujo percurso espiritual e musical se entrelaça com a Natureza. A sua capacidade de criar instrumentos musicais utilizando madeira de uma floresta especial realça a harmonia entre a humanidade e o ambiente.

Estas obras são alguns exemplos de reflexões literárias sobre a procura contemporânea de uma ligação renovada e mais profunda com o espaço natural, sublinhando a importância de preservar e valorizar esta relação harmoniosa para as gerações futuras. Da mesma forma, pode-se observar que a arte pictórica japonesa procura a sua inspiração e modelo nesses espaços desde a antiguidade. Ao longo da história da arte do Japão, as representações da mitologia da floresta encontraram expressão sob diversas formas e influenciam na arte imagética japonesa, não só nas representação de elementos naturais que englobam rios, mudanças sazonais e vastas paisagens, mas também na sua representação mitológica baseada em histórias tradicionais e populares do Japão que envolvem frequentemente contos que têm lugar em florestas encantadas, onde seres como as *kitsunes* e os *yōkai*s habitam e interagem com os humanos.

Na era pré-moderna, de acordo com Jolyon Baraka Thomas (2012), as distinções convencionais entre arte e religião não eram demarcadas nos pergaminhos *emaki*. Os *emaki* são um formato narrativo ilustrado desenvolvido em rolos de mão pintados, originados durante o período Nara (710-794). Eles funcionavam não só como fontes de entretenimento, mas também como ferramentas promocionais, defendendo as vantagens de apoiar certas divindades ou templos, amalgamando assim lazer e significado espiritual (Thomas, 2012). Estes pergaminhos incluíam frequentemente um conjunto diversificado de narrativas mitológicas entrelaçadas com acontecimentos históricos, diluindo as fronteiras entre a narração de histórias, a expressão artística e a defesa da religião.

O *engi emaki*, conhecido como o *emaki* narrativo fundamental, continua a ser uma forma proeminente dentro desta tradição. De acordo com Thomas (2012), uma ilustração notável deste gênero pode ser encontrada no complexo do santuário Tenman Tenjin em Kitano Tenmangū.

Durante o período Heian, Sugawara no Michizane (794-1185), um distinto acadêmico e oficial, foi injustamente despromovido e perseguido, e acabou por morrer. Para pacificar o seu espírito, foi consagrado postumamente como Tenman Tenjin (Tomé), como podemos ver ilustrado na Figura 1.

Por outro lado, a arte japonesa do período Heian, “foi uma era pacífica durante a qual a corte foi o centro de uma rica atividade cultural, incluindo o surgimento de novas tendências em pintura e literatura” (Willmann, 2012, tradução minha do original em inglês). Durante este período, surge o estilo conhecido como *yamato-e*. Este estilo engloba uma ampla variedade de características técnicas e formais, mas é identificado por formatos específicos, como telas dobráveis (*byōbu*) e divisórias de ambientes (*shōji*), além de escolhas temáticas particulares, incluindo paisagens com características tipicamente japonesas e ilustrações de poesia, história, mitologia e folclore japoneses (Coman). O *yamato-e*, que significa “pintura japonesa”, foi cunhado durante este período, incorporando frequentemente representações pictóricas de cenas naturais, incluindo paisagens florestais e a presença de árvores nas suas pinturas e ilustrações que retratam este ambiente calmo e relaxante (Figura 2).

A folhagem, a vegetação diversificada e o ambiente tranquilo que caracterizam as florestas retratadas na arte *yamato-e* serviram como símbolos potentes para evocar um profundo sentido de mistério, espiritualidade e uma ligação com o sobrenatural. Estas representações estavam carregadas de conotações simbólicas e culturais, aludindo frequentemente à presença de seres do outro mundo, espíritos ou divindades que habitavam estas paisagens naturais, reforçando o fascínio místico associado a estes cenários. Os símbolos naturais mais usados para representar esses outros mundos idealizados são os bambus, pinheiros, pássaros, tartarugas e as sete ervas (*nanakusa*) (Shirane, 2012).

Em paralelo com a literatura Heian, a integração dos ciclos sazonais na arte pictórica japonesa, neste período, teve um significado cultural substancial. Artistas como Tosa Mitsunobu, como mostrado na Figura 3, incorporaram habilmente temas sobre as estações, refletindo uma ligação com o ciclo da vida e ao mundo natural. A representação da mudança das estações, tem profundas implicações culturais e filosóficas, significando a impermanência e a natureza cíclica da existência. Esta representação temática das estações não só encapsula a efemeridade da vida, mas

também sublinha a beleza intrínseca encontrada na transitoriedade, transmitindo o conceito de *mono no aware* ou o *pathos* das coisas.

Esta representação da Natureza e da mitologia ganhou uma proeminência notável durante o período Edo, um fenômeno vividamente exemplificado pela aclamação generalizada das gravuras *ukiyo-e*. Como sublinhado por Simran Singh (2023), a profunda influência da Natureza exerceu um impacto significativo nas expressões artísticas desta época no Japão. A incorporação dos elementos naturais, muitas vezes entrelaçada com narrativas fundamentais do *Kojiki* e do *Nihon Shoki*, intergou-se tanto às crenças supersticiosas como com os ensinamentos relacionados com os *kami*.

Além disso, é importante salientar que a representação antropomórfica de divindades xintoístas é frequente nas representações artísticas *ukiyo-e*, destacando a fusão de crenças espirituais e temas mitológicos na arte durante essa época (Figuras 4 e 5). Isto demonstra que, mesmo nesse período, houve uma humanização e antroporfização destes seres mitológicos, diminuindo a distância entre eles e os seres humanos, assim como a misticidade que os rodeava. Essa evolução é evidente nas representações contemporâneas, que são consideravelmente mais humanizadas do que as do passado.

Além disso, de acordo com Vinícius Coelho Spanghero (2020), com a difusão crescente dessas histórias mitológicas e fantásticas, outra tendência narrativa se tornou amplamente disseminada através da tradição oral e das produções teatrais no estilo *kabuki*: o *kaidan*. Estas são histórias sobrenaturais japonesas que frequentemente apresentam fantasmas ou *yūrei* em seus enredos. Resumidamente, *yūrei* são espíritos ou fantasmas do folclore japonês. Elas são geralmente retratadas como almas aflitas que voltaram do mundo dos mortos para assombrar os vivos, muitas vezes buscando vingança ou resolução para questões não resolvidas. São frequentemente representadas como figuras pálidas vestidas em quimonos brancos, com longos cabelos escuros cobrindo seus rostos

Artistas visuais renomados como Toriyama Sekien, Katsushika Hokusai, Utagawa Kuniyoshi e Shunkōsai Hokushū passaram a integrar personificações desses espíritos e outras entidades sobrenaturais em suas obras. Na Figura 6, é apresentada uma gravura *ukiyo-e* assinada por

Kuniyoshi na qual pode-se observar uma representação do fantasma de Oiwa, uma figura proeminente da mitologia japonesa.

No entanto, embora as obras de arte desse período representem os seres da floresta e as divindades, elas também passaram a retratar a Natureza de maneira mais profunda e elegíaca. Singh (2023) afirma que as montanhas eram vistas como locais espirituais altamente venerados, onde residiam os *kami*, o que constitui outro aspecto significativo das obras de arte japonesas do período Edo.

O Monte Fuji era venerado como a morada do *kami*, guardião da província de Yamato, que governava o destino humano. Para além de ser uma figura importante no imaginário japonês e um símbolo do Japão, foi também imortalizado em várias obras. Duas delas são *Gaifū kaisei* (*Vento repentino em uma dia claro*) e *Monte Fuji*. Ambas as obras de arte retratam o domínio do Monte Fuji, com a sua silhueta triangular a dominar o espaço físico, evocando a beleza, o espanto e a reverência associados a este símbolo icônico do Japão.

Na Figura 7, Tani Bunchō, pintor e poeta literato, utiliza predominante do branco à volta do pico, formado por neve e nuvens, simbolizando a sua natureza sagrada. Este lugar era tão sagrado que os peregrinos faziam viagens de verão até ao cume, aspirando à imortalidade (Singh, 2023). Em contraste com esta representação serena, *Gaifū kaisei*, do célebre gravurista japonês Katsushika Hokusai (Figura 8), emprega vermelhos brilhantes, pretos e os icônicos tons azuis e brancos populares na arte de exportação japonesa. De acordo com Singh (2023, tradução minha do original em inglês),

A calma do céu de verão justapõe a montanha vermelha com a tempestade que se forma abaixo do cone do Fuji. O uso do vermelho sugere o amanhecer, mostrando como as mudanças de humor, as estações, as condições climáticas e as horas do dia são capturadas nas obras de arte em respeito às diferentes faces da natureza. Portanto, o alto valor do Monte Fuji no xintoísmo e na arte demonstra o profundo respeito que o povo japonês do período Edo tinha pela natureza.

Por fim, na era moderna, observa-se que surge uma releitura de antigas obras artísticas. De acordo com Usami Keiji (1977 citado em Karatani, 1993), durante a era Meiji (1868-1912), o termo *sansuiga*, que significa literalmente “imagens de montanha e água” ou “pintura de paisagens”, foi criado. Segundo este autor, esse termo não era utilizado no período em que as obras expostas

foram criadas. Nessa altura, essas obras eram conhecidas como *shiki-e* ou *tsukinami*, que se referem a pinturas sazonais (Figura 9). Ernest Fenollosa, historiador de arte norte-americano, introduziu o termo *sansuiga* como uma categoria descritiva para essas pinturas (Karatani, 1993). O conceito de “pinturas de paisagem tradicionais” emergiu devido à disjunção entre a cultura japonesa e a percepção ocidental moderna. Segundo Keiji, para compreender a dimensão espacial do *sansuiga*, é necessário investigar a natureza do “tempo” e do “lugar” nessas pinturas, pois a representação do lugar nas paisagens japonesas não pode ser simplificada à noção de “posição” dos princípios europeus de perspectiva — conceito irá refletir na estética das obras cinematográficas japonesas contemporâneas que irão ser analisadas neste trabalho.

Dessa forma, pode-se observar que os artistas modernos e contemporâneos interpretam a mitologia da floresta não apenas como uma ferramenta para retratar seres fantásticos, mas também como uma elegia do próprio espaço. A reinterpretação da floresta e de suas figuras míticas atua como uma lente através da qual se examina a conexão atual entre a humanidade e o meio ambiente natural. Essa exploração expande-se para englobar temas como degradação ambiental, influência invasiva da tecnologia, erosão de tradições culturais e a profunda transformação do eu dentro da floresta. Além disso, reflete a dinâmica relacional do povo japonês com esses elementos naturais e o subsequente impacto espiritual em suas vidas. Essa fusão é evidente em diversos gêneros de arte visual, sobretudo no cinema, onde se destaca uma interação entre elementos mitológicos tradicionais e técnicas de interpretação artística contemporâneas, um tópico que será aprofundado no próximo capítulo.

Dessa forma, a representação da mitologia da floresta na arte japonesa caracteriza-se pela captura das belezas naturais, enfatizando frequentemente a simplicidade e harmonia dos elementos naturais. Paisagens, montanhas, rios, flores, árvores e animais são frequentemente retratados através de uma abordagem delicada e orientada para o pormenor, juntamente com a sua representação e significado místicos.

Para além de retratarem seres sobrenaturais mitológicos e divindades que muitas vezes governam o ambiente da floresta e fazem parte dele, mostram que é quase impossível separar um

do outro, mostrando como, nestas representações, os elementos místicos coexistem consistentemente com o mundo real.

Como este capítulo procurou demonstrar, as representações da mitologia e da floresta nas artes japonesas ao longo dos séculos têm contribuído para a atribuição de uma reverência à floresta, vista como um espaço sagrado, habitado por divindades e espíritos. Essa visão reflete a importância central da floresta na espiritualidade japonesa e sua influência profunda na expressão cultural do país. Da mesma forma, no âmbito artístico, a mitologia florestal manifesta-se ao longo da história japonesa, inspirando a criação de figuras míticas e cenários mitológicos em diversas obras. A presença marcante da Natureza nessas representações não só molda o imaginário coletivo dos japoneses, mas também influencia todos aqueles que entram em contato com essa cultura.

Essa compreensão acerca da interação entre a floresta e a cultura japonesa estabelece as bases para uma análise mais detalhada, que será explorada no próximo capítulo. Conforme observa Noël Burch,

[u]ma pessoa, portanto, pode-se sentir relutância em entrar em discussões gerais sobre os modos de representação japoneses, sobre a estética japonesa, sobre a 'mente japonesa', relutante em adicionar, talvez, àquela pilha de jargões centenária. No entanto, é impossível lidar com o cinema japonês, na verdade com qualquer aspecto da sociedade japonesa, sem constante referência a quase todos os seus outros aspectos." (1979: 25, tradução minha do original em inglês).

Tendo em vista essa perspectiva, o segundo capítulo examinará como a temática florestal é tratada no cinema japonês, com especial atenção à evolução dessa representação e ao significado que a floresta adquiriu nas narrativas cinematográficas ao longo dos anos.

2. Mitologia e a Floresta no Cinema Japonês

*em vinte dias
vi o nascimento e a morte
de muitas flores
— Matsuo Bashō*

O cinema japonês exerce uma influência decisiva na construção do imaginário popular sobre a cultura do país. Conforme observa Donald Richie (2005), o cinema japonês tem sido uma janela através da qual o mundo exterior observa a “alma” do Japão. Segundo o autor, “as histórias do cinema japonês, tanto em línguas ocidentais quanto em japonês, frequentemente adotam uma teoria *volksgeist*⁶, onde o específico cultural é utilizado como veículo para a reorientação histórica e a investigação estética, insistindo na singularidade do cinema japonês” (Richie, 2005: 10, tradução minha do original em inglês). Nesse contexto, a representação da floresta e da mitologia se configura como um elemento crucial para a construção desse imaginário e tem sido uma fonte contínua de inspiração para a cinematografia japonesa desde seus primórdios.

Richie (2005) também argumenta que, no contexto do cinema japonês, a força de uma narrativa não reside apenas em seus momentos de clímax emocional, mas também na criação de um ambiente que reflita e amplifique os temas centrais. Esses temas devem ser apreciados dentro de um contexto de paisagens que podem incluir estações bem marcadas como o inverno e as paisagens naturais, e elementos como o céu, onde “os homens e mulheres se movem como se estivessem sem direção, duramente delineados, claramente definidos, contra as montanhas sombrias e a floresta escura” (Anderson & Richie, 1982, citado em Richie, 2005: 42, tradução minha do original em inglês).

A análise da representação do espaço da floresta e da mitologia florestal no cinema japonês é, portanto, significativa para compreender as nuances culturais e espirituais que permeiam essa forma de arte. Este capítulo propõe explorar essa intrincada relação entre a mitologia florestal e o

⁶ A teoria do *Volksgeist* é um conceito desenvolvido no âmbito do romantismo alemão no final do século XVIII e início do século XIX, especialmente associado ao filósofo e jurista alemão Friedrich Carl von Savigny. O termo *Volksgeist* pode ser traduzido como o “espírito do povo”: e refere-se à ideia de que o direito, a cultura, as tradições e os costumes de uma nação são uma expressão única do caráter coletivo de seu povo (Leski, 2021).

cinema japonês ao longo dos anos, examinando como a floresta tem sido retratada e interpretada, e quais significados e simbolismos são atribuídos a ela dentro da narrativa cinematográfica.

2.1. A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Anterior aos Anos 80

À alvorada do século XX, o cinema japonês entrou em uma fase de intensa interação com as camadas mais antigas da tradição cultural nipônica. Cineastas pioneiros viam nos contos populares, na mitologia densa e nos elementos da tradição japonesa um rico território para a construção de suas narrativas. Essa tendência não apenas refletia um movimento de retorno às raízes culturais, mas também marcava o início de um diálogo entre formas de arte ancestrais e a modernidade representada pelo cinema, surgido no crepúsculo do século XIX. Histórias que haviam percorrido o tecido cultural do Japão por séculos, manifestando-se em pinturas *yamato-e* do período Edo e outras expressões artísticas, encontraram na tela cinematográfica uma nova dimensão de expressão. Este fenômeno, conforme delineado por Spanghero (2020), simboliza tanto a transição dessas narrativas através de diferentes mídias, como também a capacidade do cinema em reinterpretar e disseminar o patrimônio cultural japonês. Desse modo, o período pré-anos 80 no cinema japonês se estabelece como um campo fértil de estudo para a análise da intersecção entre tradição e inovação, revelando como o cinema emergiu como um meio significativo de preservação e transformação da rica tapeçaria mitológica e folclórica do Japão.

Entre as obras cinematográficas que ilustram a representação da mitologia florestal no cinema japonês, destacam-se exemplares como *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, *Ugetsu Monogatari* (1953), dirigido por Kenji Mizoguchi, *Kwaidan* (1964), sob a direção de Masaki Kobayashi; bem como *Onibaba* (1964) e *Kuroneko* (1968), ambos orquestrados pelo cineasta Kaneto Shindō. Estes filmes, caracterizados no gênero do *j-horror*, constituem adaptações notáveis de

contos *kaidan*⁷, histórias de espectros e do sobrenatural, profundamente enraizadas na tradição literária e folclórica japonesa.

Essas narrativas sublinham uma fascinação pelos diálogos entre o humano e o sobrenatural, servindo como um veículo para uma introspecção sobre o cerne da condição humana e as adversidades intrínsecas a ela. As produções cinematográficas emergentes desta tendência destacam-se pela presença de personagens provenientes de classes sociais marginalizadas, frequentemente envoltos em batalhas pela subsistência em meio a um cenário de penúria.

Este quadro se torna ainda mais proeminente ao ser situado em contextos rurais e períodos de guerra civil, uma época marcada pela supremacia dos samurais e pela opressão das classes mais baixas. Nestas narrativas, os personagens atravessam um limiar de ruptura, ou *kire*, que impulsiona a trama e se entrelaça com o *tsuzuki*, ou continuação, por meio de elementos sobrenaturais.

Um exemplo notável pode ser observado em *Rashomon*, dirigido por Akira Kurosawa e lançado em 1950. Este filme utiliza uma narrativa inovadora, estruturada a partir de múltiplas perspectivas, para contar a história de um crime envolvendo o assassinato de um samurai e a violação de sua esposa. Essa obra é uma adaptação de contos de Ryūnosuke Akutagawa, especificamente *In a Grove* e *Rashomon*. Como afirma Richie,

[a] história original de Akutagawa era sobre a verdade relativa, mas o filme de Kurosawa é sobre o tipo de realidade relativa que talvez só o cinema possa oferecer [...]. Com sua modernidade psicológica e seu questionamento pós-guerra, o filme foi uma recriação literal da história de Akutagawa. A aparente realidade de cada versão nos faz questionar a das outras. A intenção original do autor era anedótica, mas o filme agora é considerado uma declaração existencial contemporânea - cada um de nós inventa uma realidade pessoal (2005: 138-139, tradução minha do original em inglês).

A floresta possui, portanto, uma função fundamental na estética de *Rashomon*, sendo usada como esse espaço de suspensão da realidade, palco para confusão moral e a ambiguidade das narrativas dos personagens. Kurosawa (1982), afirma que decidiu utilizar a floresta virgem das montanhas ao redor de Nara e a floresta pertencente ao templo Komyoji, fora de Quioto, para criar

⁷ “Histórias sobrenaturais japonesas são comumente chamadas de *kaidan* 怪談. O ideograma *kai* 怪 tem o sentido de ‘aparição estranha’ ou ‘misteriosa’, enquanto *dan* 談 significa ‘narrar’. Assim, segundo Noriko T. Reider (2001, p. 80), *kaidan* pode significar ‘uma narrativa do estranho’” (Spanghero, 2020:8).

uma atmosfera de mistério e incerteza. A natureza densa e impenetrável da floresta funciona como uma metáfora para a mente humana, cheia de segredos e interpretações conflitantes.

Essa suspensão da realidade proporcionada pela floresta também se espelha na manipulação do tempo. O evento principal, que dura apenas alguns minutos na realidade, é repetido várias vezes sob diferentes perspectivas, ocupando quase uma hora do tempo de tela total. Como afirma Richie, há dois tipos de tempo que encontram-se na narrativa:

Um é o tempo ostensivo - o tempo que a história leva. O outro é um certo tipo de tempo psicológico, o tempo que cada sequência e cada tomada dentro dessa sequência leva. O primeiro tipo é o tipo que também é apreciado pelo público. *Rashomon* é uma série de flashbacks, todos eles verdadeiros e falsos (1998: 78, tradução minha do original em inglês).

A manipulação temporal aqui é uma ferramenta que reforça a subjetividade e a natureza plural da verdade. Ao apresentar múltiplas versões do mesmo evento — sem apontar um relato como definitivo — Kurosawa (1982) coloca em evidência a relatividade da percepção humana. O tempo psicológico, nesse contexto, torna-se tão elástico quanto a própria memória e percepção dos personagens, cada um experimentando e interpretando o tempo e a realidade de formas distintas. A floresta, por sua vez, atua como o espaço físico e simbólico onde essas distorções temporais e subjetivas se desdobram, reforçando a atmosfera de incerteza e ambiguidade que permeia a narrativa.

A utilização da luz e sombra é outro aspecto estético de destaque em *Rashomon*. Kurosawa (1982) comenta sobre a importância de filmar diretamente o sol, uma técnica que era considerada um tabu na época. Esse método é importante para a compreensão da narrativa, pois como afirma Richie, “assistimos a cada versão da história — cada uma tão “real” quanto a outra — todas elas expressas por meio do amálgama do jogo de luz e sombra criado por Miyagawa Kazuo, o operador de câmera de Kurosawa” (2005: 139, tradução minha do original em inglês). Nessa perspectiva, Kurosawa salienta a eficácia dessa abordagem estética:

A seção introdutória, em particular, que leva o espectador através da luz e sombra da floresta para um mundo onde o coração humano perde o rumo, foi um trabalho de câmera verdadeiramente magnífico. Acredito que essa cena, mais tarde elogiada no Festival Internacional de Cinema de Veneza como o primeiro exemplo de uma câmera entrando no coração de uma floresta, não foi apenas uma das obras-primas de Miyagawa, mas uma obra-prima de classe mundial da cinematografia em preto e branco (1982: 137, tradução minha do original em inglês).

A escolha meticulosa destes cenários e personagens estabelece um veículo para incisiva crítica social e contemplação dos aspectos universais da existência humana, tais como a resiliência em face das adversidades e a complexa relação com o meio ambiente. Essa abordagem narrativa aproxima-se das produções cinematográficas pertencentes à era *Nuberu Bagu*⁸, que desafiaram as convenções narrativas e estéticas previamente estabelecidas, explorando com profundidade temas sociais, políticos e psicológicos de maneira direta e provocativa (Barros, 2015).

Nas profundezas das florestas e na simplicidade dos cenários rurais, desenrolam-se eventos místicos que atribuem a esses ambientes uma posição central na estrutura das narrativas. Essas produções conferem às representações das florestas e paisagens rurais camadas complexas, consolidando-as como componentes determinantes na construção dessas tramas. Envolto em uma aura de mistério e magia, esses espaços são indispensáveis na dinâmica de contraste entre luz e sombra, contribuindo de forma substancial para a criação da atmosfera única que caracteriza cada obra.

