



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Artes e Letras

# Teoria do Cineasta O Mundo pelo olhar de Kazuhiro Soda

Ângela Costa

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria

Covilhã, Outubro de 2015



# Agradecimentos

À minha orientadora Manuela Penafria por me guiar na elaboração desta dissertação, aos meus pais por me oferecerem a oportunidade de concluir os estudos numa área que adoro, à Ana, ao Bruno e ao Luís por me ajudarem, ao Fernando pelas traduções e por me apresentar à obra de Kazuhiro Soda, e finalmente ao João por me incentivar a estudar cinema, relembrando-me o amor que tenho por esta arte.



## Resumo

Esta dissertação procura encontrar a teoria presente nas obras de Kazuhiro Soda, recorrendo para isso à abordagem da “teoria dos cineastas”.

Enquanto a teoria do cinema é composta sobretudo por manifestações elaboradas essencialmente, por académicos, a teoria dos cineastas pretende revelar e mostrar de que forma a obra criada pelo cineasta contém em si uma teoria, uma reflexão sobre cinema, que possa beneficiar a teoria do cinema.

A compreensão e elaboração dessa teoria prende-se então com a recolha e análise de informação relativa ao cineasta em causa, posteriormente distribuída pelos seguintes elementos: bio-filmografia, tipologia da relação com a atividade de teorizar, tipo de teoria, espectador, conceitos-chave, género e estilo.

## Palavras-chave

teoria dos cineastas, teoria do cinema, cinema de observação, documentário, kazuhiro soda



# Abstract

This dissertation attempts to find the existing theory in the works of Kazuhiro Soda, adopting the theory of filmmakers in order to do so.

While film theory is primarily produced through texts developed by academics, the theory of filmmakers intends to reveal and show in what way the work created by the filmmaker contains within itself a theory, a reflection about cinema, which can benefit the theory of film.

The construction of this theory depends on the gathering and analysis of all the information related to the filmmaker in question, subsequently distributed through the following elements: bio-filmography, typology of the relation with the activity of theorizing, type of theory, viewer, key-concepts, genre and style.

# Keywords

theory of filmmakers, theory of cinema, observational documentary, documentary, Kazuhiro soda



# Índice

1 Introdução	1
2 Enquadramento Teórico: Teoria do Cineasta	4
3 O Cinema de Kazuhiro Soda	8
3.1 Bio-Filmografia	9
3.2 Soda e a Teoria	13
3.3 Tipo de Teoria	14
3.4 Espectador	18
3.5 Conceitos-Chave	22
3.6 Género	25
3.7 Estilo	30
4 Conclusões	55
5 Filmografia	58
6 Bibliografia	58
7 Webgrafia	58



# Lista de Acrónimos

AIM	Associação de Investigadores da Imagem em Movimento
NHK	Nippon Hoso Kyokai
PLD	Partido Liberal Democrata



# Introdução

Quando se fala de cinema é impossível não se mencionar a teoria do cinema. Existindo há cerca de cem anos, a teoria do cinema engloba todos os trabalhos teóricos que refletem de alguma forma preocupações relativas a esta arte: as suas características, a sua função, o que a distingue de outras artes, ou o seu futuro. Com vista a este fim, jornalistas, críticos de arte, académicos e os próprios realizadores têm vindo a manifestar as suas visões de cinema através de artigos e, principalmente, obras literárias – como *The Art of the Moving Picture* de Nicholas Vachel Lindsay (1879 - 1931) considerado por Stanley Kauffmann (1916 - 2013) como a primeira obra a contribuir para a teoria do cinema.

De entre as obras que procuram compreender o cinema, destaco a “Teorias dos Cineastas” (*Les Théories des Cinéastes*, 2002) na qual Jacques Aumont salienta vários autores cujas reflexões foram importantes para o desenvolvimento do cinema enquanto uma arte. Entre esses autores e respetivos conceitos estão, por exemplo, a montagem intelectual de Sergei Eisenstein, o tempo esculpido de Tarkovski, o suspense de Albert Hitchcock, ou a fotogenia para Jean Epstein.

Inspirada pela obra de Aumont, nasce a Teoria dos Cineastas, apresentada no IV Encontro Anual do AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento) em 2014 durante a comunicação intitulada “Teoria do Cinema vs. Teoria dos Cineastas”.

Esta teoria, que será explorada e desenvolvida no primeiro capítulo, propõe revelar e mostrar de que forma as reflexões dos cineastas (fílmicas ou verbais) podem contribuir para a teoria do cinema, seja pela consolidação de teorias já existentes, seja pela criação de novas teorias e conceitos.

Escolhi focar-me na Teoria dos Cineastas como suporte do meu trabalho devido ao facto de ter participado na sua elaboração mas também por possuir um vasto campo de investigação e, por acreditar contribuir positivamente para a teoria do cinema, área que me vem a interessar ao longo dos meus estudos académicos.

Quanto ao meu objeto de estudo, optei por me debruçar sobre Kazuhiro Soda. Interessada em cinema japonês e em documentário de observação, encontrei em Soda um realizador que possui uma visão muito própria de cinema, e do mundo. Por um lado, preocupa-se com problemas sociais que afetam não apenas o Japão mas o resto do mundo, dedicando-se a temas com os quais facilmente me identifico, como as dificuldades vividas pelas instituições consagradas à arte, ou à constante incapacidade do homem de viver pacificamente. Por outro lado, e apesar de se destacar assumidamente pelo seu cinema direto, o cineasta molda o seu estilo de forma a conseguir transmitir ao espectador a sua visão da realidade, mesmo que para isso tenha de recorrer a pequenos elementos de outros estilos de documentário. Este

fenómeno leva os seus filmes a serem relativamente diferentes uns dos outros, cada um possuindo características que não são necessariamente partilhadas com a restante obra.

De forma a encontrar a teoria de Kazuhiro Soda, recorro à metodologia proposta pela Teoria dos Cineastas, metodologia essa que apresenta sete componentes para os quais será recolhida informação, quer através do visionamento das obras fílmicas do realizador, quer através da leitura das várias entrevistas dadas por ele.

Os componentes são, nomeadamente: a bio-Filmografia (aspetos pertinentes da biografia do cineasta que podem ajudar à compreensão das suas obras); a relação com a atividade de teorizar (qual a importância que o cineasta atribui a atividade de teorizar); o tipo de teoria (que tipo de teoria é adotada pelo cineasta, podendo esta ser Intertextual ou Filmada); o conceito-chave (conceitos e expressões mais importantes na obra do cineasta); o espectador (qual a importância que o cineasta dá ao espectador); o género (perceber se o cineasta se engloba em algum dos géneros cinematográficos); o estilo (qual o processo criativo do cineasta, de que forma este cria e como).

Em suma, a escolha de “Teoria do Cineasta” como título serve para evidenciar o principal objetivo desta dissertação, encontrar a teoria de Kazuhiro Soda, e a consequente utilização da Teoria dos Cineastas para esse fim. Quanto ao subtítulo, escolho “O Mundo pelo olhar de Kazuhiro Soda” pois ao compreender a sua teoria, a forma como cria cinema, encontrarei, eventualmente, a sua visão do mundo.

Antes de terminar esta introdução tenho ainda algumas considerações a fazer acerca dos materiais de investigação em que me baseio.

Para encontrar a teoria de Kazuhiro Soda é necessário analisar a parte verbal do realizador e as obras fílmicas lançadas até ao momento da conclusão desta dissertação, nomeadamente *Senkyo* (2007), *Seishin* (2008), *Peace* (2010), *Engeki 1 & 2* (2012) e *Senkyo 2* (2013).

A parte verbal será composta por entrevistas do realizador aos *sites* Midnight Eye, Club Otaku, Ningin, eFilm Critic, netLoungeDV, Page of Madness, hehe, Kempton Lam, The Japan Times e Japan Today, e à revista Vertigo.

Apesar de Soda ter lançado cinco livros entre 2009 e 2014 (*Nihonjin ha minsyusyugi wo sutetagatte irunoka*, *Engeki basasu Eiga dokyumentari ha kyokou wo utsuseruka*, *Naze boku ha dokyumentari wo torunoka* e *Seishinbyo to mozaiku tabuu no sekai ni kamera wo mukeru*), não me foi possível recorrer a estes na sua totalidade, uma vez que, não se encontravam disponíveis. No entanto, os livros são mencionados no subcapítulo “Tipo de Teoria”.

Quanto às obras fílmicas, gostaria ainda de referir dois pontos. Primeiramente gostaria de referir que a filmografia completa de Soda é composta não apenas pelos cinco filmes

referidos acima mas também por quatro curtas-metragens realizadas durante os seus anos na *School of Visual Arts* de Nova Iorque, e por inúmeros documentários produzidos para estações televisivas como a NHK (Nippon Hoso Kyokai).

Contudo, no âmbito desta dissertação optei por considerar apenas as obras realizadas fora de um contexto académico (no qual as obras são muitas vezes criadas perante parâmetros específicos de avaliação) ou de um contexto contratual, ou seja, dependente de uma produtora onde os filmes são produzidos “a pedido” – moldados e limitados desde a sua pré-produção. Em ambos os casos sinto que a liberdade de criação de Soda pode ter sido comprometida, podendo inclusivamente contrariar os conceitos de cinema defendidos por ele atualmente. Desta forma restam cinco filmes, realizados de forma livre e independente, possibilitando ao cineasta manifestar as suas visões de cinema sem restrições por parte de terceiros.

Quanto aos cinco filmes do realizador é ainda importante referir que ao longo da dissertação serão encontrados os títulos na sua forma original japonesa, apresentada acima, mas também na sua forma traduzida, nomeadamente em citações, pelo que o realizador usa os títulos em inglês durante as entrevistas recolhidas. Os títulos são *Campaign* (2007), *Mental* (2008), *Peace* (2010), *Theater 1 & 2* (2012) e *Campaign 2* (2013).

# Enquadramento Teórico: A Teoria dos Cineastas

Pode-se considerar que a Teoria do Cinema nasceu em simultâneo com o Cinema no final do século XIX. Inicialmente, manifestando-se através de artigos em jornais e revistas, a necessidade de refletir sobre esta nova arte foi sentida não apenas por jornalistas mas também académicos e claro, pelos próprios cineastas. François Truffaut, André Bazin, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, Lev Kuleshov, David Bordwell, entre muitos outros, são responsáveis pela constante mutação e compreensão do Cinema.

Contudo, a Teoria do Cinema tende a manifestar-se principalmente através de obras escritas, nomeadamente livros e artigos, apoiadas não apenas nas obras fílmicas mas também em conceitos de áreas como a psicanálise, a antropologia, a semiótica ou a sociologia, distanciando-se da possibilidade de que as próprias obras fílmicas e o discurso do cineasta podem ser em si uma fonte de teoria capaz de beneficiar os investigadores pelo facto de oferecer uma relação direta com a teoria do cineasta, e consequentemente com a Teoria do Cinema.

Por esse motivo, a Teoria dos Cineastas consiste numa linha de investigação que possui duas etapas: elaborar a teoria do cineasta e, a partir dela, fazer teoria sobre cinema, recorrendo para esse fim exclusivamente aos filmes, às entrevistas e aos escritos do cineasta.

A Teoria dos Cineastas procura deste modo aproximar o cineasta à Teoria do Cinema, mostrando de que forma a sua reflexão escrita mas também os seus filmes beneficiam a Teoria do Cinema, acompanhando a evolução do cinema e por vezes levando-a mais longe através da criação de novos conceitos e novas interpretações do cinema enquanto arte. De entre os vários cineastas destaco como exemplo Yasujiro Ozu, realizador japonês que produziu entre 1927 e 1962. Apesar de nunca ter escrito nenhuma obra, quer seja ela livro, artigo ou manifesto, as suas formas inovadoras de criar levaram os teóricos a reconhecer o valor das suas contribuições, contribuições essas que mudaram a forma como muitos outros cineastas passaram a encarar o cinema, permitindo-lhes abrir novas possibilidades de criação.

No entanto, antes de prosseguir, é importante esclarecer o que entendo pelos conceitos de “teoria” e “cineasta”.

Do grego *theoria*, a palavra teoria descreve originalmente o ato de observar e examinar, podendo ainda significar uma hipótese ou uma opinião baseada em factos que serve normalmente como base de uma ciência. Entendemos então como Teoria do Cinema um conjunto de observações que se dedicam à compreensão do cinema como uma ciência, nomeadamente através da Filmologia, criada no ano de 1947, em França por Gilbert Cohen-Séat.

Os teóricos, principais contribuidores da Teoria do Cinema, podem ser acadêmicos mas também os próprios cineastas, ou seja, todos aqueles ligados à produção de cinema (sejam eles argumentistas, guionistas, diretores de fotografia, produtores, diretores de som, atores ou, claro, realizadores), desde que possuam quatro critérios de validade essenciais, dos quais três são baseados nos critérios que Jacques Aumont propõe em *As Teorias dos Cineastas* (2002). São eles a Coerência (necessidade de um diálogo recíproco entre a obra fílmica e a parte verbal do cineasta), a Novidade (o cineasta deve possuir no seu percurso individual uma certa novidade nas suas obras, podendo esta ser ou não relativa, ou seja, podendo esta ser uma reutilização ou recuperação de conceitos cinematográficos já existentes), a Pertinência ou Aplicabilidade (os conceitos ou expressões presentes na teoria do cineasta têm de dizer respeito ao universo do cinema), e a Evidência, esta última criada pela teoria dos cineastas de modo a esclarecer que a teoria do cineasta deve ser clara.

O cineasta é então aquele que cria cinema, que o encara como um ofício, uma arte. Do latim *ars*, o conceito de arte prende-se com um trabalho, um desejo de transformar, refletir sobre uma matéria-prima. Mais do que isso, como refere Tolstoy, arte “é uma espécie de relação entre quem produziu, ou está a produzir, a arte, e todos aqueles que em simultâneo, anterior ou subsequentemente, recebem a mesma impressão artística”<sup>1</sup>. Isto deve-se ao facto da arte produzir efeitos sensoriais, estéticos, sociais e até ideológicos, e o Cinema “sidera ou seduz o seu espectador como nenhuma outra forma de arte. (...) O Cinema convence, informa.”<sup>2</sup>.

É ainda importante referir que a Teoria dos Cineastas não está necessariamente ligada a uma ideia de cinema de autor (*politique des auteurs*<sup>3</sup>). Desde que o cineasta crie conscientemente, refletindo sobre a sua obra (como refere Aumont, “um cineasta só merece esse nome a partir do momento em que sabe o que está a fazer”<sup>4</sup>), a sua criação não tem necessariamente de fugir a um fim puramente monetário nem de se preocupar com a questão do “autor”.

Esclarecidos estes conceitos, e terminando este primeiro capítulo, é preciso compreender qual a metodologia utilizada para se chegar à teoria do cineasta. Inicialmente é necessário conhecer qual o tipo de informação que pode e deve ser usada. Sendo que esta teoria se baseia puramente na relação direta entre obra (filmada ou verbal), realizador e espectador (neste caso o investigador), estão excluídos textos e filmes criados por terceiros sobre o cineasta em causa, por muito completos que sejam, uma vez que, o objetivo final desta investigação é o de compreender a obra do cineasta através do cineasta. Enquanto

---

<sup>1</sup> TOLSTOY, Leo (1896) *What is Art*.

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus Editora [2002].

<sup>3</sup> A *politique des auteurs* é um movimento iniciado por François Truffaut (crítico e realizador francês) que afirma o realizador de cinema como o verdadeiro autor das suas obras, sendo que estas refletem a sua criatividade e a sua visão de cinema. Esta ideia de autor está ainda ligada ao cinema artístico e salvo raras exceções, nos quais encontramos, como exemplo, Alfred Hitchcock ou Howard Hawks, a teoria do autor exclui realizadores que criam cinema com fins puramente monetários.

<sup>4</sup> AUMONT, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus Editora [2002].

investigador, no entanto, pode-se adotar apenas os filmes como base de trabalho ou, para além dos filmes, recorrer a textos (artigos, manifestos, cartas, livros, entrevistas) criados pelo cineasta.

A informação recolhida é então organizada consoante sete pontos, nomeadamente a bio-filmografia, a relação com a atividade de teorizar, o tipo de teoria executada pelo cineasta, os conceitos-chave presentes nas obras e o estilo das mesmas, que explicarei em detalhe nos parágrafos seguintes.

## **Bio-Filmografia**

Para a compreensão de qualquer obra fílmica é fundamental compreender a época e o espaço onde esta foi criada. É ainda importante perceber qual a influência dos diferentes movimentos artísticos, do conceito de cinema regente da altura, da sua relação com as outras artes ou até do ambiente político que a rodeia.

Nesta linha de raciocínio é ainda pertinente entender de que forma o passado e o presente do cineasta influenciou, consciente ou inconscientemente, a sua obra.

É também sob este último ponto que procuramos compreender, por exemplo, o quão dependente está o cineasta das condições de produção, distribuição e exibição das obras fílmicas. Como sabemos, as condições destes três aspetos podem influenciar em muito o resultado final de um filme, seja pelo excesso ou falta de financiamento, o tempo disponível para a sua realização, a presença ou ausência de censura, presença ou escassez de apoios na sua distribuição e consequente exibição, entre outros.

## **Tipologia da relação com a atividade de teorizar**

É relevante compreender qual a importância que o cineasta dá à teoria, à reflexão sobre o cinema enquanto arte, enquanto o seu ofício. Esta relação pode ser:

1. Imprescindível – quando o cineasta compreende a necessidade de criar manifestações teóricas, sejam elas entrevistas, artigos ou livros, que reflitam sobre as suas obras e o cinema como arte.
2. Prescindível – caso o cineasta considere que as obras fílmicas são o suficiente para a reflexão sobre cinema, não existindo qualquer reflexão escrita.

## **Tipo de Teoria**

Após compreender qual a opinião do cineasta sobre a atividade de teorizar, podemos passar ao seguinte passo: entender qual o tipo de teoria praticada pelo cineasta.

1. Teoria Intertextual – neste caso, a teoria é apresentada de modo consciente e deliberado não só através das obras fílmicas do cineasta mas também através de textos, sejam eles livros, manifestos, artigos ou entrevistas.
2. Teoria Filmada – como o nome indica, este é um tipo de teoria que se apoia unicamente nas obras fílmicas do cineasta e onde as reflexões apresentadas sob a forma de texto são parcial ou totalmente prescindíveis.

## Espectador

Tomando “espectador” como a pessoa que assiste a um espetáculo, que presencia, observa ou testemunha determinado evento<sup>5</sup>, este subcapítulo procura encontrar respostas para diversas questões.

Começando pela pergunta “é o cineasta o primeiro espectador da sua obra?”, Manoel de Oliveira, cineasta português, responde, na sua entrevista a Antoine Baecque e Jacques Parsi: “(...) o primeiro espectador é o realizador”<sup>6</sup>. Isto significa que o cineasta será sempre o primeiro espectador da sua obra, independentemente de ser ou não o primeiro a assistir à projeção, independentemente do número de pessoas que assistem ao filme ou do número de vezes que o cineasta visualiza a obra. É afinal ele o seu criador, incapaz de se abstrair dos processos que ocorreram para a sua realização. Mas será que todos os realizadores se veem desta forma?

Por outro lado, como reage o cineasta ao espectador comum? Deixa ele espaço para várias interpretações? Tenta ele guiar o espectador até este conseguir observar a obra à sua maneira? Encontra ele novas interpretações da sua obra através do espectador? Cria o cineasta determinada obra pensando previamente no público-alvo?

## Conceitos

Se há uma certeza acerca do trabalho do cineasta é de que este possuirá sempre conceitos de cinema, sejam eles novos ou reutilizados ou recuperados.

Quais são então estes conceitos? Aplica-os ele da forma mais correta? Como encara ele o cinema?

