

o  
cinema de  
Hirokazu

是枝

Kore•eda



Banco do Brasil apresenta e patrocina

o  
cinema de  
Hirokazu

是枝  
Kore•eda

IDEALIZAÇÃO

*Raquel Gandra, Julio Bezerra, Jaiê Saavedra,  
José de Aguiar e Marina Pessanha*

FIRULA

2025

Banco do Brasil apresenta e patrocina *O Cinema de Hirokazu Kore-eda*, que traça um panorama da trajetória de Kore-eda — cineasta, roteirista, editor e produtor — desde seus primeiros documentários realizados na TV japonesa nos anos 1990 até suas consagradas ficções recentes, como Assunto de família (Manbiki Kazoku, 2018), vencedor da Palma de Ouro em Cannes.

A mostra conta com debate, curso e exhibe 28 filmes que retratam com profundidade e sensibilidade os vínculos afetivos, os conflitos familiares e as transformações sociais. A filmografia de Kore-eda é reconhecida por seu humanismo e rigor formal, revelando o Japão contemporâneo por meio de gestos contidos, silêncios expressivos e personagens à margem da sociedade.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil contribui para a disseminação de reflexões sobre temas universais como empatia, desigualdade, responsabilidade social e a força dos laços comunitários que ressoam e conectam as pessoas.

*Centro Cultural Banco do Brasil*

## *A delicadeza entre gestos e silêncios*

O cinema é uma das manifestações artísticas e culturais mais significativas da história recente. Ao longo do século XX, tornou-se uma importante expressão do retrato de diferentes países, evidenciando, em abordagens variadas, as relações pessoais, familiares e trabalhistas encenadas sob a ótica da vida urbana e rural.

Se por um lado – especialmente em sua versão hegemônica –, pode ser utilizado como dispositivo ideológico, na tentativa de moldar comportamentos e valores por meio de mensagens implícitas em roteiros, personagens e demais escolhas estéticas, por outro, pode oferecer reflexões e críticas valiosas no enfrentamento de estereótipos, injustiças sociais e estruturas de poder. Nesse sentido, retratar o cotidiano, tanto no gênero documental quanto ficcional, é um dos predicados da arte cinematográfica, de modo a oferecer ao público uma versão reelaborada da realidade.

Dentro dessa perspectiva é que figura a produção de Hirokazu Kore-eda, importante cineasta japonês na contemporaneidade. Entre referências documentais – do período em que trabalhou na televisão japonesa – e a criação ficcional, o diretor consolida sua poética na reinterpretação de seu país de origem na atualidade.

A partir de uma fotografia intimista, que destaca gestos mínimos em seus enquadramentos, são expostas feridas sociais por meio de personagens ambíguos, por vezes marginalizados e com vínculos parentais instáveis entre afetos e ausências. Em tempos de espetacularização da intimidade, estímulos ruidosos e narrativas fragmentadas



pelas dinâmicas das redes sociais, Kore-eda propõe um cinema da vida comum, permeado por silêncios e por enredos de resistência em contextos de simplicidade.

Ao exibir um panorama da obra de Hirokazu Kore-eda, o Sesc – em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil e a Firula Filmes –, reafirma seu compromisso com a diversidade cinematográfica e o estímulo à formação de público, reconhecendo o cinema como uma arte pungente, capaz de tensionar fronteiras simbólicas na aproximação de distintas culturas.

*Sesc São Paulo*

*A Mari Sugai, pesquisadora sensível, apaixonada  
por Kore-eda, que nos deixou tão cedo, mas cuja voz  
ainda ressoa nas páginas deste catálogo.*

## *Milímetros (sensações de coisas mínimas)*

(...) Mas só as sensações mínimas, e de coisas pequeníssimas, é que eu vivo intensamente. Será pelo meu amor ao fútil que isto me acontece. Pode ser que seja pelo meu escrúpulo no detalhe. Mas creio mais — não o sei, estas são as coisas que eu nunca analiso — que é porque o mínimo, por não ter absolutamente importância nenhuma social ou prática, tem, pela mera ausência disso, uma independência absoluta de associações sujas com a realidade. O mínimo sabe-me a irreal. O inútil é belo porque é menos real que o útil, que se continua e prolonga, ao passo que o maravilhoso fútil, o glorioso infinitesimal fica onde está, não passa de ser o que é, vive liberto e independente. *O inútil e o fútil abrem na nossa vida real intervalos de estática humilde.* Quanto não me provoca na alma de sonhos e amorosas delícias a mera existência insignificante dum alfinete pregado numa fita! Triste de quem não sabe a importância que isso tem!