Esses filmes manifestam uma conexão intrínseca com a mitologia, refletindo a influência das práticas e crenças religiosas tradicionais no cinema. Segundo Frank Bishop (2012), o teatro japonês, profundamente enraizado nas mitologias ancestrais do país, forneceu um alicerce robusto para a assimilação de elementos mitológicos nas obras cinematográficas. Essa transição das artes cênicas para as telas é particularmente evidente no *j-horror*, no qual as formas teatrais tradicionais, como o *Nô* e o *Kabuki*, em conjunto com as crenças enraizadas no sobrenatural, provenientes do budismo e do xintoísmo, exercem uma função determinante (Bishop, 2012).

Essa fusão de crenças e tradições culturais deixou uma marca indelével no desenvolvimento do cinema de horror japonês. Conforme destaca Collette Balmain (2008), essas tradições influenciaram o gênero, resultando em narrativas que integram o cotidiano ao sobrenatural. Por meio dessas influências, o horror japonês adquiriu características únicas, que o distinguem de outros estilos cinematográficos.

⁸ Segundo Barros (2015), a “Nova Onda Japonesa”, assim como a “Nouvelle Vague” francesa, é um termo ambíguo, que não se refere a um único núcleo cinematográfico com contornos bem definidos. Na verdade, houve vários grupos de filmes japoneses produzidos entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970 que foram teoricamente e criticamente rotulados como “Nova Onda”. Um exemplo disso são os filmes voltados para o público jovem, feitos no estúdio Nikkatsu por diretores em início de carreira, agrupados sob o termo *taiyozoku*.

Esta dinâmica recebe uma articulação exemplar nas obras do cineasta Kaneto Shindō. Influenciado pelo teatro, o cineasta emprega narrativas tradicionais e técnicas de palco que encenam rituais que fazem referência à figuras demoníacas, emprestadas do *Nō* e do *Kabuki*. De acordo com Zvika Serper (2010) em sua obra *Kuroneko*, essa influência é evidente desde a sua estrutura narrativa. A primeira metade do filme apresenta o padrão duplo de um *kaibyō eiga*: um humano assassinado que retorna como um gato fantasma e um gato demoníaco que se disfarça de ser humano para se vingar. O restante da narrativa é derivado de fontes literárias tradicionais, como o *Heike Monogatari*, que conta a história de Watanabe-no-Tsuna, um guerreiro que encontra uma mulher misteriosa em uma ponte e a acompanha em sua jornada (Serper, 2010).

No enredo de *Kuroneko*, a mãe e a esposa de um jovem aldeão, que partiu para encontrar emprego no exército, são roubadas, estupradas e assassinadas por um grupo errante de samurais. Após o ataque, um gato preto lambe o sangue de seus cadáveres. Elas retornam da sepultura como gatos monstruosos, mas disfarçadas como seres humanos cujas características faciais refletem a mãe e a nora, com o objetivo de matar todos os guerreiros que encontrarem. Segundo o cineasta,

[a] história original foi baseada em um antigo conto popular japonês chamado "A Vingança do Gato". Foi, pelo menos em parte, baseada nessa história. [Shindō gostou] da ideia de usar o gato porque, assim, [...] poderia expressar a posição muito baixa na sociedade que certas pessoas ocupam, utilizando um animal tão inútil e inferior como o gato (em Mellen 1975: 90, tradução minha do original em inglês).

Essas entidades começam a atrair samurais para dentro de uma casa na floresta, onde os assassinam. Nesse momento, a floresta atua como uma espécie de portal ou passagem para o mundo sobrenatural das *yūrei*. Há uma cena particularmente marcante desse aspecto que retrata uma ilusão da casa das *yūrei* movendo-se através da floresta (Figura 10). Enquanto o plano da casa e o da floresta são sobrepostos, pode-se ouvir o som do vento enquanto as árvores balançam suavemente. Esta cena encapsula uma tensão entre o visível e o invisível, o real e o imaginado, sugerindo que o samurai estivesse, através da floresta, fazendo a passagem do mundo mundano para o sagrado ou sobrenatural.

A tranquilidade aparente destes cenários florestais e rurais nos filmes de Shindō oferece um contraste visceral com os eventos que se desenrolam dentro deles. Em *Kuroneko*, a serenidade superficial da cena inicial — na qual mulheres são violentadas em silêncio, salvo pelo incessante

som dos grilos — engendra um contraste perturbador entre a calma aparente do ambiente e a violência subjacente. Este contraste não apenas amplifica o horror dos atos cometidos, mas também reflete a dualidade presente na Natureza, capaz de encobrir suas próprias violências sob uma fachada de serenidade.

Outra obra do cineasta que exemplifica a influência dos elementos da Natureza e das narrativas mitológicas em suas narrativas é *Onibaba*. O filme conta a história de duas mulheres, uma senhora e sua nora, que vivem em uma cabana isolada em um campo de junco. Com os homens da família envolvidos na guerra, as duas mulheres sobrevivem matando samurais perdidos e vendendo suas armas e armaduras. No clímax de *Onibaba*, a aparição de um samurai usando uma máscara demoníaca, intensifica a tensão e o simbolismo mitológico do filme. A sogra tenta usar a máscara para assustar a nora e afastá-la de Hachi, um vizinho e soldado que seduz a moça. No entanto, ela acaba ficando presa à máscara, que desfigura seu rosto. Esse elemento sobrenatural é originado das tradições mitológicas japonesas e reflete as influências do teatro japonês, no qual as máscaras frequentemente simbolizam espíritos e demônios. Como o próprio Shindō afirma (Mellen, 1975: 86, tradução minha do original em inglês) em sua entrevista com Joan Mellen:

Onibaba é um antigo conto popular japonês, provavelmente uma história budista. Eu a transformei em um drama dramático e dinâmico.

Mellen: Então, você está adaptando a tradição budista ao seu estilo particular de expressão social? Shindō: Eu adaptei a história para um roteiro que ressoa com o espírito do homem moderno. É uma versão moderna de uma antiga história tradicional.

Portanto, este filme é um exemplo emblemático dessa intersecção entre crenças mitológicas e narrativa cinematográfica. Além disso, em *Onibaba*, os personagens são profundamente influenciados pelas idéias budistas de céu, inferno e purgatório, como afirma Keiko I. McDonald,

[o] general samurai que aparece vagando pelo deserto é obcecado por uma ambição política desenfreada. É exatamente essa aberração que vitimiza as massas, como a mulher idosa. Como diz a idosa, ele é punido por seus pecados. Quando ele cai no poço para uma morte terrível, ele não tem mais redenção. O pecado da mulher idosa é o ciúme, portanto, ela recebe o que merece. Em um nível elementar, o emaranhado de cadáveres de samurais no fundo do poço simboliza o inferno budista, como a velha o vê. Ela está guiando o general pelo pântano à noite, levando-o, como ele pensa, a um lugar seguro. Em vez disso, ela o leva para a beira do poço, onde se vinga: "Você merece morrer neste poço por tudo o que fez". Ela defende a opinião de

Shindō de que a guerra em curso também punirá os opressores (2006: 118-119, tradução minha do original em inglês).

Ademais, a velha mulher, ao tentar dissuadir sua nora de se casar com o Hachi, invoca um sermão que diz ter ouvido em Quioto sobre o purgatório e o inferno, representando outra ilustração da permeabilidade das crenças religiosas budistas e xintoístas no imaginário popular e na construção de narrativas no cinema de horror japonês. A referência ao “inferno de fogo, da fúria e dos pecadores”, assim como à “terrível montanha de agulhas” e ao “lago de sangue”, reforça a influência dessas doutrinas religiosas na concepção de moralidade, castigo e redenção na obra.

Por outro lado, de acordo com Bishop (2012), a influência do Budismo *Zen*, em particular, ressoa nas histórias contadas pelos dramas *Nō*, com protagonistas frequentemente retratados como fantasmas, demônios, ou seres humanos obcecados, incapazes de encontrar descanso para suas almas devido a um excessivo apego a honras mundanas, amor, ou outros objetivos que os trazem de volta ao mundo físico, como é o caso da presença das *yūrei* nessas obras.

Em *Onibaba*, o ambiente natural, particularmente os “juncos altos e ondulantes”, possuem um papel simbólico para essa manifestação sobrenatural. Shindō utiliza esse espaço para tecer uma crítica incisiva à sociedade e ao governo, que frequentemente negligenciam os mais necessitados, o que pode ser observado tanto em *Kuroneko* quanto em *Onibaba*. Conforme questionado à Shindō em sua entrevista com Mellen:

Mellen: No cenário de *Onibaba*, notei que as pessoas pareciam muito pequenas, movendo-se ao redor de um lago onde os juncos eram muito altos e imponentes.

Shindō: Sim, os juncos altos e balançantes são meu símbolo do mundo, a sociedade que cerca as pessoas. Em *Kuroneko*, os arbustos são usados para o mesmo fim simbólico. Os juncos altos, densos e balançantes representam o mundo em que vivem esses plebeus e ao qual os olhos dos senhores e senhores e políticos não alcançam. Meus olhos, ou melhor, o olho da câmera meus olhos, ou melhor, os olhos da câmera, estão fixos para ver o mundo do nível mais baixo da sociedade, não do topo. (Shindō em Mellen, 1975: 80, tradução minha do original em inglês).

O ambiente da floresta é palco dessa atmosfera claustrofóbica e sufocante em que vivem as personagens tanto em *Kuroneko* quanto em *Onibaba* e simbolizam essa “centralidade do isolamento, da alienação e do vazio que define o cinema de terror japonês” (Balmain, 2008: IX, tradução minha do original em inglês). Este isolamento não é apenas físico, mas também psicológico e espiritual, separando os personagens da sociedade, de suas normas e proteções. Essa

vulnerabilidade intensifica a tensão e o horror, pois as personagens estão distanciados de qualquer ajuda, cercadas por uma Natureza que não compreendem e que frequentemente se revela hostil ou mal-intencionada.

No coração do bosque de grama alta em *Onibaba*, que parece “engolir” aqueles que por ele transitam, há um “buraco escuro e profundo” — como descrito no filme — que serve como um elemento propulsor (Figura 11). Este buraco, usado pelas protagonistas para descartar os corpos dos samurais que matam, representa tanto uma tumba literal quanto metafórica, um abismo que “consome” a vida e a humanidade daqueles que se aproximam. Shindō também utiliza um grande tronco seco de árvore com galhos finos para simbolizar a simplicidade e a aridez emocional do cenário. De acordo com Serper (2010), este tronco, desprovido de folhas e com poucos galhos, reflete a esterilidade das vidas das personagens, que estão marcadas por uma paixão não correspondida e as consequências desse desejo insatisfeito. Esses componentes naturais, normalmente associados à vida e ao crescimento, são descritos por Shindō (1979 em Serper, 2010) como secos e sem vida, simbolizando o vazio emocional e a desesperança e refletindo o impacto devastador de uma vida consumida por violência e desespero.

Neste ambiente contraditório e quase agressivo é que as manifestações sobrenaturais se desenrolam. A linha entre o real e o místico se torna tênue, criando um espaço onde o sobrenatural se exhibe de forma tangível. Nesses cenários, as narrativas exploram temas complexos como isolamento, traição, culpa, redenção e morte, oferecendo uma rica tapeçaria de simbolismo cultural e espiritual.

Outro exemplo notável dessa abordagem é o filme *Narayama Bushikō* (1958), dirigido por Keisuke Kinoshita e baseado no conto de Fukazawa Shichirō. A narrativa é construída através das crenças japonesas sobre os *Kami* e da prática lendária do *ubasute* — o abandono de membros idosos da família em locais remotos, como florestas ou montanhas. Richie (1990) destaca que Kinoshita deliberadamente emprega convenções do *Kabuki* para afastar qualquer pretensão de realismo na adaptação desse conto popular, elevando a narrativa a um nível quase fantástico.

De acordo com Darragh O'Donoghue (2013), Kinoshita adota uma abordagem cinematográfica que combina planos longos com tomadas rastreadas, imitando a dinâmica de um

palco teatral. Ele utiliza tanto planos médios quanto close-ups, com especial foco em elementos simbólicos como a comida e a família, enfatizando a importância desses elementos na cultura japonesa. Os cenários de estúdio, excessivamente naturalistas, lembram o drama vitoriano, com rios, florestas, campos, vilas e interiores recriados em detalhes minuciosos (O'Donoghue, 2013).

O autor observa que Kinoshita não se limita às artes teatrais, mas combina os cenários com fundos planos e a discrepância na escala entre montanhas e figuras, criando uma dualidade entre realismo e simbolismo. Esse contraste é acentuado pela saturação monocromática em momentos de crise ou intimidade, uma técnica que remete às artes gráficas japonesas, como a pintura de rolos e as xilogravuras. Essa abordagem estilística tanto reforça a transição entre o natural e o sobrenatural, quanto espelha o caráter sagrado da montanha de Narayama.

No filme, a personagem principal, Tamayan, uma idosa, insiste em ser levada à Narayama, uma montanha onde os idosos são tradicionalmente abandonados, mas que, como ela afirma repetidamente, é um “lugar abençoado no qual o *Kami* reside”. Essa crença demonstra que a montanha representa tanto um local de morte, como também um espaço sagrado habitado pelo divino. Ao aplicar as técnicas descritas por O'Donoghue, Kinoshita reconfigura a montanha, elevando-a de uma simples presença física a uma entidade espiritual que encapsula a aceitação da morte como uma transição natural e digna. Este tratamento sublime da montanha sugere que ela opera como um símbolo que reflete os processos espirituais e culturais relacionados à mortalidade e ao ciclo natural da vida. A abordagem de Kinoshita, assim, enraíza a paisagem física em significados metafísicos, utilizando a topografia natural para expressar temas universais de existência e morte. Nesse contexto, pode-se afirmar que o horror japonês enraíza-se no folclore e nas tradições culturais do Japão, incorporando frequentemente uma variedade de criaturas sobrenaturais que refletem as crenças espirituais e mitológicas do país.

Outro exemplo emblemático desse tipo de narrativa encontra-se no filme *Ugetsu Monogatari* (1953), dirigido por Kenji Mizoguchi e baseado na série de contos de Akinari Ueda. A história segue dois camponeses, Genjuro e Tobei, que veem na guerra uma oportunidade para ascender na escala social. Genjuro, movido pelo desejo de prosperidade, decide abandonar sua

esposa e filho para buscar fortuna na cidade, onde acaba encontrando Lady Wakasa, uma figura bela, mas fantasmagórica (Balmain, 2008).

Ugetsu Monogatari combina o realismo poético com o sobrenatural, criando uma narrativa que flui entre o mundo real e o espiritual. Tadao Sato (2008) explora a profundidade temática da obra e sua representação visual, afirmando que “Mizoguchi utiliza longas tomadas e movimentos fluidos de câmera para evocar uma sensação do sobrenatural que se mistura harmoniosamente com o mundo real” (Sato, 2008: 76, tradução minha do original em inglês).

McDonald (1993), discute a recepção crítica do filme, particularmente em relação ao uso dessas técnicas. Ela observa que “a marca registrada de Mizoguchi — a longa tomada — foi amplamente aclamada por críticos ocidentais, que a veem como criadora da mesma beleza rítmica observada nos *emakimono* medievais, ou pergaminhos ilustrados” (McDonald, 1993: 5, tradução minha do original em inglês). Essa comparação com as artes tradicionais japonesas reforça tanto a inspiração de pinturas nas obras cinematográficas quanto o caráter contemplativo e a estético que assume esses espaços no filme.

Segundo Felix Martialay (1993), Mizoguchi normalmente trabalha com planos gerais e sequenciais, evitando close-ups. Ele destaca que “é a totalidade dos corpos — humanos ou objetos — que expressa tudo. O corpo em movimento, vibrante, parado, mas sem jamais estar isolado de seu ambiente (florestas, água, salas, ruas, ar...), mas sim vivendo nele e com ele” (Martialay, 1993: 141, tradução minha do original em inglês). Ou seja, existe essa sintonia da Natureza com os personagens acentuada pela atmosfera do filme que é meticulosamente capturada pela câmera, que se move de maneira a capturar a tensão emocional (Martialay, 1993). Segundo o autor, essa abordagem enfatiza a simbiose entre vida e morte, seres e coisas, materialidade e atmosfera, como exemplificado na cena do adeus entre marido e mulher no lago, e no encontro na névoa com o barco que carrega um homem moribundo.

A Natureza, como um personagem vivo, não só molda a atmosfera do filme, mas também reforça os temas de vida, morte e espiritualidade, conectados ao folclore japonês. Neste contexto, surge a figura da *yūrei* (Figura 12). Conforme afirma Balmain (2008),

Lady Wakasa é o protótipo do belo, porém perigoso fantasma japonês que assombra o cinema de terror japonês. [...]. Na mitologia japonesa, os fantasmas vingativos são chamados de *yūrei* e, na maioria das vezes, são mulheres. As representações cinematográficas dos *yūrei* são muito semelhantes às das gravuras *ukiyo-e* tradicionais. Vestidos de branco (quimonos brancos são usados em enterros no Shintō), com longos cabelos pretos soltos, as *yūrei* são geralmente retratadas sem pernas e com mãos que pendem inutilmente do pulso (Balmain, 2008: 47, tradução minha do original em inglês).

A presença da iconografia das *yūrei*⁹, ou espíritos vingativos, é uma característica proeminente em várias obras do horror japonês, como exemplificado em *Kuroneko*, e pode ser observado em *Kwaidan*, dirigido por Masaki Kobayashi. *Kwaidan* é uma antologia composta por quatro contos de fantasmas, inspirados nas histórias de Lafcadio Hearn. Richie (1990), discute como o filme utiliza elementos da tradição folclórica japonesa e técnicas visuais para evocar o sobrenatural, observando que “*Kwaidan* é celebrado por seu uso de cor e composições visuais para criar uma atmosfera assustadora e de outro mundo” (Richie, 1990: 56, tradução minha do original em inglês). Da mesma forma, David Desser destaca a abordagem visual de Kobayashi ao afirmar que a obra “utiliza cenários elaborados e cores vívidas para dar vida às histórias de fantasmas, criando uma experiência cinematográfica assombrosamente bela” (Desser, 2022: 152, tradução minha do original em inglês).

Este filme, portanto, adiciona uma nova camada na representação tradicional das *yūrei* ao explorar essas entidades com uma profundidade emocional e espiritual incomuns. Notavelmente, no segmento “A Mulher da Neve”, a *yūrei* é apresentada não apenas como uma figura de terror, mas como um ser dotado de complexidade moral e emocional. A escolha da Mulher da Neve em poupar a vida de um jovem e mais tarde estabelecer um vínculo matrimonial com ele, enquanto mantém em segredo sua verdadeira natureza espectral, revela uma dimensão mais humanizada e introspectiva desses espíritos, geralmente categorizados sob o prisma da vingança ou malevolência.

Kobayashi, ao refletir sobre sua obra afirmou que sua principal intenção era explorar a justaposição entre a natureza material e espiritual do homem, criando um drama que abordasse diretamente a importância espiritual em nas vidas humanas (Mellen, 1975). Ele sublinha que,

⁹ De acordo com Balmain (2008), os espíritos vingativos, ou *yūrei*, no cinema de terror japonês são principalmente femininos. Por outro lado, é interessante notar que, embora as *yūrei* femininas sejam predominantes, o cinema japonês de terror também apresenta representações de fantasmas masculinos. No entanto, no terror japonês, os fantasmas masculinos são geralmente personagens secundários ao lado das vingativas *yūrei* femininas ou fantasmas de guerreiros mortos há muito tempo, como em “Hochi: o sem orelha” de *Kwaidan* (Balmain, 2008).

embora o filme seja frequentemente categorizado como “horror”, suas preocupações espirituais são o verdadeiro centro da narrativa.

Essa tendência ao espiritual percebida na obra de Kobayashi antecipa um movimento de humanização de elementos sobrenaturais, que se tornou frequente em produções cinematográficas subsequentes. Tal aspecto reflete uma evolução na percepção cultural e na representação de entidades sobrenaturais no cinema japonês.

Portanto, ao incorporar fortemente elementos de narrativas mitológicas e folclóricas, as obras cinematográficas japonesas dos anos 50 a 70 apresentam uma intensa exploração da conexão do ser humano com a Natureza, especialmente através da utilização dos espaços florestais e dos cenários rurais, entrelaçando misticismo e hostilidade.

Esta abordagem cinematográfica apresenta uma intrigante contraste com a noção comumente aceita de uma conexão harmoniosa e inerente com o ambiente natural, sugerindo uma perspectiva mais diversa, reconhecendo as florestas tanto como espaços ricos em beleza, mas também como domínios repletos de perigo e enigma, propícios à exploração de temas como isolamento, o desconhecido e o sobrenatural. Esta visão contribui significativamente para o enriquecimento do debate sobre a intrincada relação entre a cultura japonesa e seu ambiente natural.

Contudo, observa-se uma transformação notável desta tendência a partir da década de 80. O foco cinematográfico começa a se alinhar com uma perspectiva ecologicamente mais consciente em relação à Natureza. Essa mudança sinaliza uma alteração nas posturas culturais e sociais, indicando um movimento rumo à valorização sustentável do mundo natural. Tal evolução, que será examinada com mais detalhes na seção subsequente, marca um ponto de inflexão na forma como o cinema japonês se relaciona com a temática ambiental.

2.2. A Mitologia Florestal no Cinema Japonês Contemporâneo

Além de utilizar a floresta como cenário para essas representações místicas, o cinema japonês tem se destacado, desde a década de 1930, por uma tendência marcante de retratar

nostalgicamente espaços pré-urbanos. Assim como deu-se na literatura, essa prática reflete um desejo coletivo de retorno às cidades natais tradicionais, em resposta à rápida urbanização e às mudanças econômicas que transformaram o Japão ao longo do século XX (Wada-Marciano, 2008). Após a Segunda Guerra Mundial, essa tendência foi revitalizada, à medida que o Japão enfrentava a complexa tarefa de reconstruir sua identidade nacional em meio à devastação causada pelo conflito.

A década de 1960 marcou outro período crucial na história do Japão, caracterizado pelo crescimento econômico acelerado e por um significativo “boom” imobiliário nas áreas ao redor de Tóquio. Conforme observado por Mitsuyo Wada-Marciano (2008), durante as décadas de 1960 e 1970, o Japão experimentou um desenvolvimento rápido e, muitas vezes, descontrolado de terras agrícolas e florestas em subúrbios planejados. Esse processo de urbanização levou à migrações em massa para a capital, Tóquio, hoje a maior cidade do mundo em termos de área urbana e metropolitana. O êxodo das áreas rurais provocou, também, um distanciamento em relação à Natureza, tanto fisicamente quanto mentalmente.

No imaginário japonês, o conceito de *furusato* (lugar de origem) ganhou maior relevância, refletindo uma nostalgia relacionada à destruição do meio ambiente. Esse sentimento revela um anseio por preservar uma imagem idealizada do passado, na qual a Natureza, outrora considerada ameaçadora, pode agora ser romantizada e apreciada sem seus aspectos negativos. Jeniffer Robertson discute como essa idealização se manifesta em uma mudança na definição de espaço e nas representações dos espaços naturais, tanto no cinema quanto na cultura popular:

Usando a história cinematográfica como um indicador social, as motivações e os contextos da nostalgia hoje parecem ser qualitativamente diferentes dos do passado. O crítico de cinema Donald Richie observa que o “novo niilismo” da década de 1960, um desdobramento do alto valor atribuído à industrialização, foi acompanhado por uma “nova nostalgia”. O tema *furusato* não é novo nos filmes, mas no contexto da “nova nostalgia”, os filmes *furusato* sugerem que não é mais possível retornar a um lugar nativo. (Robertson, 1998: 507, tradução minha do original em inglês)

Em resposta às crescentes preocupações ambientais, uma coalizão de acadêmicos, cientistas e sacerdotes mobilizou-se para a conservação das florestas sagradas, culminando na formação de organizações acadêmicas dentro do movimento *chinju no mori* (Rots, 2017). Esse movimento representa um esforço significativo para preservar elementos essenciais do patrimônio

cultural e natural do Japão, como uma resposta organizada à degradação ambiental observada durante períodos de intensa urbanização e industrialização.