## Género

De igual forma, é necessário compreender se determinado cineasta se enquadra nalgum dos dez géneros cinematográficos clássicos (ação, comédia, drama, fantástico, ficção científica, film noir, musical, terror, thriller, e western), ou até, quem sabe, se não se enquadrará em

---

<sup>5</sup> Priberam, 2015, s.v. “espectador.” (<http://www.priberam.pt/DLPO/espectador>)

<sup>6</sup> BAECQUE, Antoine & PARSI, Jacques (1996) *Conversas com Manoel de Oliveira*, Lisboa: Campo das Letras [1996].

mais do que um. Para além disto, é interessante perceber como o cineasta trabalha dentro de determinado género. Será que segue determinado género à risca ou será que o tenta reinventar? Mistura ele vários géneros, ou cria livremente não tendo nenhum género em mente durante a produção da sua obra?

## Estilo

Sem dúvida a parte mais longa do estudo do cineasta, o Estilo inclui tudo o que se relaciona com a forma como ele cria cinema, respondendo essencialmente à pergunta “o que é que o cineasta filma e como é que filma?”. Para isto é necessário compreender as seguintes questões:

1. Qual é o processo criativo do cineasta? O que o inspira, como cria, qual a fase de produção (seja ela a pré-produção, a produção ou a pós-produção) a que dá mais atenção e em qual se envolve mais.
2. Quem são as personagens dos seus filmes? Tende o cineasta a procurar representar um determinado tipo de personagem? No caso da ficção serão os personagens baseados em figurais reais?
3. Qual o espaço e o tempo predominantes nas obras fílmicas do cineasta? Tenta ele variar a cada obra? Constrói ele o tempo e o espaço reais? Ou tenta por vezes criar um espaço e um tempo próprios a que caberá ao espectador interpretar e compreender?

## O Cinema de Kazuhiro Soda

Kazuhiro Soda inicia a sua carreira profissional na NHK (Nippon Hoso Kyokai), uma estação televisiva japonesa, como realizador de documentários televisivos. No entanto, estes restringiam a liberdade criativa que Soda ambicionava, levando-o a procurar outras alternativas.

“Sempre desejei estar sozinho, filmar sozinho. Se queria fazer os meus próprios filmes, queria fazê-lo sozinho, não apenas por questões financeiras mas por questões estéticas. Com o meu tipo de documentário, a minha abordagem ideal seria invisível, como o ar, observando”.<sup>7</sup>

Com apenas uma câmara e um microfone, o cineasta filma então “Senkyo” em 2007, uma obra que segue a campanha eleitoral de Kazuhiko Yamauchi, o candidato do Partido Liberal Democrata às eleições para Presidência da Câmara de Kawasaki. A obra depressa chamou a atenção não só dos espectadores japoneses mas também dos espectadores internacionais,

---

<sup>7</sup> Gray, Jason. “Kazuhiro Soda”. Midnight Eye. <http://www.midnighteye.com/interviews/kazuhiro-soda> (consultado a 18 Novembro 2014). Texto original: “I was always wishing I was alone, shooting by myself. If I wanted to make my own movies, I wanted to do it alone, not just for financial reasons but for aesthetic ones. With my type of documentary filmmaking, my ideal approach would be invisible, like air, observing”.

acabando por ser convidado para o Forum do Berlin Film Festival, a secção dedicada a jovens realizadores que, apesar de não os premiar, oferece a oportunidade das suas obras serem partilhadas e debatidas.

Levado principalmente por questões pessoais, a carreira independente de Soda é constituída, aquando do término desta dissertação por seis documentários completos, estando um sétimo em produção.

A carreira de Kazuhiro Soda conta ainda com várias nomeações e premiações. Destaco aqui os prémios para melhor documentário no Pusan International Film Festival em 2008 por “Seishin” e no Cinéma du Réel em 2014 por “Senkyo 2”.

Na crítica, entendida aqui como artigos publicados principalmente em jornais e revistas, destacando como exemplo o The New York Times e os Cahiers du Cinema, Kazuhiro Soda é visto como um realizador inovador, preocupado em partilhar a sua visão sobre temas dos quais pouco sabemos: desde a vida de pessoas portadoras de doenças mentais (“Seishin”), até ao processo de uma campanha política (“Senkyo” e “Senkyo 2”). Soda é ainda capaz de nos mostrar não apenas o funcionamento da sociedade japonesa mas também um reflexo da nossa própria sociedade. No artigo sobre “Senkyo”, A. O. Scott, do The New York Times, refere que o filme “descreve o processo de campanha em outros países”<sup>8</sup> e não apenas no Japão, revelando, de uma certa forma, aquilo que muitos partidos, e até os *media* tentam esconder.

Em termos de estilo existe alguma ambiguidade entre a crítica, com A. O. Scott (The New York Times) e Ian Priestley (Japan Today) a afirmar que o realizador se enquadra no Cinema *Vérité* enquanto Owen Armstrong (Vertigo) o vê como um cineasta do Cinema Direto.

Este capítulo será então dedicado à procura da teoria de Kazuhiro Soda, da sua visão de cinema, e em última instância da sua visão mundo. Como referido anteriormente, esta investigação será baseada na obra cinematográfica de Soda e nas suas manifestações verbais, e será guiada pelos sete pontos abordados no capítulo “Enquadramento Teórico: Teoria dos Cineastas”.

## Bio-Filmografia

Muitas vezes ao investigar a biografia de determinado cineasta depressa se torna visível o modo como alguns detalhes da sua vida influenciam, e nalguns casos determinam, as escolhas durante a idealização e produção das suas obras cinematográficas. No caso de Kazuhiro Soda, a sua biografia é bastante importante para perceber algumas das suas decisões, principalmente as suas escolhas temáticas. Porque filma Soda no Japão? Porque filma ele determinadas pessoas e organizações?

---

<sup>8</sup> Scott, A. O.. “Behold a Dark Horse, Bowing to Everyone”. The New York Times. <http://www.nytimes.com/2008/04/07/movies/07camp.html> (consultado a 27 Agosto 2015)

Kazuhiro Soda nasce em Tochigi em 1970. Inicialmente não muito interessado em Cinema, Soda começa os seus estudos superiores na Universidade de Tokyo onde se licencia em Estudos Religiosos. Depois de terminar o curso muda-se para os Estados Unidos da América e entra na *School of Visual Arts* de Nova Iorque, lugar onde descobre a sua paixão pela realização, onde se licencia em Realização Cinematográfica. Soda começa então a trabalhar como realizador de documentários para algumas estações televisivas, principalmente para a NHK.

É o facto de Kazuhiro Soda ter vivido mais de catorze anos nos Estados Unidos da América que lhe proporciona uma das suas características principais, a de ser capaz de realizar obras não apenas com um ponto de vista japonês mas também com um ponto de vista, principalmente, ocidental.

Durante o visionamento das suas obras é impossível não reparar em vários planos de situações comuns ao Japão, mas que para nós ocidentais são momentos curiosos pela sua inexistência onde vivemos. São exemplo disso, os planos dos assistentes de estação que empurram as pessoas para dentro dos comboios, visivelmente mais que sobrelotados, e a pequena bancada de legumes na rua em “Senkyo”, ou os planos dos alunos em “Seishin”, ainda com os seus típicos uniformes, nas escadas do metro a fazer um pequeno concerto, observados por outros alunos.

Porque se interessa Soda por momentos tão quotidianos se o seu principal espectador é japonês? Terá de facto o cineasta um olhar exterior quando observa o seu país natal? Acho que é correto assumir que sim e tal é ainda de facto afirmado pelo realizador em entrevista a Jason Gray do site *Midnight Eye*. Durante uma conversa sobre “Senkyo” Soda é questionado sobre o que mais surpreende os espectadores que nunca foram ao Japão, respondendo:

“Bem, eu vivi em Nova Iorque nos últimos 14 anos, por isso quase partilho o ponto de vista das pessoas que vivem fora do Japão. Quando regresso ao Japão sinto-me um estrangeiro. Quase tudo me parece fascinante. Até os comboios. Se vivesse no Japão os planos dos comboios suburbanos nem estariam na versão final do filme”.<sup>9</sup>

Enquanto outros realizadores oferecem um acesso à informação “filtrada”, ou seja, acesso à informação principal da história devido ao facto de muitos momentos serem tão comuns ao realizador que este os elimina (seja pelo facto de não os achar interessantes, seja pelo facto de saber que para o seu espectador principal, o japonês, são momentos banais) nos filmes de

---

<sup>9</sup> Gray, Jason. “Kazuhiro Soda”. *Midnight Eye*. <http://www.midnighteye.com/interviews/kazuhiro-soda/> (consultado a 18 Novembro 2014). Texto Original: “Well, I’ve lived in New York for the past 14 years, so I almost share the same point of view of people outside of Japan. When I come back to Japan I feel like a foreigner. Almost everything looks fascinating to me. Even the trains. If I lived in Japan, shots of the commuter trains wouldn’t even have made the cut”.

Soda existem inúmeros detalhes que enriquecem a experiência do espectador internacional, tornando a viagem muito mais estimulante e interativa, onde há uma constante procura por momentos “incomuns” que revelem mais sobre a realidade japonesa.

Curiosamente, por outro lado, é o facto de ter vivido no Japão, e de ainda ter muitos contactos lá, que lhe possibilita realizar a maioria dos seus filmes, especialmente por serem documentários, que de uma forma geral requerem bastante cuidado devido às leis referentes à privacidade dos possíveis intervenientes (assunto a que regressarei quando falar das “personagens” nos filmes de Soda no Subcapítulo “Estilo”).

Como refere o cineasta em entrevista a Kempton Lam durante uma conversa sobre “Seishin”:  
“É muito mais difícil fazer um documentário nos Estados Unidos (...), porque seria complicado percorrer todas as camadas de burocracia. (...) Aconteceu no Japão porque eu tinha conceções com esta clínica em particular”.<sup>10</sup>

No caso de “Seishin”, Soda consegue filmar a clínica devido ao facto da sua sogra trabalhar lá, ajudando no processo da sua aceitação por parte dos doentes e funcionários. Mas não é apenas “Seishin” que favorece destas ligações. “Senkyo” e “Senkyo 2” nascem a partir de um ex-colega de universidade de Soda ainda dos seus tempos em Estudos Religiosos, “Peace” recorre novamente à sogra de Soda e “Engeki” é proporcionado através de contactos da sua esposa que trabalha em teatro.

No entanto, não se pode considerar que os filmes de Kazuhiro Soda sejam filmes de “conveniência”, no sentido em que não é apenas a disponibilidade de determinadas pessoas e organizações que levam Soda a escolher os temas sobre os quais se debruça. Apesar do cineasta possuir uma lista de pessoas e organizações que pode filmar, em pelo menos dois casos, os seus filmes nascem não apenas de conhecimentos mas também de experiências passadas.

Começando pelo caso de “Senkyo”, pode-se considerar que o nascimento deste filme começou ainda durante os anos universitários de Soda. Durante a sua licenciatura em Estudos Religiosos, Soda conhece Kazuhiko Yamauchi, um jovem rebelde e que pouco se interessa pelos estudos, especialmente visível pela sua ausência nas aulas e pelos sete anos que demorou a concluir a sua licenciatura.

Em 2005, Soda recebe um e-mail dum ex-colega de universidade revelando que Yamauchi se estaria a candidatar para as eleições para um lugar no conselho da cidade de Kawasaki pelo

---

<sup>10</sup> Lam, Kempton. “Soda ‘Campaign’ Interview - Peabody Award-winning Doc”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=FFSzTNwp22U> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “It’s a lot harder to make a documentary in the states. (...) because it would be very hard to go through the layers of bureaucracy. (...) It happen to be in Japan because I had connections to that particular clinic”.

Partido Liberal Democrata, partido esse conhecido pelo seu extremo conservadorismo. Os contrastes entre aquilo que Soda se lembrava de Yamauchi e aquilo que ele conhece do partido, levou-o a encontrar aqui o tema do seu primeiro filme independente.

“O Yama-san é um amigo meu da universidade. (...) Quando descobri que ele se ia candidatar pelo PLD, que na altura era o maior partido no Japão, pensei que daria um filme bastante interessante uma vez que o partido é uma organização japonesa muito tradicional (...), eles representam os valores tradicionais japoneses, e o Yama-san por outro lado é bastante liberal (...) de todo um homem japonês tradicional. Pensei ‘deve haver algum tipo de conflito ou tensões dramáticas entre ele e o partido uma vez que têm de trabalhar juntos. De certa forma previ isso desde o início’.<sup>11</sup>

E realmente é durante este filme que vemos como Yamauchi não se encaixa na PLD. Desde os maus tratos por parte dos seus superiores (que constantemente corrigem os comportamentos de Yamauchi, desde a forma como faz a vénia ao seu aperto de mão), aos comentários de Yamauchi sobre assuntos com os quais não concorda, nomeadamente quando Yamauchi está no carro visivelmente aborrecido por um dos seus superiores o ter advertido para o facto de ele não poder chegar mais cedo aos locais onde irá discursar.

Por outro lado temos “Seishin”, o segundo documentário de Kazuhiro Soda, lançado em 2007. Desta vez o realizador inspira-se na sua própria experiência de vida. “Seishin” dedica-se a uma clínica onde pessoas com doenças mentais recorrem não apenas para tratamento mas também como um local onde podem conviver e ocupar o seu tempo.

Tanto no Japão, enquanto estudava em Tokyo onde também trabalhava num pequeno jornal, como nos Estados Unidos, Soda experienciou problemas relacionados com o *stress*, tendo até sido diagnosticado com um esgotamento. A sua vivência pessoal e o facto de ver muitos dos seus colegas passarem pelo mesmo tipo de problema, leva-o a aperceber-se que qualquer pessoa, em qualquer situação, pode ser vítima de uma doença mental e que, infelizmente, tanto nos Estados Unidos como no Japão, a sociedade continua a menosprezar quem sofre com este tipo de problemas.

“Pensei que estava imune a este tipo de coisa, mas não estava. Mudou a minha opinião sobre as pessoas com doenças mentais. Temos uma imagem

---

<sup>11</sup> Lam, Kempton. “Soda ‘Campaign’ Interview - Peabody Award-winning Doc”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=FFSzTNwp22U> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto Original: “(...) Yama-san is a friend of mine from college. (...) When I heard we was running for the office from the LDP, which was the biggest party of japan at that time, I thought it would make a pretty interesting movie because the party is a very traditional Japanese organization (...) they represent Japanese traditional values and Yama-san on the other hand is very liberal, (...) in no way a traditional Japanese guy. I thought ‘there must be some sort of conflict or dramatic tensions between him and the party once they work together. I kind of foresaw that from the very beginning’”.

demoníaca deles, que eles são assustadores. Mas durante um tempo, um período curto, eu fui um deles, e eu não era um monstro. Então sempre estive interessado neste tema”.<sup>12</sup>

“Seishin” nasce então como forma não apenas de explorar algo que marcou a vida do realizador, mas também como uma forma de eliminar a cortina que separa as pessoas saudáveis das pessoas doentes que, em muitos casos e independentemente do país onde estão, vivem com medo de represálias.

“A minha função enquanto cineasta é o de abrir esta cortina e criar um filme onde o espectador tenha uma espécie de experiência virtual de estar dentro desta clínica. Ao fazer isto, pode ser que consigam obter algum tipo de respeito, compreensão e conhecimento sobre o assunto”.<sup>13</sup>

A partir de “Seishin” a cinematografia de Soda começa a fugir um pouco às suas próprias experiências e a basear-se mais nas pessoas que conhece e que de uma forma ou outra possuem características interessantes, seja a empresa que ajuda idosos e pessoas debilitadas apesar das poucas ajudas, ou o encenador de teatro que protagoniza “Engeki”, conhecido não apenas pela sua forma única de construir peças (especialmente devido ao uso de diálogos simultâneos, onde o espectador tem de escolher qual grupo de personagens seguir) mas também por ser o primeiro encenador a criar uma peça com robots como personagens.

No entanto, os terremoto e tsunami de 2011 no Japão leva Soda a regressar “às origens” fazendo nascer “Senkyo 2”, que apesar de seguir a recandidatura de Yamauchi, foca-se visivelmente nas preocupações e dificuldades vividas pelas vítimas do desastre.

Concluindo este primeiro subcapítulo, como demonstrado acima é impossível, no caso de Kazuhiro Soda, separar as suas obras da sua bio-filmografia, afinal é a sua vida pessoal, as suas experiências e as pessoas que o rodeiam que dão forma à sua cinematografia. Sem as mesmas, o cinema de Soda seria certamente bastante diferente, quem sabe inexistente.

## Soda e a Teoria

Apesar de Kazuhiro Soda nunca ter afirmado de forma deliberada e consciente que compreende a importância de criar manifestações teóricas que reflitam não só sobre as suas obras mas também sobre o cinema como uma arte, é seguro deduzir que tal acontece não

---

<sup>12</sup> Priestley, Ian. “New Documentary explores taboo subject of mental illness in Japan”. Japan Today. <http://www.japantoday.com/category/arts-culture/view/new-documentary-explores-taboo-subject-of-mental-illness-in-japan> (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “I thought I was immune to that sort of thing, but I wasn’t. It changed my view of mentally ill people too. We have this demonic image of them, that they are scary. But for a time, a very brief period, I was one of them, and I wasn’t a monster. So I was always interested in this subject”.

<sup>13</sup> *Ibid.* Texto original: “My job as a filmmaker was to open this curtain and create a film where the viewer has a kind of virtual experience of being in this mental clinic, by doing this, maybe you get some kind of respect, understanding or insights into the issue”.

apenas pelas inúmeras entrevistas já cedidas por ele (quer a *sites* mais conhecidos como o caso do Midnight Eye, quer para sites menos conhecidos como são os casos de Kempton Lam e até do português Club Otaku) mas principalmente devido aos livros que foi publicando ao longo dos últimos anos, quer sobre o seu cinema (*Naze boku ha dokyumentari wo torunoka*) quer sobre o cinema em si (*Engeki basasu Eiga dokyumentari ha kyokou wo utsuseruka*).

De todas as obras escritas do realizador apenas *Nekkyou naki fashizumu (Fascismo sem entusiasmo)*, lançado em 2014, é uma exceção por se focar mais nas preocupações políticas do cineasta e menos nas suas ideias sobre cinema.

## Tipo de Teoria

Realçada a importância que Kazuhiro Soda concede à teoria, é importante compreender que o cineasta pratica um tipo de Teoria Intertextual, ou seja, um tipo de teoria consciente e deliberada, apresentada através não apenas de obras filmicas mas também de uma parte verbal que no caso em estudo inclui quatro livros e inúmeras entrevistas.

Apesar da impossibilidade em ter acesso aos livros de Soda, como referido na introdução desta dissertação, devido ao facto de estes não estarem disponíveis para venda durante a elaboração da mesma, estas mostram preocupações não apenas com assuntos tratados nos seus filmes, como é exemplo *Seishinbyo to mozaiku tabuu no sekai ni kamera wo mukeru (Doença Mental e Mosaico: Apontando a Câmara ao Mundo do Tabu)*, mas também com problemáticas relativas ao cinema do cineasta e ao cinema em si como são exemplos *Naze boku ha dokyumentari wo torunoka (A Razão porque faço documentários)* e *Engeki basasu Eiga dokyumentari ha kyokou wo utsuseruka (Teatro vs. Cinema: Pode um Documentário captar ficção?)*.

No primeiro livro de Kazuhiro Soda, *Seishinbyo to mozaiku tabuu no sekai ni kamera wo mukeru (Doença Mental e Mosaico: Apontando a Câmara ao Mundo do Tabu)*, lançado em 2009 e escrito durante a produção de “Seishin”, o cineasta foca-se na problemática da doença mental no Japão. Tal como refere em entrevistas, Soda compreende que a doença mental continua a ser vista como um assunto tabu, do qual as pessoas “saudáveis” pouco sabem e do qual fogem. Esta incompreensão por parte da sociedade complica bastante a vida dos doentes, uma vez que, para além de ser difícil arranjar tratamento, as represálias de amigos, família e colegas de trabalho, força-os muitas vezes a ignorarem os seus problemas, piorando a sua condição.

*Naze boku ha dokyumentari wo torunoka (A Razão porque faço documentários)* é publicado em 2011, de uma forma mais completa explica as razões pelas quais Soda escolhe o documentário como o seu género cinematográfico principal, sendo uma delas o facto do realizador querer partilhar problemas, sejam relacionados com a doença mental, o estado da política japonesa, ou outros.