Depois, entre as sensações que mais penetrantemente doem até serem agradáveis, o desassossego do mistério é uma das mais complexas e extensas. E o mistério nunca transparece tanto como na contemplação das pequeninas coisas, que, como se não movem, são perfeitamente translúcidas a ele, que param para o deixar passar. É mais difícil ter o sentimento do mistério contemplando uma batalha — e contudo pensar no absurdo que é haver gente, e sociedades e combates delas é o que mais pode desfraldar dentro do nosso pensamento a bandeira de conquista do mistério — do que diante da contemplação duma pequena pedra parada numa estrada, que, porque nenhuma ideia provoca além da de que existe, outra ideia não pode provocar, se continuarmos pensando, do que, imediatamente a seguir, a do seu mistério de existir (...)

*Bernardo Soares (Livro do Desassossego)*

# O drama da realidade no cinema de Hirokazu Kore-eda

Raquel Gandra

Lembro até hoje do primeiro contato que tive com Kore-eda. Em 2004, eu estava começando a faculdade de Comunicação e Audiovisual na UFRJ. Fui assistir *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai) no cinema, instigada pelas breves sensações que o *trailer* enunciava. Encantei-me pelo filme, pelo tempo dos seus silêncios carregados de sentidos; pela densidade emocional do jovem protagonista e pela atenção detalhada aos gestos e seus contornos luminosos. Ali, eu ainda não tinha noção de sua cinematografia.

Anos mais tarde, assisti *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018) e depois *Broker* (Beurokeo, 2022). Conectando os pontos, fui percebendo as linhas de convergência entre suas histórias e personagens. Famílias desconjuntadas/desestruturadas ou pouco convencionais; um estilo de direção mais naturalista flertando com o documental; um equilíbrio entre delicadeza, senso de humor e melancolia; a pobreza como fator determinante de escolhas e relações; tudo isso estava ali.

Foi somente em 2022, quando comecei a ler o livro escrito pelo diretor, no qual ele partilha os processos de aprendizado de sua trajetória e suas reflexões em torno do

fazer cinema, que comecei a correr atrás dos filmes anteriores. Em poucas semanas, devorei sua cinematografia. Encontrei novos pontos de convergência recorrentes, como a problemática relação com a figura paterna (e outros questionamentos em torno da masculinidade padrão tradicional), a dificuldade de nos tornarmos quem queremos ser e a relação entre memória e imagem. Mas o mais importante, ou o que mais me marcou, foi a generosidade perante suas personagens e uma certa fé na humanidade.

As personagens de Kore-eda são extremamente falhas, anti-heróis de suas próprias vidas, plenos de desejo e contradição, mas pelas quais é quase impossível não criar algum tipo de vínculo ou empatia. Motivado pelo prazer de ver preconceitos sendo pulverizados pela realidade, seu cinema está constantemente questionando nossos posicionamentos éticos e morais.

Estamos muito habituados, seja pelos discursos políticos e religiosos, seja pelas narrativas típicas do cinema *mainstream*, a querer encontrar vilões, vítimas e heróis. É sempre mais fácil se posicionar numa história quando temos por quem torcer ou nos identificar.

O cineasta reconhece e defende de modo ativo que somos frutos de nossos contextos (históricos, sociais e culturais). Mas não usa isso para justificar os erros de suas personagens, nem para torná-las vítimas injustiçadas ou vilões romantizados. Ao invés disso, nos convida a refletir sobre estas falhas e compreender seus gestos e atitudes, tanto para nos mobilizar em torno do que é intensamente/intrinsecamente humano, como também para nos apontar na direção de uma conscientização e responsabilidade coletivas.