As chamadas para a preservação das florestas sagradas (*chinju no mori*) são frequentemente acompanhadas por lamentos nostálgicos sobre o estado da sociedade e da cultura japonesa. Sonoda Minoru (1998 em Rots, 2017), por exemplo, associou explicitamente a degradação ambiental à individualização, à erosão da vida familiar e ao aumento das taxas de criminalidade, argumentando que o rápido crescimento econômico entre as décadas de 1960 e 1980 causou danos significativos ao ambiente natural do país por meio do superdesenvolvimento e da poluição.

Esse “desejo de se reconectar com o passado e encontrar (ou construir) um espaço de uma cidade natal perdida” (Foster, 2009: 163-1634, tradução minha do original em inglês) fez com que surgisse um renovado interesse no folclore e nas tradições populares nos anos 70 e 80. A partir de então, emerge no cinema japonês uma tendência de representar a Natureza e a mitologia florestal como ambientes de transformação humana, refletindo um esforço mais amplo para reavaliar e fortalecer os laços culturais com esse espaço. Essa mudança está alinhada com o que será observado no cinema japonês a partir desse momento: uma maior preocupação não apenas em retratar o homem e seu ambiente, mas em capturar o clima ou a atmosfera, que são fundamentais para a compreensão completa de uma narrativa (Richie, 1971).

Um exemplo marcante dessa transformação paradigmática é o filme *kokoro* (1973), uma adaptação realizada por Kaneto Shindō do romance homônimo de Natsume Sōseki. Nesse filme, a Natureza — em particular, a montanha — é retratada como uma entidade intransponível, simbolizando a incapacidade humana de dominar completamente o ambiente natural. As frustradas tentativas de um personagem em escalar a montanha refletem a luta humana para superar a Natureza, que é representada como uma força invencível e implacável.

Shindō, conhecido pelo uso do folclore e do misticismo em seus filmes anteriores, adota em *Kokoro* uma abordagem mais complexa. Aqui, a floresta e a montanha não são apenas espaços místicos, mas também locais de lazer e reflexão. Entretanto, o desfecho do filme, marcado pela morte do amigo do protagonista, mantém um tom sombrio e sublinha a incapacidade dos personagens de alcançar harmonia, tanto com a Natureza quanto entre si.

Essa perspectiva indica uma tendência mais ampla do cinema japonês, na qual a floresta atua como uma projeção dos sentimentos humanos, oferecendo um palco para eventos dramáticos e, por vezes, catárticos. Essa representação é observável em diversos outros filmes japoneses pós-anos 80, como *Himatsuri* (1985) de Mitsuo Yanagimachi, *Moe no Suzaku* (1997) de Naomi Kawase, *Charisma (Kurisuma)* (1999) de Kiyoshi Kurosawa, *Iya Monogatari: Oku no Hito* (2013) de Tetsuichirô Tsuta, e *Wood Job! Kamusari Nana Nichijo* (2014) de Shinobu Yaguchi.

Esses filmes compartilham uma temática central ambientada predominantemente no meio rural, onde são exploradas as jornadas de personagens que mantêm uma relação intensa e simbiótica com a Natureza. A estética dessas obras é notavelmente marcante, com a floresta e as paisagens naturais em destaque. A interação entre os personagens e o ambiente natural reflete não só uma imersão física, mas também espiritual e emocional, estabelecendo a Natureza como um catalisador das transformações internas e dos dilemas que os personagens enfrentam ao longo de suas jornadas.

O filme *Himatsuri* é um exemplo emblemático dessa tendência ao explorar a relação complexa entre o progresso e a preservação ambiental. A narrativa se desenrola em uma pequena vila que enfrenta o dilema de construir uma nova estrada para facilitar o acesso a um parque marinho, como destaca Noboru Tomonari (2007). Tatsuo é um personagem intimamente conectado à montanha e ao *Kami*, o espírito que acredita habitar ali, o que o leva a se opor veementemente à construção. Essa oposição não é apenas uma resistência ao progresso, mas uma expressão de sua ligação espiritual com a Natureza, que, segundo Tomonari, reflete as tensões entre tradição e modernidade na sociedade japonesa.

A dualidade presente no comportamento do protagonista revela os desconfortos na interação entre a humanidade e o ambiente natural. Enquanto demonstra carinho e cuidado pelos cães, ele é, ao mesmo tempo, um caçador de macacos, evidenciando uma relação ambígua e complexa. Essa ambivalência simboliza as contradições e desafios que surgem quando o ser humano tenta equilibrar suas necessidades de progresso e desenvolvimento com a preservação dos valores e tradições que enraízam sua identidade cultural. A floresta, rica em mistérios e perigos, torna-se um campo de batalha simbólico onde esses conflitos são explorados e exacerbados,

sublinhando a dificuldade de alcançar um verdadeiro equilíbrio entre o avanço tecnológico e a harmonia com o ambiente natural.

Richie (2007a), contudo, observa que *Himatsuri* confunde o espectador e argumenta que o filme tem pouca relação direta com a ecologia. Segundo Richie, as preocupações ecológicas funcionam apenas como um pretexto para introduzir o verdadeiro tema central da obra. Esse enfoque sugere que as questões ambientais são empregadas mais como um meio para explorar temas mais profundos, relacionados à relação do homem com a Natureza e à espiritualidade a ela associada, em vez de tratar a ecologia como um objetivo em si.

Em contrapartida, Noboru Tomonari (2007) defende que o filme aborda a ecologia de maneira indireta, ao situar o conflito humano e natural dentro de um contexto espiritual e cultural japonês. A oposição de Tatsuo à modernização e sua subsequente destruição podem ser vistas como uma resposta à incapacidade da sociedade moderna de reconciliar o progresso com as tradições ancestrais.

Em *Himatsuri*, conforme discutido por Richie (2007a), a floresta é retratada como uma entidade divina, dotada de uma força capaz de retaliar contra as ações destrutivas do homem moderno. Essa representação alcança seu clímax em uma cena catártica, onde a Natureza manifesta sua presença inabalável, destacando a intersecção entre o sagrado e o mundano. Richie (2007a) descreve essa cena como um encontro transcendente entre o protagonista Tatsuo e a deusa que personifica a Natureza. Nas florestas sagradas de Kumano — que, de acordo Tomonari (2007), hoje em dia, ainda carrega a cultura do passado intacta em suas sensibilidades e rituais como a festa do fogo (*himatsuri*) — enquanto lenhadores apressam-se em derrubar árvores antes da chegada de uma tempestade, Tatsuo permanece, como se pressentisse o que está por vir. Quando a tempestade finalmente cessa, ele abraça uma grande árvore (Figura 13) e o sol emerge, criando um silêncio carregado de significado. Este evento é descrito por Richie (2007a) como a aparição da deusa, uma manifestação invisível, mas inegável da força natural.

Essas dualidades na relação humano-natureza também são discussões apresentadas em *Charisma* (Karisuma, 1999), dirigido por Kiyoshi Kurosawa. *Charisma* explora temas complexos relacionados à Natureza, à moralidade, e à luta pela sobrevivência em um contexto de forças

conflitantes. O enredo segue um detetive chamado Yabuike, que, após uma operação fracassada, se retira para uma floresta isolada onde encontra uma árvore enigmática. Esta árvore parece ser a fonte de um conflito entre dois diferentes grupos: os que querem proteger a árvore a todo custo, enquanto os que acreditam que ela está envenenando a floresta e deve ser destruída.

A trama, através de uma narrativa surrealista e ambígua, gira em torno dessa árvore, que se torna um símbolo de várias tensões filosóficas e ecológicas. A floresta ao redor dela está morrendo, e a árvore parece drenar a vida das outras plantas. Yabuike se vê preso entre as diferentes facções, questionando suas próprias crenças sobre o bem e o mal, a vida e a morte, e a relação entre o indivíduo e o coletivo. Uma fala do protagonista no filme exemplifica de forma particularmente dramática essa tensão:

Eu realmente não tinha ideia. Sempre pensei que a floresta fosse pacífica e silenciosa. Mas isso está longe de ser verdade. (...) Parece haver tantas forças atuando. (...) Por exemplo, forças tentando viver, forças tentando matar. (...) na verdade, eu vi isso. Uma árvore à beira da morte, se agarrando à vida. Uma árvore jovem simplesmente tombando.

Essa citação reflete uma visão mais ampla da condição humana, onde a luta pela sobrevivência e a tendência autodestrutiva coexistem de forma inseparável. Richie (2007), portanto, observa que esta obra questiona se o indivíduo ou a sociedade é mais importante, uma questão que permanece sem resposta, mas é simbolicamente obliterada pela violência gráfica que culmina o filme. Kiyoshi Kurosawa utiliza a Natureza como um retrado das contradições humanas, nas quais as forças da vida e da morte estão em constante conflito. A representação dessas forças opostas sugere uma visão da Natureza que está longe de ser harmoniosa, desafiando a ideia romântica de ser puramente benigna.

No filme *Iya Monogatari: Oku no Hito* (2013), dirigido por Tetsuichirō Tsuta, o cinema japonês encontra outra forma poética e contemplativa de explorar a vida em torno da floresta. Ambientado na remota região montanhosa de Iya, conhecida por sua beleza natural e isolamento, o filme também mergulha na complexa relação entre os seres humanos e a Natureza, através de uma narrativa intimista e, em momentos, fantástica. Os personagens são apresentados vivendo em uma harmonia delicada com o ambiente natural, enquanto enfrentam as inevitáveis pressões da

modernidade, — dessa vez a construção de um túnel — que ameaçam essa coexistência frágil. Conforme destacado pela análise de *The Cinema Cartography*,

[...] a narrativa de Iya [*Iya Monogatari*] representa uma bela meditação sobre a paisagem do campo do Japão. Intensa e às vezes radical em sua narrativa visual, aqui todo o significado emana do processo da própria vida e das forças poderosas e sempre mutáveis da paisagem. Não há uma narrativa tradicional ou clímax construído, em vez disso, a câmera expressa a vastidão da natureza em contraste com o pequeno melodrama da condição humana (2022, tradução minha do original em inglês).

Nesta obra, a paisagem é dominada pela cor verde das árvores e da floresta, elementos que são particularmente marcantes (Figura 14). Essa predominância do verde simboliza a vitalidade e a serenidade do ambiente, que se contrapõem à modernidade.

Outra característica marcante do filme é a manipulação não linear do tempo, que entrelaça presente e passado de uma forma que só é plenamente compreendida no seu desfecho. A revelação de que o idoso, inicialmente pensado como avô da menina, na verdade a salvou de um acidente e a adotou, é habilmente desenvolvida por meio dessa estrutura temporal cíclica. Essa manipulação do ritmo e da montagem das cenas reflete uma concepção de tempo distinta, que é recorrente em muitos filmes japoneses, contribuindo para sua singularidade estética.

Em muitas obras do cinema japonês, o tempo nos cenários rurais e naturais não obedece às convenções urbanas e modernas. Em vez disso, ele é moldado pelas forças da Natureza, criando um sentido de temporalidade que pode ser descrito como suspenso ou alternado, como se seguisse um sistema próprio, como observado em *Rashomon*.

Outra obra que ilustra de maneira expressiva o conflito vivido pelo homem moderno ao confrontar-se com o mundo rural é *Wood Job! Kamusari Nana Nichijo* (2014), adaptação cinematográfica do romance *Kamusari naa naa Nichijo* (2009) de Shion Miura. A obra é uma comédia dramática que explora o contraste entre a vida urbana e rural no Japão, com um toque de humor atrelados à questionamentos sobre a conexão humana com a Natureza.

A narrativa segue Yuki Hirano, um jovem recém-formado no ensino médio em Tóquio que se inscreve em um programa de treinamento florestal em uma pequena vila rural nas montanhas e começa a trabalhar na indústria madeireira. Desde o início, Yuki enfrenta dificuldades significativas para se adaptar à vida rural, que contrasta fortemente com o ambiente urbano ao qual estava

acostumado. Ele luta não apenas com os desafios físicos intensos do trabalho florestal, mas também com a cultura e as tradições locais que lhe são totalmente estranhas.

Com o tempo, no entanto, Yuki começa a desenvolver um profundo respeito pela floresta e pela comunidade que habita seu entorno. Essa transformação é emblemática, refletindo conceitos como o *Satoyama*, em que a coexistência sustentável entre o homem e o ambiente natural é celebrada (Takeuchi, 2010).

Nessa perspectiva, surge a figura do *Kami*. No contexto de *Wood Job!*, a presença dessa entidade mitológica é exemplificada na cena em que Yuki é guiado por essa divindade, metamorfoseada na figura de Naoki — a jovem por quem o menino nutre afeto — para encontrar um menino perdido na floresta durante um festival. O filme sugere que o *Kami* o auxiliou após Yuki fazer uma oferenda a uma estátua que representa essa divindade à beira de um rio. Esse evento indica uma relação de reciprocidade entre humanos e divindades, em que a devoção e o respeito pelas tradições espirituais podem atrair a benevolência divina.

A representação do *Kami* como um agente ativo que interage com os personagens humanos reforça a importância das práticas rituais e da espiritualidade na vida rural japonesa. Festivais, como o festival do fogo retratado tanto em *Wood Job!* quanto em *Himatsuri* (1985), simbolizam momentos de interação entre o mundo humano e o espiritual, realizados nesses espaços sagrados, ou *chinju no mori*.

Por outro lado, as animações japonesas exploram a relação entre o ser humano e a Natureza, abordando os conflitos que surgem dessa interação e tecendo uma crítica ambiental ao mesmo tempo poderosa e sutil. Isso é evidente em filmes como *Pom Poko* (1994), de Isao Takahata, e, de forma especialmente notável, nas obras de Hayao Miyazaki. Miyazaki, por meio de filmes como *Kaze no Tani no Naushika* (1984), *Tonari no Totoro* (1988) e *Mononoke Hime* (1997), constrói narrativas que enfatizam a importância da harmonia entre a humanidade e a Natureza, enquanto expõem os danos causados pela industrialização e pelo progresso desenfreado ao meio ambiente. Embora seus filmes sejam direcionados principalmente ao público infantil, eles transmitem mensagens sobre a necessidade de preservar o meio ambiente.

Conforme argumenta McDonald (2006), em 1988, os pais demonstravam preocupação com o fato de que seus filhos estavam gradualmente perdendo o vínculo com a Natureza. As obras de Miyazaki abordam essas inquietações, contudo, sua força não reside em uma crítica social explícita, mas na fusão harmoniosa entre dois mundos: o real e o imaginário.

Não é preciso dizer que o enriquecimento da fantasia no anime é ambientado contra um pano de fundo realista ao longo de toda a obra. Miyazaki aproveita ao máximo os detalhes naturalistas, como em sua cuidadosa atenção aos detalhes sazonais. Ele também assegura que os efeitos pictóricos evoquem uma resposta especificamente japonesa, ao destacar os vestígios sobreviventes do estilo de vida rural do país. Arrozais, uma estrada rural não pavimentada, um ponto de ônibus à beira da estrada—detalhes como esses, familiares desde tempos imemoriais, refletem as memórias de infância do diretor sobre a vida no campo nos anos 1950 (McDonald, 2006: 179, tradução minha do original em inglês).

Tonari no Totoro celebra a Natureza, a imaginação infantil e a simplicidade da vida rural japonesa. A narrativa do filme é imbuída de elementos do xintoísmo, especialmente na reverência pelos espíritos da mitologia florestal, que são integrados de forma harmoniosa, cativando tanto crianças quanto adultos. Totoro, o espírito da floresta que dá nome ao filme, é uma grande criatura amigável, protetora e benevolente, que interage com as crianças e as auxilia em momentos de necessidade. Essa figura emblemática não apenas representa a ligação entre o mundo humano e o natural, mas também simboliza a importância de respeitar e preservar o meio ambiente.

A obra é amplamente elogiada por sua animação detalhada, atmosfera serena e contemplativa, além da representação afetuosa e nostálgica da infância, muito disso devido à sua ambientação nas *chinju no mori*. Como destacado por Rots (2017), essas florestas são associadas aos valores tradicionais idealizados do *satoyama* e são consideradas ecologicamente importantes. No filme, Totoro vive em um pequeno bosque cercado por árvores antigas, um local que é claramente identificado como um santuário xintoísta devido à presença de um *shimenawa* (cordão sagrado) e um pequeno portão *torii*. Totoro atua como um espírito protetor dentro desse espaço — exemplificado quando ele resgata a pequena Mei após ela se perder —, popularizando assim várias noções associadas às *chinju no mori*, embora o termo específico não seja utilizado no filme (Rots, 2017).

De acordo com Timothy Iles (2008), uma cena emblemática em *Tonari no Totoro* que ilustra o papel da Natureza e a relação entre humanos e espíritos da floresta, é aquela em que um caracol

sobe lentamente o caule de uma flor, tendo como fundo um céu azul profundo. Esta cena, aparentemente simples, carrega um impacto significativo na percepção do espectador em relação à harmonia entre humanos, Natureza e *kami*. A ausência de figuras humanas não diminui a sensação de segurança e paz; ao contrário, ela intensifica a ideia de uma comunidade solidária e observadora, composta por esses elementos. Essa ausência de presença humana permite que o espectador experimente um momento de repouso e contemplação, ressaltando a harmonia natural que o filme busca transmitir e aprofundando a imersão no mundo idealizado criado por Miyazaki (Iles, 2008).

As animações *Pom Poko* (1994), *Kaze no Tani no Naushika* (1984) e *Mononoke Hime* (1997) oferecem uma crítica direta à modernidade e à industrialização, enfatizando os impactos negativos dessas forças humanas sobre os animais e os seres da floresta. Cada uma dessas obras coloca a preservação ambiental no centro de suas discussões, apresentando o conflito entre a Natureza e as ações destrutivas do homem como uma verdadeira batalha pela sobrevivência.

Em *Pom Poko*, a narrativa se passa nos arredores de Tóquio durante os anos 1960, um período marcado pela rápida expansão urbana que levou ao desmatamento de vastas áreas florestais, deixando os *tanuki* (guaxinins) sem lar. Através dessa história, acompanhamos a jornada desses animais em sua tentativa de restaurar a floresta que lhes foi tomada. Takahata mistura o fantástico com o tradicional japonês para construir uma crítica, que Todd Andrew Borlik (2015) descreve como “carnavalesca”, ao impacto devastador da modernidade no meio ambiente. Borlik explora como *Pom Poko* utiliza a nostalgia de uma Natureza pré-industrializada para enfatizar a perda e o dano causados pela modernização. O autor destaca que o filme reflete o conflito entre a necessidade de progresso e a preservação da cultura e do meio ambiente.

Além disso, Borlik argumenta que a metamorfose dos *tanuki* em seres humanos funciona como uma metáfora para a flexibilidade, adaptação e resistência da Natureza. Ao citar Bakhtin, Borlik faz uma conexão entre o grotesco renascentista e o universo de *Pom Poko*, sugerindo que a obra de Takahata incorpora uma visão protoecológica derivada do xintoísmo e do budismo japoneses, no qual a Natureza é animada e dotada de espírito e onde as formas são vistas como ilusões, permitindo que tudo se misture e se transforme, característica marcante das animações japonesas que exploram o universo mitológico, espiritual e fantástico.

Outro exemplo notável desta tendência pode ser encontrado nos elementos presentes na obra *Kaze no Tani no Naushika* que ressaltam uma crítica contundente à poluição ambiental e à devastação causada pela civilização industrial. Situado mil anos após o colapso da civilização, o enredo descreve um mundo onde um “mar podre”, um pântano tóxico, ameaça a sobrevivência humana. A personagem principal, Naushika, é retratada como uma salvadora destinada a restaurar a harmonia com a Natureza, simbolizando um retorno às práticas e valores ecológicos tradicionais do Japão. A narrativa sugere uma reverência pelas tradições ambientais do passado, oferecendo uma crítica ao uso desmedido de tecnologias avançadas que desrespeitam a interdependência entre humanos e o ambiente natural.

Lefebvre, em sua análise do cinema 3/11¹⁰, menciona o “olhar autonomizante” que permite a transição do cenário para a paisagem, sugerindo que a interdependência entre humanos e Natureza é explorada através das imagens de paisagens de desastres. Assim como nesses filmes, *Kaze no Tani no Naushika* não retrata a floresta como um refúgio seguro, mas como parte do problema. A toxicidade do ambiente no filme coloca os personagens em um dilema: abandonar o ambiente natural ou continuar vivendo nele, mesmo ao custo de suas vidas. Isso reforça a mensagem de que a Natureza, uma vez degradada, pode se tornar uma força hostil que requer uma reflexão ética sobre a coexistência sustentável com o meio ambiente.

Patrick Brereton, citado por Fujiki e Philips (2020), argumenta que em certos filmes, especialmente em Hollywood, as representações da eco-natureza se tornam conscientemente destacadas para promover uma metanarrativa ecológica. No entanto, em *Kaze no Tani no Naushika*, a presença de contaminantes tóxicos rompe essa conexão idealizada entre humanos e meio ambiente, propondo uma reflexão mais crítica sobre os efeitos devastadores da poluição.

Por outro lado, Iles (2008) observa que, apesar de estar situado em um período de grande sofrimento ambiental, *Kaze no Tani no Naushika* contém cenas de extraordinária beleza, como o jardim secreto de Naushika, onde ela descobre o poder regenerativo e purificador das plantas que crescem no solo devastado. Além disso, o espaço oculto sob o pântano tóxico revela um processo de renascimento já em curso, reforçando a fé de Naushika no poder da Natureza.

¹⁰ O termo refere-se a um corpo de filmes japoneses produzidos após o desastre de 11 de março de 2011.

Lamarre (2018) reforça essa análise ao afirmar que a narrativa de *Kaze no Tani no Naushika* reflete a dicotomia entre a crítica às práticas contemporâneas, especialmente o uso irresponsável da tecnologia, e a reverência por um passado mais harmonioso com o ambiente natural. Através dessa representação, o filme sugere uma tentativa de reconciliar o progresso moderno com a sabedoria ambiental tradicional, promovendo uma reflexão sobre sustentabilidade e a necessidade de uma coexistência ética com o meio ambiente. Esta abordagem sublinha a importância de reavaliar as práticas contemporâneas à luz dos valores ambientais que priorizam a proteção e a preservação do ambiente natural.

Por fim, *Mononoke Hime* (1997), uma das obras mais internacionalmente aclamadas de Miyazaki, é fundamental para a discussão sobre críticas à modernização e à industrialização desenfreada no cinema japonês contemporâneo. A obra aborda a tentativa humana de subjugar o meio ambiente, o que simboliza a erosão dos valores tradicionais japoneses, representados pelos espíritos guardiões das florestas.

Timothy Iles (2008) argumenta que *Mononoke Hime* e *Kaze no Tani no Naushika* (1984) compartilham temas centrais de restauração ambiental, possibilitada através dos sacrifícios de jovens personagens. Embora essas obras apresentem diferenças quanto à complexidade moral e ao estilo visual, ambas posicionam a Natureza como um elemento vital e redentor, que deve ser protegido por jovens, vistos como os guardiões de um futuro mais harmonioso. Esses filmes retratam a tecnologia como uma força potencialmente destrutiva, ameaçando o equilíbrio natural, ao mesmo tempo em que exploram o protagonismo individual como essencial para “salvar” a comunidade de suas próprias transgressões (Iles, 2008).