Interligado com a estreia de “Engeki” em 2012 está o terceiro livro de Soda: *Engeki basasu Eiga dokyumentari ha kyokou wo utsuseruka (Teatro vs. Cinema: Pode um Documentário captar ficção?)*. O livro foca-se no modo como Soda encontra várias semelhanças entre Documentário e Ficção, assunto que será discutido de forma mais abrangente no subcapítulo “Conceitos”.

Um ano depois é publicado *Nihonjin ha minsyusyugi wo sutetagatte irunoka (Querem os japoneses deitar fora a Democracia?)*, no qual Soda aborda questões ligadas à forma como o Japão e os japoneses lidam com a política. De entre elas encontra-se, por exemplo, a grande taxa de pessoas que não vão votar, situação inclusivamente retratada em “Senkyo 2” onde vemos vários políticos a pedir às pessoas na rua que votem, mesmo que em branco.

Quanto às entrevistas Kazuhiro Soda apresenta-se sempre disponível, dando-as para *sites* mais conhecidos como o Midnight Eye e a eFilm Critic até aos menos conhecidos como é o caso de Vertigo, Club Otaku (um site português) e Kempton Lam, para o qual Soda cedeu inclusivamente duas entrevistas via Skype, algo não muito comum.

A acessibilidade de Soda, sempre disposto a falar com os interessados no seu trabalho, e o facto de partilhar as suas ideologias sob a forma de livros, é útil não apenas para conhecer mais sobre as suas obras mas também sobre a sua visão do cinema enquanto arte e meio de comunicação.

## Espectador

Esclarecida a forma como Kazuhiro Soda encara a atividade de teorizar e o tipo de teoria que pratica, procuro agora compreender de que forma o cineasta encara a figura do espectador.

À semelhança de Manoel de Oliveira, considera-se Soda o primeiro espectador das suas obras? Preocupa-se com a opinião da sua audiência? Oferece espaço para várias interpretações? Cria obras para um público específico?

É ainda importante perceber qual o impacto das obras de Soda nos intervenientes das mesmas. Será que estes preferem não assistir às exhibições? Têm eles problemas com o resultado final? De que forma podem os filmes mudar as suas vidas?

Durante a produção dos seus filmes, Soda escolhe trabalhar temas que sejam principalmente interessantes e relevantes para si, em detrimento de temas mais populares mas que pessoalmente não o cativam, algo assumido numa entrevista a Kempton Lam: “Quando faço o

meu filme, faço-o por razões pessoais e não penso muito na forma como vai ser recebido pelas pessoas”.<sup>14</sup>

A verdade é que estes temas acabam por ser do interesse de muitas pessoas, japonesas ou não, especialmente por, de uma forma geral, chamarem a atenção para problemas sociais com os quais o espectador se identifica, quer por já ter passado por eles, quer por já os ter testemunhado em terceiros. Apesar de apenas “Senkyo”, “Senkyo 2” e “Seishin” terem assumidamente o objetivo de chamar a atenção para problemas específicos, é impossível não encontrar em toda a filmografia de Soda uma preocupação social visível. “Peace” dá a conhecer a vida de pessoas com debilidades físicas e trabalha igualmente questões ligadas à paz, à coexistência e à aceitação da nossa efemeridade enquanto seres vivos. “Engeki” leva o espectador a uma companhia de teatro que apesar da sua relevância cultural (não apenas por se dedicar a peças com um conceito muito próprio mas também por ser a primeira no mundo a organizar uma peça com a colaboração de robots) está à beira da falência, sobrevivendo devido aos escassos mas existentes apoios do governo.

Em suma, Soda apercebe-se do impacto dos seus filmes, sendo impossível abstrair-se na totalidade de que inevitavelmente as suas obras são feitas a pensar no espectador, no caso, um espectador que de alguma forma consiga compreender o mundo que o realizador observa. Quando Jason Whyte do eFilm Critic lhe pergunta se estava preocupado com a receção de “Senkyo”, o realizador responde:

“Claro que estava preocupado com o futuro do filme porque de outra forma porque o faria? Mas não significa que tentei fazer o filme comerciável. Na verdade, não faço a mínima ideia do que seja comerciável. Mas acredito que se gostar realmente do filme que faço, as outras pessoas poderão gostar também”.<sup>15</sup>

Curiosamente, ao colocar-se no lugar do espectador, Soda acaba por inadvertidamente se posicionar no lugar do espectador e, por conseguinte, de “primeiro espectador”, quer por ser o seu criador, quer pelo facto de assumidamente observar o seu filme como uma obra completa, antes de qualquer outro espectador. Em entrevista a Kempton Lam, Soda chega

---

<sup>14</sup> Lam, Kempton. “Soda Interview - Award-winning Doc Mental”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=KzJ1zn5O1uA> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “When I make my film I do it for my own personal reasons and I don’t really think how it’s going to be received by other people”.

<sup>15</sup> Whyte, Jason. “SXSW 07 Interview: ‘Campaign’ Director Kazuhiro Soda”. eFilm Critic. <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115&highlight=kazuhiro+soda> (consultado a 19 Novembro 2014). Texto original: “Of course, I was thinking about the future release of the film because otherwise, what do I make it for? But it doesn’t mean I tried to make the film marketable. In fact, I have no idea what is marketable. But I believe if I really like the film I make, other people might like it, too”.

mesmo a afirmar: “Enquanto o faz [o filme], observe-se como audiência. Questiono-me sempre, é isto interessante?”.<sup>16</sup>

Falando ainda da audiência, quando se trata de documentário é inevitável abordar o espectador não só enquanto espectador comum de cinema mas também como interveniente da obra em si, e a forma como este reage à sua própria imagem e às suas próprias ações.

O facto de Kazuhiro Soda escolher um tipo de cinema conhecido pelo termo “fly-on-the-wall” ou “mosca na parede”, implica que os intervenientes sejam observados sem se aperceberem da presença da câmara, ou que, com o passar do tempo se acostumem à sua presença, comportando-se de forma mais natural e espontânea. Mas será que o facto dos intervenientes se esquecerem da presença que os observa, os leva eventualmente a arrependem-se de determinadas escolhas?

O primeiro documentário independente de Soda ficou conhecido por descortinar a realidade por detrás das campanhas eleitorais do Japão, algo que chegou a produzir reações curiosas em alguns espectadores. Durante a exibição no Berlin Film Festival em 2007, um membro da audiência não acreditava que os momentos mostrados em “Senkyo” fossem totalmente espontâneos. Como refere o realizador numa entrevista a Jason Whyte da eFilm Critic:

“(…) A minha primeira exibição pública foi no Berlin Film Festival na semana passada. Devido ao facto dos acontecimentos no meu filme serem bastante extraordinários e revoltantes, um dos espectadores não acreditou que era um documentário e não parou de me perguntar se era real ou não. Tive de lhe explicar várias vezes que tudo era real e que não há uma única cena encenada para que ele acreditasse em mim”.<sup>17</sup>

As humilhações constantes e as ideologias extremamente conservadoras, como pedirem frequentemente à esposa de Yamauchi, Sayuri (a quem chamavam *kanai* (esposa doméstica) em vez do mais moderno *tsuma* (esposa)) que largasse o seu atual emprego para se focar na carreira do marido, transtornou não apenas espectadores comuns, que reagiam em choque, mas também, curiosamente, os próprios eleitores da PLD e consequentemente os próprios membros do partido.

---

<sup>16</sup> Lam, Kempton. “Soda Interview - Award-winning Doc Mental”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=KzJ1zn5O1uA> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “See yourself as the audience while you are making it [the film]. I always ask myself, is it interesting?”

<sup>17</sup> Whyte, Jason. “SXSW 07 Interview: ‘Campaign’ Director Kazuhiro Soda”. eFilm Critic. <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115&highlight=kazuhiro+soda> (consultado a 19 Novembro 2014). Texto original: “(…) I had my very first public screenings at Berlin Film Festival last week. Because what’s happening in my movie is quite extraordinary and outrageous, one of the viewers could not believe it was a documentary and kept asking me if it was for real or fiction. I had to explain to him for a couple of times that everything is for real and there is not a single scene that was staged before he finally believed me”.

Durante as gravações de “Senkyo 2” Yamauchi estava focado em fazer uma campanha diferente. Contrariamente aos típicos carros e altifalantes, Yamauchi espalhou cartazes, enviou postais a várias identidades que possivelmente gostariam de o apoiar, e no fim organizou um pequeno discurso. Isto leva Soda a não ter muito da campanha do amigo para filmar, deixando-o com tempo e espaço para filmar as campanhas dos outros candidatos.

De uma forma geral, os candidatos reagiam com curiosidade à câmara de Soda. Alguns perguntando-lhe o que filmava e outros, reconhecendo-o, procuravam conversar brevemente com ele, como acontece, por exemplo, com Mumio Mochida, Yoko Kazuya, Yasuhiro Ishida e até com o jovem Nobuhiro Takeda, cujo refere ter gostado bastante de “Seishin”.

Nesse ambiente calmo, Soda encontra Fumino Asano, com o qual trabalhara durante a campanha anterior. Inicialmente ignorando a presença de Soda, Asano acaba por pedir à sua assistente que solicite ao cineasta que deixe o local sob o pressuposto de que estaria a impedir a campanha de Asano.

Recusando-se a seguir tais instruções, Soda justifica a sua presença com o direito que possui de gravar as campanhas eleitorais que, sendo públicas, podem ser filmadas sem a permissão dos candidatos. Estando longe do trabalho da equipa de Asano e em silêncio, o realizador viu poucos motivos para a reação exagerada do membro do PLD.

Mais tarde, quando filmava outro membro da PLD, o mesmo sucedeu. No entanto, a meio do diálogo entre os dois, o político pergunta: “recebeu a carta do meu advogado, não recebeu?” – insinuando um possível processo contra Soda. É neste momento que é compreendida a razão principal pelo desdém, não apenas de Fumino Asano mas também do veterano: “Senkyo” prejudicara o PLD.

“Basicamente, fui subestimado.” – afirma Soda a Owen Armstrong do Vertigo – “Embora tenha dito a toda a gente que aquilo seria um filme documentário, ninguém acreditou, uma vez que estava a filmar sozinho com a minha câmara”.<sup>18</sup>

Contando que Soda desistisse da ideia de editar “Senkyo”, os membros do PLD que trabalhavam com Yamauchi mostravam para a câmara as suas verdadeiras ideológicas e personalidades, que noutras circunstâncias seriam moldadas de forma a manter determinadas aparências que agradem aos eleitores. Apesar de nada ser oficialmente dito, pode-se compreender que muitos dos espectadores de “Senkyo” foram esses mesmos eleitores, e que, eventualmente, o PLD recebera reações negativas por parte deles. Culpendo Soda pelo

---

<sup>18</sup> Armstrong, Owen. “Observations on J-Democracy”. Vertigo. [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy) (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “Basically, I was underestimated. Although I told everybody that it was going to be a documentary movie, nobody believed it since I was shooting alone with my camera”.

sucedido, os políticos procuram agora não aparecer nos seus filmes, temendo que o mesmo volte a acontecer e que a imagem do partido seja mais uma vez denegrida.

Mas os filmes de Kazuhiro Soda não transmitem apenas mensagens negativas. Pelo contrário, “Seishin” ajuda inúmeros doentes na relação com amigos, família e com a sociedade de uma forma geral.

“Seishin” segue os doentes de uma clínica que existe há décadas, com o único objetivo de ajudar pessoas que sofrem com problemas psicológicos, desde depressões a tentativas de suicídio, casos de esquizofrenia, anorexia, bipolaridade e psicose-atípica, entre outros.

Estas pessoas procuram com frequência o Dr. Yamamoto e a sua clínica, não apenas pelo excelente trabalho do médico mas também pelos baixos preços cobrados pelas consultas (contrastando com os altos preços dos hospitais normais e que muitos doentes, sem emprego e poucas ajudas, não conseguem pagar), pela compreensão e amizade dos funcionários (uma das funcionárias janta todos os meses com uma doente que não tem amigos), pelo companheirismo dos outros doentes, pelas inúmeras atividades organizadas pela clínica (desde momentos de conversa casual até indicações de peças de teatro e outras atividades gratuitas a que os doentes podem assistir), e ainda pela oportunidade de emprego que Yamamoto oferece a muitos doentes, como é o caso da funcionária responsável pela divisão dos medicamentos e do doente que periodicamente ajuda na distribuição do leite engarrafado pela vila.

Através das conversas com Soda, o espectador fica a conhecer várias histórias dramáticas: como a mulher que já pensou em se suicidar de forma a se reencontrar com amigas, ou a mãe que vive longe dos seus filhos devido à doença. De entre esses momentos, existe um que é possivelmente o mais dramático de todo o filme, aquele que obrigou Soda a questionar-se eticamente sobre se o deveria manter na versão final da obra ou não. Momento esse que explicarei de seguida.

Mais ou menos a meio de “Seishin”, Soda segue uma mulher que pedira à clínica estadia temporária na sua residência para doentes. Este pequeno apartamento possui quartos que podem ser alugados por doentes, por pequenos períodos de tempo, evitando que muitos passem noites na rua.

Depois de ela se instalar no quarto, Soda aproveita para dialogar um pouco com a doente, à semelhança do que fizera com outros pacientes. O realizador inicia a conversa perguntando-lhe o porquê de decidir deslocar-se até à clínica, ao qual ela responde ouvir vozes que lhe dizem para sair de casa e não voltar. Rapidamente a doente começa a falar de forma espontânea sem a necessidade de perguntas. Aquilo que prometia ser uma conversa séria mas casual transforma-se num verdadeiro desabafo.

A doente conta que quando era mais nova a mãe a trancava em casa. Terá sido nessa altura que a sua condição psicológica se deteriorou. Após a morte da progenitora, ela casa e o marido, à semelhança da mãe, proíbe-a de visitar um médico (argumentando que se a sua ex-mulher conseguia criar o filho sozinha, ela também conseguiria). Com o nascimento do primeiro filho, a situação piora. Sem nunca ter educado uma criança, e sem uma figura maternal que a ajudasse, a doente começa a negligenciar o bebé. Nas visitas de pediatria, o médico confronta-a com o baixo peso da criança e acusa-a de ser preguiçosa e má mãe.

Certo dia a doente encontrava-se em casa sozinha quando o bebé começou a chorar. Desesperada, tapou a boca ao filho para que este parasse de chorar e, infelizmente, acaba por asfixia-lo. Soda ouve toda esta conversa quase sem entrever, deixando a doente libertar-se daquilo que é visivelmente um peso.

Depois da morte do filho, a doente engravida novamente e volta a tentar procurar ajuda. O marido começa então a ameaçar divorciar-se dela se procurar um médico. Temendo pelo seu futuro, desiste de um possível tratamento. No entanto, apesar dos esforços, após doze anos de casamento, o marido acaba por a abandonar. Mais tarde, a doente tenta suicidar-se e é internada temporariamente num hospital. Sentindo que fora rejeitada e abandonada pelas entidades que a deviam proteger, não volta a procurar ajuda.

Compreensivelmente, esta é uma história que apesar de bastante interessante, quer pelo nível dramático, quer por ser, na certa, o melhor exemplo de como a sociedade tende a afastar-se dos doentes e a negar-lhes ajuda (desde a mãe e o marido que a proibiam de ver um médico, ao pediatra que não percebeu o seu frágil estado de saúde), é também uma história que poderia prejudicar a doente ainda mais. Soda é deixado com um dilema ético.

“Depois de filmarmos, ela disse que estava feliz por finalmente conseguir falar sobre o assunto. Mas eu senti que ela nunca tinha falado sobre isto antes – com ninguém. E pensei, devo incluir isto no filme? Tive de pensar duas, três, muitas vezes antes de decidir inclui-la. Porque, quem sabe o tipo de reações a que ela poderia estar sujeita depois de exposta a verdade ao público. Nos *media*, normalmente, o seu ato é puramente maléfico. Sabe, uma assassina. Ela podia ser atacada por causa disto”.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vroman, Nicholas. “An interview with Kazuhiro Soda, Director of Mental”. Page of Madness. <https://pageofmadness.wordpress.com/2010/02/17/an-interview-with-kazuhiro-soda-director-of-mental/> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “And after the filming, she said she was really glad she could finally talk about it. But I sensed that she never talked about it before - to anybody. And I thought, should I include that in the film? I had to think twice, three times, many times before I decided to include it. Because, who knows what kind of reactions she would get once she’s exposed the truth in public. In the media, usually, her act is just evil. You know... a killer. She could be attacked because of that”.

No entanto, o objetivo de “Seishin” é o de mostrar ao mundo a realidade por detrás da doença mental e isso inclui partilhar não apenas os bons momentos mas também os momentos que marcam a vida de muitas pessoas. Nesta onda de pensamento, Soda decide colocar uma cena longa da conversa, mostrando a totalidade da sua história, fugindo a um lado mais sensacionalista que muitas vezes se observa em documentários televisivos.

“Decidi inclui-la [a cena] porque se não o fizesse acho que ninguém conseguiria compreender totalmente a sua dor e sofrimento. Mas queria representá-la de forma justa, por isso demorei o tempo necessário. Dezasseis minutos. É uma sequência um tanto ou quanto longa mas eu tinha de cobrir a totalidade da sua história de forma a não escolher o conteúdo mais sensacionalista”.<sup>20</sup>

Terminado o filme, Soda organiza uma espécie de pré-estreia privada para a qual estavam convidados todos os intervenientes. Apesar da relutância de alguns, os doentes acabaram na sua maioria por aceitar estar presente, com a exceção da doente que matara o filho que chega à sala já no final da exibição.

Curiosamente, a reação dos outros doentes, e mais tarde de outros espectadores, foi de compaixão, agradecendo-lhe por ter permitido que Soda partilhasse com eles aquele momento, que apesar de difícil, ajudara outras pessoas a compreender melhor a sua situação e que, possivelmente, poderia vir a ajudar outras pessoas que sofrem com o mesmo problema.

Após anos a ser ignorada por quem lhe era mais próximo, é a oportunidade de ser espectadora de si, e a de partilhar essa experiência com outros intervenientes-espectadores, que a ajuda a superar algumas das suas angústias.

“No final ela ficou feliz por estar no filme. (...) Ela também sentiu que ao contar a sua história, alguém que estivesse na mesma situação que ela poderia ser encorajado ou poderia sentir-se melhor ou poderia ver alguma salvação e luz — ela poderia conseguir ajudar alguém”.<sup>21</sup>

Conclui-se que Kazuhiro Soda, apesar de num modo geral se preocupar com a receção dos seus filmes junto do público-alvo, deixa espaço para a interpretação, quer da sociedade japonesa quer das restantes sociedades. À semelhança de outros cineastas, Soda parece

---

<sup>20</sup> Vroman, Nicholas. “An interview with Kazuhiro Soda, Director of Mental”. Page of Madness. <https://pageofmadness.wordpress.com/2010/02/17/an-interview-with-kazuhiro-soda-director-of-mental/> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “I decided to include it because if I didn't I don't think anybody can fully understand her pain and suffering. But I wanted to represent her fairly, so that's why I took time. 16 minutes. It's a pretty long sequence, but I had to fully cover her story so that I wouldn't just pick and choose the most sensational stuff”.

<sup>21</sup> *Ibid.* Texto original: “In the end, she's happy that she's in the film. (...) And also she felt by telling the story, probably somebody who is in the same position as her might be encouraged or might feel better or might see some salvation or light - so she might be able to help somebody else”.

encarar o espectador como quem termina o filme, quem lhe coloca o ponto final e o completa enquanto obra, deixando espaço para vários finais, várias interpretações e várias opiniões, sejam positivas ou negativas.

## Conceitos

Ao fazer cinema, o cineasta manifesta necessariamente conceitos, palavras usadas para designar características e qualidades de uma classe de objetos, sejam eles abstratos ou concretos<sup>22</sup>. Encontrados nas produções fílmicas ou nos textos e entrevistas, os conceitos caracterizam a teoria do cineasta e respondem a várias questões, sendo a principal: “o que é o cinema para o cineasta?”.