Meu desejo de realizar a retrospectiva do Kore-eda surgiu, então, pelo encantamento por sua obra e por

entendê-la como um ponto de luz em meio aos tempos atuais sombrios de tanta discórdia e polarização. Num mundo tomado por pessoas constantemente em disputa pela verdade e no qual o ódio é inflamado por crenças que instigam o julgamento e a condenação alheia, seu cinema navega contra a correnteza, nos aproximando do outro e, em especial, daqueles que são alvo de preconceitos.

Kore-eda quer nos desestabilizar. Tirar-nos da posição confortável de passividade perante um raconto. Suas narrativas acontecem no encontro entre o que é mostrado/sugerido e o que nossa maneira de olhar o mundo e nossas histórias irão compor. O diretor provoca também o pensamento crítico em relação aos laços afetivos que definem uma família, nos mostrando que, muitas vezes, o amor é uma construção que pode nascer da necessidade e da precariedade e do desejo de amar e cuidar.

Para além da relevância conceitual e temática de seus filmes, sua obra se destaca também pelas escolhas estéticas e formais. Desde o princípio de sua carreira, Kore-eda transitou pelo universo do documental, e, por isso, joga muito com os limites entre a realidade e a ficção, na sua maneira de filmar e nas escolhas de linguagem, procurando romper com formalismos rígidos sem cair na tentação dos experimentalismos vazios. E ele faz isso com delicadeza e riqueza de detalhes, focando em situações cotidianas e banais.

Esta mostra será uma oportunidade única de conhecermos suas origens e acompanharmos os processos que alimentaram sua trajetória. Fico muito feliz de poder levar para o público brasileiro filmes nunca antes exibidos ou muito pouco conhecidos aqui, como *Hana* (Hana yori mo Naho, 2006), *Boneca Inflável* (Kūki ningyō, 2009), o curta *Raia central* (The Center Lane, 2021), o documentário *Para*

*que fique tudo bem: a viagem infinita de Cocco* (Daijōbu de aruyō ni: Cocco owaranai tabi, 2008) e alguns de seus média metragens de início de carreira, realizados para a TV.

Estou igualmente feliz de poder complementar a exibição dos filmes com atividades paralelas e materiais (como este catálogo) que servirão para enriquecer ainda mais o encontro com sua obra e permanecerão como acervo e fonte de pesquisa.

Foi muito difícil selecionar apenas alguns textos e entrevistas dentre tantos tão estimulantes e reveladores. Tentei contemplar um pouco de cada eixo temático principal e tocar no máximo possível dos filmes de sua obra. Nesse relicário-catálogo, temos textos críticos estrangeiros inéditos; partes de trabalhos acadêmicos produzidos por pesquisadores brasileiros e um (extenso) trecho de seu livro, publicado, até hoje, apenas em japonês e francês.

Assim como Fernando Pessoa/Bernardo Soares, Hirokazu Kore-eda também parece desassossegar-se em meio aos mistérios e às sensações mínimas, sem inibir-se nem acanhar-se diante da perplexidade do mundo. Ele nos propõe, para além da fruição poética de suas imagens, um olhar atento para nossas arrogâncias e certezas, mas também generoso conosco e com aqueles que divergem dos caminhos que calculamos como acertados ou corretos.

Fica aqui o meu convite pessoal para ver e rever a obra deste cineasta singular, mas que anda de mãos dadas com Yasujiro Ozu, John Ford, Federico Fellini, Ken Loach e vários outros que souberam expressar com maestria a contradição e a beleza de ser humano.

# • Sumário

## • Kore-eda e o Cinema Japonês

20 ..... *Além de Ozu e Loach: Kore-eda Hirokazu no cinema japonês e mundial*  
• Marc Yamada

49 ..... *Hirokazu Kore-eda: uma súmula*  
• Cacau Ideguchi

## • Onde tudo começou - Kore-eda por ele mesmo

62 ..... *A juventude e o fracasso (1989-1991)*  
• Hirokazu Kore-eda

88 ..... *Um mundo em tons de cinza*  
• Hirokazu Kore-eda

## • A morte, a ausência, o tempo e a memória

126 ..... *Cultivando o Eu no Outro em Sem memória (1996), de Hirokazu Kore-eda*  
• Nathan Senn

130 ..... *Maborosi (1995), de Hirokazu Kore-eda: mostrar apenas o que é necessário*  
• Donald Richie