No contexto de *Mononoke Hime*, a floresta é o espaço no qual o sagrado e o profano se entrelaçam e colidem e onde ocorrem os principais acontecimentos da trama. Napier (2001) observa que o filme inicia-se com uma representação do reino não-humano, utilizando uma tomada panorâmica das montanhas envoltas em névoa e das florestas densas, habitadas por deuses antigos. Esse cenário, porém, não é retratado como um refúgio místico, mas sim como um espaço de resistência e, por vezes, de ataque, refletindo a tensão contínua entre as forças naturais e as intervenções humanas. A transição da serenidade inicial para movimentos violentos e disruptivos

reforça a ideia de que esse espaço está longe de ser passivo, e atua como uma força ativa que responde às ameaças que enfrenta (Napier, 2001).

Iles (2008) destaca a cinematografia de Miyazaki em *Mononoke Hime*, que cria uma conexão entre o espectador e o ambiente natural retratado no filme. Uma cena particularmente significativa ocorre quando San, ou a princesa Mononoke, leva Ashitaka, o herói do filme, ao lago de cura na floresta, o domínio do Shishigami, o Deus-Cervo. Segundo Iles, a câmera assume a perspectiva de Ashitaka, revelando ao espectador a maravilha e a serenidade do cenário natural. Essa técnica cinematográfica transforma a reverência de Ashitaka pelo local e pelo *kami* em uma experiência compartilhada pelo espectador. Miyazaki utiliza ângulos baixos e uma composição visual detalhada para enfatizar a grandiosidade da floresta, apresentando-a como um santuário inviolável, protegido contra as ameaças do mundo exterior (Iles, 2008).

Mononoke Hime incorpora de maneira significativa elementos da mitologia japonesa, incluindo os *Kami*, templos, *torii* e rituais, além de figuras mitológicas como os *yōkai* e os animais da floresta, que frequentemente aparecem como manifestações ou mensageiros dos *Kami*. Um exemplo marcante dessa integração mitológica em *Mononoke Hime* é a figura do protetor da floresta, uma entidade formada por uma mistura de vários animais, simbolizando a união dos seres da Natureza como guardiões desse local sagrado (Figura 15). Essa figura ilustra o que Borlik discute sobre o mundo fantástico, onde tudo é possível dentro das narrativas de animação, permitindo a coexistência e interação de elementos mitológicos e fantásticos com o mundo real.

Apesar de Miyazaki frequentemente negar uma conexão direta com o xintoísmo, como discutido por Rots (2017), suas obras exibem de maneira inegável a influência da mitologia e espiritualidade japonesa. Dentro da cultura japonesa, figuras espirituais lendárias, que podem ser vistas como divindades ou manifestações espirituais, estão presentes em todas as regiões do país. Como discutido anteriormente, embora essas figuras não tenham necessariamente uma conexão religiosa formal, elas desempenham um papel importante na consciência moral japonesa e na interação cultural com o meio ambiente. Kagawa-Fox (2017) destaca que, embora os filmes de Miyazaki sejam populares e considerados “desenhos animados”, sua narrativa e ideologia subjacente indicam que a moralidade japonesa e a interação respeitosa com o meio ambiente

tornaram esses filmes amplamente reconhecidos e admirados, não apenas no Japão, mas em todo o mundo, principalmente também por essa ênfase numa existência espiritual.

Hisaaki Wake (2018) argumenta que a abordagem ecológica de Miyazaki é integrada de maneira que não impõe uma conversão ideológica ao espectador, mas sim convida à reflexão sobre a coexistência e a reconciliação de forças opostas. Em suas animações, Miyazaki frequentemente apresenta a Natureza e o ser humano como entidades em conflito, mas também como forças que podem encontrar um equilíbrio, simbolizando essa reconciliação através da magia da animação (Wake, 2018).

Dessa forma, pode-se afirmar que a integração do paradigma ambientalista do xintoísmo dentro de um discurso nacionalista mais amplo se manifesta de maneira marcante na forma como esses filmes japoneses frequentemente articulam críticas ao materialismo contemporâneo e à erosão dos valores tradicionais. Como afirma Rots (2017: 107, tradução minha do original em inglês),

[v]árias narrativas históricas são projetadas e gravadas nas paisagens, que passam a representar mitos de origem nacional, memórias de glória ou sofrimento do passado, presença divina e muito mais [...]. Assim, as paisagens estão intimamente ligadas às identidades coletivas e à nacionalidade [...]. O Japão não é exceção: as noções de uma paisagem florestal primordial figuram de forma proeminente na imaginação nacionalista, e os remanescentes físicos percebidos dessa paisagem primordial estão sujeitos a tentativas de conservação, sacralização, patrimonialização e outras atividades de criação de lugares.

Esses filmes associam a destruição ambiental não apenas à uma crise ecológica, mas também à uma decadência moral e cultural. Ao propor narrativas que evocam a sacralidade da Natureza, sugerem que o realinhamento com esses valores tradicionais poderia remediar tanto a crise ecológica quanto restaurar a integridade moral da sociedade. A relação reverencial dos japoneses com o ambiente natural contribui significativamente para a profundidade estética e a riqueza narrativa do cinema japonês, conferindo-lhe uma complexidade cultural distintiva.

Nessas narrativas, o espaço da floresta surge como uma representação da conexão intrínseca e multifacetada entre o ser humano e o mundo natural. Tal representação é frequentemente caracterizada por uma cinematografia elegíaca e reverente, que confere à Natureza um *status* quase sacrossanto dentro do discurso narrativo.

Essa abordagem não apenas preserva, mas também expande as possibilidades de representação dos seres espirituais, como os *Kami* e os *yōkai*, nas narrativas contemporâneas, utilizando esses elementos como veículos para explorar e recontextualizar as relações entre humanidade e Natureza.

Pôde-se observar que incursão inicial do cinema japonês na representação da mitologia florestal frequentemente adotou uma perspectiva que, ao invés de celebrar a Natureza como um espaço de conexão humana, a retratou como um reino hostil e enigmático. Nesse contexto, o ambiente natural é frequentemente retratado como uma morada de entidades sobrenaturais, um espaço onde o inexplorado e o espiritual se entrelaçam em um manto de mistério. Essa abordagem, enraizada em tradições folclóricas, encontra expressão em produções cinematográficas de horror, como *Kuroneko* e *Kwaidan*, nas quais as florestas são palco para eventos sinistros e são habitadas por *yōkai*. Essa visão da Natureza como algo simultaneamente fascinante e ameaçador reflete as complexidades da relação do Japão com seu ambiente natural, onde o medo e a reverência coexistem, e onde o desconhecido é tanto um lugar de mistério quanto de perigo.

No entanto, 1980 marca uma evolução das narrativas fílmicas, que passam de uma representação predominantemente sobrenatural e misteriosa desses espaços para uma abordagem que contempla uma relação mais complexa e humanizada entre o ser humano e o meio ambiente. As narrativas contemporâneas começaram a explorar uma diversidade de interpretações sobre essa dinâmica, promovendo uma reflexão mais profunda sobre a interdependência e as responsabilidades mútuas entre esses agentes (Nornes, 2003). Como McDonald observa, das florestas escuras e assustadoras dos primeiros filmes de terror japonês aos bosques serenos e contemplativos dos filmes contemporâneos, o cinema japonês tem reinterpretado continuamente a paisagem natural para refletir as mudanças culturais e sociais (McDonald, 2006; Phillips & Stringer, 2007).

Essa evolução também é evidenciada na forma como o cinema japonês passou a retratar as entidades mitológicas florestais, como os *Kami* e outros seres espirituais. Historicamente, essas

entidades eram frequentemente representadas como figuras distantes e, em grande parte, ameaçadoras, punindo a humanidade por seus desvios. Contudo, nas representações mais contemporâneas, observa-se uma humanização desses seres, que agora interagem de maneira mais direta e benevolente com os humanos, refletindo uma mudança nas narrativas mitológicas e espirituais do Japão moderno. Esse movimento de humanização não só reconfigura a relação entre o ser humano e o espiritual, mas também reflete uma mudança cultural mais ampla em relação à Natureza e à espiritualidade (Rots, 2017).

Como Rots (2017) argumenta, a tendência de filmes que destacam temas ambientais e mitologia florestal está profundamente interligada com movimentos culturais e espirituais que se intensificaram no Japão durante a década de 80, evidenciando um diálogo contínuo entre passado e presente, Natureza e cultura, tradição e modernidade.

Nesse contexto, a floresta emerge como um símbolo de mudança incessante e metamorfose, encapsulando tanto o fim quanto o recomeço. Esse ciclo contínuo de crescimento, declínio e renovação espelha a jornada humana de transformação, sublinhando a interdependência e a perpetuidade das relações entre o homem e o ambiente natural.

3. Estudos de Caso

*bambus partidos -
assim são as pessoas
quando morrem*
— Matsuo Bashō

Considerando a representação e a influência do espaço da floresta e da mitologia no cinema japonês, bem como a relação entre Natureza e narrativa nas produções cinematográficas, este capítulo propõe-se a realizar uma análise de *Mogari no Mori* (2007), *Yuki et Nina* (2009) e *Hotarubi no Mori e* (2011) que exemplificam essa interseção. Nessas narrativas, a Natureza direciona os acontecimentos e molda os desfechos, atuando como uma força transformadora. Através da presença de entidades mitológicas e eventos sobrenaturais, a floresta se revela um espaço que desvela camadas da existência humana e espiritual.

Tendo isso em vista, este capítulo se propõe a examinar como a mitologia e o espaço da floresta são articulados nessas narrativas e como ambos contribuem para a construção de um discurso cinematográfico que explora a relação entre ser humano e o meio ambiente. Através dessa lente, será discutido como a floresta, enquanto símbolo e espaço, atua como catalisador de processos de transformação e autoconhecimento, e como essa representação ressoa com tradições culturais e espirituais mais amplas no contexto do cinema japonês contemporâneo.

3.1. *Mogari no Mori*

Mogari no Mori (2007), dirigido por Naomi Kawase, é uma obra enraizada na estética e nos temas recorrentes do cinema da diretora, que foram fundamentais para que o filme fosse laureado com o Grande Prêmio no Festival de Cannes do mesmo ano. Kawase é reconhecida por infundir seus filmes com uma presença marcante de elementos naturais e sua filmografia é caracterizada por uma abordagem serena e delicada, tanto em espaços naturais quanto urbanos, retratando as pequenas histórias do cotidiano com uma grandeza que enfatiza o poder e a beleza da Natureza (Assunção, 2020).

Erin Schoneveld (2016) observa que a autopromoção de Kawase como uma cineasta autoral está alinhada com a ascensão do cinema nacional japonês, especialmente dentro do contexto do cinema de arte. Esse cinema de autor frequentemente se define em oposição ao “outro”, buscando destacar uma identidade nacional distinta (Schoneveld, 2016). No caso do cinema japonês contemporâneo, essa identidade se afastou dos estereótipos tradicionais associados aos gêneros de *samurai* e *yakuza*, concentrando-se em uma identidade mais específica e local dentro de um contexto global. No contexto dos filmes de Kawase essa mudança data-se através do que Schoneveld denomina como “cinema de lugar”, ou *cinema of place*, que explora a paisagem, as pessoas e a linguagem de uma região específica (Wada-Marciano, 2012). No caso de Kawase, essa região é Nara, cujo cenário e cultura local são elementos de destaque em suas obras.

De acordo com Wada-Marciano (2012), Kawase subverte as hierarquias tradicionais dos temas cinematográficos, que muitas vezes relegam essas preocupações ao “filme doméstico”. Ela desenvolveu seu próprio estilo de cinema realista (*riaruna eiga*), que não segue estritamente as convenções do documentário nem do filme narrativo tradicional, mas cria uma nova forma de expressão cinematográfica que captura a essência do realismo sem se submeter às categorizações convencionais.

A conexão de Kawase com Nara, onde ela cresceu e onde grande parte de seus filmes é ambientada, adiciona uma camada biográfica significativa ao seu estilo cinematográfico. Segundo Schoneveld (2016), em suas produções, Kawase retrata comunidades rurais e suas lutas para lidar com o impacto da modernização pós-guerra do Japão, criando uma narrativa que está ligada ao ambiente em que ela mesma cresceu. A diretora posiciona-se como uma mediadora entre seu mundo e o do espectador, borrando intencionalmente a linha entre o real e o imaginado em seus filmes, que são, simultaneamente, documentários e ficções (Schoneveld, 2016).

Durante sua Masterclass de 2023 no Centro Cinema da Batalha na cidade do Porto, Kawase compartilhou seus conhecimentos sobre a intersecção entre cinema, cultura e espiritualidade em sua obra. A cineasta revelou como as práticas religiosas e a conexão cultural japonesa com a Natureza, que frequentemente envolvem rezas e oferendas aos deuses, fazem parte do seu cotidiano e influenciam sua percepção do mundo através das lentes de algo divino e poderoso. A

diretora também afirmou que os elementos naturais, como a chuva, o sol e o vento, influenciam suas criações cinematográficas e estão constantemente presentes em suas obras.

É importante salientar que, na obra de Kawase, existe uma sensibilidade no tratamento de temas como a vida e a morte. Para a cineasta (2023), a morte transcende sua concepção habitualmente negativa, revelando-se carregada de uma beleza intrínseca. Ela aspira transformar o violento em belo, promovendo uma reconexão emocional por meio do cinema, uma forma de arte que, segundo ela, possui o poder de reformular perspectivas e despertar sentimentos profundos.

Este enfoque é evidenciado desde o começo de sua carreira cinematográfica, como por exemplo, em seu filme *Katatsumori* (1997), laureado com um prêmio por excelência no Yamagata International Documentary Film Festival. A obra explora a vida de sua tia-avó, focando em temas como a resiliência da Natureza através das plantas que prosperam mesmo após serem cortadas¹¹, e a importância do toque nas relações humanas, mergulhando assim no universo sensorial que liga suas personagens.

Todos estes elementos inerentes da obra de Kawase convergem harmoniosamente na narrativa de *Mogari no Mori*. Esta obra conta a história de Machiko, uma mulher enlutada pela morte do filho, que encontra uma nova direção na vida ao trabalhar em um lar de idosos numa cidade rural. Lá, ela se depara com Shigeki, um idoso que ainda se apegava à memória de sua falecida esposa. Nos primeiros dias de sua nova ocupação, Machiko mostra-se reservada, silenciosa e introvertida, guardando dentro de si a dor de perder o filho. Por outro lado, Shigeki aparenta sempre estar tranquilo e sereno, embora seja frequentemente assombrado pelas memórias de sua falecida esposa, Mako, cujo fantasma ele enxerga por vezes.

Em *Mogari no Mori*, a fusão entre o indivíduo e o espaço natural é evidente desde os primeiros momentos do filme, quando os residentes do lar são incentivados a interagir entre si e com o ambiente natural, participando de atividades como colher frutas nas plantações. Essa interação constante com a Natureza pode associar-se ao conceito de *Successful Aging*, conforme discutido por Katz e Calasanti (2015), que sugere que o envelhecimento bem-sucedido envolve um

¹¹ Aqui pode-se fazer uma ligação ao conceito de *kire*, especificamente quando Giacomelli argumenta que: “Não se trata de arrancar a flor do seu contexto natural e destiná-la à morte, mas sim de revelar a naturalidade mais profunda e essencial da flor” (2021: 144, tradução minha do original em inglês).

engajamento pleno com a vida, incluindo atividades produtivas e relações interpessoais (Rowe, 1998, em Katz & Calasanti, 2015). Essa ideia estabelece um diálogo direto com a cena em que Shigeki questiona sobre sua própria existência: “estou vivo?”, ele pergunta. No que o monge responde:

- “Estar vivo” tem dois significados. O primeiro: comer arroz. E outros alimentos. O que você faz. Então me diga. Você come arroz? Sim, você está comendo arroz. (...) mas há outro significado. Ter a sensação de estar vivendo. Sentir-se vivo. “Eu não entendo o significado da vida”. “Não vejo sentido na minha vida”. Não se trata apenas de “comer e viver”. É por isso que eu disse que sua pergunta tinha dois significados. Você come? Sim, você come, então você está vivo. Essa é a resposta na maioria dos casos. Mas como eu disse agora, você não se sente vivo. Quero dizer no seu coração, não no seu estômago. Seu coração tornou-se vazio. É vazio, não o nada.

- Vazio?

- Estou vivo ou não? Quando você não consegue responder a pergunta por si mesmo, então é o outro significado. Se você quer compreender esse outro significado... Senhorita Machiko... Pegue a mão dele. O que você sente? Calor? Você pode sentir a energia dela? Através da sua mão? Você sente a sensação de estar vivendo. Viver é, portanto, sensações (Kawase, 2007, tradução minha)

Na obra de Kawase, a necessidade de redescobrir a vitalidade após confrontos íntimos com a morte é um tema recorrente que impulsiona a narrativa. Tanto Shigeki quanto Machiko, figurativamente “mortos” por dentro, encontram na Natureza um caminho para a renovação espiritual e emocional. Este confronto com a morte reflete-se não apenas na jornada dos personagens, mas também nas práticas culturais apresentadas ao longo da obra.

Mogari no Mori é um filme que destaca antigos valores e costumes relacionados ao enterro e ao luto, preservados na cidade rural de Nara. Logo no início do filme, é possível observar uma cena contemplativa de uma procissão caminhando através do campo com a floresta ao fundo, evocando o costume do *nobe-okuri* (cortejo fúnebre) (figura 16)¹².

Esta procissão fúnebre, *nobe-okuri*, é um costume que nos ajuda a entender como os japoneses percebem o mundo após a morte. Nessa procissão, homens na primeira fila seguram lanternas, enquanto os outros dois seguram bandeiras. Uma crença mitológica é que tanto as lanternas quanto as bandeiras são usadas para guiar a alma do falecido até o local do enterro, para que ela não vagueie ou volte para sua casa. O costume da procissão *nobe-okuri* ainda era comum durante o período Edo, mas agora é visto apenas em áreas remotas como Yamagata ou Toyama, no nordeste do Japão (Okuyama, 2015: 155, tradução minha do original em inglês).

¹² O costume foi substituído pela versão contemporânea de uma procissão fúnebre liderada por um carro funerário, indo da funerária ao cemitério. O carro funerário, ou *rekyu-sha*, é geralmente seguido por parentes e amigos em seus próprios veículos. É por isso que o típico japonês que vive em grandes cidades como Tóquio não está mais familiarizado com a palavra *nobe-okuri* (Okuyama, 2015: 155, tradução minha do original em inglês).

A escolha do título *Mogari no Mori* também está relacionada com a percepção dos japoneses em relação à morte. *Mogari* pode ser traduzido como “lamento” e *mori* como “floresta”. Entretanto, o termo *mogari* do mesmo modo refere-se à um conceito mais amplo, englobando tanto o período quanto o local de luto. Kawase (2007) explica que *mogari* deriva de *mo agari*, que significa “fim do luto”. Durante este período de *mogari*, as pessoas são incentivadas a refletir sobre seus entes queridos falecidos, encontrando consolo na Natureza. A imersão em ambientes naturais, como jardins, parques ou paisagens naturais pacíficas, oferece uma sensação de paz e tranquilidade, auxiliando no processo de luto.

Tendo isso em vista, Erin Schoneveld (2016) observa a importância da paisagem natural e o ambiente rural de Nara em *Mogari no Mori*. Desde as cenas de abertura, com tomadas longas das montanhas, campos e florestas, Kawase estabelece uma conexão intensa entre os personagens e a paisagem, usando o ambiente natural como um dispositivo narrativo para o *mo agari*. Como discutido pelo autor,

[o] mundo natural contém um espírito e uma força vital que não podem ser totalmente compreendidos. Kawase estabelece uma conexão humana com a paisagem por meio de planos extremamente longos da zona rural e das figuras humanas que vivem e trabalham nela. Em muitas cenas, as figuras são ofuscadas pelo mundo verde exuberante que as cerca. Kawase envia a mensagem de que os seres humanos devem viver em harmonia com a natureza (Schoneveld, 2016: 202, tradução minha do original em inglês).

A jornada de Shigeki e Machiko nesse espaço criado por Kawase promove essa cura, um novo começo, onde ambos encontram clareza ao confrontarem a dor e o luto que carregam. Essa clareza, no entanto, não elimina a perda; em vez disso, ela permanece constante, às vezes sutil, outras vezes dolorosamente presente (Schoneveld, 2016).

A Natureza em *Mogari no Mori* manifesta-se não apenas nessas paisagens e como uma força motriz dos acontecimentos, mas também nos detalhes mais sutis da trama. Essa representação é evidenciada em uma das cenas de prática de caligrafia realizada pelos moradores do lar de idosos, na qual eles escrevem diversas palavras e seus nomes em *kanji*. Entre as palavras escritas, uma se destaca: “北森” (Kitamori), na qual “kita” significa norte e “mori” significa floresta, sugerindo a ideia de uma “floresta do norte” ou, de forma mais ampla, uma referência à “Natureza” (Figura 17). Este detalhe adiciona uma camada oculta de significado que alude ao tema central do filme.

A busca pela cura interior conduz Shigeki e Machiko à floresta, um espaço simbólico onde ambos se perdem e, simultaneamente, se encontram, descobrindo um caminho para a restauração interior. Durante essa jornada, eles enfrentam seus próprios *kire* (cortes) — a morte do filho de Machiko e a perda da esposa de Shigeki. Juntos, encontram alívio para suas dores, aprendendo a lidar com suas perdas e a encontrar um novo significado na vida. Essa ideia ressoa com a análise de Giacomelli (2021), que destaca que o passado nunca está morto e nitidamente separado (*kire*) do presente, e a morte não é o oposto da vida. *Kire-tsuzuki* expressa assim a interpenetração do aqui e agora (*shigan*) e do além (*higan*). Este conceito sublinha a fluidez entre vida e morte, sugerindo que a cura e a renovação não implicam em esquecer ou superar o passado, mas sim em integrar essas experiências no fluxo contínuo da existência.

Dentro desse contexto, a jornada dos personagens na floresta reflete um processo de reconciliação, onde o passado e o presente coexistem e dialogam. A cura interior que Shigeki e Machiko buscam não é encontrada na negação de suas perdas, mas na aceitação delas como parte de sua identidade e experiência de vida. A floresta, como espaço simbólico, facilita esse processo ao fornecer um ambiente onde as leis naturais e espirituais estão em plena harmonia, permitindo que os personagens passem por um processo de renovação que respeita tanto o passado quanto o futuro. Isto dialoga com o que Richie (2007) discute sobre o conceito de *furyu*, o qual se harmoniza com a doutrina budista fundamental de que este mundo, criado pelo homem, é uma ilusão. Ao mesmo tempo, reflete a crença japonesa tradicional de que a única forma de viver plenamente é se submetendo às leis naturais imutáveis. Essa submissão não é vista como resignação, mas como uma forma de alcançar harmonia e clareza espiritual.

A transformação que Shigeki e Machiko experimentam, proporcionada pelo ambiente da floresta, também se alinha com o conceito de *shinrin-yoku*, que, como discutido no primeiro capítulo, se refere à prática de absorver a atmosfera da floresta como um meio de recuperação mental e física. Segundo Hendy (2018), *shinrin-yoku* promove a reflexão e a introspecção, permitindo que os indivíduos desenvolvam uma conexão mais profunda consigo mesmos e com o mundo natural ao seu redor. Essa prática, como afirma o professor Miyazaki, sustenta a ideia que a

imersão na Natureza pode preencher o vazio interior e promover a cura, facilitando a redescoberta do significado e da beleza da vida, mesmo em face da morte e do luto.