No caso de Soda, o conceito mais importante para compreender o seu cinema é o de “cinema direto”, sendo aquele que mais caracteriza o seu trabalho enquanto realizador independente.

Este tipo de Documentário, presente na sua forma mais elementar nas reportagens televisivas, tem origem nos Estados Unidos da América no final dos anos cinquenta, início dos anos sessenta, como consequência de um desejo de capturar a realidade na sua forma mais fiel, em simultâneo com um avanço tecnológico que facilita esse processo.

Durante os anos sessenta surgem câmaras de filmar com dimensões mais pequenas, mais silenciosas e fáceis de manobrar, e de películas sensíveis o suficiente para dispensar luz artificial. Estas inovações deram aos cineastas a possibilidade de gravar em qualquer lado, sem necessidade de reconstituições (quer pela falta de iluminação quer por ruídos indesejados), ou de grandes orçamentos.

É ainda nesta altura que muitos cineastas começam a reagir à exigência de um guião pré-filmagem que limita e reprime a espontaneidade e flexibilidade necessária quando se tenta capturar a vida tal e qual ela é. Mesmo nos dias de hoje, este continua a ser um problema bastante discutido entre os criadores de documentário, dos quais Soda é exemplo. Em entrevista a Kempton Lam, o realizador comenta a insistência em planear os acontecimentos antes destes serem capturados:

“As pessoas querem planear com antecedência. Querem saber tudo antes de filmar e chegam a escrever guiões, chegam a escrever o final. (...) Se quer mesmo seguir a parte interessante de fazer documentários então deve livrar-se desse aspeto, seja espontâneo”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Priberam, 2015, s.v. “conceito.” (<http://www.priberam.pt/DLPO/conceito>)

<sup>23</sup> Lam, Kempton. “Soda ‘Campaign’ Interview - Peabody Award-winning Doc”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=FFSzTNwp22U> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “People want to plan ahead. They want to know everything before they shoot and they even write

Para além das inovações tecnológicas e da substituição do guião por um olhar mais atento que observa o mundo à procura de momentos únicos, o cinema direto possui ainda mais uma característica fundamental: a utilização da montagem como criadora de sentido.

Retomando o conceito de montagem desenvolvido pelos realizadores do cinema soviético, dos quais Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov são exemplo, o cinema direto recorre à montagem para construir um sentido. Enquanto no cinema de ficção o material capturado possui uma mensagem *a priori*, definida principalmente através do guião, no cinema direto é na montagem que o cineasta escolhe e organiza o material capturado, procurando o significado, a mensagem, por detrás dele. Exemplo deste princípio é Frederick Wiseman. Em entrevista à revista *Filmmaker*, Wiseman afirma:

“Qualquer ‘pensar’ que aconteça ocorre na montagem. Não há muito tempo para pensar nas implicações e na estrutura durante as filmagens. Normalmente não penso na estrutura até ao sexto ou oitavo mês de montagem, quando tenho a maioria das sequências candidatas perto da forma final”.<sup>24</sup>

Estas três características, as novas tecnologias, a renúncia de um guião, e a montagem como criação de significado, levam o cinema direto a conseguir um estatuto de observador. O cineasta passa a interferir o imprescindível com o espaço que filma, incluindo uma interação mínima ou inexistente com os intervenientes, tornando-se numa “mosca na parede” ou “*fly-on-the-wall*”. “Lembre-se, como documentarista você é um observador, um autor mas não um realizador<sup>25</sup>, um explorador, não um controlador.”<sup>26</sup> – afirma Albert Maysles no *site* Maysles Films na página dedicada ao porquê dos irmãos terem dedicado a vida ao Documentário.

No entanto, é necessário compreender que apesar do cinema direto ser uma espécie de janela para o mundo, é sempre fruto de uma manipulação, como refere Jean-Louis Comolli no seu artigo *Le détour par le direct* (publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1969).

“A mentira fundamental do cinema direto é, na verdade, que se pretende verdadeiramente transcrever a verdade da vida, que nos colocamos como testemunhas e colocamos o cinema como gravação mecânica dos factos e das

---

scripts and they even write the ending. (...) If you really want to pursue the interesting aspect of documentary filmmaking maybe you should just get rid of that aspect, just be spontaneous”.

<sup>24</sup> Scott, Daniel James. “An Interview With Frederick Wiseman”. *Filmmaker Magazine*. <http://filmmakermagazine.com/37042-an-interview-with-frederick-wiseman/#.VfelZhFVikp> (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “Whatever “thinking” goes on occurs in the editing. There is not much time during the shooting to think about the implications and structure. I usually don’t begin to think about structure until I am six to eight months into the editing, and have most of the candidate sequences in close to final form”.

<sup>25</sup> “Realizador” é tido aqui na sua definição tradicional, como o indivíduo que molda o filme desde o guião, até à filmagem e à montagem.

<sup>26</sup> Maysles, Alberorrat. “The Documentary”. Maysles Films. <http://mayslesfilms.com/the-documentary> (consultado a 27 Agosto 2015). Texto Original: “Remember, as a documentarian you are an observer, an author but not a director, a discoverer, not a controller”.

coisas. Enquanto que, claro, o facto de filmar constitui uma intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada. A partir do momento que a câmara intervém começa uma manipulação; e cada operação (...) constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento. Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar fabricá-lo. Ele não existe antes da reportagem, mas é produto dela”.<sup>27</sup>

Este género de Documentário baseia-se numa relação entre a manipulação do acontecimento gravado e o seu significado, tornando o filme num ponto de vista, uma perspectiva, uma visão do mundo, que apesar de não ser a verdade no teu total, é-lhe fiel. Em *Ballet* vemos uma companhia de ballet pelos olhos de Frederick Wiseman, no entanto, isto não quer dizer que os ensaios, os bastidores e os espetáculos, não decorram como Wiseman nos dá a conhecer.

É esta capacidade de captar a verdade que leva a indústria do cinema a reagir negativamente, junto, claro, com o facto de muitos realizadores de ficção adotarem algumas das características do cinema direto, nomeadamente as câmaras que permitem filmagens em cenários naturais e dispensam em muitos casos a existência de um técnico de imagem e de um técnico de som (diminuindo os custos de produção). Nas palavras de Comolli:

"A difusão do cinema direto encontra um grande número de resistências da parte de todas as instâncias que detêm o poder do cinema. A indústria do espetáculo não encoraja as técnicas mais económicas que as habituais: fabricantes de películas e de câmaras, laboratórios, etc; sindicatos de técnicos, hostis a uma diminuição das equipas; as castas técnicas, assustadas com a facilidade de utilização dos novos instrumentos, que os coloca ao alcance de mais pessoas e tornam inúteis os sistemas de iniciação, de formação, de hierarquização e de controlo dos técnicos de cinema; e, enfim, os poderes políticos, que temem – com razão – de não poderem mais controlar facilmente o cinema enquanto agente ideológico, a partir do momento em que ele se torna independente do dinheiro, podendo ir a todo o canto, filmar tudo, a preços menores e mais discretamente”.<sup>28</sup>

Habitados a controlarem toda a produção cinematográfica (escolhendo e moldando os projetos aceites para produção), ou quase toda, a liberdade de criar (sobre qualquer assunto, em qualquer lugar) independente de grandes estúdios e de grandes orçamentos, recorrendo a

---

<sup>27</sup> COMOLLI, Jean-Louis. (2010), “O Desvio do Directo”, in *ForumDoc.BH.2010: 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*, Brasil [1969].

<sup>28</sup> *Ibid.*

um reduzido número de pessoas, causa transtornos. “O cinema torna-se perigoso”<sup>29</sup> — acrescenta Comolli.

Inevitavelmente, o cinema direto ganha nesta altura uma função política, mostrando uma verdade que a maioria das entidades e organizações tenta esconder. Apesar dos esforços da indústria, limitando, por exemplo, a distribuição das obras, o cinema direto continua a espalhar-se, sendo procurado atualmente em festivais de todo o mundo.

“Colocar o cinema fora do jogo comercial, afastá-lo do circuito das salas não basta para matá-lo. (...) Sufocá-lo por razões políticas só lhe dará mais razões para ser político”.<sup>30</sup>

Concluindo, o modo de observação, a importância das inovações tecnológicas, a montagem como criadora de significado e, na maioria dos casos, a função política do cinema direto, são elementos que podemos encontrar na cinematografia mais recente de Kazuhiro Soda, onde se incluem *Senkyo*, *Seishin*, *Peace*, *Engeki* e *Senkyo 2*.

## Género

Do latim *genus*, a palavra “género” designa um conjunto de objetos que possuem entre si características comuns, permitindo que possam ser agrupados em categorias. Em Cinema, a palavra “género” encontra-se ligada a um grupo de obras fílmicas que possuem elementos comuns. Por exemplo, no terror encontramos filmes que transmitem medo ou tensão pelos seus temas negros e pela presença de entidades misteriosas ou assustadoras como assassinos, demónios, vampiros ou monstros. Porém isto não significa que uma obra não possa ser encaixada em mais do que um género.

De um modo geral, tradicionalmente divide-se o cinema em dois grandes géneros: a Ficção e o Documentário. Dentro da ficção encontramos nove géneros principais, nomeadamente a comédia, o drama, o fantástico, a ficção científica, o *film noir*, o musical, o terror, o *thriller*, e o *western*.

Quanto ao Documentário, este possui seis modos, destacados por Bill Nichols em *Introduction to Documentary* (2001). Estes modos são o expositivo, o poético, o participativo, o reflexivo, o performativo e o observativo.

Definido o que entendo por “género” e quais são em geral os géneros cinematográficos mais conhecidos, passo ao estudo do objeto desse trabalho: Kazuhiro Soda. No caso do realizador é importante compreender o que se entende por documentário, qual o modo de documentário

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

onde se enquadra, o motivo pelo qual escolhe criar através dele e de que forma respeita ou inova as suas características.

Apesar de não possuir uma origem específica, considera-se que o documentário tenha nascido em simultâneo com o advento do cinematógrafo. Apresentado ao público pela primeira vez em 1895, o aparelho de Auguste e Louis Lumière, torna-se rapidamente popular pelo facto de conseguir capturar imagens em movimento, conferindo um maior grau de realismo aos objetos retratados, ao contrário da fotografia que apenas oferecia uma imagem inerte dos mesmos.

O cinematógrafo possibilita, por conseguinte, capturar pela primeira vez os comportamentos, a moda, os veículos, os edifícios, e o dia-a-dia das pessoas, como se pode ver, por exemplo, em *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* ou em *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. Para além das pessoas que participam nestas peças se poderem ver de uma forma “mais viva”, as imagens em movimento davam a conhecer culturas distantes, na altura apenas disponíveis aos que viajassem ou aos que tivesse acesso a fotografias. É esta característica de representar o mundo de uma forma fiel que chama a atenção de vários indivíduos que começam a adquirir os seus aparelhos e a dedicar a sua vida a captar indivíduos, comunidades, culturas, acontecimentos atuais ou passados, e problemas sociais.

Pode-se então dizer que o documentário é “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias”<sup>31</sup>, oferecendo-lhe um “carácter didático ou informativo que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são”.

Outro aspeto deste género é que enquanto a ficção se baseia numa relação entre o criador e o espectador, o documentário torna-se numa relação entre o criador, o espectador e o objeto, que não é um objeto imaginário mas um objeto que se encontra presente na nossa realidade.

Albert Maysles, um dos pioneiros do cinema direto, ou cinema de observação, escreve, sobre a razão que o levou a dedicar a sua carreira ao documentário:

“Como documentarista coloco de livre e boa vontade o meu destino e a minha fé na realidade. É a minha zeladora, a minha fonte de assuntos, temas, experiências – todos dotados com o poder da verdade e o romance da descoberta. E quanto mais adiro à realidade mais honestos e autênticos são os meus contos. Afinal de contas, o conhecimento do mundo real é exatamente o que precisamos de forma a melhor nos entendemos e, por conseguinte,

---

<sup>31</sup> AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. (2006) *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Editora Papyrus, Lisboa [2001].

possivelmente, a nos amarmos uns aos outros. É a minha maneira de fazer do mundo um lugar melhor”<sup>32</sup>.

É esta necessidade de conhecer o mundo como ele é e de explorar os seus problemas, que faz Kazuhiro Soda dedicar-se ao documentário e mais tarde, como reação aos documentários produzidos pelas estações de televisão, ao documentário de observação.

Os documentários televisivos são produzidos com uma pré-mensagem com o objetivo de influenciar o público a pensar de determinado modo sobre determinado assunto, por exemplo, a mostrar como os políticos são corruptos ou como a classe média está cada vez com mais dificuldades. Este fenómeno acontece porque apesar do documentário procurar ser um reflexo da realidade, é sempre uma perspetiva desta, tornando este género cinematográfico numa forma eficaz de, por exemplo, fazer propaganda, levando o espectador a focar-se em determinados aspetos da realidade e a ignorar outros. Por exemplo, para mostrar que os jovens estão cada vez mais são desrespeitosos, o realizador pode ir para uma escola e captar apenas momentos dos jovens a serem violentos, ignorando outros onde os jovens estejam a estudar. É sobre este principio que Kazuhiro Soda discorda. Como refere o cineasta ao canal WildGrounds:

“Quando faz documentário, não interessa o género que escolhe, tem de observar e de fazer um documentário conforme as suas observações. Não pode apenas precipitar-se sobre uma conclusão ou então tem uma determinada agenda e isso não é documentário”<sup>33</sup>.

De forma a conseguir observar o mundo e a transmitir objetos realmente fieis, Soda decide recorrer ao modo observativo ou, ao cinema direto, que pressupõe uma câmara invisível que ambiciona observar sem interferir, recorrendo a som direto, a uma câmara mais afastada do objeto, a rara ou nenhuma narração, a uma recusa de entrevistas ou reconstituições (permitindo aos intervenientes comportarem-se de forma natural e espontânea, como fazem no seu dia-a-dia) e onde a montagem é utilizada para reconstruir a experiência vivida pelo realizador durante as filmagens.

“Alguns documentaristas tentam usar a presença da câmara para desenterrar os segredos e sentimentos íntimos das pessoas. Há determinadas coisas que as

---

<sup>32</sup> Maysles, Albest. “The Documentary”. Maysles Films. <http://mayslesfilms.com/the-documentary> (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “As a documentarian I happily place my fate and faith in reality. It is my caretaker, the provider of subjects, themes, experiences—all endowed with the power of truth and the romance of discovery. And the closer I adhere to reality the more honest and authentic my tales. After all, knowledge of the real world is exactly what we need to better understand and therefore possibly to love one another. It’s my way of making the world a better place”.

<sup>33</sup> Kinotayo. “Interview with Kazuhiro Soda (Campaign)”. Wild Grounds. <https://www.youtube.com/watch?v=jE5Ny33eH8U> (consultado a 28 Agosto 2015). Texto original: “When you’re making documentaries, no matter what kind of style you are taking, you have to observe and make a documentary according to your observation. You can’t just jump to a conclusion or you have a set agenda and it’s not documentary”.

peças exprimem apenas porque está lá uma câmara. Nesses casos, os cineastas realçam a presença da câmara. Mas no meu caso, tendo capturado o comportamento natural e inconsciente das pessoas. De modo a conseguir isso, a minha câmara tem de ser o mais invisível possível.”<sup>34</sup>

Ao tornar-se um “olho invisível” que observa, Soda tem ainda a possibilidade não apenas de captar as pessoas tal e qual elas são mas também de permitir ao espectador interpretar os acontecimentos de forma livre.

Através deste método de fazer filmes, Soda luta contra aquilo que acredita ser uma onda de passividade por parte do espectador, habituado a ser inundado com pré-informação que lhe diz o que deve sentir e que mensagem deve receber.

“Todos dos dias somos bombardeados com imagens em movimento e sons que nos dizem o que pensar e sentir. (...) Estamos rodeados por propaganda política e económica. (...) Sinto que estamos a transformarmo-nos gradualmente em espectadores passivos – facilmente sujeitos a uma lavagem cerebral.”<sup>35</sup>

Para atingir este fim, e para além de tentar não intervir com os objetos que filma, os filmes de Soda não contêm, de uma forma geral, qualquer narração ou identificação de personagens e espaços, convidando à descoberta. Tal como acontece com Soda no início das filmagens, também o espectador tem de entender o espaço, obrigando-o a ouvir as conversas e a olhar em redor para identificar pessoas e locais.

“Decidi não usar narração, música ou impor títulos para explicar o onde, quando, quem, o quê e porquê. (...) Como nem identifico cada pessoa que aparece no filme, os espectadores têm de pensar se a pessoa que veem é um paciente, um funcionário ou um médico. (...) São forçados a prestar atenção às conversas, às expressões faciais e aos comportamentos. (...) Este processo torna-os mais envolvidos, ativos e observativos, impedindo que sejam imparciais, passivos e condenativos”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Armstrong, Owen. “Observations on J-Democracy”. Vertigo. [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy) (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “Some documentary filmmakers try to use the presence of camera to dig up people’s secrets and inner feelings. There are things that people express only because the camera is there. In such cases, filmmakers emphasize the camera’s presence. But in my case, I try to capture peoples’ natural, unconscious behaviour. In order to do that, my camera should be as invisible as possible”.

<sup>35</sup> Netloundedv. “Mental”. Netloundedv. <http://www.netloundedv.de/infex.php?id=187> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “Everyday, we are bombarded with moving images and sound which tell us what to think and feel.” (...) “We’re surrounded by so much political or economical propaganda.” (...) “I have a feeling that we’re gradually becoming passive viewers - very easy to be brainwashed. I don’t think it’s healthy”.

<sup>36</sup> *Ibid.* Texto original: “I decided not to use any narration, music or super-imposed titles to explain where, when, who, what and why. (...) Since I don’t even identify each person who appears on the film,

Soda oferece ao espectador a oportunidade de observar de livre vontade, obrigando-o talvez a rever a obra mas permitindo-lhe tirar as suas conclusões acerca de determinado assunto. Por exemplo, em “Seishin”, Soda não transmite diretamente ao espectador que a doente que matara o filho deveria ser vista como uma vítima da sua doença e da forma como a sociedade a trata. Cabe à audiência ouvir a sua história e decidir por si, se a condena ou não.

No entanto, ao contrário da total invisibilidade normalmente presente nos filmes de observação, Soda interage com os seus intervenientes em determinados momentos. Em primeiro lugar, quando tenta perceber melhor certo detalhe, por este ser interessante ou por não ser totalmente visível, por exemplo, em “Engeki”, o realizador pergunta aos técnicos como funciona o robot, como são programados os diálogos ou os movimentos. Em segundo lugar, quando os intervenientes interagem com ele espontaneamente, obrigando a uma reação. Isto acontece pois esconder a interação, sendo esta voluntária, iria de em contra o objetivo de mostrar a realidade tal e qual ela é.

Durante uma entrevista sobre “Seishin”, Nicholas Vroman (Page of Madness) confronta o cineasta com o facto de muitos pacientes olharem para a câmara e interagirem com Soda, ao qual ele responde:

“(…) Eles não me deixavam ser invisível. (...) Eles estavam sempre curiosos. Estavam sempre a fazer-me perguntas. (...) Então pensei, de certa forma documentário é capturar a relação entre cineasta e sujeito. Nesse caso, é muito mais interessante, rico e natural, gravar as nossas relações”<sup>37</sup>.

Em suma, Soda cria cinema a partir do documentário, capturando a sua visão da sociedade japonesa, dos seus problemas sociais, e partilhando essa visão com o espectador. Apesar do modo de observação em que se baseia procurar uma invisibilidade total da câmara, Soda não acredita em eliminar a sua interação com os intervenientes, uma vez que, esta é espontânea e é um momento que aconteceu – eliminar as suas conversas seria esconder a realidade desse momento – tendo sempre em atenção que, inevitavelmente, é ele o responsável pela forma como o seu filme afeta não só o espectador mas também os intervenientes. Recorrendo ao exemplo acima descrito, por ser o mais importante a nível ético na carreira de Soda, partilhar a sua conversa com a mulher que matara o filho, poderia interferir negativamente na sua vida. Coube a Soda o papel de decidir o que mostrar da conversa e como o mostrar.