142 ..... *Maborosi - Kore-eda consegue fazer a passagem da morte para a vida*  
• Walter Salles

144 ..... *Como o cinema lembra: Depois da vida (1998)*  
• Kristi Irene McKim

## • Entre a ficção e o documentário

152 ..... *Do documentarista ao diretor-roteirista*  
• Célia Maki Tomimatsu

156 ..... *A estruturação do cotidiano no enredo de Seguindo em frente (2008)*  
• Mari Sugai

## • A infância e a família

178 ..... *A infância da solidão em Hirokazu Kore-eda*  
• Julio Roberto Groppa Aquino

189 ..... *O que eu mais desejo (2011), de Hirokazu Kore-eda*  
• MaoHui Deng

193 ..... *Ainda aprendendo*  
• Kelley Dong

198 ..... *Nossa irmã mais nova (2015)*  
• Linda C. Ehrlich

## • Figuras masculinas e paternas

206 ..... *Reimaginando corpos masculinos em Hana, Pais e filhos e O terceiro assassinato* • Marc Yamada

## • Outros aspectos

232 ..... *Família*  
• Hernani Heffner

237 ..... *Pais e filhos (2013)*  
David Bordwell



241	<i>As continuidades e mudanças no estilo estético cinematográfico de Hirokazu Kore-eda: o filme Broker como um exemplo</i> • Baoming Song
-----	--

262	<i>Monstro: lacunas e percepções</i> • Henrique Esteves
-----	--

## • Entrevistas

268	<i>“Aqueles dos dois lados da câmera podem crescer” - Entre o algoz e a vítima</i> • Shimamori Michiko
-----	---

288	<i>Entrevista: Hirokazu Kore-eda (Boneca inflável, 2009)</i> • Yama Rahimi
-----	---

292	<i>Uma entrevista com Hirokazu Kore-eda (Hana)</i> • Andrew Heskins
-----	--

298	<i>Uma entrevista com Hirokazu Kore-eda</i> • Jeff Reichert
-----	--

303	<i>“O sangue é suficiente?” Entrevista com Hirokazu Kore-eda sobre famílias improvisadas e Assunto de família</i> • Alexander Jacoby
-----	---

311	<i>Riri Furanki, o pai da família, Osamu – O diretor Hirokazu Kore-eda dá um passo em um novo território após dez anos</i> • Todoroki Yukio
-----	--

319	<i>“Encontrado” na tradução: Uma entrevista com Hirokazu Kore-eda sobre A verdade</i> • Ali Moosavi
-----	--

324	<i>Hirokazu Kore-eda: “O que não compreendemos, transformamos em monstros”</i> • Luke Giorgiades
-----	---

330	<i>Inocência e crueldade: uma entrevista com Hirokazu Kore-eda</i> • Claire Cao
-----	--

334	• <b>Filmografia</b>
-----	----------------------

352	• <b>Sobre os autores</b>
-----	---------------------------

360	• <b>Créditos</b>
-----	-------------------

# • Kore-eda e o Cinema Japonês



1 Publicado originalmente em *Kore-eda Hirokazu*. Chicago: University of Illinois Press, 2023. Tradução de Jaiê Saavedra.

## Além de Ozu e Loach: Kore-eda Hirokazu no cinema japonês e mundial<sup>1</sup>

Marc Yamada

Este livro apresenta uma intervenção na crítica de língua inglesa sobre um dos cineastas internacionais mais aclamados da atualidade, Hirokazu Kore-eda (n. 1962). Ao longo de sua carreira de trinta anos, Kore-eda dirigiu mais de quinze longas-metragens, bem como inúmeros documentários e programas de televisão, muitos dos quais estão comercialmente disponíveis ao redor do mundo. Até 2022, os trabalhos de Kore-eda disponíveis em mídia física, serviços de *streaming* e *online* incluem *Lições de um bezerro* (Mô hitotsu no kyôiku — Ina shôgakkô haru gumi no kiroku, 1991); *Agosto sem ele* (Kare no inai hachigatsu ga, 1994); *Maborosi* (Maboroshi no hikari, 1995); *Sem memória* (Kioku ga ushinawareta toki, 1996); *Depois da vida* (Wandafuru raifu, 1998); *Tão distante* (Boku no Kyori, 2001); *Ninguém pode saber* (Dare mo shiranai, 2004); *Hana* (Hana yori mo naho, 2006); *Seguindo em frente* (Aruitemo aruitemo, 2008); *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009); *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011); *Pais e filhos* (Soshite chichi ni naru, 2013); *Nossa irmã mais nova* (Umimachi diary, 2015); *Depois da tempestade* (Umi yori no mada fukaku, 2016); *O terceiro assassinato* (Sandome no satsujin, 2017); *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018); *A verdade* (La