Essa busca das personagens pela renovação espiritual e emocional na floresta pode ser interpretada como uma manifestação inconsciente ou consciente do conceito de *seijaku*, que, conforme descrito por Cavallaro (2013) e Tierney, representa a “quietude energizada” ou uma serenidade vibrante encontrada em espaços como jardins japoneses. Esses espaços são projetados para encarnar um refúgio utópico, onde o silêncio e a tranquilidade prevalecem, promovendo a introspecção e a conexão harmoniosa entre o ser humano e o ambiente natural. A floresta em *Mogari no Mori* atua de maneira semelhante, oferecendo aos personagens um espaço para a introspecção e a cura, alinhando-se com a tradição japonesa de encontrar serenidade e significado na interação com o meio ambiente.

A representação da floresta em *Mogari no Mori* como uma entidade quase viva e, ao mesmo tempo, misteriosa, é evidenciada em uma cena marcante, na qual Shigeki abraça uma árvore que simboliza o túmulo de sua esposa (Figura 18). Esse gesto carrega um profundo simbolismo, ressoando com uma cena similar no filme *Himatsuri*, onde o protagonista também abraça uma árvore em um momento de catarse espiritual. Em ambas as cenas, o ato de abraçar a árvore pode representar uma reverência ao espaço da floresta e aos seus deuses.

Essa saudação aos elementos naturais como manifestações divinas é explicitamente articulada quando Machiko sugere: “vamos rezar para o vento juntos”, uma afirmação que evidencia a crença de que forças naturais, como o vento, possuem uma essência espiritual quase como a personificação de um *Kami*. Pois, no folclore japonês, existe uma forte moralidade associada ao comportamento humano em relação à Natureza, que combina a crença na presença constante dos *Kami* na floresta com um grande respeito por esses elementos divinos (Callicott e McRae, 2017).

Esses elementos místicos e folclóricos também se manifestam na narrativa por meio da floresta, que atua como um meio de transporte para outro mundo, ilustrado pelo conceito de *kamikakushi*. Quando as personagens adentram a floresta e se imergem nela, há quase uma sensação de desaparecimento, como se fossem levadas a um novo mundo dentro daquele espaço.

Kamigakushi, ou *kamikakushi*, é um termo japonês que se traduz literalmente como “escondido pelos deuses” ou “desaparecimento misterioso”. No folclore japonês, refere-se ao fenômeno em que uma pessoa desaparece de forma inexplicável, acreditando-se que tenha sido levada por espíritos ou deuses (*kami*). Esses desaparecimentos são frequentemente atribuídos a forças sobrenaturais, e as pessoas desaparecidas são geralmente crianças ou jovens, embora adultos também possam ser vítimas de *kamikakushi* (Foster, 2009). Acredita-se que as pessoas levadas por *kami* foram transportadas para um reino espiritual ou para um lugar oculto, onde podem ser mantidas por um período de tempo ou indefinidamente (Napier, 2005).

Esse tema é explorado em várias obras da literatura e do cinema japoneses. Um exemplo famoso no cinema é o filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001), de Hayao Miyazaki, onde a jovem protagonista Chihiro é “levada” para um mundo habitado por espíritos e deuses, e deve encontrar uma maneira de retornar ao mundo humano.

A ideia de *kamikakushi* também está relacionada às noções de desaparecimento e reclusão, muitas vezes ligadas às questões de luto, perda, ou a necessidade de um personagem encontrar um caminho para a reconciliação espiritual. Tendo isso em consideração, pode-se compreender que, a obra de Kawase possui um elemento sobrenatural inscrito na paisagem que tende a borrar a fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Como observa Schoneveld (2016), isso é evidente em *Mogari no Mori*, na qual a floresta contém uma força espiritual intangível que apoia e vigia Shigeki e Machiko em sua jornada, oferecendo-lhes consolo e um caminho para a cura.

Schoneveld (2016) afirma que, ao longo do filme, Kawase utiliza poucos cortes ou explicações, especialmente nas cenas na floresta, onde a narrativa depende das imagens e das emoções compartilhadas entre Shigeki e Machiko. A floresta é o local onde o impacto da perda de Machiko se torna mais evidente, pois “o uso de paisagens rurais em filmes contemporâneos é marcante pelo senso de perda que essas paisagens já provocam no público, dada a natureza predominantemente urbana da sociedade japonesa contemporânea” (Philips; Stringer, 2007: 276, tradução minha do original em inglês). Na cena que as personagens vagam pela floresta em meio à chuva, Machiko tenta desesperadamente impedir Shigeki de atravessar um riacho que ela considera como perigoso, mas ele insiste em continuar. Nesse momento, Kawase foca a câmera na correnteza,

capturando a intensidade do momento através do som da água e dos gritos de Machiko, que repetidamente pede desculpas e implora para que Shigeki pare (Schoneveld, 2016).

A abordagem de Kawase para essas cenas, como observado por Schoneveld (2016), é marcada por uma estética que privilegia a contemplação em detrimento da ação, permitindo que as emoções se desdobrem de forma fluida e sem pressa. Esse estilo é especialmente evidente na cena final do filme, onde Shigeki encontra a tumba de sua esposa e deita-se sobre a terra, entrando em um estado quase de transe junto à Machiko. Ambos olham para o céu e para o topo das árvores como se estivessem contemplando algo divino.

A cena, que se estende por cerca de 15 minutos (Figura 19), reflete a importância que Kawase atribui ao tempo necessário para que os sentimentos possam ser plenamente vivenciados no presente. Em vez de recorrer ao melodrama convencional, Kawase adota uma abordagem mais sutil, utilizando performances improvisadas e uma câmera manual que capta as nuances do comportamento humano, enfatizando o cotidiano, o íntimo e o momentâneo (Jacoby, 2008).

Para ressaltar esta ligação com o momento presente e invocar estes sentimentos no espectador, Kawase, emprega uma fotografia elegíaca que, aliada à ausência de trilha sonora, cria um espaço onde o silêncio e a imagem tornam-se veículos de introspecção e conexão espiritual. Essa escolha estilística enfatiza a Natureza como um lugar de contemplação, onde as emoções são destiladas ao longo do tempo, permitindo ao espectador experienciar plenamente a vastidão e o mistério do ambiente. A ausência de música atua como uma amplificação da quietude, refletindo as tradições do budismo zen, onde o vazio e o silêncio são componentes essenciais para a meditação e o despertar espiritual (Schoneveld, 2016).

O contraste entre o silêncio da Natureza e a intensidade emocional das personagens é uma técnica que ecoa a tradição cinematográfica japonesa, que valoriza a integração do ambiente natural na expressão das emoções humanas. Como observado por Richie (1990), no cinema japonês, a emoção muitas vezes não é transmitida diretamente pelo rosto dos personagens, mas através da interação destes com o ambiente que os cerca, através de planos longos e tomadas prolongadas. Como pode ser observado, Kawase adota essa técnica, utilizando o esse espaço como um espelho das emoções reprimidas e como catalisadora para o processo de cura emocional e

espiritual dos personagens. Essa abordagem cinematográfica reflete uma tradição japonesa mais ampla que valoriza a espiritualidade inerente à Natureza e sua capacidade de atuar como um intermediário entre o mundo humano e o espiritual (Warf & Arias, 2008).

Como anteriormente exposto, a temática da morte é central em *Mogari no Mori*, assim como a crença na vida após a morte, enraizada no budismo zen. Essa crença é expressa de forma explícita na narrativa quando envolve a esposa falecida de Shigeki, cuja morte ocorreu há 33 anos. De acordo com a tradição budista apresentada pelo monge no filme, após 33 anos, a alma do falecido atinge o estado de Buda, deixando de retornar a este mundo.

Esse conceito é reforçado em uma conversa no lar de idosos, quando uma das personagens reflete sobre a morte da esposa de Shigeki: “Quando você morre, há outro mundo. É maior que a vasta Terra. É um lugar enorme e muito feliz. E há muitos homens e muitas mulheres que foram antes de nós. ‘Estamos esperando por você’. Antes de nascermos, onde estávamos?”. A ligação entre a narrativa do filme e os princípios budistas é sublinhada por Ashkenazi, que destaca que “no pensamento budista tradicional [...], a morte era um prelúdio para o renascimento ou, se o crente praticasse o caminho correto (*dharma*), para uma condição de Budeidade onde se estava aliviado do fardo do renascimento” (2002: 37, tradução minha do original em inglês).

Pode-se observar, portanto, que o cinema de Kawase, reflete uma especificidade cultural construída em torno dos rituais do budismo e do xintoísmo (Schoneveld, 2016). Embora esses temas possam ser acessados de maneira universal, eles também afirmam uma identidade japonesa moderna que, por meio da narrativa de Kawase, se distingue tanto no contexto nacional quanto internacional. Como aponta Schoneveld (2016), Kawase utiliza sua independência dos grandes estúdios japoneses para evitar os modos comerciais e formulaicos de fazer cinema, promovendo uma estética e uma especificidade cultural que são associadas ao seu “cinema de lugar”.

Dentro do cenário dos festivais internacionais de cinema, Kawase tem se consolidado como uma cineasta autora cujas obras são inseparáveis da identidade nacional japonesa, promovendo um cinema nacional que se diferencia do ocidental. A associação de Kawase com esse cinema de autor, definido por sua identidade regional, tem sido fundamental para o reconhecimento de seu trabalho (Schoneveld, 2016).

3.2. *Yuki et Nina*

Assim como Naomi Kawase, outros cineastas independentes contemporâneos, se destacam por seu esforço em borrar a linha entre ficção e documentário (Jacoby, 2008). *Yuki et Nina* (2009) é um exemplo notável desse estilo. Dirigido por Nobuhiro Suwa, um cineasta japonês que se notabiliza por seu estilo contemplativo e minimalista que possui trabalhos de direção renomados como *M/Other* (1999) e *H Story* (2001), e por Hippolyte Girardot, reconhecido por suas atuações em *Paris, je t'aime* (2006), dirigido por Suwa, e *The French Dispatch* (2021).

Em *Yuki et Nina* (2009), Suwa e Girardot mergulham em temas intimistas, retratando o cotidiano simples de maneira delicada. Yuki é uma menina francesa de nove anos de ascendência japonesa por parte de mãe, vivendo na França com seus pais, sempre acompanhada de sua melhor amiga, Nina. O corte da trama é representado pela abrupta mudança na vida de Yuki, desencadeada pelo divórcio de seus pais e a necessidade de mudança para o Japão. Na obra, esse momento representa o *kire*, causando uma ruptura na estabilidade familiar e emocional de Yuki, marcando uma transição crítica que influencia todo o desenvolvimento subsequente do filme e da própria menina.

Jesús Miguel Sáez-González (2009) argumenta que o evento do divórcio é uma quebra, um ponto de inflexão que redefine o mundo até então conhecido por Yuki. Ela é forçada a deixar uma vida parisiense para entrar em uma realidade onde ela e sua mãe parecem estar em um plano secundário, quase borrado, simbolizando a confusão e a falta de clareza sobre seu novo papel e ambiente.

Neste ponto da narrativa, Yuki decide fugir com sua amiga para a casa de campo do pai de Nina, na França rural. Lá, elas tentam construir um refúgio próprio, distante de tudo e de todos. No entanto, quando quase são descobertas por uma vizinha, as meninas se aventuram floresta adentro, aspirando a viver ali. As duas passam a explorar as profundezas da Natureza, fazendo brincadeiras e descobrindo novos refúgios.

Contudo, em um momento de introspecção, Yuki resolve se embrenhar ainda mais na floresta, deixando sua amiga para trás. Enquanto caminha pela floresta, ela se expressa em um

monólogo solitário: “Nina, desculpa por ter te deixado. Eu não quero ir para o Japão, não quero que meus pais se divorciem. Vou viver na floresta, criar uma casa encantadora... Nos divertimos tanto aqui. Vai ter goblins e elfos que vão me trazer comida”.

Esta sua reflexão espelha sua crença nos seres místicos da floresta e sua conexão com esse ambiente. Além disso, também reflete, de certa forma, aquilo que se vê logo no início do filme, na primeira cena da trama, quando Yuki está brincando com seus avós em um parque. Durante esta cena, o avô da menina está desenhando uma floresta, com uma árvore proeminente ao centro. Enquanto desenha, ele explica: “Olha, você vê como isso dá uma profundidade? Que bonito. Você pode ver algumas árvores aqui. A luz do sol amarela entra assim. E aqui tem uma raposa, e ela ouve... bem, é um rouxinol!” (figura 20). Esta cena pode ser interpretada como uma premonição ou uma introdução simbólica aos temas que serão explorados ao longo do filme, como a própria jornada de Yuki na floresta, acompanhada de sua fantasia de viver entre seres mágicos, manifestando o encantamento por esse ambiente descrito pelo avô no início do filme.

Na cena em que Yuki caminha sozinha pela floresta, é evidente que os diretores adotam um estilo visual contemplativo, caracterizado por uma atenção metódica aos sons e à atmosfera natural ao redor da personagem. A exploração desse refúgio tranquilo por Yuki é captada por uma cinematografia que privilegia a imersão na paisagem, utilizando longas tomadas e uma câmera estática, técnicas que são representativas da estética de Suwa.

Essa técnica também se faz presente em outros diretores japoneses, como Kiyoshi Kurosawa em *Charisma* (1999), como exposto no segundo capítulo. Alastair Phillips e Julian Stringer (2007) afirmam que embora *Charisma* seja um thriller psicológico, compartilha com as obras de Suwa e Kawase a utilização de planos longos e o distanciamento de câmera frustram “as expectativas de envolvimento com os personagens, e a relativa falta de edição atenua a sensação de tensão” (Phillips; Stringer, 2007: 276, tradução minha do original em inglês).

De acordo com Phillips e Stringer (2007), essa abordagem usada nas obras de Suwa foi influenciada pela Nova Onda Taiwanesa e pelos trabalhos de cineastas como Hou Hsiao-hsien e Tsai Ming-liang, assim como Yasujiro Ozu. Como destacado pelos autores, essa estética, contribui para a criação de uma atmosfera que promove a contemplação, ao mesmo tempo em que acentua temas

de alienação e perda — recorrentes no cinema japonês da década de 1990. Além disso, pode-se observar também a influência de cineastas europeus, como Jacques Tati, Robert Bresson e Michelangelo Antonioni (Phillips e Stringer, 2007).

Neste sentido, a discussão de Iles (2004) se torna particularmente relevante ao discutir a capacidade do cinema de imergir o espectador no espaço material da obra de arte de maneira única. Iles argumenta que o ponto de vista da câmera pode se alinhar tanto com os personagens quanto com o público, permitindo que o espectador experimente a cena de forma íntima, quase como se estivesse dentro do quadro. Essa dualidade — estar simultaneamente dentro e fora do quadro — cria uma experiência cinematográfica que permite ao público mover-se entre diferentes perspectivas, promovendo uma reflexão complexa sobre o espaço e a narrativa (Iles, 2004).

Tais princípios podem ser observados na cena em que Yuki emerge da floresta. A câmera enquadra Yuki em contraste com a vasta extensão verde da paisagem, enquanto um local com pequenas estátuas budistas é visível no canto inferior esquerdo da composição (Figura 21). A presença dessas estátuas sugere um espaço de oração, insinuando que esta floresta possa ser uma *chinju no mori*. O distanciamento da câmera nesta cena enfatiza a grandiosidade da floresta em relação ao tamanho de Yuki. Nesse momento, Yuki percebe que não está mais na França, mas sim no Japão, uma revelação marcada pela interação com duas meninas que passam de bicicleta e a convidam para brincar, falando em japonês.

Esse episódio reflete a mudança de perspectiva interna de Yuki, à medida que ela começa a perceber que é possível encontrar felicidade e fazer amizades no Japão. A câmera, ao posicionar-se entre a vastidão da floresta e o pequeno santuário, enfatiza a transição emocional e cultural da personagem. Eventualmente, Yuki retorna à floresta e à França para se reunir com seu pai, encerrando o ciclo de sua jornada de autodescoberta.

Essa teletransportação súbita intensifica a atmosfera mística e sublinha o papel transformador que esse espaço exerce sobre as personagens. Dessa forma, o espaço da floresta se manifesta como uma entidade viva e ativa na transformação das personagens, não apenas através do que pode ser associado ao *Kamikakushi*, ou seja, essa “viagem” da França para o Japão, mas também por meio de elementos sutis. Isso pode-se ser observado quando, logo ao adentrarem a

floresta, as protagonistas se deparam com uma grande pedra em forma de sapo (Figura 22), um detalhe aparentemente fugaz, mas carregado de simbolismo.

De acordo com Stuart Donald Blair Picken (2006), na mitologia japonesa, o sapo ou rã possui diversos significados, frequentemente associados à sorte, proteção e transformação. Tradicionalmente, acredita-se que os sapos possuam poderes protetores, sendo usados como amuletos para garantir segurança, especialmente durante viagens. Essa associação está ligada a um jogo de palavras em japonês, no qual *kaeru* (帰る) significa tanto “sapo” quanto “retornar” ou “voltar (para casa)”. Além disso, o sapo simboliza transformação e renascimento devido ao seu ciclo de vida, que envolve a metamorfose de girinos para sapos adultos, que pode ser interpretado como um símbolo de mudanças positivas e crescimento pessoal. A presença dessa figura de sapo sugere que a floresta atua nessa obra como um espaço de transição e proteção durante a “viagem” que Yuki fará, onde ela tem a oportunidade de se transformar e amadurecer. Como salienta Roland Carrée (2016: 50, tradução minha do original em francês):

Esses percursos, sempre simbólicos (a travessia de uma floresta, [...]), permitem que eles atenuem um pouco sua incompreensão do mundo adulto, que os impede de ter uma família unida [...], de permanecerem com seus amigos [...], ou simplesmente de sobreviver [...]. As fugas geográficas e mentais que todos esses personagens infantis realizam permitem, acima de tudo, que eles se reencontrem de maneira mais completa no final.

Essa ideia também ressoa com os ensinamentos do mestre zen Hakuin, que afirma que o objetivo de “ver sua própria natureza” só pode ser realizado se alguém “cortar a raiz da vida”: “Você deve estar preparado para soltar sua mão ao estar pendurado em um precipício íngreme, para morrer e renascer” (Hakuin, citado em *Japanese Aesthetics*, 2023, tradução minha do original em inglês).

Posteriormente, quando Yuki aceita sua ida ao Japão em decorrência de sua experiência mística, ela e sua mãe passeiam de carro pelo interior, até que Yuki insiste em parar ao reconhecer o local de sua “teletransportação”. Confusa, sua mãe tenta entender como Yuki conhece o lugar, lembrando-se, então, de ter brincado ali na infância.

A casa na qual Yuki brincou em seu *kamikakushi*, agora parece abandonada, levantando a hipótese da menina ter experienciado as memórias de infância de sua mãe como em um estado

mental, ligado aos sonhos. Sigmund Freud (1953), em sua teoria dos sonhos, argumenta que os sonhos são realizações de desejos e representações de conflitos internos, e podem manifestar-se como experiências oníricas que incorporam elementos da realidade do sonhador de formas complexas e simbólicas. De acordo com Carrée (2016: 52, tradução minha do original em francês), Suwa e Girardot, parecem seguir a concepção que Federico Fellini, grande diretor italiano de filmes oníricos, descreve nestes termos:

‘o cinema já é um sonho. A linguagem do sonho é a do cinema: aparições, desaparecimentos, elipses do tempo, dilatação do espaço’ [...] De fato, os dois diretores não hesitam em manipular a racionalidade aparente do mundo, que apresentam ao espectador na primeira parte do filme, para, em seguida, subverter todos os códigos espaço-temporais, fazendo assim com que a pequena Yuki, em questão de minutos e alguns quilômetros, transite de uma floresta francesa para uma zona rural japonesa.

Sendo assim, de acordo Carrée, (2016) durante sua fuga pela floresta, a jovem Yuki cria uma interseção entre seu presente, vivido na França, e seu futuro, que será no Japão. Este encontro ocorre em uma dimensão atemporal, fora do fluxo convencional do tempo. O autor observa que “Yuki simboliza um corpo receptáculo que incorpora todas as questões: a distância entre duas pessoas que já não se amam e a dificuldade de coexistência entre dois países que, apesar do respeito mútuo, enfrentam desafios para viver em harmonia”. Quando Yuki emerge na paisagem rural japonesa, evoca-se o espírito das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, trazendo à tona a ideia de uma menina imaginativa que, após caminhar pela floresta, se transporta para um mundo fantástico. Esse mundo, com toda a sua estranheza, a confronta com a realidade, que ela eventualmente aceita com mais serenidade, como se fosse um sonho que volta para si mesmo (Carrée, 2016).

Este conceito é importante para compreender *Yuki et Nina*, onde a interseção entre realidade e sonho é explorada, promovendo a sua aceitação, transição e adaptação à possibilidade de renascimento ou de emergir em uma nova existência, na qual a antiga forma de vida é cortada para dar lugar a uma nova ordem, uma nova naturalidade que ainda precisa ser compreendida e aceita por Yuki. Como conclui Sáez-González (2009: 120, tradução minha do original em espanhol):

O drama, então, que se infiltra na realidade, transmuta-se em um universo infantil ficcional, por meio de uma ruptura abrupta que quebra toda a lógica da história, a ponto de permitir uma fuga - o fantástico se infiltra em uma realidade infantil em crise. Yuki e Nina também fugirão de casa e se perderão em uma floresta exuberante,

que apenas Yuki conseguirá atravessar - perder-se em uma floresta é entendido não apenas como uma experiência mágica, mas também como uma experiência de transformação, enquanto as forças da natureza são consideradas parte inevitável da trajetória dos personagens. Do outro lado, ela encontra um lugar indeterminado; espacial e temporalmente, talvez ou não identificável do Japão, que mais tarde deduziremos ser o mesmo, onde sua mãe brincava quando criança. Ou seja, o mundo mágico a fez entender, sem dar um sentido ou uma causa racional, o que permite a mudança psicológica, reconectando-a misteriosamente com a realidade de sua mãe, nesse caso, e tomando-a como sua, ela concorda com a decisão de viajar com ela, destacando assim uma história rica, que explora, a partir do mundo da criança, os universos ficcionais, além da fronteira dos níveis de realidade.

Portanto, como Carrée (2016) afirma, para capturar a essência de que as histórias são vistas através da perspectiva infantil, é essencial despojá-las de qualquer referência temporal. Esse enfoque permite que tanto os personagens jovens quanto o público experimentem um presente absoluto, onde o passado e o futuro, assim como as experiências das crianças e as percepções dos adultos, se fundem em um único tempo diegético.

Outro aspecto importante a salientar é que, semelhante ao que pode ser observado em *Mogari no Mori*, a trilha sonora da obra é praticamente inexistente, com a paisagem sonora do filme sendo composta predominantemente pelos sons naturais do ambiente. Suwa e Girardot, assim como Kawase, brincam com a “manipulação do silêncio profundo” (Schoneveld, 2019). A quietude do ambiente proporciona um mergulho nas emoções das personagens de maneira mais íntima e imediata. Contudo, destaca-se uma singularidade no desfecho do filme com a inclusão da canção *Tinsagu nu Hana* (ou *Chinsagu nu Hana*). *Tinsagu nu Hana* é uma tradicional melodia de Okinawa, interpretada na língua okinawana, que celebra os valores do confucionismo Ryukyuan, com ênfase na piedade filial. O termo “*Tinsagu nu Hana*” refere-se à flor da planta *Tinsagu*, conhecida cientificamente como *Impatiens balsamina*, nativa da África. Esta canção é categorizada como uma *warabi-uta*, ou seja, uma canção folclórica infantil, transmitida de geração em geração ao longo dos séculos (Chinen, 2007).