---

the viewers have to think if the person they see is a patient or staff or doctor. They are forced to pay attention to their conversations, facial expressions and behaviours. (...) This process makes them more involved, active and observational as opposed to detached, passive and judgemental”.

<sup>37</sup> Armstrong, Owen. “Observations on J-Democracy”. Vertigo. [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy) (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “(...) They didn’t let me be just invisible. (...) They were always curious. They always asked me questions. (...) So I thought, in a sense documentary is to record the relationship between the filmmaker and the subject. (...) So, in that sense, it’s much more interesting and fruitful and natural to record our relationships”.

## Estilo

Entendida a influência da bio-filmografia de Kazuhiro Soda, da importância que este oferece à criação de teoria (principalmente através de livros e entrevistas), da forma como encara o espectador, e quais os conceitos e géneros importantes para compreender o seu cinema, chego ao último subcapítulo deste trabalho: o estilo.

O termo estilo engloba as características individuais de cada cineasta, ou seja, qual o seu processo criativo: as inspirações, os temas a que estas dão lugar, as personagens ou intervenientes presentes, o tempo e espaço em que estes vivem, e a estética usada para representar todos os elementos anteriores.

Para facilitar a leitura de cada um dos elementos, estes serão explorados individualmente e, por conseguinte, divididos em secções, nomeadamente: “As Inspirações de Kazuhiro Soda”, “Temas”, “Personagens”, “Tempo e Espaço” e “Estética”.

### As inspirações de Kazuhiro Soda

Esta secção pretende compreender o que inspira Kazuhiro Soda, o que o leva a decidir sobre que tema trabalhar e de que forma transmite as suas inspirações para as obras.

Para a análise deste componente é importante destacar dois fatores. Em primeiro lugar temos a influência dos filmes de Frederick Wiseman, que o próprio realizador assume admirar, elemento que será abordado ao longo das secções de forma a evitar repetições de conteúdo. Em segundo lugar temos a influência dos problemas pessoais que julga serem importantes abordar e partilhar com o seu espectador, e os problemas sociais que lhe chamam a atenção, elementos que serão abordados de seguida.

O filme com que Soda se estreia enquanto realizador independente, “Senkyo”, ainda que aborde os problemas que existem na política japonesa, tem origem no facto de Soda conhecer o “protagonista”, Kazuhiko Yamauchi, e a sua personalidade rebelde.

Em 2005 Soda recebe um *e-mail* a informar que o antigo colega de universidade, Yamauchi, estaria a candidatar-se para o concelho da cidade de Kawasaki pelo Partido Liberal Democrata (LDP). Esta notícia surpreende o cineasta devido ao facto de Yamauchi ser um indivíduo bastante liberal enquanto o partido pelo qual concorre ser o mais conservador no Japão (conhecido por defender valores antigos e tradicionais).

Previendo as tensões entre Yamauchi e os membros do partido, Soda decide pedir permissão para gravar a semana da campanha eleitoral, obtendo não apenas os procedimentos oficiais

de uma campanha (os discursos nos carros e em pequenos eventos, a partilha de panfletos, as reuniões) mas também os maus-tratos e humilhações a que Yamauchi foi sendo sujeito.

No ano seguinte, igualmente inspirado em elementos da sua vida pessoal, o realizador lança “Seishin”. Durante os seus anos na Universidade de Tokyo e mais tarde nos Estados Unidos da América, Soda sofre alguns problemas psicológicos, incluindo um esgotamento. Ao seu redor, encontra outros colegas e conhecidos que sofrem com o mesmo tipo de problema e depressa se apercebe que qualquer pessoa está sujeita à doença mental.

“Pensei que estava imune a este tipo de coisa, mas não estava. Mudou a minha opinião sobre as pessoas com doenças mentais. Temos uma imagem demoníaca deles, que eles são assustadores. Mas durante um tempo, um período curto, eu fui um deles, e eu não era um monstro. Então sempre estive interessado neste tema”.<sup>38</sup>

Deparando-se com a realidade de que este tipo de doença continua a ser abordado como um tabu (são poucas as reportagens e documentários sobre o tema e quando estes existem, tendem a esconder a cara dos intervenientes) e que a sociedade tende a ignorar e a abandonar as suas vítimas, Soda decide destruir a cortina que separa ambos os lados através de um documentário sobre o dia-a-dia de uma clínica que tem vindo a ajudar pessoas com doenças mentais através de consultas, de momentos de lazer e de apoios domésticos.

Durante a obra seguimos o Dr. Yamamoto quer nas suas consultas, quer nas suas palestras, os doentes (visitando as suas casas ou os seus locais de emprego) e os funcionários (cujos possuem entre outras funções, marcar consultas, pesquisar eventos gratuitos que possam interessar aos pacientes e tratar da burocracia necessária ao funcionamento da clínica).

Em 2010 estreia “Peace”, o primeiro filme de Kazuhiro Soda que não nasce diretamente de uma experiência pessoal, ainda que seja focado na relação do seu sogro com os gatos. O filme é “encomendado” pela cidade de Paju, uma cidade norte coreana que, por se localizar perto da fronteira com a coreia do norte, possui uma forte presença militar e grande clima de tensão. Procurando transmitir o quão importante é a paz, o festival que a cidade organiza todos os anos, o DMZ Korean International Documentary Festival, pede a Soda que produza uma curta-metragem sobre a paz e a coexistência.

Apesar de gostar da ideia, Soda mantém-se na dúvida sobre se aceitaria ou não o pedido, uma vez que, para além de preferir não ter um guião em mente quando produz os seus filmes, a

---

<sup>38</sup> Priestley, Ian. “New Documentary explores taboo subject of mental illness in Japan”. Japan Today. <http://www.japantoday.com/category/arts-culture/view/new-documentary-explores-taboo-subject-of-mental-illness-in-japan> (consultado a 27 Agosto 2015). Texto original: “I thought I was immune to that sort of thing, but I wasn’t. It changed my view of mentally ill people too. We have this demonic image of them, that they are scary. But for a time, a very brief period, I was one of them, and I wasn’t a monster. So I was always interested in this subject”.

ideia de ser financiado poderia vir a trazer-lhe algum tipo de restrição. No final, o cineasta decide realizar o filme mas em formato de longa-metragem, que não seria totalmente financiada.

Isto reflete-se na forma como o foco da história muda gradualmente dos gatos, que coexistem pacificamente no jardim dos Kashiwagi e que seriam os verdadeiros “protagonistas”, para o veterano Shiro Hashimoto, um homem de 91 anos diagnosticado com cancro do pulmão e que vive os seus últimos dias sozinho numa pequena casa infestada por ratos.

Inspirado em problemas sociais que afetam todo o mundo, nomeadamente a guerra e a incapacidade do Homem de viver e coexistir em paz, “Peace” demonstra que é possível coexistir e que a “paz” pode ser também encontrada sob uma forma mais espiritual, sendo este talvez o primeiro passo para algo maior.

Por um lado temos a sociedade dos gatos de Kashiwagi que convivem constantemente com dois problemas: a sobrepopulação (o casal começa por ter apenas uma gata, porém esta acaba por ter crias e com o passar do tempo, outros gatos vadios começam a deslocar-se àquele jardim em busca de alimento) e a invasão (na primeira cena Kashiwagi conta que nos últimos tempos o seu jardim tem sido invadido por um gato “ladrão”, que não pertence ao grupo e que rouba a comida, intimidando os outros gatos). Em ambos os casos, o problema é resolvido de forma pacífica. A sobrepopulação é solucionada pelo facto dos gatos mais velhos terem a tendência de desaparecer quando um novo membro chega, deixando de certa forma a comida e abrigo para aqueles que mais precisam. No caso do gato ladrão, algumas semanas depois da sua chegada, os outros gatos começam a permitir a sua entrada no território, partilhando a comida, a água e o abrigo, evitando mais desavenças entre eles.

Dois anos depois é lançado “Engeki 1 & 2”, uma obra dividida em duas partes e inspirada nas dificuldades que a cultura sofre no Japão, possível graças ao facto da esposa de Soda conhecer o encenador Oriza Hirata. “Engeki 1” segue maioritariamente o dia-a-dia de uma companhia de teatro que sobrevive graças aos apoios do estado, e onde vemos desde os ensaios, aos espetáculos, à burocracia por detrás de uma companhia, e à criação de fatos e cenários. “Engeki 2” é dedicado aos espetáculos que o encenador Oriza Hirata coproduz em França e à peça igualmente produzida por ele onde são utilizados robots para interpretar os personagens “principais”, algo feito pela primeira vez a nível mundial por Oriza e a sua companhia. Em ambos os filmes sente-se que Soda tenta levar o espectador a assistir a mais peças de teatro, evitando que muitas destas pequenas, mas importantes, companhias entrem em falência.

Finalmente, “Senkyo 2”. A “sequela” de “Senkyo” é novamente levada por problemas sociais, neste caso pelas consequências do desastre de 2011 que devastou a área de Tohoku, da qual a pequena cidade de Kawasaki faz parte.

Yamauchi regressa para as novas eleições, no entanto, desta vez procura fazer uma campanha diferente, recorrendo apenas a um discurso no último dia de campanha, à distribuição de cartazes e ao envio de panfletos a entidades e organizações que poderiam eventualmente estar interessadas em apoiá-lo, agora enquanto candidato independente.

A primeira razão que levou Yamauchi a decidir recandidatar-se, provem do facto de não compreender o porquê de nenhum partido ter nas suas listas medidas respetivas ao desastre que assolou a zona. Nas ruas encontram-se pessoas que transmitem os seus medos causados pelo aumento dos níveis de radiação (colocando em perigo os seus filhos) e cartazes em lojas que avisam os clientes de que estão abertos apesar das luzes não estarem ligadas, devido à necessidade de poupar energia (não apenas pela destruição da central que os fornecia mas também por desejarem o fim da energia nuclear).

## Temas

Ao analisar a filmografia de Kazuhiro Soda é fácil compreender que os filmes trabalham sobre temas próprios, ou seja, de uma forma geral, é possível encontrar em cada filme um tema diferente do abordado na restante obra. Mas será que existe alguma preocupação geral ao longo da sua filmografia?

“Senkyo” e “Senkyo 2” focam-se principalmente na Política. O primeiro filme expõe as contradições entre aquilo que um partido proclama e a forma como se comporta quando não está a ser observado. Defendendo princípios tradicionais como o respeito, o PLD mostra pouco com aquele que é um novo membro do partido e que deveria ser guiado e não humilhado. Outro exemplo destas contradições é ainda o facto de se mostrarem a favor da inclusão das mulheres no mundo do trabalho, enquanto tratam Sayuri (esposa de Yamauchi) como uma esposa doméstica (*kanai*) em vez do mais moderno *tsuma* (esposa), e insistindo para que esta largue o seu emprego de forma a apoiar o marido na sua vida política.

Contudo, “Senkyo 2” apesar de mostrar ao espectador as dificuldades e preocupações dos habitantes de Kawasaki (área parte da região de Tohoku afetada pelo desastre de 2011), é visível pelas conversas entre Soda e Yamauchi, e pelos discursos do último, que a obra se centra na aparente indiferença por parte da comunidade política perante um desastre que afeta não apenas a cidade mas todo o país.

Sabendo que Kawasaki tem uma elevada taxa de natalidade, seria de esperar que os partidos se focassem em resolver problemas como o aumento dos níveis de radioatividade quer presentes no ar, quer presentes nos seus alimentos e água. No entanto, pelas medidas apresentadas durante a campanha, e a que o espectador tem acesso, nada está a ser feito em relação a isso. Como Yamauchi refere, os partidos parecem estar com medo de se impor e de

partilhar as suas opiniões relativamente ao uso da energia nuclear como fonte principal de abastecimento de eletricidade.

Quanto a “Seishin” e a “Peace”, as obras possuem em comum a Saúde como tema principal. “Seishin” demonstra preocupações com a situação daqueles que sofrem com doenças mentais, que os impedem muitas vezes de conseguir um emprego ou de ter uma vida independente, (situação essa prestes a piorar devido ao corte nos apoios quer a doentes quer às instituições especializadas), e “Peace” revela as dificuldades vividas pelos portadores de debilidades físicas causadas pela idade avançada ou por problemas saúde. Focando-se principalmente nos mais idosos, “Peace” expõe a forma como a sociedade não está preparada para lidar com o envelhecimento da sua população. Enquanto outrora os idosos eram cuidados pelas esposas e filhas, hoje em dia o aumento do número de mulheres no mercado de trabalho tem como consequência imediata o abandono gradual destas pessoas.

Finalmente, “Engeki” possui como tema a Cultura, salientando a importância do teatro para a saúde mental. Na obra o espectador observa não só as dificuldades sentidas pela companhia mas também os elementos que a tornam num objeto de interesse não apenas nacional mas internacional (por exemplo, através da peça que Oriza coproduz em França).

Contudo, é necessário notar dois fenómenos: a importância que Soda oferece à Política e as semelhanças temáticas com alguns dos filmes de Frederick Wiseman.

Encontrados com maior facilidade em “Senkyo” e “Senkyo 2”, mas presentes ao longo da restante filmografia, a mensagem de Soda é clara: apesar de todas as promessas, o governo japonês continua a ignorar instituições imprescindíveis ao desenvolvimento do país, seja pelo menor número de ajudas oferecidas aos doentes mentais (que para além de não encontrarem um lugar na sociedade japonesa têm agora de lidar com a possibilidade de ficarem sem tratamento ou até sem as suas casas, sendo que muitos não têm condições de trabalhar), pela inexistência de organizações responsáveis pelo transporte e ajuda doméstica a pessoas debilitadas, ou pela redução de apoios a instituições culturais, indispensáveis à sociedade.

Quanto a Wiseman, e como referido na secção acima, Kazuhiro Soda é fortemente inspirado no trabalho do realizador americano, algo assumido pelo cineasta em entrevista ao eFilm Critic.

“Frederick Wiseman. Quando vi pela primeira vez o seu filme ‘Meat’ numa pequena cabine de vídeo na biblioteca da cidade de Nova Iorque, fiquei chocado porque era exatamente aquilo que queria fazer a seguir, e ele fê-lo em 1976! Tive de me deslocar à biblioteca durante algum tempo para ver todo o seu

trabalho disponível lá, o que foi o melhor método de aprendizagem. Ele é fantástico”<sup>39</sup>.

A nível temático, encontramos essa influência, ainda que possivelmente não propositada, em “Seishin”, “Peace” (ambos lembram tematicamente filmes como “Blind” ou “Deaf”, ambos de 1986, preocupados com problemas a nível da saúde) e “Engeki 1&2” (remetendo para “Ballet”, onde Wiseman segue uma companhia de ballet, partilhando o mesmo tipo de conteúdo que “Engeki 1&2”).

## Personagens

Apesar do título desta secção ser “Personagens”, remetendo para os sujeitos sobre os quais o filme se debruça, é necessário referir que em documentário (especialmente em modos onde se procuram comportamentos naturais) se fala geralmente em intervenientes, uma vez que, ao contrário da ficção não desempenham um papel.

Dito isto, esta secção pretende mostrar quem são os intervenientes nas obras de Soda, (inclusivamente se existe algum interveniente-padrão), qual a sua importância para os filmes e de que forma intervêm ou interagem com o cineasta.

É igualmente importante referir que na grande maioria dos casos o espectador não conhece o nome dos intervenientes, uma vez que, não existe nenhuma legendagem que os identifique, deixando ao espectador a obrigação de ouvir as conversas e olhar em redor. Isto apenas não se confirma em “Senkyo” e “Engeki 1” onde as figuras públicas mais importantes, nomeadamente políticos, possuem uma identificação prévia.

Começando mais uma vez por ordem cronológica, “Senkyo” possui visivelmente uma espécie de rivalidade entre intervenientes onde num lado temos Kazuhiko Yamauchi e do outro temos os seus superiores hierárquicos.

O primeiro plano de Yamauchi consiste no interveniente a preparar-se para discursar perto de uma estação, misturado com as pessoas, muitas delas trabalhadoras ou estudantes. De certa forma, Yamauchi aparece como um “homem do povo”, um político honesto, talvez um dos únicos.

Depois de alguns pequenos momentos, Yamauchi vai até uma rua onde se deveria encontrar com um dos seus superiores hierárquicos, Daishiro Yamagiwa. Assim que se encontram, nota-

---

<sup>39</sup> Whyte, Jason. “SXSW 07 Interview: ‘Campaign’ Director Kazuhiro Soda”. eFilm Critic. <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115&highlight=kazuhiro+soda> (consultado a 19 Novembro 2014). Texto original: “Frederick Wiseman. When I first saw his movie ‘Meat’ in a tiny video booth of a public library in New York City, I was completely shocked because it was exactly what I wanted to make next, and he made it in 1976! I just had to commute to the library for a while to see all of his works available there, which was the best learning experience ever. He is amazing”.

se de imediato uma espécie de desprezo por parte de Yamagiwa. Esta ideia é transmitida pelo facto de Yamagiwa olhar Yamauchi de lado, quase que o ignorando, e por lhe perguntar, quase em tom de gozo, “o que pensas que estás a fazer”, quando Yamauchi tenta passar-lhe o microfone para iniciar o discurso. Apesar de perante um membro mais velho do partido não se esperar contacto direto, Yamagiwa não parece mostrar qualquer tipo de respeito ou consideração pelo novo membro que, sendo inexperiente, tenderia a cometer alguns erros.

Esta dicotomia entre Yamauchi e os seus superiores, que de uma forma geral se comportam à semelhança de Yamagiwa, leva o espectador a apoiar Kazuhiko e a desprezar o resto das figuras políticas. Apesar de nos *media* simpatizarem com as pessoas comuns, é visível neste filme que o mesmo não se passa quando ninguém os observa. Provavelmente terá ainda sido este tipo de comportamento que levou os seus eleitores, enquanto espectadores de “Senkyo”, a reclamar das ações do partido, levando-o por sua vez a tentar processar Kazuhiro Soda.

A próxima personagem que conhecemos é Sayuri, apresentada ao espectador a meio do filme, altura em que tira férias do seu emprego para poder auxiliar o marido. No entanto, aquilo que começa por ser uma parte natural e inocente da campanha, depressa se torna num exemplo de como o partido, apesar de verbalmente apoiar as mulheres a entrarem no mercado de trabalho, continua a defender os princípios tradicionais japoneses (da esposa doméstica e submissa).

A certa altura, e provavelmente apercebendo-se do que está a acontecer, Soda começa a seguir Sayuri em vez do marido, e capta momentos em que os membros do partido e da equipa de campanha começam a rebaixá-la, primeiro insistindo que se apresente como *kanai* (esposa doméstica) e não como o normal *tsuma* (esposa), complementando ainda que *tsuma* “soa estranho”, e mais tarde Sayuri confessa ao marido que a equipa terá insistido para que deixasse o seu atual emprego, uma vez que, o seu lugar é ao lado de Yamauchi.

A indignação e revolta de Sayuri facilmente se transporta para o espectador, que mais uma vez, se coloca contra o PLD. No entanto, esta não é a única situação a transmitir o sentimento de descontentamento a quem observa.

Já no final da obra, Soda capta a conversa entre as telefonistas que auxiliam Yamauchi telefonando para os apoiantes do partido com o objetivo de os convencer a votar no PLD, de forma a aumentar o seu poder em Kawasaki. A sequência começa de forma quase ingénua, onde Soda as questiona sobre o que fazem e há quanto tempo apoiam o partido. Contudo, rapidamente a sequência recebe um tom mais negro.

Provavelmente descontraídas e esquecidas da presença da câmara, o grupo começa a falar sobre uma mulher mais jovem que está à porta do escritório, do lado contrário da rua. Conhecida como a “Marylin Monroe de Kawasaki” devido ao seu físico, a mulher terá tido

problemas psicológicos desde o início da sua idade adulta e passa agora os dias deambulando pela cidade. Apesar de este ser um assunto sério, as mulheres riem enquanto falam dela e chegam mesmo a afirmar: “é nojento o facto de ela falar sozinha”.