vérité, 2019); e *Broker* (Beurokeo, 2022). Desde o início de sua carreira nos anos 1990 como documentarista, Kore-eda ganhou dezenas de prêmios por seus filmes em festivais ao redor do mundo, particularmente no Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio do Júri por *Pais e filhos* em 2013 e a Palma de Ouro por *Assunto de família* em 2018.

Embora haja um fluxo constante de críticas sobre o trabalho de Kore-eda em japonês, inglês e outras línguas nas últimas décadas, muito dessa produção acadêmica reforça a identificação de seus filmes como manifestações dos valores do cinema japonês tradicional.<sup>2</sup> O uso extensivo de câmera estática e composições austeras em seu primeiro longa-metragem, *Maborosi*, provocou inevitáveis comparações com a estética japonesa tradicional. Críticos japoneses e estrangeiros atribuíram a *Maborosi* valores como o minimalismo e uma sensibilidade à efemeridade, reforçando formas desgastadas de se ver a cultura japonesa através de lentes tradicionais.<sup>3</sup> O cineasta japonês Higuichi Naofumi, por exemplo, reconhece em *Maborosi* e em outros filmes de Kore-eda uma exemplificação do valor estético de *mono no aware*, ou uma sensibilidade à natureza transitória das coisas (“Narushishizumu”). Por sua parte, Kore-eda afirma não ter conscientemente baseado o estilo cinematográfico de *Maborosi* nas estéticas de formas tradicionais como o Zen Budismo: “Quando fui a festivais de cinema europeus com *Maborosi*, as pessoas frequentemente falavam sobre Zen. Elas me perguntavam sobre a relação entre o filme e o Zen. Isso era algo em que eu nunca havia pensado” (SCHILLING e KORE-EDA, p. 15). Considerando essas primeiras caracterizações de seu trabalho, os críticos frequentemente posicionam o diretor numa linhagem de cineastas da era de ouro do cinema japonês dos anos 1950 e 1960, como Ozu Yasujiro (1903–63), o renomado diretor de *Era uma vez em Tóquio* (*Tokyo monogatari*, 1953) e outros

2 Adam Bingham, entre outros, argumenta que Kore-eda é conhecido por incorporar elementos da cultura clássica japonesa em sua obra (p. 8–11).

3 O crítico de cinema Donald Richie observa que as técnicas cinematográficas usadas para relatar a “história crua” de uma jovem viúva que lida com o suicídio do marido “são deliberadamente mantidas no mínimo” (p. 38).

4 A austeridade que os críticos reconhecem nos filmes de Kore-eda é menos uma manifestação de valores budistas, argumento eu, e mais o efeito da volatilidade da influência neoliberal nas relações sociais.

clássicos do cinema japonês cujas obras meditativas também foram associadas a estéticas tradicionais e perspectivas religiosas por críticos como Paul Schrader, que compara os filmes de Ozu a conceitos zen.<sup>4</sup> O crítico Yoshimoto Mitsuhiro comenta sobre as tendências essencialistas das abordagens críticas americanas ao cinema japonês: “Muito esquematicamente, a história da produção acadêmica americana sobre cinema japonês pode ser dividida em três fases: (1) celebração humanista de grandes autores e da cultura japonesa nos anos 1960, (2) celebração formalista e marxista do cinema japonês como uma alternativa ao cinema clássico de Hollywood nos anos 1970, e (3) reavaliação crítica das abordagens anteriores por meio da introdução do discurso da alteridade e da análise intercultural nos anos 1980” (p. 8).