Tinsagu nu Hana é vista como um artefato cultural precioso, preservado e transmitido pelos imigrantes okinawanos, conhecido como *Uchinaanchu*. Esta canção continua a ser passada de uma geração para outra, simbolizando a continuidade cultural e a ligação com as raízes ancestrais (Chinen, 2007). No contexto do filme, a presença dessa canção pode estabelecer uma ligação com

os temas da piedade filial, das conexões religiosas, especialmente no que diz respeito ao dilema da imigração e à busca por pertencimento.

A canção ecoa a jornada emocional de Yuki, que navega entre diferentes culturas e tenta reconciliar suas próprias raízes e a relação com seus pais. Ao incluir essa música, os diretores não apenas reforçam a importância das tradições e da ancestralidade, mas também sublinham os desafios da identidade e da continuidade familiar.

Portanto, a jornada de Yuki através da floresta promove a aceitação de sua nova realidade no Japão, onde ela é capaz de estabelecer novas amizades e redescobrir a felicidade. Este percurso culmina em uma experiência mística proporcionada pelo ambiente natural da floresta, que, embora não resolva os desafios familiares, possibilita a Yuki uma reconciliação com sua nova vida. A narrativa ilustra o poder transformador das tradições culturais e espirituais na formação de realidades pessoais e na superação de adversidades. Além disso, a obra também levanta questões pertinentes sobre o tema da imigração, explorando as complexidades da identidade cultural e a adaptação a novas realidades sociais.

3.3. *Hotarubi no Mori e*

Entre as três obras analisadas neste estudo, *Hotarubi no Mori e* (2011), dirigido por Takahiro Omori, apresenta as conexões mais diretas com a mitologia florestal japonesa, destacadas pela presença marcante de seres mitológicos, *yōkai*, e práticas folclóricas, como o *matsuri* (festival). O filme é uma adaptação do *shojo manga* homônimo, escrito e ilustrado por Yuki Midorikawa, publicado inicialmente na edição de julho de 2002 da revista *LaLa DX* no Japão, posteriormente compilado em uma coletânea *tankōbon* em julho de 2003, que incluía outras quatro histórias independentes, todas de autoria de Midorikawa.

Omori é um diretor e roteirista japonês conhecido principalmente por seu trabalho na animação. Seu estilo é caracterizado por uma abordagem que combina elementos de realismo com toques de fantasia. Muitos dos trabalhos de Omori incluem elementos sobrenaturais ou fantásticos que são habilmente integrados ao mundo real, desde paisagens urbanas detalhadas até mundos de

fantasia ricamente construídos. Este estilo é exemplificado nas suas séries de televisão *Natsume Yūjin-chō* (2008–2017) — também baseada em uma manga de Midorikawa — e *Durarara !!* (2010).

Em *Hotarubi no Mori e*, o enredo desdobra-se em torno da jovem Hotaru Takegawa de 6 anos de idade, que todo verão visita o tio no interior do Japão e, em uma das essas visitas, se perde numa floresta, conhecida entre os habitantes locais por ser “a morada de espíritos da montanha e dos *yōkai*”. Na floresta, Hotaru é encontrada por Gin, uma entidade de aparência humana que usa uma máscara. Ele auxilia Hotaru a sair da floresta, mas a curiosidade e a fascinação levam-na a retornar nos dias seguintes e em todos os verões subsequentes, estabelecendo uma amizade delimitada pela impossibilidade de contato físico devido à maldição que pesa sobre Gin: ele desaparecerá para sempre se for tocado por um humano. Ele confia à Hotaru que foi abandonado na floresta quando ainda era bebê e, para não morrer, foi enfeitiçado pelo deus da montanha.

Na primeira interação entre Hotaru e Gin em *Hotarubi no Mori e* (Figura 23), Gin alerta Hotaru: “Você não deve vir aqui. Esta é a floresta onde vivem os deuses da montanha e os *yōkai*. Se entrar aqui, você se perderá para sempre” (Omori, 2011). Esta declaração sublinha a sacralidade da floresta e a percepção de um limiar entre o mundo humano e o domínio espiritual. A floresta, neste momento, é apresentada como um espaço liminar, onde as fronteiras entre o mundo físico e o espiritual são tênues, uma ideia enraizada na cosmologia xintoísta e nas tradições folclóricas japonesas, como exposto anteriormente.

A presença dos *yōkai*, reforça essa atmosfera de mistério e sacralidade. Gin, criado por esses seres, é um símbolo vivo dessa reconexão entre humanos e seres mitológicos, mostrando como esses elementos atuam como mediadores entre o mundo humano e o espiritual. Pois, conforme afirma Michael Dylan Foster (2009), os *yōkai* podem transformar-se em metáforas multivalentes, por meio das quais é possível abordar outros temas e questionar, de forma implícita, os limites entre o real e o imaginário.

Dentre os *yōkai* que habitam a floresta, destaca-se uma *kitsune*, ou raposa, que adverte Hotaru a não tocar em Gin. Tradicionalmente, as *kitsune* são vistas como protetoras; elas podem guardar santuários, casas e famílias, afastando maus espíritos e trazendo boa sorte (Okuyama,

2016). No entanto, elas também podem ser vistas como metamorfos e trapaceiras quando assim desejam.

A *kitsune*, assim com o *tanuki*, são caracterizados por sua capacidade de transformação ou mudança. São normalmente associados ao termo *bakemono* que literalmente significa “coisas que mudam”, destacando a natureza mutável e muitas vezes ilusória desses seres (Foster, 2009). Foster afirma que, embora existam representações visuais (imagens) que tentam estabelecer uma aparência fixa para a *kitsune* e o *tanuki*, essa fixidez é “minada” ou enfraquecida pela própria natureza dos *yōkai*, que é intrinsecamente ligada à transformação.

Em outras palavras, qualquer tentativa de definir claramente a aparência desses *yōkai* é prejudicada pelo fato de que eles, por definição, são mutáveis e podem assumir múltiplas formas, conforme articulado por Foster (2009). Isso ressalta a ideia de que *yōkai* como a *kitsune* e o *tanuki* são símbolos de mudança e ambiguidade, desafiando as percepções fixas de forma e identidade.

No contexto de *Hotarubi no Mori e*, a postura da *kitsune* em relação à Gin revela sua relação de amizade e afeto pelo menino. Esse gesto simboliza, mais uma vez, a complexa dinâmica entre humanos e seres espirituais, marcada tanto pela proteção quanto pelo perigo. Essa dualidade reflete a visão da Natureza na mitologia japonesa, onde os seres espirituais podem ser tanto benevolentes quanto vingativos, dependendo da interação com os humanos. Esse conceito expressa as crenças xintoístas e budistas, que enxergam a Natureza e seus habitantes espirituais como forças poderosas, dignas de respeito e com as quais os humanos devem buscar harmonia (Foster, 2009).

Outro aspecto importante a ser destacado está ligado às crenças da mitologia florestal e às práticas religiosas e culturais: os *matsuri*. Os *matsuri* preservam e transmitem as tradições culturais e histórias locais. Por exemplo, em *Hotarubi no Mori e*, Gin convida Hotaru a participar do *Yōkai no Matsuri*, um festival anual organizado pelos espíritos dentro da floresta, onde, ocasionalmente, humanos — geralmente crianças que se aventuram na floresta — também participam (Figura 24). Durante esse festival, os *yōkai* se disfarçam de humanos, refletindo as práticas festivas humanas em que os humanos se disfarçam de *yōkai*. Este entrelaçamento entre as tradições desses espíritos

da floresta e as práticas humanas nos festivais ilustra uma fascinante troca cultural, na qual, novamente, a linha entre o sobrenatural e o humano se torna fluida e permeável.

O conceito de *matsuri* está associado às práticas religiosas e culturais do Japão, especialmente no xintoísmo, onde festivais ocorrem nos santuários. Napier (2005) destaca que o *matsuri* é essencial à vida religiosa e social japonesa, funcionando como celebração no “reino do jogo e do ritual”. Assim como o carnaval ocidental, o festival cria um espaço liminar, onde o caos controlado permite comportamentos extraordinários, liberando as pessoas da ordem cotidiana. Esses festivais incluem rituais que honram os *Kami*, buscando suas bênçãos e proteção.

Napier (2005) argumenta que, o termo “festival” é uma tradução direta do termo japonês *matsuri*, mas o conceito de “carnaval”, conforme teorizado por Mikhail Bakhtin (citado em Napier, 2005), possui conotações bastante semelhantes. Segundo Bakhtin, a “sensibilidade carnavalesca do mundo” é baseada no *pathos* das mudanças e transformações, da morte e renovação. Essa valorização da mudança está no cerne da animação, mas a estrutura narrativa e os temas da animação também podem ser carnavalescos. Na visão de Bakhtin, o carnaval é um período liminar de inversão, que expressa a alegre relatividade de toda estrutura e ordem, de toda autoridade e toda posição hierárquica— assim como Borlik associa à narrativa carnavelsca em *Pom Poko*. Por um breve momento, as normas são transgredidas ou mesmo invertidas: os fracos detêm o poder, regras sexuais e de gênero são quebradas ou revertidas, e um estado de intensidade maníaca substitui a contenção convencional (Napier, 2005).

Portanto, no contexto de *Hotarubi no Mori e*, o *matsuri* que ocorre dentro da “floresta do Deus da montanha” representa a ideia de que, nesse espaço sagrado, todas as possibilidades estão abertas. Dentro da Natureza, atrelado à esses rituais tradicionais, há uma alteração da realidade, permitindo que o extraordinário e o impossível se tornem possíveis. Essa suspensão das regras do mundo comum reflete a natureza carnavalesca dos *matsuri*, onde as normas são temporariamente desfeitas e uma nova ordem, mais fluida e permissiva, prevalece.

Na noite em que ocorre o *matsuri*, Gin acidentalmente toca um garoto humano que se infiltra no festival, desencadeando seu desaparecimento que representa o momento de *kire* da narrativa. Esse contato provoca a desintegração de Gin, simbolizando uma ruptura definitiva entre

o mundo sobrenatural e o humano. Entretanto, o conceito de *kire* aqui não se restringe apenas à uma interrupção física, mas envolve também uma transição emocional significativa para Hotaru.

Após essa ruptura, a narrativa se move para a fase de *tsuzuki*, que pode ser entendida como a continuidade que segue o corte representado pelo *kire*. No contexto da história, *tsuzuki* implica na capacidade de integrar experiências passadas, especialmente aquelas que envolvem perda e sofrimento, em uma nova fase da vida. Para Hotaru isso se traduz em avançar em sua existência cotidiana, preservando as memórias dos momentos compartilhados com Gin. Essas lembranças moldam sua identidade e influenciam suas futuras interações com o mundo.

Este segmento da narrativa aborda questões universais relacionadas à efemeridade da vida, ao amor, à perda e ao processo de aceitação, que são temas centrais na filosofia existencialista, na psicologia humanista e nos estudos culturais. A obra se destaca por sua exploração da intersecção entre o efêmero e o eterno, onde os sentimentos humanos confrontam a inevitabilidade da transitoriedade da existência, refletindo sobre como a vida continua apesar das perdas, e como as memórias e experiências passadas moldam a identidade e a trajetória existencial do indivíduo.

Nesse sentido, Martin Heidegger, em *Being and Time* (1962), introduz o conceito de “ser-para-a-morte” (*Sein-zum-Tode*), que sugere que a consciência da morte é uma característica definidora da existência humana, orientando o ser humano na busca por autenticidade e significado em um mundo marcado pela finitude. A relação entre Hotaru e Gin exemplifica essa busca existencial, onde o conhecimento da fragilidade de Gin — um ser cuja existência no mundo humano é intrinsecamente efêmera — intensifica a profundidade e o significado de sua conexão. A inevitabilidade da separação entre eles sublinha a transitoriedade da vida e reforça a necessidade de encontrar significado nas experiências humanas, por mais breves que sejam (Heidegger, 1962).

Corroborando essa perspectiva, Viktor Frankl (2006) argumenta que a principal motivação humana é a busca por sentido, mesmo diante do sofrimento e da perda. Frankl sugere que o sofrimento pode ser transformado em crescimento e significado quando o indivíduo encontra um propósito que transcende as circunstâncias imediatas. Em *Hotarubi no Mori e*, a dor de Hotaru após a perda de Gin a impele de encontrar um novo sentido em sua existência, sustentado pelas memórias e pelo amor que compartilhou com ele.

No contexto das crenças xintoístas, a discussão de Percival Lowell (em Cavallaro, 2013) sobre a ubiquidade das forças vitais no universo oferece uma visão que complementa essa análise existencial. O autor destaca que, no xintoísmo, o espírito é visto como uma entidade imortal que persiste após a morte física, circulando continuamente através do universo. Segundo Lowell, o espírito nunca morre, ele apenas circula. Quando um homem, animal ou planta morre, seu corpo decompõe-se devidamente, mas seu espírito ou vive sozinho ou retorna para aqueles dois grandes reservatórios de espírito, os deuses Takamimusubi-no-kami e Kami-musubi-no-kami, assim uma contínua circulação de espírito é mantida através do universo (Lowell em Cavallaro, 2013).

Cavallaro (2013) continua essa discussão ao argumentar que a interação entre humanos e o ambiente natural é o fulcro em torno do qual diversas forças culturais se organizam. Cavallaro aponta que as narrativas refletem essa complexa interseção entre cultura, espiritualidade e Natureza, onde o sobrenatural e o humano se entrelaçam de maneiras que moldam a experiência cultural e individual. A persistência da memória e do espírito, conforme ilustrado no filme, pode ser vista como uma manifestação dessa continuidade cultural e espiritual, em que o efêmero é constantemente reinterpretado através do eterno, criando uma tapeçaria rica de significado que transcende as fronteiras do tempo e do espaço (Cavallaro, 2013).

O momento em que Gin desaparece na narrativa é marcado por uma cena visualmente impactante, na qual a floresta é iluminada pelo brilho dos pirilampos, enquanto os seres da floresta, que conviveram com ele expressam sua gratidão à Hotaru por sua amizade ao longo dos anos. Esta cena (Figura 25) evoca de forma poética a beleza frágil e a efemeridade dos pirilampos, refletindo a própria efemeridade da vida como discutida por Heidegger (1962).

Além do simbolismo presente na cena, a observação de pirilampos tem um significado cultural importante no Japão. De acordo com Rots (2017), essa atividade é altamente apreciada no país, e esforços têm sido feitos para reintroduzir pirilampos em florestas próximas à santuários, como parte de projetos ambientais destinados a melhorar as condições ecológicas e a atrair visitantes. Esses projetos, realizados dentro das *chinju no mori*, não só reforçam a conexão das pessoas com a Natureza, mas também engajam as comunidades locais em práticas sustentáveis.

Essa prática pode ser vista como uma manifestação da necessidade de volta à Natureza, espelhando o conceito de *satoyama*.

Ou seja, a escolha da ambientação em *Hotarubi no Mori* e também reflete esse desejo de conexão com esse espaço sagrado e retorno do *satoyama*. O cenário do filme é inspirado pela floresta do Santuário Kamishikimi Kumanoimasu, na Prefeitura de Kumamoto, conforme descrito pelo *Japan National Tourism Organization* (2021). Este santuário, dedicado aos deuses Izanagi-no-Mikoto e Izanami-no-Mikoto, está situado em uma floresta densa e é um local popular para aqueles que buscam felicidade no casamento. A descrição do caminho que leva ao santuário, ladeado por cerca de 100 lanternas cobertas de musgo, cria uma atmosfera mística, especialmente em dias chuvosos ou sob a luz filtrada do sol (2021) (Figura 26).

Segundo a revista *Pash! Deeep!!!* (2011), o diretor Takahiro Omori escolheu este local, pois desejava criar um “mundo diferente” utilizando técnicas visuais específicas, como fundos escuros contrastando com um céu anormalmente azul e iluminação filtrada pelas copas das árvores (Figura 27). Essas escolhas estéticas, que se assemelham ao trabalho de Hayao Miyazaki, como discutido por Napier (2005), conferem à floresta uma qualidade mágica e expressiva. Napier observa que, em filmes como *Mononoke Hime*, a floresta é representada com profundos tons de verde e marrom, ocasionalmente penetrados por feixes radiantes de luz, criando uma atmosfera tanto de beleza quanto de estranheza. As cenas noturnas, em particular, são descritas como notáveis, onde o ambiente florestal se transforma em um espaço misterioso e imersivo.

Esses elementos visuais realçam tanto a beleza quanto a estranheza da floresta, destacando o deslocamento de Hotaru, que, como uma intrusa no espaço espiritual, enfrenta o desconhecido. Pois, como Napier (2005) argumenta, a floresta, no cinema japonês, muitas vezes serve como um espaço de reflexão espiritual e existencial, conectando os personagens a um senso mais profundo de si mesmos e do universo.

Portanto, no contexto do filme, a floresta funciona como o centro do espaço fantástico, em oposição à civilização, alinhando-se à definição freudiana do “estranho” (*Unheimlich*) — algo que é ao mesmo tempo familiar e inquietantemente desconhecido (Napier, 2005). A floresta, com sua ambivalência, atua como um cenário onde a familiaridade se mescla ao surreal, permitindo uma

exploração das fronteiras entre o mundo cotidiano e o espiritual, reforçando as experiências existenciais dos personagens.

3.4. Discussão

Pôde-se observar que espaço da floresta nas obras cinematográficas *Mogari no Mori*, *Yuki et Nina*, e *Hotarubi no Mori* e se estabelece como um cenário de transgressão, renovação, fé, cura e continuidade espiritual, além de estar conectado ao místico por meio de elementos da mitologia e do folclore. Essas produções exemplificam como o ambiente cinematográfico pode funcionar como um espelho da interação entre o ser humano e o sobrenatural, onde a floresta e a mitologia não apenas dialogam com os protagonistas, mas também moldam suas jornadas, refletindo as complexidades da experiência humana. Como destaca Okuyama (2016: 30, tradução minha do original em inglês), “outra habilidade da mitologia é prescrever os aspectos comuns da humanidade — características humanas universais — tanto no mundo material quanto no natural”.

Esse aspecto é importante para compreender como o cinema japonês aborda questões que, embora enraizadas na cultura local, ressoam de maneira universal. Nas três obras, o conceito de *kire-tsuzuki* se faz importante para a análise da narrativa. O *kire*, acontece em diferentes momentos em cada um desses filmes, criando uma espécie de linearidade entre eles, não necessariamente em relação à cronologia do lançamento, mas sim na maneira como o corte se manifesta narrativamente. Em *Mogari no Mori*, o *kire* ocorre antes mesmo da narrativa começar, quando os personagens são abruptamente confrontados com a perda e o luto de seus entes queridos, estabelecendo o tom para o resto da história. Em *Yuki et Nina*, esse corte surge no meio do filme, através da separação dos pais de Yuki, marcando a transição da realidade das crianças para um mundo imaginário na floresta. Já em *Hotarubi no Mori* e, o *kire* acontece no final, simbolizando a inevitável separação entre o humano e o espiritual, encerrando a narrativa com um sentido de perda e impermanência. Essa distribuição do corte no começo, meio e fim dos filmes sugere uma linearidade não cronológica, mas conceitual, unindo as obras através de uma lógica que explora o impacto emocional causado por essas rupturas.

Conforme Giacomelli (2021) descreve em seu estudo sobre o conceito de *kire-tsuzuki*, o termo *kire* não se refere apenas a uma qualidade estática, mas sim a uma ação artística dinâmica e uma prática estética contínua. Nessas obras, *kire* implica um processo de “cortar e continuar”, criando uma dis/continuidade que revela uma dinâmica única entre a Natureza e a figuração artística. Como Giacomelli afirma, assim como a arte e a Natureza, em nas três obras, a vida e a morte não são entendidas como entidades separadas, mas como partes interconectadas de um ciclo contínuo.

Assim como discutido por Firsch (2020), o *kire* também se manifesta na ausência de um arco narrativo convencional, onde as obras priorizam momentos isolados e cortes abruptos na vida das personagens, sugerindo uma ruptura com a linearidade tradicional como visto nas obras. O autor também afirma que o conceito de *kire* abre um horizonte além da distinção fundamental entre realidade e imaginação que sempre fundamenta os conceitos ocidentais de estética, como mímese, simulação, representação, cópia ou ilusão. Nesse sentido, o *kire* oferece um conceito de beleza relacionado à ideia de eternidade, uma continuação e não uma cópia do original: a partir do corte, a imagem surge no domínio da eternidade e apresenta uma realidade que nunca existiu antes (Firsch, 2020).

Essa ideia se conecta com a maneira como o cinema japonês, especialmente em obras de Akira Kurosawa, explora a noção de realidades relativas. Em *Rashomon*, por exemplo, enquanto a história original de Akutagawa tratava da verdade relativa, o filme de Kurosawa aborda um tipo de realidade que talvez apenas o cinema possa oferecer (Richie, 2005). Nessa realidade relativa, os seres mitológicos, como os associados ao conceito de *kamikakushi*, atuam como catalisadores para a suspensão da realidade ou para a criação de uma realidade pessoal. Isso cria um espaço onde o místico e o mundano se encontram, permitindo que os personagens explorem aspectos de suas identidades e emoções que não seriam possíveis no mundo ordinário.

Essa abordagem também se relaciona ao conceito de *furyu*, como exposto no primeiro capítulo, que sugere que o mundo criado pelo homem é uma ilusão, e que a única forma de viver nesse mundo é submeter-se às suas leis naturais imutáveis. Portanto, a fusão entre o real e o imaginário, e a suspensão entre essas duas esferas, reflete a estética do *kire*.

Em *Mogari no Mori*, deste modo, a representação do tempo na floresta é um exemplo dessa interrupção da realidade e cria a dissociação entre o tempo cronológico e o tempo psicológico. A teoria do tempo psicológico, que se refere à percepção subjetiva da passagem do tempo, é explorada pela forma como Shigeki e Machiko experimentam um estado de temporalidade que parece suspenso. Estudos em psicologia cognitiva indicam que a percepção do tempo pode ser alterada em condições de intensa introspecção ou durante experiências emocionais profundas, como o luto (Block, 2014). Dentro da floresta, o tempo parece quase parar, permitindo aos personagens um espaço para processar suas emoções de corte de maneira não linear.

Em *Yuki et Nina*, a distorção temporal é utilizada para abordar temas de memória e identidade. A percepção alterada do tempo entre as personagens, especialmente no contexto da floresta, pode ser interpretada através das teorias da memória episódica, que explora como as experiências passadas são revividas e reinterpretadas no presente (Tulving, 2002) ou a teoria do sonho de Sigmund Freud (1953), como exposto anteriormente. A narrativa sugere que a floresta atua como um catalisador para a reconexão com o passado, onde as personagens podem reviver e reinterpretar suas experiências de infância, criando uma ponte entre o tempo presente e o passado.

Por fim, em *Hotarubi no Mori e*, o conceito de imortalidade de Gin e a interrupção de seu envelhecimento evocam uma clara relação com o arquétipo de Peter Pan. Assim como Peter Pan, Gin existe em uma realidade suspensa, que no caso de Gin ambienta-se na floresta, onde o tempo não tem efeito sobre ele. Esse estado contrasta diretamente com a temporalidade limitada de Hotaru, que está sujeita ao fluxo natural do tempo e das mudanças que ele traz.