Terá sido esta uma forma de Soda nos preparar para “Seishin”, provando que a sociedade renega os doentes mentais e, em vez dos ajudar, ridiculariza-os? Uma das mulheres chega mesmo a compará-la a um gato, pelo facto de permanecer no mesmo sítio durante horas, ignorando o sofrimento em que ela possivelmente se encontra.

Contrastando com as mulheres que em “Senkyo” se recusam a tentar sequer ajudar alguém em necessidade, os intervenientes de “Seishin” dedicam as suas vidas a esse propósito.

“Seishin” abre com uma consulta entre o Dr. Yamamoto e uma paciente. De uma forma geral, Yamamoto é o interveniente que nos liga a todos os outros, sem ele nada existiria. Apesar de já ter idade para se reformar, o médico continua a dar consultas na pequena clínica que criou, sendo uma figura fundamental às vidas de muitos pacientes quer pelo pouco ou nenhum dinheiro que pede pelas consultas, quer pela oferta de emprego que dá a alguns dos doentes.

Uma outra característica curiosa de Yamamoto é ainda o facto de fazer pequenos desenhos ou gráficos que oferece aos pacientes como forma de se lembrarem daquele encontro, um incentivo a ser usado nos piores dias. Um desses papeis, por exemplo, possuía a mensagem “um destino a seguir + um lugar onde chegar = uma razão para viver”.

A primeira paciente que vemos é uma mulher visivelmente desgastada (ombros encolhidos, lágrimas na cara) que conta ao médico como se sente triste por ter sido rejeitada pelas suas amigas quando, por norma, é ela que sente a necessidade de se afastar. Ao longo das restantes cenas, Soda vai-nos apresentando a vários doentes nas suas consultas, uns com comportamentos suicidas, outros que apenas querem conversar ou desabafar.

De entre os pacientes, os mais importantes acabam por ser Itsuko Kishimoto, a mulher que trabalha com os medicamentos, a doente que confessa ter cometido um homicídio, e Tanaka, por mostrarem ao espectador várias perspetivas perante a doença mental.

Itsuko Kishimoto, doente que sofre com uma psicose atípica e uma depressão, confessa a Soda que só aqueles que sofrem com a doença percebem a dor que esta provoca, de alguma forma “justificando” o facto de a sociedade não entender a gravidade de algumas situações. A mulher a que fora oferecido emprego na clínica é um exemplo de como a doença mental pode ser “vencida” e apesar de não existir uma cura, é possível melhorar a situação e as condições de vida. Em contraste, a mulher que confessa a Soda o seu crime, é um dos exemplos do quão a doença mental pode destruir a vida de um doente e de como a sociedade continua a ignorar casos graves de doença, colocando a culpa dos sintomas no doente em si, e não no facto de

este estar doente e precisar de tratamento (por exemplo, o pediatra que a trata como uma má mãe, ao vez de procurar ajudá-la).

Por último, Tanaka é um homem que dedica os seus dias à procura de uma casa onde possa viver. Durante as últimas cenas do filme, Tanaka vai até à pastelaria que faz parte da clínica, a Pastel, e tenta telefonar para uma instituição governamental de forma a tentar conseguir residência. O problema é que estes pedem um seguro de saúde que Tanaka não possui por não ter dinheiro para o pagar<sup>40</sup>. Este e outros problemas levam Tanaka a tentar mentir, dizendo que está preso, por exemplo. No final acaba por desistir. Esta situação demonstra o quão difícil é para quem tem algum tipo de doença conseguir viver com o mínimo de condições, especialmente quando não possui uma família que os suporte. Curiosamente, durante uma conversa, Tanaka conta ainda que já tentou pernoitar num hotel cápsula mas que foi impedido por usar um determinado tipo de sapato, apesar de este lhe ser fundamental devido a um problema na perna.

Não posso deixar ainda de referir o quão difícil foi para Soda encontrar pacientes que estivessem dispostos a participar no filme, especialmente depois de saberem que as suas caras não seriam escondidas através do típico efeito de *blur* que se encontra nos documentários produzidos pelas estações televisivas. Como o realizador refere ao netLOUNGE Dv:

“Eu e a minha esposa, Kiyoko Kashiwagi, fomos todos os dias à Chorale Okayama e perguntávamos a toda a gente na sala de espera se ele/ela nos dava permissão para filmar. No entanto, de 10 pessoas, 8 ou 9 dizia ‘não’. Muitos pacientes não dizem aos amigos, aos colegas ou até aos pais que estão doentes por causa do forte estigma social perante os distúrbios mentais. Para a grande maioria estava fora de questão aparecer em câmara especialmente porque eu disse-lhes que não iria usar qualquer tipo de efeito *blur* nas suas caras. Devido a isso, houve dias em que não conseguimos gravar de todo!”<sup>41</sup>

Para além do Dr. Yamamoto e os pacientes, outros intervenientes incluem os funcionários da clínica, que nos mostram o funcionamento da mesma (como são organizadas as consultas,

---

<sup>40</sup> No Japão este seguro é obrigatório para todos os habitantes. Para além do valor das consultas aumentar caso a pessoa tenha de se deslocar ao hospital, quando apanhada em falta, a pessoa terá de pagar não apenas o ano de seguro onde se encontra mas também todos os anos anteriores em falta. Por exemplo se estiver em falta há dez anos, terá de pagar esses dez anos.

<sup>41</sup> netLOUNGE DV. “Mental”. netLOUNGE DV. <http://www.netloungeDV.de/index.php?id=187> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “I and my wife Kiyoko Kashiwagi went to Chorale Okayama every day, and asked every person in the waiting room if he/she gives us a permission to shoot. However, 8 or 9 out of 10 people said ‘no’. Many patients do not tell their friends, colleagues or even parents that they are ill because of the strong social stigma to mental disorders. For most of them it was out of question to be on camera especially because I told them that I won’t use any blurry effects on their faces. So, there were some days we were not able to roll the camera at all!”

como escolhem atividades para os doentes, como entregam os medicamentos de forma controlada) e, de alguma forma, as enfermeiras que atendem à palestra de Yamamoto.

Apesar da sua presença durar somente alguns minutos, elas adquirem de certa forma a posição do espectador. Durante a palestra elas ouvem Yamamoto explicar o que podem fazer para apoiar os doentes, tornando a sua vida mais fácil, e no final uma das enfermeiras vai falar com ele, questionando-o sobre o que deve fazer com uma doente impedida pela família de procurar tratamento, embora o deseje fazer. Ao “educar” as enfermeiras de forma tão direta, o médico acaba também por dar concelhos ao espectador, oferecendo-lhe ferramentas para ajudar quem lhe é mais próximo.

Ainda que os intervenientes de “Seishin” existam para nos mostrar a verdade por detrás da doença mental, penso que estes têm uma função mais importante, a de desmistificar mitos sobre a doença, uma mensagem clara para aqueles que todos os dias os renegam, ridicularizam ou ignoram, procurando acabar com um tipo de discriminação que existe em todo o mundo e incentivando a atos de solidariedade.

Igualmente solicitando mais atos solidários, temos “Peace” que de toda a filmografia de Soda é aquele que possui menos intervenientes, e também aquele que tem os “protagonistas” mais peculiares: os gatos de Yasuda Kawasaki, dos quais Chibi, Chiro, e o “Ladrão” fazem parte.

É deles que parte o filme e é neles que este termina. Embora detenham certas características reconhecíveis no Homem (Chibi tem uma pata deficiente mas vive de forma natural, Chiro não gosta de estranhos e o “Ladrão” tenta ser o mais forte), são de certa forma a sociedade perfeita, onde apesar dos conflitos, acabam por se aceitar e viver pacificamente.

Através dos felinos conhecemos Yasuda Kawasaki e a esposa, um casal que também coexiste pacificamente apesar de algumas desavenças (especialmente porque a esposa não gosta da presença dos gatos, achando-os pouco higiénicos) e que tem dedicado as suas vidas a uma Organização Não-Governamental especializada no transporte e ajuda doméstica a doentes portadores de debilitações físicas, dos quais o homem que tem dificuldade em andar ou a mulher que depende de uma cadeira de rodas, são exemplo. Embora o casal gaste tudo o que recebe com a sua organização (gasolina, arranjos e seguros dos carros, por exemplo), o casal não desiste da sua missão e está constantemente à procura de outros voluntários. Outro elemento importante nestes intervenientes é que à semelhança de “Seishin”, existe uma cena em que Yasuda mostra a alguns jovens como colocar uma pessoa de cadeira de rodas na carrinha de transporte, algo que eventualmente pode ser útil ao espectador.

De entre os pacientes destaco Shiro Hashimoto, um homem que nos é apresentado através da Sr<sup>a</sup> Kashiwagi. Com 91 anos, vítima de cancro do pulmão, Hashimoto vive numa casa pequena e infestada por ratos mas permanece em paz com a sua situação. Enquanto Kashiwagi arruma

a casa e faz o jantar, ele conta que durante a Segunda Guerra Mundial o governo informava os jovens que tinham sido destacados para a guerra por via de postais que custavam o equivalente, nos dias de hoje, a poucos cêntimos. Com alguma amargura, ele continua dizendo que à semelhança dos postais, para o governo os soldados eram descartáveis (baratos e facilmente substituíveis). Ironicamente, ele fuma cigarros da “Peace”, uma marca lançada pelo governo para comemorar o fim da guerra e que continua a ser financiada por ele até hoje.

Como acontece no mundo dos gatos, Hashimoto viveu por muitos conflitos e problemas, no entanto, encontrou uma forma pacífica de viver com o seu passado e de encarar o seu futuro. Poderia estar contra o governo, contra a sua doença, mas não o faz. O Homem deve deixar o seu ego e aprender a conviver com o seu semelhante, e com ele mesmo.

O trabalho de equipa dos Kashiwagi transporta-se de certa forma para os intervenientes de “Engeki 1 & 2”. Divididos essencialmente entre em atores/funcionários e Oriza Hirata, encontra-se no grupo uma família que contribui para a prosperidade da companhia, lutando contra os problemas sem nunca desistir.

Oriza Hirata apresenta-se como a figura autoritária, a figura que move a companhia cada vez mais longe, por exemplo, tornando-a na primeira companhia de teatro do mundo a construir uma peça com personagens-robot. Responsável pela criação dos guiões, raramente vemos Hirata descansar, encontrando-se sempre nos ensaios, a resolver problemas financeiros, a escrever guiões, a ser entrevistado ou a dar pequenas palestras. De certa forma ele é um exemplo de que com bastante dedicação, conseguem-se alcançar grandes coisas.

Para além de Hirata, como referido acima, os intervenientes de “Engeki” são ainda constituídos pelos atores que participam nas peças e que são responsáveis pela montagem dos cenários, pela construção dos figurinos e por parte da burocracia necessária à sobrevivência da companhia. A sua capacidade de coexistir mantem a companhia viva mesmo nas situações mais difíceis. Curiosamente, embora alguns dos atores que participam no documentário sejam conhecidos no Japão pelos seus trabalhos em cinema, eles aparecem sempre disponíveis para trabalhar com Hirata, o que valoriza ainda mais o seu trabalho.

Concluindo temos claro “Senkyo 2”. Apesar de possuir vários intervenientes, principalmente devido ao facto de mostrar várias campanhas e de falar com alguns dos candidatos, os intervenientes mais relevantes são essencialmente Kazuhiko e a dona da loja que este visita, e que conheceu durante “Senkyo”.

Nesta obra vemos um Yamauchi diferente. A figura calma e descontraída dá lugar a um homem profundamente revoltado com a forma como o governo está a lidar com o desastre de Fukushima. Ao ler as medidas que os partidos oferecem durante a campanha, o espectador

apercebe-se que apenas Yamauchi parece importar-se com a situação da energia nuclear, que preocupa muitos cidadãos japoneses, existindo um desejo geral de querer desistir das centrais nucleares, substituindo-as pelas energias

Quanto à senhora da loja, ela serve como a voz de Kawasaki em termos de preocupações com as consequências do desastre de Fukushima, que entre outros aspetos, aumentou os níveis de radioatividade da cidade, prejudicando o consumo de comida e água (as pessoas não adquirem determinados produtos temendo estarem contaminados, algo que quebra as vendas de muitos produtores da zona) e a saúde da população, principalmente das gerações mais novas, que correm o risco de desenvolver deformações ou situações de cancro.

De uma forma geral, os intervenientes de “Senkyo 2” podem comparar-se com muitos dos espectadores japoneses que assistiram às projeções do filme, sendo que as suas preocupações e descontentamentos são possivelmente os mesmos. A obra serve quase como uma única voz que manifesta uma opinião nacional, em muitos casos partilhada com sociedades estrangeiras, igualmente preocupadas com o que estava a acontecer no Japão, seja por motivos de solidariedade, seja pelo medo de que o país contamine o resto do mundo.

Não poderia ainda deixar de referir que em todos os filmes de Soda existe uma forte presença juvenil, com vários planos a crianças, quer acompanhadas pelos pais, quer a caminho da escola ou de casa, quer a brincar num jardim, como é o caso do grupo de crianças em “Senkyo 2” que ao verem Soda se dirigem a ele, felizes por poderem aparecer num filme.

Em suma, conclui-o que os intervenientes nos filmes de Kazuhiro Soda podem ser identificados como pessoas comuns, indivíduos que se encontram no quotidiano do espectador, oferecendo-lhe a hipótese de se identificar e de se predispor a apoiar as causas apresentadas pelo cineasta.

Ao contrário do que acontece em alguns documentários, onde os intervenientes são confrontados com um problema que acabam por solucionar, as obras de Soda mostram-nos personagens que de um modo geral pouco ou nada mudam. O espectador sim, fica mais rico, conhecendo agora outros “mundos” e outras situações de vida.

Talvez como consequência, não existem protagonistas enquanto figuras cuja existência é o elemento que faz avançar a narrativa, apesar de em Senkyo seguirmos maioritariamente Yamauchi. Na restante filmografia Soda salta de interveniente em interveniente, ligando-os de alguma forma.

Aliás, pode-se dizer que consciente ou inconscientemente os intervenientes de todos os filmes acabam por se Interligar: vemos os políticos de “Senkyo” desprezar as pessoas, em “Seishin” encontramos doentes que sofrem com atitudes de desprezo e repúdio por parte da sociedade,

“Peace” leva-nos ao mundo dos gatos que nos mostram como podemos coexistir apesar dos problemas que enfrentamos, com o objetivo de nos ajudar a viver numa sociedade ou numa grande família como encontramos em “Engeki”, cuja se entreajudada nos momentos de crise como vemos em “Senkyo 2”.

Quanto ao modo como os intervenientes interagem com o realizador, existem dois fenómenos que devem ser mencionados: por um lado, as razões que levam o interveniente a interagir com a câmara, e por outro, quais as razões que levam o realizador a interagir com eles.

O facto de Soda adotar uma perspetiva invisível e de se desviar dos intervenientes, fugindo sempre do seu caminho ou de algo que os faça mudar as suas ações, tornam-no numa espécie de fantasma, levando as pessoas a não olharem diretamente para a câmara.

Por conseguinte, as únicas pessoas que interagem com a câmara são por normal aqueles que não sabem que Soda está a filmar um filme, dos quais são exemplo alguns dos pedestres que ele filma, ou a senhora que apresenta o primeiro-ministro em “Senkyo” e que ao ver um homem com uma câmara acena quase de forma automática (mostrando que o viu e agradecendo o seu apoio ao partido).

No entanto, existem alguns casos em que os intervenientes interagem deliberadamente com a câmara, brincando muitas vezes com a sua presença.

Uma dessas situações acontece durante o jantar de Yamauchi com os amigos em “Senkyo”. O grupo fala sobre um político que admitira publicamente fugir aos impostos e reconhecendo a presença da câmara, um dos amigos de Yamauchi pergunta-lhe: “mas também não pagas os teus impostos pois não?”. Constrangido, Yamauchi responde-lhe: “não causes aqui um escândalo”. Como se não bastasse, um outro amigo brinca dizendo: “é preciso colocar um *beep*”.

Outro momento interessante acontece em “Peace” quando a sogra de Soda lhe pergunta se o pode borrifar com um inseticida ou se isso irá estragar a câmara.

Como exemplo final, destaco ainda duas cenas em “Engeki”: a primeira em que um dos atores pergunta a Hirata se está a usar um microfone e outra em França quando um dos atores faz um trocadilho com o nome de um doce japonês, algo que chama a atenção de uma colega sua que lhe pergunta: “sabes que a câmara está a gravar não sabes?”.

Estas cenas claro, como referido antes, permanecem na versão final da obra uma vez que para Soda, cortar estes momentos seria apagar elementos que aconteceram na vida real. E de certa forma, é correto assim pensar. Ao fingir que estas interações espontâneas não existiram, seria mentir ao espectador e ir contra o objetivo do cinema direto, modo predileto de Soda, que se propõe a mostrar a realidade da forma mais fiel possível.

Porém, estas conversas mais casuais encontram-se ainda ao contrário, ou seja, partindo do cineasta e não do interveniente, mas obrigando-o igualmente a interagir com a câmara.

Por exemplo, em “Senkyo” Soda conversa algumas vezes com Yamauchi de forma a compreender melhor como funciona a campanha, fazendo perguntas como “para que servem as luvas”.

Em “Peace” é através deste tipo de interação que o cineasta percebe o porquê do sogro ter tantos gatos, descobrindo que os mais velhos tendem a ir embora quando chegam novos membros, um fenómeno que não consegue explicar. Ainda nesta obra, o cineasta questiona Kashiwagi sobre o funcionamento da clínica, a única forma do espectador ficar a saber que o “ordenado” dos seus funcionários serve principalmente para gastos relacionados com trabalho e que não é fixo, ou seja, depende do número de clientes. Isto torna a situação complicada pelo que muitos jovens não querem trabalhar na organização, podendo eventualmente culminar com o encerramento desta, deixando inúmeras pessoas sem qualquer tipo de apoio.

Possuindo um lado mais técnico, as perguntas que Soda faz em “Engeki” servem essencialmente para compreender certos detalhes como, por exemplo, de que forma são construídos os cenários, descobrindo que enquanto no Japão estes são criados num local à parte e transportados posteriormente para o teatro, em França os teatros possuem uma oficina onde são fabricados, facilitando a sua construção e montagem.

No entanto, em “Senkyo 2”, Soda interage muito mais do que habitualmente. Para além do que já se poderia esperar, como questionar Yamauchi sobre a sua razão que o leva a se recandidatar ou o porquê de estar descontente com a forma como os políticos têm lidado com a situação do desastre nuclear, o espectador encontra várias cenas em que Soda conversa casualmente com Yamauchi, dando-lhe a conhecer o que está a filmar ou quem encontra. É nesta obra também que se vê pela primeira vez a imagem de Soda, no reflexo de um dos vidros do carro de Yamauchi, e igualmente onde o ouvimos rir.

“Senkyo 2” é sem dúvida o filme em que Soda mais intervém, pode-se justificar pelo facto de a obra ser bastante influenciada pelo ambiente pesado que se sente, desencadeado pelos acontecimentos de Março de 2011, onde um terramoto e *tsunami* destruíram parte da região de Tohoku, culminando na explosão de dois reatores da central nuclear de Fukushima.

Através do riso e da boa disposição, Soda tenta abordar temas um pouco mais sérios, vendo o riso como uma forma de desinibir o espectador, tal como refere ao site HEHE:

“Gosto de humor porque quando está a rir, não julga. Quando está zangado julga. (...) Quando ri, compreende a situação, esvazia a mente. (...) Quando filmo

os meus documentários, tento encontrar aspetos humorísticos da vida quotidiana.”<sup>42</sup>

Estes são exemplos de como Kazuhiro Soda utiliza a sua relação com os intervenientes para compreender determinados detalhes que não são compreensíveis de outra forma, e que poderiam deixar o espectador sem compreender determinados eventos.

## Tempo e Espaço

Mas onde vivem estes intervenientes? Qual o tempo e espaço a que pertencem? Existirá algum espaço comum a todos eles?