Embora não possamos separar o trabalho de Kore-eda da linhagem nacional da qual ele faz parte, nem redefinir como essa linhagem foi caracterizada pela crítica, enfatizar a “japonesidade” de seus filmes é perder a oportunidade de considerar como sua obra é moldada por questões e condições que atravessam fronteiras culturais e afetam outras tradições capitalistas ao redor do mundo. O público internacional não busca os filmes de Kore-eda por retratarem um Japão exótico, como foi o caso no passado com diretores como Kurosawa Akira (1910–98); em vez disso, o público aprecia o retrato humanista de famílias e indivíduos lutando para se conectar e sobreviver nos tempos modernos. Por essa razão, o objetivo deste livro é introduzir uma nova estrutura crítica para ver os filmes de Kore-eda dentro de um contexto internacional, buscando reinterpretar as características atribuídas às suas obras cinematográficas ao relacioná-las com as preocupações socioeconômicas contemporâneas que também impactam cineastas fora do Japão. Isso não significa que Kore-eda

deliberadamente esconda ou obscureça aspectos da sociedade e cultura japonesas em seus filmes; de fato, a maioria de seus filmes se passa em áreas reconhecíveis do Japão e apresenta pessoas etnicamente japonesas falando japonês. No entanto, seus filmes também não encenam a cultura japonesa com o intuito de essencializá-la como algo distinto e exótico.

Ao desviar o foco da estética tradicional, este livro argumenta que o excesso — e não o minimalismo — é a característica central do humanismo de Kore-eda. Utilizo o termo “excesso” de acordo com seu significado original nos estudos de cinema, como um conceito-chave dos anos 1970 para descrever a mudança do foco crítico da narrativa unificadora dos textos filmicos para a consideração de forças opostas e heterogêneas que escapam e excedem esses sistemas narrativos e organizacionais fora do texto cinematográfico (THOMPSON, p. 130). Alinhando-se a essa visão de excesso cinematográfico, os filmes de Kore-eda, argumenta-se aqui, manifestam momentos em que o desejo de conexão humana escapa à lógica dos sistemas e políticas moldados pela implementação de valores neoliberais — um processo que tem influenciado as condições sociais e a expressão cultural — inclusive o fazer cinematográfico — no Japão nas últimas três décadas.

Esses momentos de excesso são capturados por meio de imagens de corpos que formam espaços compartilhados ao se moverem, atuarem e se reunirem dos dois lados da câmera — corpos que manifestam o impulso humanista dos filmes de Kore-eda, o que serve de base para seu apelo ao redor do mundo. O caminho incomum de Kore-eda até se tornar um cineasta internacional lhe proporciona um distanciamento crítico de uma tradição nacional que ele tanto busca como inspiração quanto tenta superar. Nascido em 1962, durante a ascensão meteórica do Japão



à condição de país de Primeiro Mundo após sua derrota na Segunda Guerra Mundial, Kore-eda foi criado nos primeiros anos de sua vida na cidade de Nerima, ao norte de Tóquio, parte da área metropolitana da capital japonesa. Aos nove anos, mudou-se com a família para a região de Asahigaoka, na cidade vizinha de Kiyose, estabelecendo-se em um dos *danchi* (grandes conjuntos habitacionais públicos) construídos entre os anos 1950 e 1970 para abrigar famílias de *salarymen*, ou trabalhadores de empresas que impulsionaram o crescimento do Japão nesse período. Ele viveu no complexo habitacional durante seus anos de faculdade, saindo apenas aos vinte e oito anos. As lembranças de Kore-eda sobre sua vida familiar no complexo de Kiyose revelam os desafios e disfunções que caracterizam muitas das famílias retratadas em seus filmes e documentários. As figuras paternas ausentes que aparecem em vários filmes de Kore-eda refletem sua ambivalência em relação ao próprio pai, um veterano da Segunda Guerra Mundial e operário de fábrica humilde (“Chichi no shakkin”, p. 384). Nascido como cidadão japonês em Taiwan — uma colônia sob domínio japonês de 1895 a 1945 — o pai de Kore-eda lutou por seu país na China durante a guerra. Após a invasão soviética da Manchúria, em 1945, foi enviado para um campo de prisioneiros na Sibéria, onde suportou três anos de trabalho forçado, abusos e outras provações antes de conseguir retornar ao seu país derrotado. Embora raramente falasse sobre sua experiência na guerra, o transtorno pós-traumático afetou sua reintegração à sociedade e à vida doméstica. Ele frequentemente desaparecia de casa por longos períodos, acumulando dívidas de jogo que sobrecarregavam a esposa e os filhos com dificuldades financeiras (p. 386). Kore-eda recorda-se de credores assediando a