Essa dualidade entre Gin, que permanece inalterado, e Hotaru, que cresce e amadurece, sublinha a tensão entre a imortalidade e a transitoriedade da vida humana. A relação entre os dois personagens explora o impacto emocional dessa disparidade, evidenciando a fragilidade da existência e a impossibilidade de evitar o passar do tempo. Ao contrário da fantasia de Peter Pan, onde a recusa em crescer é celebrada, a imortalidade de Gin em *Hotarubi no Mori e* carrega uma certa melancolia, ressaltando a dor do isolamento e da separação inevitável, mesmo em meio ao desejo de preservar momentos preciosos.

Pode-se afirmar, dessa forma, que a realidade relativa ou suspensa que acontece nas obras se dá dentro do conceito de *ma*, que pode ser traduzido como “espaço”, “intervalo” ou “pausa”. O *ma* refere-se ao espaço vazio ou ao intervalo entre duas entidades ou eventos, e, paradoxalmente, é esse vazio que dá forma, significado e equilíbrio a essas entidades. No contexto das obras analisadas, o *ma* pode ser entendido como o espaço simbólico da floresta, onde o tempo se torna relativo e maleável.

A floresta, como representação do *ma*, cria um ambiente onde o fluxo temporal é distorcido e suspenso, permitindo que os personagens naveguem por essa experiência entre o real e o espiritual. A natureza torna-se, assim, o cenário ideal para trabalhar a complexidade dessas experiências, oferecendo o tempo necessário para que as personagens enfrentem suas dores, superem os desafios de suas existências e, finalmente, amadureçam.

A importância do tempo e do espaço nessas obras é reforçada pela escolha do verão como estação predominante. Nessas narrativas, o foco não está apenas nessa passagem do tempo, mas especificamente na estação do verão, que se destaca. No contexto da mitologia japonesa, o verão é uma estação de intensa atividade espiritual, no qual as barreiras entre o mundo dos vivos e o mundo espiritual se tornam mais permeáveis. Este período do ano é tradicionalmente associado à festivais e rituais que celebram a vida, a morte e a continuidade espiritual.

O verão também está intrinsecamente ligado à ideia de liberdade, especialmente no contexto das férias escolares, que é um tema explorado em *Hotarubi no Mori e*. Nesta obra, o verão é a estação em que Hotaru regressa ao espaço rural para reencontrar Gin, marcando um ciclo de retorno à espiritualidade, o que reflete a tradição japonesa de reconectar-se com a Natureza nesse período.

A recorrência de narrativas ambientadas no verão em filmes japoneses a partir dos anos 1980, como pode ser observado nos filmes tratados no capítulo 2.1, ressalta uma tendência de utilizar a floresta como um espaço de reencontro espiritual, no qual o verão se torna um símbolo de renovação. Esse período do ano evoca a ideia libertadora do afastamento da rotina urbana, permitindo que tudo se torne possível em meio à Natureza e ao espaço rural. Como afirma Napier (2005), essa noção de “verão sem fim” é retratada como surrealmente atraente. No entanto, a

fragmentação e a alienação inerentes ao caráter onírico desse estado fazem com que o espectador eventualmente anseie pelo retorno à realidade (Napier, 2005).

Os elementos sonoros participam na construção dessa atmosfera de verão. O farfalhar das folhas, o canto incessante das cigarras e o uso de sinos e instrumentos tradicionais orientais na trilha sonora criam uma paisagem sonora que imerge o espectador na experiência das personagens. Essa riqueza sensorial intensifica a sensação de nostalgia e a busca por algo perdido, um retorno a uma conexão mais profunda com a Natureza, como evidenciado pelo conceito de *satoyama*.

Além disso, o uso limitado ou até mesmo a ausência de trilha sonora, principalmente em *Mogari no Mori* e *Yuki et Nina*, sugere um afastamento intencional dos sons urbanos e uma imersão na tranquilidade da floresta. Esse silêncio relativo é uma forma de enfatizar a ruptura com a modernidade caótica da cidade e um retorno às raízes culturais e naturais, como Martyn Smith explora ao discutir a influência das culturas sonoras asiáticas (em Haukamp et al., 2022).

No contexto do verão nos filmes estudados, a cor verde destaca-se. A presença marcante do verde nessas obras relaciona-se à estética xintoísta, frequentemente referida como uma “religião verde”. Cavallaro (2013) destaca que o senso de espaço no Japão é um componente axial de sua visão tradicional, e o uso do verde na paisagem cinematográfica é um exemplo disso. O autor, afirma que “muitas cores japonesas têm nomes poéticos, e essas associações poéticas tendem a ser mais sofisticadas do que nossas descrições, como ‘azul celeste’, ‘verde menta’ ou ‘vermelho sangue’ ” (Cavallaro, 2013: 31, tradução minha do original em inglês). Nesse sentido, o termo japonês *midori*, que pode ser traduzido como “verde” ou “verdura”, simboliza juventude, frescor, rejuvenescimento e renascimento.

Em *Hotarubi no Mori e*, essa simbologia da cor verde é explicitamente destacada quando uma das personagens comenta a sublimidade da Natureza ao dizer: “como é verde a floresta do Deus da Montanha”. Esta fala sublinha a importância do verde como símbolo da vida e da vitalidade desse espaço. Essa mesma elegia ao verde da floresta está presente em *Mogari no Mori* e *Yuki et Nina*, onde as folhagens densas e vibrantes da floresta são constantemente marcadas. Relacionando-se ao que Lefebvre (2020) afirma sobre as paisagens cinematográficas, como as

florestas nesses filmes, muitas vezes, se desvinculam da narrativa principal e ganham uma vida autônoma, proporcionando uma experiência visual que é, por si só, significativa.

Outro aspecto importante a ser destacado é a representação da conexão com a floresta através de narrativas que envolvem crianças, frequentemente utilizadas como símbolos de pureza e ingenuidade. Nessas histórias, ao se perderem na Natureza, as crianças acabam estabelecendo um vínculo com o mundo espiritual, um tema recorrente em várias obras do cinema japonês, principalmente em animações.

A conexão entre crianças e a floresta em narrativas japonesas é constantemente utilizada para explorar a ligação entre inocência, espiritualidade e amadurecimento. As obras de Hayao Miyazaki, como *Mononoke Hime*, *Kaze no Tani no Naushika*, e, em especial, *Tonari no Totoro*, oferecem uma comparação significativa nesse contexto. Miyazaki retrata personagens infantis em ambientes idealizados, onde a Natureza é percebida de forma positiva e protetora, criando um espaço que permite ao público visualizar a potencialidade de um mundo ideal (Iles, 2004). Como Rots afirma:

As florestas dos santuários não são valorizadas apenas por causa de sua importância ecológica ou beleza natural, mas também por causa de “sua capacidade de gerar, especialmente nas crianças, amor pela comunidade local e, portanto, amor patriótico pelo Japão” [...] Como mencionado repetidamente, o xintoísmo considera a terra e seu ambiente como filhos de *Kami*. Em outras palavras, o xintoísmo vê a natureza como a própria divindade. [...] Portanto, o xintoísmo sugere mudar o ponto de vista e olhar para o nosso ambiente com o espírito de 'reverência e gratidão', ou seja, com o espírito de cuidado dos pais para com os filhos ou com o espírito de fraternidade” (Rots, 2017: 189-190, tradução minha do original em inglês).

A afirmação de Rots (2017) se relaciona diretamente aos filmes *Yuki et Nina* e *Hotarubi no Mori* e através da forma que essas obras representam a floresta, como um espaço sagrado e formador de identidade. Ambos os filmes refletem a ideia xintoísta de que a Natureza deve ser vista com um espírito de reverência e gratidão, onde as florestas são valorizadas não apenas por sua beleza ou importância ecológica, mas por sua capacidade de nutrir o amor e a conexão com o ambiente, reforçando a identidade cultural e o sentimento de pertencimento.

As protagonistas, ao se perderem na floresta, encontram-se em um espaço simbólico de transição e crescimento. Em *Hotarubi no Mori e*, a jornada de Hotaru pela floresta simboliza seu amadurecimento, culminando na perda de sua inocência, representada pela morte de Gin, que

personificava sua infância. Em *Yuki et Nina*, a travessia pela floresta marca o processo de amadurecimento das personagens, enfrentando desafios que indicam sua transição para novas fases da vida. Além de sugerir a piedade filial e promover o espírito de fraternidade, representado pela amizade entre as duas meninas.

Iles (2020) argumenta que a criação de um espaço ideal — como o mundo dos *kami* no xintoísmo, representado como um lugar de luz e beleza — permite que os personagens descubram sua verdadeira identidade, promovendo tanto a redenção pessoal quanto a da comunidade ao seu redor. Essa ideia se entrelaça com o conceito do duo ou do duplo nas narrativas, na qual um relacionamento genuíno é uma das necessidades humanas mais fundamentais. Okuyama (2016) reforça essa perspectiva ao explicar que um forte vínculo tende a se formar entre dois indivíduos que compartilham o mesmo *ki*, comparando essa atração à força magnética entre elementos de polaridade oposta, como *yin* e *yang*, dentro do contexto da filosofia I-Ching.

Portanto, com base nos elementos aqui apresentados, essas obras cinematográficas exploram o papel simbólico e funcional da Natureza dentro da narrativa, reafirmando a importância do “cinema of place”. Há uma forte ênfase na regionalidade, onde a mitologia se entrelaça profundamente com o espaço, conectando-se ao conceito de *satoyama*. Esse espaço sagrado da floresta, frequentemente retratado como *chinju no mori*, é reforçado pela mitologia e reflete a estética e a filosofia japonesa. Conforme destacado por Rots (2017), essas florestas, idealmente primaveris, estabelecem uma conexão viva com a antiga era dos mitos.

Esse desejo de se reconectar com o passado espiritual e mítico do Japão é acompanhado por um forte sentimento de pertencimento à nação. Assim, esses filmes não apenas evocam uma ligação com o passado espiritual do país, mas também reforçam o sentimento de identidade e pertencimento nacional, enraizados na conexão entre a Natureza, a mitologia e o espaço cultural japonês.

Conclusão

Se você abrisse um mapa do Japão e perguntasse onde está a floresta do shishigami que Ashitaka foi, eu não poderia te dizer, mas eu acredito que de alguma forma traços desse tipo de lugar ainda existem dentro da alma de uma pessoa.

— Hayao Miyazaki

A análise comparativa de *Mogari no Mori*, *Yuki et Nina* e *Hotarubi no Mori e* revelou a persistência da representação, no cinema contemporâneo, da floresta como um espaço sagrado, místico e profundamente enraizado nas tradições culturais e mitológicas japonesas. Nessas obras, a floresta emerge como um local de introspecção, cura e transformação, onde são explorados temas universais como a perda, o amadurecimento e a renovação. Ao comparar esses filmes, é possível identificar como diferentes contextos e estilos de direção convergem para explorar temas atuais sobre a experiência humana e a tradição japonesa.

Através deste estudo, observa-se que a ligação entre mitologia e Natureza continua a influenciar profundamente a arte japonesa contemporânea, evidenciando uma convergência entre as tradições mitológicas e a modernidade. Não apenas o espaço da floresta, mas também seus elementos mitológicos são integrados em interpretações artísticas atuais. Esses elementos são particularmente evidentes na utilização de componentes místicos que, embora muitas vezes não apareçam diretamente, estão intrinsecamente conectados à narrativa, como o *kamikakushi*. Este aspecto é marcante em todas as três obras analisadas, assim como a crença nos *kami*, os seres da Natureza, e a presença dos *yōkai*, destacada especialmente em *Hotarubi no Mori e*. Esses elementos exemplificam como a mitologia e a fé nos espíritos da floresta ainda são fatores fundamentais que movem as narrativas cinematográficas modernas (Richie, 2005).

A diversidade de contextos proporcionada pelos filmes selecionados é notável e enriquecedora para a análise acadêmica da representação da floresta no cinema japonês contemporâneo. *Mogari no Mori* oferece uma visão intimista e espiritual da floresta, centrada na cura e no luto. A abordagem de Kawase, através de uma narrativa contemplativa e do uso de planos longos e silenciosos, permite ao espectador mergulhar na paisagem e nas personagens, relacionando a floresta como um espaço terapêutico e espiritual.

Da mesma forma, a obra de Suwa e Girardot apresenta a floresta como um espaço de transição e descoberta, centrado na questão da infância. Este filme aborda o redescobrimento pessoal e o sentimento de não-pertencimento da protagonista, que vive entre duas culturas distintas. A floresta, neste contexto, funciona como um refúgio onde Yuki e Nina podem explorar sua identidade e encontrar um senso de pertencimento.

Por sua vez, *Omori* explora a dimensão mística e encantadora da floresta, abordando a interação entre humanos e espíritos. A floresta é representada como um espaço onde as fronteiras entre o mundo humano e o espiritual se tornam fluidas, permitindo uma exploração rica da mitologia japonesa (Foster, 2009).

É relevante destacar que esses filmes reavivam o estilo contemplativo característico do cinema japonês, conforme apontado por Richie (2005) e Bordwell (2005). A presença marcante do silêncio e de pausas prolongadas, especialmente em *Mogari no Mori* e *Yuki et Nina*, remete ao estilo contemplativo de cineastas clássicos como Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa e Masaki Kobayashi. Portanto, pode-se observar que a utilização de planos longos nessas obras influenciam na capacidade do espectador de manter uma consciência contínua e aprofundada dos elementos visuais e sonoros presentes na cena, permitindo a contemplação e a conexão emocional, diferindo significativamente da experiência cinematográfica ocidental convencional, que tende a priorizar o ritmo acelerado e o estímulo constante (Richie, 2005). Esses elementos promovem uma experiência imersiva, enfatizando a conexão entre o espaço natural e as personagens. Como Richie afirma:

No drama japonês, geralmente há apenas uma realidade; é raro um drama ou filme que penetre sob a superfície da existência. Por essa razão, talvez, a maioria dos filmes japoneses esteja mais preocupada com o emocionalismo do que com qualquer sentimento trágico mais elevado. [...] Esse amor e compreensão japonesa pela natureza também são responsáveis pelo extraordinariamente rico patamar do filme japonês. O japonês está interessado em como uma coisa é vista - de fato, muitas vezes em detrimento da própria coisa vista - e ele habitualmente a vê (em contraste com a maioria dos outros povos) em seu próprio contexto natural (1971: xxiii-xxiv, tradução minha do original em inglês).

Tendo em vista essa ideia de que o cinema japonês é caracterizado por um interesse em como as coisas são vistas, mais do que na própria coisa observada, essa abordagem se manifesta claramente nas obras analisadas por meio de narrativas que, embora pareçam “simples”, destacam a beleza e a profundidade do cotidiano. Em *Mogari no Mori*, *Yuki et Nina* e *Hotarubi no Mori e*, a

simplicidade das tramas não esconde a complexidade emocional subjacente, que é revelada de forma sutil através da contemplação e da interação dos personagens com o ambiente natural.

Essa perspectiva se reflete tanto na maneira elegíaca de filmagem, que privilegia longos planos e momentos de pausa, quanto na inserção cuidadosa dos elementos naturais dentro das cenas. Os cineastas, nessas obras, utilizam a floresta como um elemento que cria uma harmonia visual e emocional entre o ser humano e a paisagem. O que está em foco não é necessariamente a ação ou o evento em si, mas a forma como esses momentos são vivenciados e percebidos pelos personagens e pelo espectador.

Essa divergência de ritmo sugere uma forma alternativa de engajamento do espectador, que é incitado a desacelerar e contemplar as nuances da narrativa e do ambiente. Esses filmes demonstram como o ritmo mais lento e a ênfase na Natureza funcionam como ferramentas eficazes para a exploração de temas de identidade, espiritualidade e transformação pessoal.

Portanto, o cinema japonês contemporâneo, ao seguir esta tradição contemplativa, preserva e expande a capacidade do cinema de explorar e expressar complexidades emocionais e filosóficas. Através de uma abordagem estética que valoriza o cotidiano, permite que momentos triviais se transformem em veículos de significado profundo, proporcionando ao espectador uma experiência que aproxima-se de uma meditação visual, contribuindo para uma compreensão das dinâmicas culturais e espirituais presentes na sociedade japonesa.

Outro aspecto importante a salientar é o fato de que esses planos, cenários e paisagens nas obras de Kawase, Suwa, Girardot e Omori refletem características visuais observadas na representação da Natureza e da floresta nas pinturas *yamato-e* e *ukiyo-e*. Como discutido no primeiro capítulo, essas pinturas atuavam como símbolos poderosos de mistério, espiritualidade e conexão com o sobrenatural, frequentemente sugerindo a presença de seres de outro mundo, espíritos ou divindades. Ao retratar essas paisagens de forma elegíaca, as pinturas evidenciavam uma conexão cultural com a Natureza, uma relação que se manteve constante ao longo da história japonesa e que é resgatada e reinterpretada nessas obras cinematográficas, sublinhando a continuidade da influência das representações visuais tradicionais japonesas na representação da Natureza em formas artísticas contemporâneas.

Assim, observa-se que a representação da floresta no cinema japonês, tanto no passado quanto no presente, mantém sua relevância simbólica e estética, funcionando como um elo entre o material e o espiritual, além de conectar o tradicional ao contemporâneo. Ao longo do tempo, essas representações têm ganhado camadas adicionais e novas interpretações. Conforme destacado no segundo capítulo, a floresta foi inicialmente retratada como um espaço de terror e mistério, especialmente no gênero *j-horror*. Cineastas como Kenji Mizoguchi, Masaki Kobayashi e Kaneto Shindō frequentemente associavam a floresta ao karma, explorando temas de medo, culpa e punição, baseados em crenças espirituais e mitológicas japonesas.

No entanto, a análise de *Mogari no Mori*, *Yuki et Nina* e *Hotarubi no Mori* e revela uma transformação significativa na forma como a floresta é representada. Essa mudança reflete a evolução da percepção da sociedade japonesa em relação à floresta ao longo dos anos, que agora é vista como um ambiente de harmonia e renovação, em contraste com sua representação anterior como um local de medo e mistério. Dessa forma, o cinema japonês contemporâneo ressignifica a floresta, transformando-a em um símbolo de equilíbrio entre o homem e o meio ambiente, sugerindo uma necessidade de reconexão com a Natureza e a religiosidade como formas de promover cura, amadurecimento e transformação pessoal. Essa tendência, presente no Japão desde a década de 1930, continua relevante na contemporaneidade, principalmente nas produções cinematográficas pós-anos 80, e está alinhada com as ideias de Miyazaki, conforme destacado por Song et al. (2016). Miyazaki salienta que o retorno dos seres humanos à Natureza — uma espécie de volta às origens — reafirma a ligação ancestral dos japoneses com o meio ambiente desde tempos antigos, sugerindo que, em um mundo cada vez mais urbano e desconectado da Natureza, o cinema pode atuar como um meio de tentar reconectar os indivíduos com valores espirituais e culturais japoneses.

Dessa forma, essas obras cinematográficas propõem uma visão holística da vida, em que morte e transformação são elementos essenciais, em sintonia com preceitos xintoístas e budistas. Esse enfoque está fortemente ligado a conceitos da estética japonesa, como *shinrin-yoku*, *furyu*, *ma*, e especialmente *kire-tsuzuki*. Ao analisar o *kire-tsuzuki* no cinema japonês contemporâneo, percebe-se como os cineastas utilizam interrupções e transições abruptas na vida dos personagens

para construir a narrativa. Nesse contexto, a floresta e seus elementos mitológicos atuam como catalisadores dessa continuidade (*tsuzuki*).

Analisar o cinema japonês através dos conceitos filosóficos japoneses atrelados à mitologia florestal amplia a pesquisa ao fornecer novas maneiras de interpretar a narrativa, a estética e a simbologia dos filmes, destacando as conexões entre o audiovisual e as tradições culturais e filosóficas japonesas. Ao explorar como esses conceitos moldam a construção narrativa e a estética visual, revela-se como o cinema japonês contemporâneo continua a ser influenciado por valores tradicionais, oferecendo perspectivas sobre a maneira como a cultura japonesa representa o mundo. Isso sublinha a relevância contínua dessas ideias na formação de uma visão de mundo que equilibra o antigo e o moderno, refletindo a fluidez temporal e a interação entre o ser humano e a Natureza. Tendo isso em vista, a análise das obras de Kawase, Girardot, Suwa e Omori permitiu compreender a influência dessas produções e como elas ressignificam, de certa forma, questões culturais, mitológicas, filosóficas e espirituais para um público contemporâneo.

Apesar das contribuições significativas desta pesquisa, diversas áreas permanecem abertas para futuras investigações. Uma abordagem instigante seria explorar como a mitologia florestal tradicional do Japão é reinterpretada em ambientes urbanos, como parques, pequenos santuários ou até mesmo em espaços residuais da cidade, utilizando o conceito de “floresta urbana”, buscando compreender como diretores contemporâneos utilizam esses espaços verdes urbanos para evocar mitos florestais e reflexões filosóficas sobre a natureza no contexto de uma sociedade altamente urbanizada. Além disso, a figura da “kami” ou dos espíritos florestais, por exemplo, poderia ser analisada dentro de narrativas que refletem sobre a complexidade das identidades na cultura japonesa moderna, abrindo espaço para novas interpretações sobre a interação entre mitologia, espiritualidade e questões sociais.

Ao investigar essas áreas, futuros pesquisadores poderão aprofundar-se na compreensão das complexas relações entre Natureza, mitologia e narrativa audiovisual no Japão. Esta pesquisa, portanto, serve como um ponto de partida importante para uma investigação contínua e multidisciplinar da arte cinematográfica japonesa, oferecendo uma base sólida para futuras explorações da rica tapeçaria cultural do Japão e sua representação no cinema.

Referências

- Ashkenazi, Michael (2002). *Handbook of Japanese Mythology*. ABC-CLIO.
- Assunção, Larrissa Veloso (2020). Natureza e Paisagem: O Espaço no Cinema de Naomi Kawase. *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 7(1), 155–170.
<https://doi.org/10.14591/aniki.v7n1.577>
- Balmain, Colette (2008). *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Barros, David Pinho (2012). Édipos, Sísifos e Onis: Reescrita de Mitos em Matsumoto, Teshigahara e Shindô. *Teatro do Mundo - A Reescrita de Mitos no Teatro*, 165–174.
- (2015). Light and Colour in the Nuberu Bagu Japanese Cinema. *BPJS*, 2(1), 127–176.
- Bashô, Matsuo (2016). *O Eremita Viajante, Haikus - Obra Completa* (J. M. Palma, Trans.). Assírio & Alvim.
- Berman, Morris (1981). *The Reenchantment of the World*. Cornell University Press.
- Bishop, Frank (2012). *Japanese Mythology: From Traditional Theatre Forms to Contemporary Popular Cinema* [Dissertação de Mestrado]. Texas State University-San-Marcos.
- Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. University of California Press.
- Borlik, Todd Andrew (2015). Carnavalesque Ecoterrorism in *Pom Poko*. *Resilience a Journal of the Environmental Humanities*, 2(3), 127–133. <https://doi.org/10.5250/resilience.2.3.0127>
- Burch, Noël (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. University of California Press.
- Callicott, J. Baird & McRae, James (Eds.) (2017). *Japanese Environmental Philosophy*. Oxford University Press.
- Carrée, Roland (2016). Partir, conquérir, grandir: immigration et enf(r)ance dans Yuki & Nina, Les Mains en L'air et Le Havre. Em M. Bessy & C. Salmon (Eds.). *Racines et déracinements au grand écran: Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle* (Vol. 20, pp. 48–66). Brill | Rodopi.
- Cavallaro, Dani (2013). *Japanese Aesthetics and Anime: The Influence of Tradition*. McFarland & Company.