Falando a nível geográfico, “Senkyo” e “Senkyo 2” ocorrem na região de Tohoku, em Kawasaki, cidade que fica imediatamente a norte de Fukushima, vítima do terramoto e do *tsunami* de 2011 que teve como consequência a explosão de dois dos seis reatores da sua central nuclear, afetando toda a área à sua volta. Viajando até ao sul do Japão, “Seishin” e “Peace” são filmados em Okayama na região de Chugoku, local onde se passa também parte de “Engeki”, nomeadamente as cenas filmadas na primeira parte. Sendo que o cineasta seguiu a companhia pelos seus espetáculos, o documentário vai sendo filmado em várias cidades, e no final segue até França onde decorre a produção mais recente de Hirata.

A este nível pode-se considerar então que todos os intervenientes da filmografia de Kazuhiro Soda (excetuando alguns presentes em “Engeki”) têm em comum o facto de viverem todos no tempo presente e no mesmo espaço, o Japão, apesar de poderem ser identificados ou comparados a pessoas de outros espaços sejam eles no Oriente ou no Ocidente.

Conclui-se também que Soda não está fixo a uma única área e que graças às câmaras portáteis, ele tem a possibilidade de viajar livremente até onde a história o levar.

A nível de espaços, em termos de edifícios, “Senkyo” e “Senkyo 2” têm lugar maioritariamente na rua (devido ao facto de Soda passar a maioria do tempo a seguir as campanhas), enquanto “Seishin” se concentra na clínica e nas casas dos doentes assim como “Peace” se mantém principalmente entre a instituição dos Kashiwagi e a residência de Hashimoto. Quanto a “Engeki”, este passa-se compreensivelmente entre os palcos de teatro (quer no Japão quer em França) e o espaço onde ocorriam os ensaios e toda a zona de escritórios que suporta a companhia.

---

<sup>42</sup> Alatorre, Daniela. “Kazuhiro Soda at the Flaherty 2010”. HEHE. <https://www.youtube.com/watch?v=CCprtkRiUFw>. (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “I like humor because when you’re laughing you don’t misjudge. When you’re angry you misjudge. (...) When you’re laughing you understand the situation, you are clear in your head (...) I try to find humorous aspects of everyday life when I shoot documentaries”.

## Estética

Sendo a estética entendida como os traços que marcam as obras, nesta secção serão exploradas a forma como Kazuhiro Soda filma (em termos práticos, se possui ou não equipa, que câmara usa), e o que acontece no processo de montagem (como, por exemplo, a que tipo de planos recorre, que elementos utiliza, ou não, para a identificação de intervenientes e locais).

Kazuhiro Soda começa a fazer documentários para estações televisivas como a NHK onde a equipa de filmagens é composta pelo realizador mas também por técnicos de som e de imagem que o acompanha em todos os filmes. Isto limita o cineasta, tendo constantemente de explicar o que deseja do som e da imagem ou o porquê de querer gravar os intervenientes durante longos períodos de tempo.

Para além do facto de possuir uma equipa numerosa, Soda queixa-se ainda das inúmeras restrições a nível de tema e estilo a que estava sujeito enquanto trabalhador a contrato para a estação, como o próprio conta em entrevista à netLOUNGE DV:

“ (...) Adorava fazê-los [documentários], mas eram todos trabalhos a contrato e existiam sempre imensas restrições em termos de estilo, de processo e de conteúdo. Comecei a querer mais liberdade criativa e seguir o meu próprio estilo de documentário”<sup>43</sup>.

Felizmente para Soda, o seu desejo de criar independentemente era possível graças à revolução tecnológica que ocorrera nos anos 1960, na qual o tamanho das câmaras diminui e a sua qualidade (de imagem e de som) aumentou, oferecendo-lhe a oportunidade de se estabelecer como realizador independente, fazer filmes sozinho, em qualquer lugar, e perseguir a sua ambição de criar livremente.

“Acho que isso [evolução tecnológica] revolucionou o documentário. Nem angariei dinheiro para fazer o ‘Campaign’, o que seria impossível antes deste avanço tecnológico. Torna-nos livres e espontâneos”<sup>44</sup>.

Agora como realizador de cinema direto, Soda equipa-se com uma Sony HDV e um microfone, e segue uma carreira independente, sendo atualmente o principal responsável pelo

---

<sup>43</sup> Whyte, Jason. “SXSW 07 Interview: ‘Campaign’ Director Kazuhiro Soda”. eFilm Critic. <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115&highlight=kazuhiro+soda> (consultado a 19 Novembro 2014). Texto original: “(...) I loved making those, but they were all work for hire and there were many restrictions in terms of style, process and contents. I started wanting to enjoy more creative freedom and pursue my own style of documentary film making”.

<sup>44</sup> NetloungeDV. “Campaign”. NetloungeDV. <http://www.netloungeDV.de/infex.php?id=177> (consultado a 23 Novembro 2014). “I think it just revolutionized the documentary filmmaking. I did not even raise money to make campaign, which was impossible prior to this technological achievement. It makes us free and spontaneous”.

manuseamento da câmara, exceto em “Seishin” e “Engeki” onde existem algumas cenas, poucas, visivelmente filmadas por outra pessoa, neste caso pela sua esposa Kiyoko, algo que se percebe pelo facto de os intervenientes estarem a conversar com Soda mas a olhar para longe da câmara, sendo que esta não aparenta estar fixa.

Pronto a observar o mundo que o rodeia, Soda decide qual será o objeto de estudo no seu filme, e quer este seja uma campanha, uma clínica, uma organização não-governamental ou uma companhia de teatro, o cineasta não confere muita importância à pré-produção, no sentido em que procura não pesquisar o local ou o assunto que irá retratar, com o objetivo a apresentar-se neutro. A Fernando Ferreira, do Club Otaku, confessa:

“Não faço qualquer tipo de pesquisa nem tenho encontros com ninguém antes de filmar, isto porque não gosto de criar preconceitos, tento observar a realidade à minha frente enquanto filmo e edito. E só mais tarde, é que vêm o meu ponto de vista. (...) Se abraças as tuas ideologias e ideias pré-existentes, não podes fazer bons documentários pois não vais descobrir nada”<sup>45</sup>.

Uma das vantagens deste fenómeno é que, de certa forma, o espectador descobre mais sobre o assunto tratado “ao mesmo tempo” que Soda.

A produção é então o segundo processo a que o cineasta concede mais importância, filmando por longos períodos de tempo, até sentir que recolheu todos os materiais necessários. Esta preocupação leva o cineasta a manter a câmara a gravar por longos períodos de tempo, como refere a Kempton Lam: “Paro de gravar quando estou cansado. O meu instinto diz-me quando começar e quando parar. Mas cometo muitos erros como parar de filmar e depois ouvir algo interessante”<sup>46</sup>. Como exemplo seleciono “Senkyo” que contem um total de sessenta horas de filmagens (recolhidas durante doze dias), “Seishin” que possui setenta horas (recolhidas durante trinta dias), e “Engeki” que sendo aquele que demorou mais tempo a ser filmado, contem cerca de trezentas horas de filmagens captadas ao longo de vários meses.

É então ao processo de pós-produção, ou montagem, a que o realizador mais se dedica. Chegado a este período, o realizador trabalha normalmente durante vários meses até ter uma versão final do filme, um processo que o cineasta tem vindo a melhorar ao longo dos anos. Numa entrevista à eFilm Critic Soda fala sobre o processo de montagem de “Senkyo” e confessa ter tido inicialmente problemas a encontrar a sua visão própria, devido ao facto de aquele ser o seu primeiro filme após sair da NHK, caindo em vícios antigos:

---

<sup>45</sup> Ferreira, Fernando. “[Entrevista] : Kazuhiro Soda”. Club Otaku. <http://www.clubotaku.org/niji/artigos/entrevista-kazuhiro-soda> (consultado a 18 Novembro 2014).

<sup>46</sup> Lam, Kempton. “Soda ‘Campaign’ Interview - Peabody Award-winning Doc”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=FFSzTNwp22U> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “I stop shooting when I’m tired. My instinct tells me when to start and to stop. But actually in many times I make mistakes like I stop shooting and then I hear something interesting”.

“Quando o vi pela primeira vez, odiei a montagem de tal forma que queria morrer. Apercebi-me que estava a editar como num programa de televisão, utilizando cortes rápidos e uma montagem manipuladora. Estava bastante interessante e cativante mas não era o filme de observação que tencionava fazer”<sup>47</sup>.

É igualmente nesta fase que encontramos a grande influência de Frederick Wiseman que, como referido anteriormente, foi a melhor forma de aprender a fazer cinema que Soda teve.

Tal como acontece com Soda, Wiseman termina as filmagens com cerca de sessenta a cem horas de gravações, editadas durante oito ou nove meses. Para Wiseman a montagem é o local onde se cria o ponto de vista, ainda que deixando espaço para o espectador encontrar o seu próprio ponto de vista. O realizador fixa os momentos tal como aconteceram e encadeia-os na montagem conforme a sua interpretação.

O mesmo se verifica no caso de Soda, que confessa usar a montagem como forma de produzir significado. Como confessa a Kempton Lam, Soda começa por selecionar as cenas de que gosta, mudando-as de sítio à procura de algum significado escondido.

“Não planeio com antecedência. Enquanto filmo não penso sobre que tipo de filme será. (...) Junto tudo, começo a editar as cenas de que gostei e coloco-as juntas temporariamente. Fico com um filme longo. Vejo tudo e normalmente é desapontante porque não tem qualquer lógica. Depois tento encontrar a lógica, encontrar o que vejo, o meu ponto de vista, e tenho trocar as cenas de lugar ou acrescentar alguma coisa. Demoro dez meses a fazer isso e quatro ou cinco meses após o início da montagem começo a ver uma estrutura, começo a ver o que quero daquele filme”<sup>48</sup>.

Na mesma entrevista Soda explica ainda que durante as filmagens está preocupado essencialmente com detalhes técnicos como o foco, a luz ou o som, e é na montagem que procura recriar o que experienciou, tentando compreender qual o significado daquele

---

<sup>47</sup> Whyte, Jason. “SXSW 07 Interview: ‘Campaign’ Director Kazuhiro Soda”. eFilm Critic. <http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115&highlight=kazuhiro+soda> (consultado a 19 Novembro 2014). Texto original: “(...) When I saw it for the first time, I hated the cut so much that I wanted to kill myself. I realized that I was cutting it like a Tv show using fast cuts and manipulative montage. It looked pretty cool and catchy, but I was not an observational film I intended to make”.

<sup>48</sup> Lam, Kempton. “Soda ‘Campaign’ Interview - Peabody Award-winning Doc”. Kempton Lam. <https://www.youtube.com/watch?v=FFSzTNwp22U> (consultado a 23 Novembro 2014). Texto original: “(...) I don’t plan ahead. I try not to think about what kind of movie is going to be while I’m shooting. (...) I log everything, I start editing the scenes I liked and temporally put them together. Then I have a long movie. Then I watch it through and usually it’s very disappointing because there’s no logic. Then I try to find the logics, find what I see, my point of views and I try to switch scenes around or add something. It takes 10 months to do that and four or five months into editing I starting seeing a structure and I start to see what I want to do with the movie”.

encontro, acrescentando: “quanto mais descobertas fizerem na montagem, melhor o filme se torna”<sup>49</sup>.

Dos significados que Soda encontrou durante o processo de montagem, e que acabaram por ser transmitidos ao espectador, destaco dois momentos, importantes por terem origens e efeitos diferentes.

Primeiro, durante uma das cenas de “Seishin”, o doente desabafa dizendo que pensa frequentemente na morte. Como resposta, o Dr. Yamamoto relembra que a morte nada mais é do que um recomeço, uma parte do ciclo da vida. Nos planos seguintes, Soda observa um grupo de crianças a brincar, seguidas de um idoso que traz consigo uma botija de oxigénio – entre estes dois planos o espectador vê a passagem do tempo, o futuro daquilo que serão um dia aquelas crianças e o passado do que fora aquele homem.

O segundo exemplo acontece quando, durante uma conversa com Soda, Sasaki explica que o Dr. Yamamoto participa por vezes em palestras. O cineasta aproveita então esta situação para apresentar o plano seguinte, em que o médico está a dar uma palestra sobre a doença mental a um grupo de enfermeiras.

Através da montagem vemos ainda a atenção que Soda concede ao ambiente durante as filmagens, nomeadamente quando Soda está concentrado em determinada acção e algo inesperado capta a sua atenção.

Em “Senkyo”, por exemplo, quando está a filmar o discurso do primeiro-ministro, começa a ouvir um polícia com um megafone a tentar manter a ordem, pedindo às pessoas que se afastem. O cineasta faz uma leve panorâmica, voltando ao seu foco principal quando a situação se resolve.

Durante uma das cenas em “Seishin”, onde os pacientes cozinham o jantar, ouve-se alguém gritar: “entornei o café”. Imediatamente, Soda aproxima-se da pia onde fora entornado o café, mostrando o que aconteceu e como foi resolvido o problema.

Como exemplos finais destaco dois momentos de “Senkyo 2”: o primeiro no discurso do governador de Tokyo, onde Soda muda o foco de atenção do político para Yuki (filho de Yamauchi) quando este começa a brincar com o banco, e o segundo na cena em que enquanto Yamauchi se prepara para discursar rua, Soda filma Yuki a brincar até que se ouve alguém dizer: “há muito tempo que não o via”, levando Soda a virar-se na direcção do som, encontrando alguém a cumprimentar Yamauchi.

---

<sup>49</sup> *Ibid.* Texto original: “The more discovers you can make in the editing, the better the movie becomes”.

Para terminar a análise do resultado da montagem de Soda gostaria ainda de referir o uso daquilo a que se pode chamar de “planos suspensos”<sup>50</sup>, ou seja, planos que não estão diretamente ligados à acção principal mas que são igualmente importantes. No caso de Soda, estes planos têm principalmente quatro tipos de função.

Por um lado, apresenta o espaço onde ocorre a acção, o espaço onde se inserem os seus intervenientes, como são exemplos as ruas, as casas ou as pessoas que vivem na região. Por outro lado, estes planos podem ter a função de mostrar ao espectador pequenos detalhes que chamaram à atenção do cineasta, como a teia de aranha em “Seishin” ou o comboio sobrelotado de “Senkyo” no qual tentam entrar mais pessoas. Há ainda planos que servem para suavizar determinadas transições, como a passagem do tempo ou a mudança de local. Finalmente, pode-se considerar que alguns destes planos servem ainda para reforçar ideias transmitidas pela acção principal da narrativa como, por exemplo, o gato que tem uma deficiência na pata ou a mulher que usa muletas para se deslocar (ambos em “Peace”, filme que aborda os problemas vividos pelos portadores de deficiências físicas).

Compreendidas as mensagens por detrás da montagem do cineasta dedico agora os próximos parágrafos à análise da imagem (os planos, a sua relação, ou os elementos de identificação) e do som (como é captado e para que fins é utilizado).

De uma forma geral os planos são relativamente curtos, moldando as cenas ao essencial e ao importante (por exemplo, em “Senkyo” há uma cena em que Yamauchi tira uma fotografia perto do seu cartaz, pedindo depois a Sayuri que tire uma também, mas havendo um corte sobre a parte em que trocam de lugar).

Este fenómeno, no entanto, possui algumas excepções, sendo a mais importante em “Seishin”, nomeadamente nos planos da mulher que confessa o homicídio do seu filho. Para além da cena ser uma das mais longas dos filmes de Soda, como referido anteriormente, também os planos seguem essa tendência, permitindo que a mulher fale tranquilamente e passando a sensação de que fala diretamente para o espectador, como se este estivesse ali naquele momento, a ouvir a sua história de vida.

Para além disso, os planos tendem a ter uma escala média, não estando demasiado longe, nem demasiado perto da acção, de forma a influenciá-la ao mínimo. Os planos gerais não são muito frequentes e em contrapartida existem vários planos pormenor, principalmente quando o realizador quer mostrar um detalhe importante e que deve ser destacado.

---

<sup>50</sup> Este conceito é referido por Gabriel M. Paletz & Ayako Saito no seu artigo e entrevista intitulado “The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Kore-eda.”, publicado no CineAction no Inverno de 2003. No artigo, o conceito é utilizado para descrever os planos que não são importantes para a narrativa principal em si, apesar de possuírem outro tipo de importância, neste caso, o de nos dar a conhecer mais sobre os personagens.

Estes planos pormenor têm principalmente seis funções que passo a explicar:

1. Mostrar em detalhe os elementos que decoram o interior de determinado local, como os cartazes motivacionais, o minialtar e os certificados que se encontram espalhados pelo escritório de campanha de Yamauchi em “Senkyo”;
2. Focar determinado detalhe que não se vê bem e ao mesmo tempo oferecer ao espectador concelhos, como acontece com os desenhos motivacionais feitos pelo médico de “Seishin”;
3. Dar a conhecer detalhes que não são perceptíveis à distância como o computador de Hirata quando este lê ou escreve os seus guiões, ou a placa que mostra o nome da companhia de teatro, Komaba Agora Theater.
4. Demonstrar as dificuldades vividas pelos intervenientes das obras, por exemplo, quando Soda usa um plano pormenor no conjunto de comprimidos que uma das pacientes tem de tomar todos os dias de forma a controlar a sua situação, ou na carta de assédio sexual que é enviada de forma anónima a Itsuko Kishimoto, mostrando o tipo de violência psicológica que existe contra estas pessoas;
5. Transmitir o estado psicológico dos intervenientes, como os olhos cansados de Oriza Hirata depois de meses de trabalho, ou as mãos a tremer nervosamente, da paciente que nos conta a morte do filho;
6. Colocar o espectador a par de eventos que estão a decorrer ao mesmo tempo que o filme, ajudando-o a compreender determinado contexto, mas que Soda não capta diretamente, como o jornal que anuncia os cortes de subsídios aos doentes mentais, ou os cartazes que espalham notícias e preocupações sobre o desastre de Fukushima, incluindo um onde se pode ler: “setenta mil refugiados do desastre nuclear e sem fim à vista”.

Existem ainda alguns grandes planos, apesar de não serem frequentes, utilizados em momentos de tensão, por exemplo, quando os políticos esperam pelos resultados das eleições em “Senkyo” (onde Soda nos vai mostrando as suas caras em grande plano), ou em “Seishin” quando uma das pacientes confessa ao médico já ter pensado em se suicidar.

Outra técnica usada frequentemente pelo cineasta é o Zoom Manual, utilizado por norma em quatro situações.

1. Chamar a atenção para determinado detalhe sem a necessidade de interferir demasiado no meio. Por exemplo, durante um dos ensaios de “Engeki”, Soda filma um dos atores enquanto ele interpreta o seu papel. A meio da cena, a sua fala consiste na palavra “pequenino” e Hirata pede que o faça com um tom agudo. Na dificuldade de produzir o som perfeito, Hirata decide dizer a palavra para demonstrar ao ator aquilo que pretende. No entanto, a forma como o encenador profere “pequenino”, acaba por causar alguns risos, aos quais o próprio acaba por ceder. Quando Soda se

apercebe disto, em vez de se levantar e de se aproximar de Hirata, o cineasta faz um pequeno *zoom in* para mostrar a sua cara, sendo que este se encontrava mesmo por detrás do ator;

2. Quando é impossível observar determinado detalhe por este estar demasiado longe, por exemplo, como acontece em “Senkyo” quando Soda vê um cartaz de Yamauchi que está demasiado longe para ser perceptível;
3. Criar tensão, sendo o melhor exemplo disto durante a primeira cena de “Seishin”, na qual a paciente fala dos seus problemas e a determinado momento confessa que já pensou em se suicidar. Conforme ela refere o seu desejo, Soda faz um pequeno *zoom in* para mostrar a sua expressão de desespero, ajudando o espectador a identificar-se com a paciente.
4. Quando o objeto que está a ser filmado deixa de caber no enquadramento como aconteceu, por exemplo, em “Senkyo 2”. Durante uma das cenas, Soda está a filmar um grupo de crianças a brincar tendo, de forma a manter-se à distância, usado *zoom in*. A certa altura, as crianças veem-no e correm na sua direção, obrigando o cineasta a usar o *zoom out* de modo a que os intervenientes não saiam de plano.