- Centeno-Martín, Marcos. P., & Morita, Nori (2020). Japan and the Transnational Cinema. Em *Japanese Transnational Cinema*. (pp. 1–5). MDPI.
- Chinen, Joyce. N (2007). Uchinaanchu Diaspora: Memories, Continuities, and Constructions. *Social Process in Hawai'i*. (Vol. 42)
- Coman, Sonia (n.d.). *Heian Period, An Introduction*. Smart History. <https://smarthistory.org/heian-period/>
- Foster, Michael Dylan (2009). *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai*. University of California Press.
- Frankl, Victor E. (2006). *Man's Search For Meaning*. Beacon Press.
- Freud, Sigmund (1953). The Interpretation of Dreams (I) - On Dreams. Em J. Strachey (Trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: Vol. IV–V*. The Hogarth Press.
- Frisch, Simon (2019). The Aesthetics of Flow and Cut in the Way of Film: Towards Transnational Transfers of East Asian Concepts to Western Film Theory. In Marcos. P. Centeno-Martín & Nori Morita (Eds.), *Japanese Transnational Cinema* (pp. 33–44). MDPI.
- Fujiki, Hideaki & Phillips, Alastair (2020). *The Japanese Cinema Book*. The British Film Institute, Bloomsbury Publishing.
- Giacomelli, Alberto (2021). Kire-tsuzuki and Shōji: A Pictorial Analysis of the “Flower” as Image of Dis/continuity Between Life and Death. Em C. Craig, E. Fongaro, R. Milani, & J. Tink (Eds.). *Images, Philosophy, Communication: Aesthetics and Thought in Japan and the World* (pp. 143–164). Mimesis International.
- Grohowski, Alexa Danielle (2014). *Mono no Aware: Nature and Aesthetics in Kawabata's Snow Country* [Dissertação de licenciatura]. Stetson University.
- Harrison, Robert Pogue (1991). *Forests: The Shadow of Civilization*. The University of Chicago Press.
- Haukamp, Iris, Hoene, Christin, & Smith, Martyn (2022). *Asian Sound Cultures: Voice, Noise, Sound, Technology*. Em Routledge eBooks. <https://doi.org/10.4324/9781003143772>
- Heidegger, Martin (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & Edward Robinson, Trans.). Blackwell.

- Heine, Steven (2016). Zen Master Dōgen: Philosopher and Poet of Impermanence. Em G. Kopf (Ed.), *The Dao Companion to Japanese Buddhist Philosophy* (pp. 381–405). Springer.
- Hendy, Alex (2018, June 4). *The Call of the Wild: Forest Bathing and Urban Greening*. TJJ ONLINE. <https://www.japanjournal.jp/science/environment/pt20180604368.html>
- Hotarubi no Mori e (2011). Em *Pash! Deeep!!!* (pp. 21–26). Shufu to Seikatsusha.
- Hume, Nancy. G (1995). Japanese Aesthetics and Culture: A Reader. In *State University of New York Press eBooks*. SUNY Press.
- Iles, Timothy (2008). *The Crisis of Identity in Contemporary Japanese Film: Personal, Cultural, National* (Vol. 30). Brill.
- Japanese Aesthetics (Stanford Encyclopedia of Philosophy)* (2023, December 6). <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/#MonoNoAwarPathThin>
- Johnson, Vida T., & Petrie, Graham (1993). *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indiana University Press.
- Kagawa-Fox, Midori (2015). The Crucial Role of Culture in Japanese Environmental Philosophy. Em J. B. Callicott & J. McRae (Eds.), *Japanese Environmental Philosophy* (pp. 195–215). Oxford University Press.
- Kamishikimi Kumanoimasu Shrine* (2021a). Japan National Tourism Organization (JNTO). Retrieved August 5, 2024, from <https://www.japan.travel/en/au/news-blog/kamishikimi-kumanoimasu-shrine/>
- Karatani, Kojin (1993). *Origins of Modern Japanese Literature*. Em Duke University Press eBooks. <https://doi.org/10.1215/9780822378440>
- Kawakami, Hiromi (2011). God Bless You, 2011 | Hiromi Kawakami. *Granta*. <https://granta.com/God-Bless-You-2011/>
- Krakauer, Jon (2018). *Into the wild*. Pan Macmillan.
- Kurosawa, Akira (1982). *Something Like an Autobiography* (A. E. Bock, Trans.). Knopf Doubleday Publishing Group.
- Lamarre, Thomas (2018). *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media*. University of Minnesota Press.

- Lefebvre, Henri (1990). *The Production of Space*. Wiley-Blackwell.
- Leski, Ivan (2021). Ossian, Werther e os pré-românticos. *Intelligere, Revista de História Intelectual*, 11, 157–177.
- Martialay, Felix (1993). The Master Mizoguchi in Six Critical Perspectives. Em K. I. McDonald (Ed.), *Ugetsu: Kenji Mizoguchi, Director* (pp. 137–142). Rutgers Films in Print.
- McDonald, Keiko I. (Ed.) (2006). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. University of Hawaii Press.
- (1993). *Ugetsu: Kenji Mizoguchi, Director*. Rutgers Films in Print.
- Mellen, Joan (1975). Voices from the Japanese Cinema. Em *Pacific Affairs* (Issue 1, p. 144). Secker & Warburg.
- Morita, Keitaro (2022). An Anti-/Anthropomorphic Approach to Plants?: A Reading of Works by Japanese Female Writers Yoshimoto Banana and Ito Hiromi. *Transpositiones*, 01, 137–148.
- Napier, Susan J. (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Palgrave Macmillan.
- O'Donoghue, Darragh (2013, March 1). *Ballad of Narayama*.
<https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/ballad-of-narayama/#4>
- Okuyama, Yoshiko (2015). *Japanese Mythology in Film: A Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*. Lexington Books.
- Phillips, Alastair, & Stringer, Julian (Eds.) (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Routledge.
- Picken, Stuart D. B. (2006). *The A to Z of Shinto* (Vol. 15). The Scarecrow Press.
- Richie, Donald (1971). *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. Anchor Books.
- (1990). *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford University Press.
- (1998). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press.
- (2005). *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. Kodansha International.
- (2007a). Transgression and Retribution: Yanagimachi Mitsuo's Fire Festival (1985). Em A. Phillips & J. Stringer (Eds.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts* (pp. 253–262). Routledge.
- (2007b). *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Stone Bridge Press.

- Robertson, Jenifer (1986). Japan: The Culture and Politics of Nostalgia. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 1(4), 494–518.
- Rots, Aike (2017). *Shinto, Nature and Ideology in Contemporary Japan: Making Sacred Forests*. Bloomsbury Academic.
- Sáez-González, Jesus Miguel (2009). Yuki y Nina (Nobuhiro Suwa, Hippolyte Girardot). *Vivat Academia*, 119–120. <https://doi.org/10.15178/va.2009.109.119-120>
- Sato, Tadao (2008). *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. Berg Publishers.
- Schoneveld, Erik (2017). Naomi Kawase's "Cinema of Place". *Arts*, 8(43), 2–18.
- (2021). Biographies of Loss: The Cinematic Melancholy of Kawase Naomi. Em D. Desser (Ed.), *A Companion to Japanese Cinema* (pp. 193–214). John Wiley & Sons, Inc.
- Serper, Zvika (2010). Shindō Kaneto's Films *Kuroneko* and *Onibaba*: Traditional and Innovative Manifestations of Demonic Embodiments. *Japan Forum*, 22(2), 232–256.
- Shirane, Haruo (2012). Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts. *Choice Reviews Online*, 50(02). <https://doi.org/10.5860/choice.50-0715>
- Singh, Simran (2023, October 21). *The Role of Shintoism in Art during Edo Period Japan*. Owlcation. Retrieved March 5, 2024, from <https://owlcation.com/humanities/The-Role-of-Shintoism-in-Art-During-EdoPeriod-Japan>
- Song, Chorong, Ikei, Harumi, & Miyazaki, Yoshifumi (2015). Physiological Effects of Nature Therapy: A Review of the Research in Japan. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 13(781).
- Spanghero, Vinícius Coelho (2022). Espectros do Passado: Sobrenatural e Memória no Filme Kwaidan [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal Fluminense]. Em *Spanghero / Rascunho*. <http://rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/274>.
- Takeuchi, Kazuhiko (2010). Rebuilding the Relationship Between People and Nature: The Satoyama Initiative. *Ecological Research*, 25(5), 891–897. <https://doi.org/10.1007/s11284-010-0745-8>
- The Cinema Cartography (2022, October 28). *The Essential Japanese Cinema* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KepdBb1fiOo>

- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2007, March 22). *Ōtomo Yakamochi | Nara Period, Man'yōshū, Tanka Poetry*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Otomo-Yakamochi>
- Thomas, Jolyon Baraka (2012). *Drawing on Tradition: Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*. University of Hawai'i Press.
- Tomonari, Noboru (2007). Re-imagining the Japanese: Himatsuri (Fire Festival), the Film and the Novella. *Asian Cinema*, 18(1), 202–223. https://doi.org/10.1386/ac.18.1.202_1
- Tsurayuki, Ki (2007). *Kokinshū: A Collection of Poems, Ancient and Modern* (L. R. Rodd & M. C. Henkenius, Trans.). Cheng & Tsui Company [905].
- Tulving, Endel (2002). Episodic Memory: From Mind to Brain. *Annual Review of Psychology*, 53(1), 1–25. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.53.100901.135114>
- Wada-Marciano, Mistuyo (2008). *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawai'i Press.
- (2012). *Japanese Cinema in the Digital Age*. University of Hawaii Press.
- Wake, Hisaake. (2018). On the Ideological Manipulation of Nature. Em H. Wake, K. Suga, & Y. Masami (Eds.), *Ecocriticism in Japan* (pp. 1–25). Lexington Books.
- Warf, Barney, & Arias, Santa (2009). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Routledge.
- Watanabe, Masa (1974). The Conception of Nature in Japanese Culture. *Science*, 183(4122), 279–282. <https://doi.org/10.1126/science.183.4122.279>
- Werlen, Benno (2017). Action, Knowledge, and Social Relations of Space. Em P. Meusburger, B. Werlen, & L. Suarsana (Eds.), *Knowledge and Action* (pp. 31–56).
https://doi.org/10.1007/978-3-319-44588-5_2
- Willmann, Anna (2012). *Yamato-e Painting*. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History.
https://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm

Anexos: Figuras



Figura 1 - Dois pormenores dos pergaminhos em *Engi Emaki* (finais do século XIII) representando a lenda do santuário Kitano Tenjin. Obra pertencente ao Metropolitan Museum of Art.

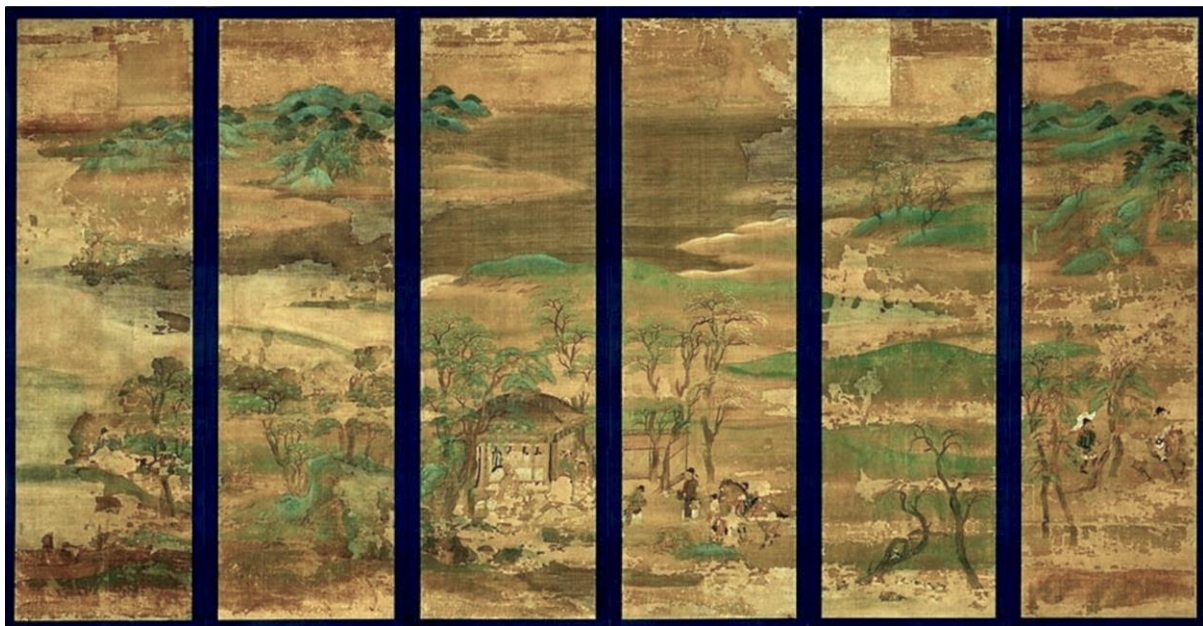


Figura 2 - Exemplo de *Senzui byōbu* que constitui uma das primeiras pinturas de uma paisagem *yamato-e* do século XI. Obra pertencente ao acervo do Kyoto National Museum.



Figura 3 - Biombo representando o bambu nas quatro estações do ano, atribuído à Tosa Mitsunobu e datado entre final do século XV e início do século XVI. Obra pertencente ao Metropolitan Museum of Art.



Figura 4 - Uma das imagens mais célebres de Utagawa Toyokuni III, de 1857, representando um aspecto do mito da deusa do sol Amaterasu.



Figura 5 - Estampa designada por *A Fox Dance from the Drama The Thousand Cherry Trees* de Ippitsusai Bunchō, realizada no período Edo. Obra pertecente ao Metropolitan Museum of Art.



Figura 6 - Ilustração de Utagawa Kuniyoshi retratando o ator Onoe Kikuguro III no papel do fantasma de Oiwa (terceira parte) na produção teatral *Irohagana Yotsuya Kaidan*, datada de 1826. Obra pertencente ao acervo do Museum of Fine Arts Boston.



Figura 7 - Rolo suspenso (*kakemono e*) representando o monte Fuji de Tani Bunchō, datado de 1802. Acervo da Fine Berg Collection, atualmente emprestado ao Metropolitan Museum of Art.



Figura 8 - Estampa *Gaifū kaisei*, pertencente à série *Fugaku sanjūrokkei (Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji)* realizado entre 1830 e 1836 por Katsushika Hokusai. Obra pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art.



Figura 9 - Pintura conhecida como uma peça *Rigo-sansuizu* (um conjunto de duas pinturas fisicamente separadas, mas tematicamente unidas) de estilo *Beihosansui* do final século XIV. Obra pertencente ao acervo do Tokyo National Museum.



Figura 10 - Fotograma do filme Kuroneko (1968) de Kaneto Shindō.



Figura 11 - Fotograma do filme Onibaba (1964) de Kaneto Shindō.



Figura 12 - Fotograma do filme Ugetsu Monogatari (1953) de Kenji Mizoguchi.



Figura 13 - Fotograma do filme Himatsuri (1985) de Mitsuo Yanagimachi.

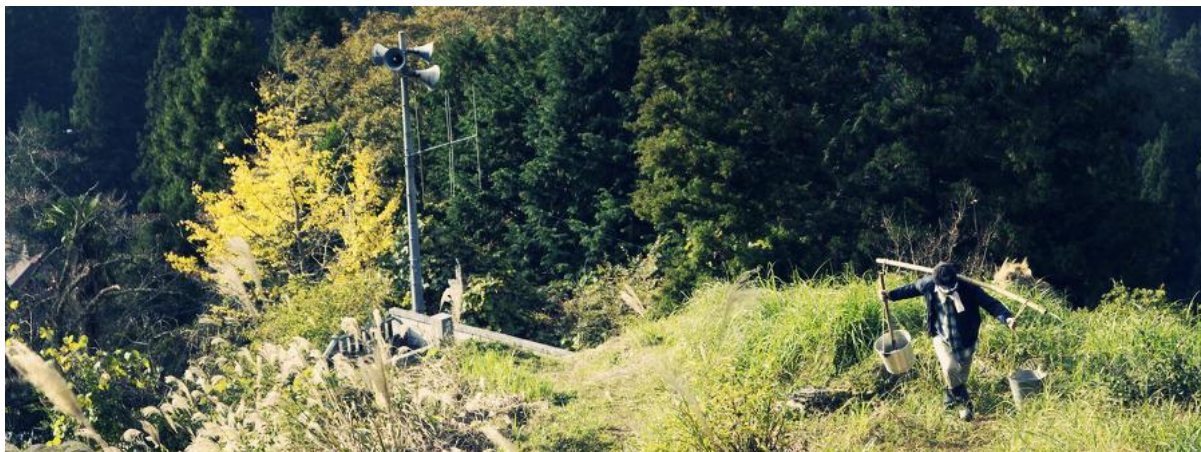


Figura 14 - Fotograma do filme Iya Monogatari: Oku no Hito (2013) de Tetsuichirô Tsuta.



Figura 15 - Fotograma do filme Mononoke Hime (1997) de Hayao Miyazaki.



Figura 16 - Fotograma do filme *Mogari no Mori* (2007) de Naomi Kawase.

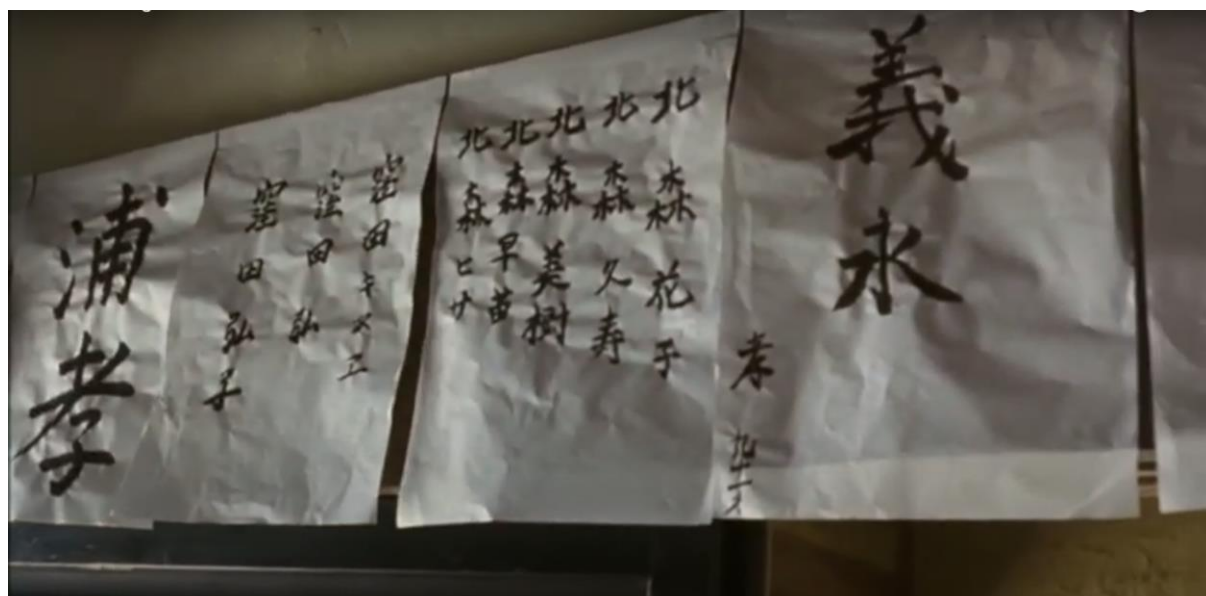


Figura 17 - Fotograma do filme *Mogari no Mori* (2007) de Naomi Kawase.



Figura 18 - Fotograma do filme Mogari no Mori (2007) de Naomi Kawase .



Figura 19 - Fotograma da cena final de Mogari no Mori (2007) de Naomi Kawase.



Figura 20 - Fotograma do filme Yuki et Nina (2009) de Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot.

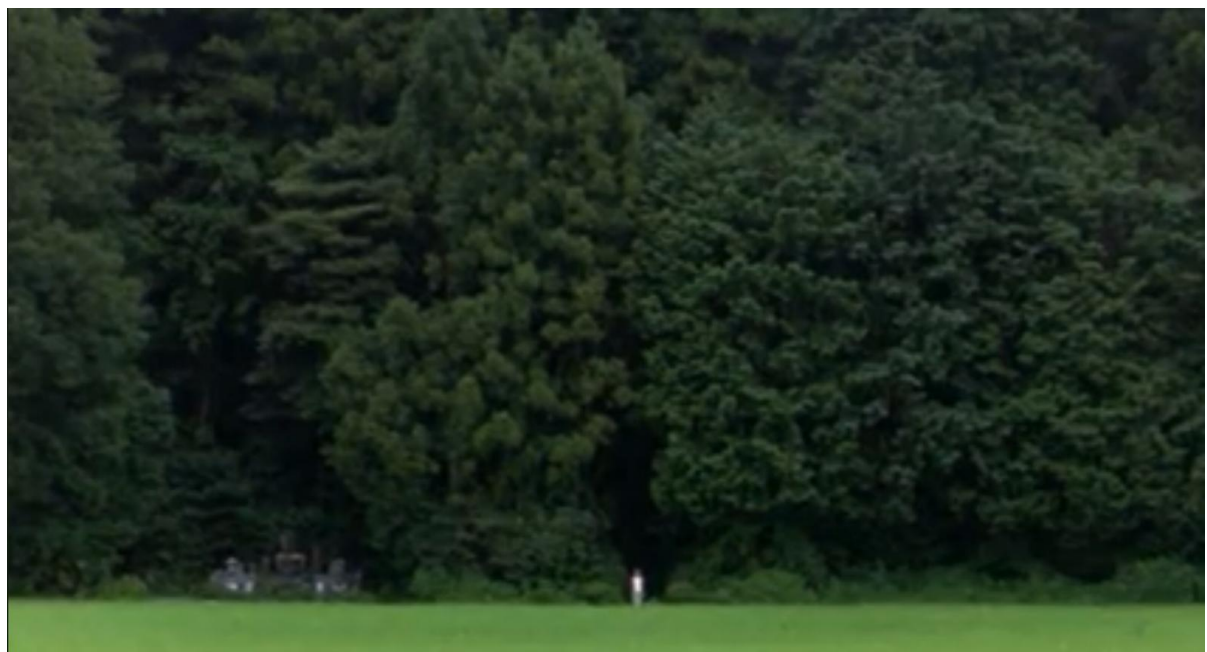


Figura 21 - Fotograma do filme Yuki et Nina (2009) de Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot.



Figura 22 - Fotograma do filme Yuki et Nina (2009) de Nobuhiro Suwa e Hippolyte Girardot.



Figura 23 - Fotograma do filme Hotarubi no Mori e (2011) de Takahiro Omori.



Figura 24 - Fotografia do filme *Hotarubi no Mori e* (2011) de Takahiro Omori.



Figura 25 - Fotografia do filme *Hotarubi no Mori e* (2011) de Takahiro Omori.



Figura 26 – Fotografia do Santuário Kamishikimi Kumanoimasu (2021).



Figura 27 - Fotograma do filme *Hotarubi no Mori e* (2011) de Takahiro Omori.