Em termos de ângulo de câmara, a filmografia de Soda é composta por planos à retaguarda, habituais do cinema de observação pelo facto do cineasta seguir os seus intervenientes, e por ângulos normais, geralmente à altura do peito. Este fenómeno apenas não se verifica em “Senkyo”, o primeiro filme do cineasta.

Exceto em cenas casuais como jantares entre amigos ou em cenas onde são captadas imagens da cidade, “Senkyo” é constituído por planos contrapicados, ou seja, planos vistos de baixo para cima. Normalmente este tipo de plano é utilizado para demonstrar a inferioridade do objeto que observa em relação ao outro objeto que, por conseguinte, possui um valor de superioridade. No caso do filme, o plano ligeiramente contrapicado pode sugerir uma relação de humildade e respeito entre a câmara (e até mesmo o espectador) e o objeto que está a ser filmado, sendo este na maioria das vezes um individuo socialmente “superior”. Relembro que o Japão se baseia socialmente numa cadeia hierárquica, onde os políticos possuem os lugares de topo. Curiosamente, esta técnica desaparece por completo no resto da filmografia, inclusivamente em “Senkyo 2”. Terá Soda não gostado do resultado final? Ou iria contra o ambiente casual do filme?

Vale a pena ainda mencionar outras técnicas e características presentes nos planos, seja em termos de movimento, de ligação ou de significado, que apesar de raramente serem encontrados, são igualmente importantes. Estes elementos são:

1. Panorâmica Vertical (*tilt*) ou Panorâmica Horizontal (*pan*). Esta técnica consiste na movimentação da câmara, vertical ou horizontalmente, a partir do seu eixo, de forma a mudar o enquadramento ou a perspetiva sobre o objeto filmado. Temos

- exemplos deste tipo de movimento em “Senkyo” quando Yamauchi está ao telefone e o cineasta começa por mostrar as suas mãos em plano pormenor, fazendo de seguida um breve *tilt* até à sua cara.
2. *Travelling*. Contrariamente às panorâmicas, o *travelling* consiste no movimento livre de câmara, normalmente utilizada para seguir determinado objeto. Dos exemplos presentes em Soda destaco um em “Seishin”, onde a câmara segue uma das pacientes desde o jardim da clínica até ao interior da mesma.
  3. *Raccord*. Originalmente definido como uma técnica cujo objetivo é o de tornar o processo de montagem invisível, nos filmes de Soda encontramos um *raccord* plástico, ou seja, sobre o movimento do objeto com fim a transmitir uma ideia de continuidade entre planos. O único exemplo deste tipo de *raccord* encontra-se em “Senkyo” no final da cena onde o cineasta capta os passageiros de um comboio-suburbano lotado. No último plano da cena o comboio sai de plano pela esquerda e no plano seguinte é captado outro comboio, noutra localização, que entra em plano pela direita, simulando a partida e passagem de um mesmo veículo.
  4. *Foreshadowing*. Apesar de esta ser uma técnica utilizada principalmente na narrativa, oferecendo ao espectador pistas sobre eventos que acontecerão no futuro, vale a pena referir o uso deste mecanismo nesta secção, uma vez que, não existindo um guião, este é apenas criado durante o processo de montagem. Nomeadamente, em “Engeki 1” Soda filma uma tira de jornal em plano pormenor onde se pode ler uma notícia sobre uma peça de teatro produzida com robots. E, “Engeki 2” foca-se essencialmente no desenvolvimento dessa mesma peça. Sem o espectador se aperceber de imediato, a menção da peça que vê na primeira parte, será o objeto principal da segunda.
  5. Multicâmara. Este conceito refere-se ao uso de mais do que uma câmara para captar o mesmo evento através de vários ângulos ou perspetivas. Na filmografia do cineasta temos dois tipos de multicâmara. No primeiro, esta técnica é utilizada artificialmente em “Senkyo” durante as cenas em que Soda filma Yamauchi no carro de campanha. Apesar de na maioria das vezes o cineasta estar dentro do carro com o político, em determinadas cenas temos uma montagem que leva o espectador a crer que existem duas câmaras, uma que filma a partir do interior do carro e outra que filma da rua. Isto acontece devido ao facto de apenas Soda estar a filmar e por ser impossível a existência de várias câmaras nas várias ruas por onde passam. O segundo exemplo, este construído “naturalmente”, acontece em “Engeki”, quando durante uma das peças existe uma câmara fixa na plateia que capta a peça e uma câmara, a de Soda, que filma o *backstage*, onde se encontram os atores e a equipa de assistentes.
  6. Motivos. Criados neste caso através da montagem mas também das filmagens em si, os motivos sugerem um padrão fotográfico que aparece em vários momentos dos filmes, ou em vários momentos da filmografia. Em Soda encontramos o motivo dos

gatos, das crianças e dos comboios, três elementos que aparecem constantemente como parte dos “planos suspensos”.

Finalizando a análise dos planos, gostaria ainda de referir outros aspetos que apesar de não se incluírem num grupo específico, são interessantes quer pela sua originalidade, quer pela coincidência que implicam.

O primeiro desses aspetos ocorre em “Senkyo” na cena em que Yamauchi e Sayuri discutem por causa da forma como ela tem sido tratada pelos membros do partido (tratando-a como uma esposa doméstica e insistindo para que se despesa do emprego). O primeiro plano é marcado por uma fotografia avermelhada pois a discussão começa quando o casal está no carro parado num semáforo vermelho. Apesar de parecer ter sido somente uma coincidência, o momento é uma metáfora não apenas à tensão sentida no momento mas também ao estado psicológico de Sayuri.

O segundo momento pertence a ambos “Senkyo” e “Senkyo 2”. Perto do final de “Senkyo 2” vemos Yamauchi discursar na rua. Lentamente, Soda caminha para trás, distanciando-se cada vez mais do político e transmitindo uma ideia de que este fala sozinho, para um público que o ignora. Este plano lembra um plano semelhante em “Senkyo” onde, enquanto Yamauchi discursa, Soda faz um lento *zoom out*, deixando o candidato igualmente isolado. Será que a mensagem de Yamauchi será um dia ouvida?

O terceiro e último aspeto tem lugar em “Engeki 1&2”. A obra começa e termina com um ensaio, ainda que de peças diferentes. No entanto, enquanto no primeiro ensaio Hirata parece energético, no ensaio final o encenador está visivelmente esgotado, devido ao excesso de trabalho que teve nos últimos meses. Ainda que para o espectador aquele seja apenas um documentário, os momentos que observara e as suas consequências, podem ser vistas na expressão facial de Hirata.

Quanto ao som, este é inteiramente *in loco*, ou seja, não existe trabalho de estúdio sendo que o som é captado no local, ainda que nem sempre seja diegético.

Num dos ensaios de “Engeki”, Hirata decide fazer uma pausa para descansar um pouco. Soda filma o encenador a dormir e ouve-se o seu ressonar. Os planos seguintes mostram os atores a aproveitarem a pausa para estudar os seus papéis mas o som é o de Hirata. Algo semelhante ocorre em “Seishin”, na cena em que vemos Yasuda dormir, seguido de um plano da sua esposa a rezar, com o ressonar como som de fundo. Em ambos os casos, pode-se considerar que Soda tenha adotado esta técnica de modo a criar alguns momentos mais humorísticos e leves.

O som é ainda importante para criar transições entre planos, especialmente entre os créditos iniciais a fundo negro e o primeiro plano do filme, ou entre o último plano do filme e os créditos finais. À exceção de “Seishin” (que se inicia diretamente com a consulta de uma das pacientes de modo a tornar o começo da obra mais dramático), todos os filmes de Soda começam com um fundo a negro, acompanhado pelo som diegético da primeira imagem que aparece em *fade in*. Por exemplo, “Senkyo” começa com fundo negro e o som das pessoas na rua, onde mais tarde se encontra Yamauchi. Os finais das obras repetem o mecanismo, e recorrendo novamente a “Senkyo”, o espectador vê os políticos depois da votação, seguindo-se um plano a negro acompanhado do som dos homens a conversar, que desaparece mais tarde através de um *fade out*. Esta técnica torna as transições entre planos mais suaves e de certo modo mais reais, no sentido em que o espectador se aproxima e distância da acção através do som.

Chego agora ao último tópico desta secção a ser analisado: os mecanismos de identificação dos intervenientes e dos locais da acção.

Como referido anteriormente, os locais e as personagens não são de uma forma geral identificados diretamente (quer através de legendas, quer através de autoapresentações em frente da câmara), requerendo do espectador uma maior atenção ao que observa. Os nomes dos intervenientes e dos locais são recolhidos através das conversas entre intervenientes (por exemplo, o nome de Yamauchi é dado pelo seu discurso, os funcionários da clínica chamam alguns dos pacientes e Hirata refere o nome dos atores), ou pelas poucas placas de identificação como acontece com o teatro de Hirata.

No entanto, existem algumas exceções, nomeadamente quando se tratam de figuras públicas, como é o caso dos políticos Koichiro Genba, Seiji Maehara, Goshi Hosono ou Koji Matsui, onde se podem ver no ecrã legendas que identificam o seu nome e cargo político. Por um lado, estas não são pessoas comuns, por outro, este elemento ajuda o espectador a compreender a importância de determinado momento.

## Conclusões

Com o objetivo de compreender qual a teoria de Kazuhiro Soda, qual a sua visão do mundo, esta dissertação debruçou-se sobre vários elementos da vida e da filmografia do cineasta, procurando encontrar as características que lhe são únicas, através das quais se percebe de que forma o seu cinema é diferente dos demais.

A metodologia a que recorri, proposta pela Teoria dos Cineastas, mostrou-se útil para o desenvolvimento da teoria de Kazuhiro Soda, auxiliando a investigação e a recolha daquelas que são as informações fundamentais à compreensão do seu cinema.

A bio-filmografia demonstra de que modo a experiência do cineasta moldou a sua forma de ver o mundo e de criar o seu cinema, sendo que de um modo geral todas as suas obras nascem na necessidade de exprimir determinadas ideias ou preocupações, sendo que na sua filmografia existem duas grandes problemáticas.

Por um lado, o descontentamento pelo facto do governo japonês se preocupar demasiado com as aparências e pouco com os problemas que todos os dias assolam a sociedade japonesa, especialmente aqueles que mais precisam de ajuda, como as pessoas portadoras de debilidades físicas e psicológicas, ou as pequenas instituições e organizações que apesar dos poucos apoios se esforçam para melhorar o país. Em toda a obra do cineasta há pequenas ou grandes menções à situação política.

Por outro lado, os problemas de saúde a que esteve sujeito levaram-no a olhar a doença mental como uma questão que tem de ser resolvida o mais depressa possível. Os doentes vivem todos os dias situações de ridicularização e de isolamento por parte da sociedade que os deveria auxiliar, ajudando ao melhorar e não ao degradar da sua condição. Afinal, não são apenas as suas relações que são prejudicadas mas também a sua vida em si, sendo que muitos dos doentes acabam por morrer devido à doença (quer seja por recorrerem ou não ao suicídio), algo demonstrado, infelizmente, pela memória de Itsuko Kishimoto, de Ikuo Miyake e de Kikuyo Nishimura, a quem “Seishin” é dedicado, um filme que procura provocar o espectador, fazendo-o aperceber-se de um problema que muitos tentam ignorar.

Com o objetivo de mostrar a realidade que muitos tentam esconder, Kazuhiro Soda dedica-se então ao documentário, à representação mais fiel possível do mundo. Para isso o cineasta recorre ao cinema direto, cinema de observação que se quer invisível, capturando o comportamento humano tal e qual ele é. E apesar disto já lhe ter trazido problemas no passado, nomeadamente devido ao descontentamento dos membros do PLD que o realizador filma em “Senkyo”, Soda permanece focado na sua missão.

Em termos de estilo pessoal, no entanto, encontra-se em Soda uma necessidade de adaptar o seu cinema direto ao conceito de realidade que pretende transmitir. Apesar de neste modo de cinema não ser comum existir interação entre realizador e interveniente, na filmografia do cineasta encontram-se inúmeros momentos que provam a existência da câmara mas que, contudo, são fundamentais à compreensão de determinadas situações, oferecendo um olhar mais direto para com o objeto. Relativamente a este fenómeno existe ainda a necessidade de mostrar ao espectador como foi a sua experiência e isso inclui assumir a sua relação com os intervenientes.

Tratando ainda do seu documentário, é necessário referir que Soda procura sempre conceder momentos humorísticos ao seu espectador, deixando-o mais descontraído e preparado para observar sem pré-julgar, aspeto não muito comum entre documentaristas. O espectador torna-se numa espécie de interveniente invisível que observa as pessoas e as conhece sem preconceitos.

Compreendendo o quão importante é partilhar a sua visão do mundo, Kazuhiro Soda confere grande importância à atividade de teorizar, mostrando a sua teoria não apenas a partir dos filmes mas também de livros e de entrevistas que não recusa, quer seja por parte de um *site* conhecido, quer seja um investigador independente curioso no seu trabalho.

Porém, a necessidade de se conectar ao espectador não o impede de criar livremente (procurando temas que lhe interessem primeiro a si e trabalhando-os de modo a mostrar o bom e o mau, por exemplo, a solidariedade e a descrença perante a doença mental), de considerar se determinada situação deve ou não ser partilhada (sabendo que vidas como a da mulher que confessa em “Seishin” ter morto o filho podem ser prejudicadas), nem de deixar o espectador observar o mundo à sua própria maneira, algo que se compreende pelo facto de Soda perceber que cada indivíduo poderá ter uma perspetiva diferente da sua.

Resta-me responder à pergunta “é a teoria dos cineastas útil?”. Durante a minha investigação pude concluir que esta teoria é bastante útil ao estudo do cinema, quer pela metodologia (que permite uma melhor recolha e análise da informação), quer pelas conclusões a que permite chegar, oferecendo novas perspetivas sobre o cineasta ou desmistificando ideias erradas acerca deste. Uma destas ideias, como referido na Introdução, existe na crítica, na qual se observa alguma ambiguidade quando se fala do tipo de documentário a que Soda se dedica, com Ian Priestley do Japan Today a defender o cineasta como realizador do cinema *vérité*, sendo que através da teoria dos cineastas é visível que este se enquadra no cinema direto.

Conclui-o deste modo que Kazuhiro Soda contribui para a teoria do cinema, oferecendo não só a sua visão do mundo mas também a forma como o cinema direto pode ser moldado, as suas

regras trabalhadas e transformadas consoante as necessidades, para melhor servir a representação da realidade.

Quanto à teoria dos cineastas, esta é uma teoria viável para a compreensão do cinema, capaz de ser adotada ao documentário e ao cinema japonês, auxiliando à descoberta de cineastas como Kazuhiro Soda.

## Filmografia

1. *Senkyo*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2007;
2. *Seishin*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2008;
3. *Peace*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2010;
4. *Engeki 1*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2012;
5. *Engeki 2*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2012;
6. *Senkyo 2*. Realizador Kazuhiro Soda. Laboratory X, 2013.

## Bibliografia

1. AAVV (1994), *Frederick Wiseman: Um olhar sobre as instituições americanas*, Portugal/Lisboa, Cinemateca Portuguesa;
2. AAVV (2010), *FORUMDOC.BH.2010*, Brasil/Belo Horizonte, Associação Filmes de Quintal;
3. AITKEN, Ian. *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh University Press. Edimburgo, 1998. (ISBN: 978-0748609482);
4. AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme. Texto & Grafia*. Lisboa, 2004. (ISBN: 978-989-8285-77-5);
5. AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Papyrus Editora. Campinas, 2004. (ISBN: 85-308-0751-0);
6. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Papyrus Editora. São Paulo, 2006. (ISBN: 85-308-0703-0);
7. JACOBS, Lewis. *The Documentary Tradition*. W. W. Norton & Company. Nova Iorque, 1979. (ISBN: 978-0393950427);
8. MCLANE, Betsy A. *A New History of Documentary Film*. Continuum. Nova Iorque, 2012. (ISBN: 978-1441124579);
9. NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. Indiana, 2002 (ISBN-13: 978-0253214690);
10. NOGUEIRA, Luis. *Manuais de Cinema IV: Os Cineastas e a sua Arte*. Livros Labcom. Covilhã, 2010 (ISBN: 978-989-654-046-3);
11. STUBBS, Liz. *Documentary Filmmakers Speak*. Skyhorse Publishing, Inc. Nova Iorque, 2002. (ISBN: 978-1581152364);

## Webgrafia

1. —. *netLOUNGE DV 2009: Kazuhiro Soda: Mental*. NetLoundedv, 08 Fevereiro 2009. (<http://www.netloundedv.de/index.php?id=187>). Consultado a 23 Novembro 2014.
2. —. *netLOUNGE DV 2007: Kazuhiro Soda: Campaign*. NetLoundedv. (<http://www.netloundedv.de/index.php?id=117>). Consultado a 23 Novembro 2014.

3. ALATORRE, Daniela. *Kazuhiro Soda at the Flaherty 2010*. Hehe, 01 Março 2011. (<https://www.youtube.com/watch?v=CCprtkRiUFw>). Consultado a 13 Dezembro 2014.
4. AMIK. *Campaign*, 19 Fevereiro 2013. (<http://cutjapan.com/tag/kazuhiro-soda>). Consultado a 27 Agosto 2015.
5. AQUINO, Rowena Santos. *MoMa Documentary Fortnight 2014 Review: Campaign 2 (2013) - NP Approved*. Next Projection, 23 Fevereiro 2014. (<http://nextprojection.com/2014/02/23/moma-documentary-fortnight-2014-review-campaign-2-2013-np-approved>). Consultado a 27 Agosto 2015.
6. ARMSTRONG, Owen. *Observations on J-Democracy*. Vertigo, 19 Agosto 2008. ([https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-19-august-2008/observations-on-j-democracy)). Consultado a 27 Agosto 2015.
7. FERREIRA, Fernando. *Entrevista Kazuhiro Soda*. Club Otaku, 04 Agosto 2010. (<http://www.clubotaku.org/niji/artigos/entrevista-kazuhiro-soda>). Consultado a 19 Novembro 2014.
8. GRAY, Jason. *Kazuhiro Soda. Midnight Eye*, 01 Julho 2007. (<http://midnighteye.com/interviews/kazuhiro-soda>). Consultado a 19 Novembro 2014.
9. PRIESTLEY, Ian. *New Documentary explores taboo subject of mental illness in Japan*. Japan Today, 23 Março 2009. (<http://www.japantoday.com/category/arts-culture/view/new-documentary-explores-taboo-subject-of-mental-illness-in-japan>). Consultado a 27 Agosto 2015).
10. SCHILLING, Mark. *Documenting Japan's 'strange' election campaigns*. The Japan Times, 28 Junho 2013. (<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/06/28/films/documenting-japans-strange-election-campaigns/>). Consultado a 27 Agosto 2015.
11. SCOTT, A. O. *Behold a Dark Horse, Bpwing to Everyone*. The New York Times, 07 Abril 2008. (<http://www.nytimes.com/2008/04/07/movies/07camp.html>). Consultado a 27 Agosto 2015.
12. STEVENSON, Elena. *Getting Mental in Japan: Interview with Kazuhiro Soda*. Ningin, 29 Janeiro 2009. (<http://blog.ningin.com/2009/01/29/mental-interview-with-japanese-filmmaker-kazuhiro-soda/1>). Consultado a 19 Novembro 2014.
13. VROMAN, Nicholas. *An Interview with Kazuhiro Soda, director of Mental*. Page of Madness. 17 Fevereiro 2010. Consultado a 18 Dezembro 2014. (<http://pageofmadness.wordpress.com/2010/02/17/an-interview-with-kazuhiro-soda-director-of-mental>).
14. WHYTE, Jason. *SXSW 07 Interview: "Campaign" Director Kazuhiro Soda*. Efilmcritic, (<http://www.efilmcritic.com/feature.php?feature=2115>). Consultado a 19 Novembro 2014.