família durante os períodos de sumiço do pai, enquanto sua mãe desesperadamente juntava dinheiro para pagá-los, contando com a assistência social do governo para sobreviver (p. 387). As dificuldades financeiras que Kore-eda enfrentou na juventude se manifestam em sua atenção às questões de pobreza e benefícios sociais nos filmes *Ninguém pode saber*, *Depois da tempestade* e *Assunto de família*, bem como no documentário televisivo *Entretanto... no Tempo dos Cortes na Assistência Governamental* (*Shikashi... fukushi kirisute no jidai ni*, 1991).

Devido à ausência constante de uma figura paterna em casa, Kore-eda foi criado por sua mãe, avó e duas irmãs mais velhas — um aspecto de sua juventude que, segundo ele próprio, confere uma perspectiva feminina aos seus filmes, incluindo sua obra mais autobiográfica, *Depois da tempestade* (KANAZAWA e KORE-EDA, p. 52). O filme gira em torno da família Shinoda de classe média, composta pela matriarca Yoshiko e seus dois filhos adultos: Chinatsu, mãe de dois filhos, e Ryota, um romancista fracassado e jogador compulsivo. O falecido marido de Yoshiko, assim como o pai de Kore-eda, desperdiçou a renda familiar em jogos de azar antes de morrer, frustrando o sonho de Yoshiko de sair de seu pequeno apartamento e se mudar para uma casa de verdade. Para retratar as limitações do estilo de vida modesto de Yoshiko, Kore-eda acentuou as condições apertadas de seu apartamento, ambientando o filme no mesmo complexo de Nerima em que ele cresceu (OGAWA e KORE-EDA, pp. 60–62). Inspirado pelas memórias de sua infância, homens perdulários costumam ser retratados como personagens simpáticos em filmes como *Depois da tempestade* e *Nossa irmã mais nova*, sendo cuidados por



mulheres que demonstram compaixão pelas dificuldades enfrentadas por eles.

A trajetória de Kore-eda até se tornar diretor foi moldada mais pelo acaso do que por um desejo firme de fazer cinema desde cedo. Após o ensino médio, ele ingressou na Universidade de Waseda, uma das seis universidades mais prestigiadas de Tóquio — equivalente, aproximadamente, à Ivy League nos Estados Unidos. Reconhecida por sua tradição literária, Waseda é alma mater de vários escritores japoneses famosos, incluindo o autor *best-seller* internacional Murakami Haruki (n. 1950). Com aspirações de se tornar romancista, Kore-eda entrou para a Faculdade de Letras da Escola de Artes e Ciências, mas rapidamente foi atraído pelo mundo do cinema e da roteirização (YAMADA e KORE-EDA, p. 263). Como outras universidades japonesas da época, Waseda não dispunha de um programa adequado de cinema que orientasse a formação inicial de Kore-eda nas artes cinematográficas. Aspirantes a cineastas da sua geração tendiam a frequentar clubes de cinema universitários que produziam filmes em Super 8 ou buscavam orientação de figuras como o crítico de cinema Hasumi Shigehiko, que orientou a carreira de muitos jovens diretores dos anos 1990, incluindo Kurosawa Kiyoshi (n. 1955) e Aoyama Shinji (n. 1964), entre outros (NOLLETTI, “Introdução”, p. 2). Em vez de procurar clubes de cinema, Kore-eda passava seu tempo em Waseda lendo roteiros e faltando às aulas para assistir a clássicos japoneses e internacionais em cinemas alternativos de Tóquio (OGAWA e KORE-EDA, p. 57). Assistindo entre trezentos e quatrocentos filmes por ano, Kore-eda focava nos grandes autores e se sentia particularmente atraído pelos filmes de Federico Fellini (1920–1993), descrevendo o momento em que descobriu o cineasta italiano como um “ponto de virada” em sua formação como diretor (RISKER,

p. 42). Seu orientador, compreensivo, permitiu que Kore-eda escrevesse um roteiro — o primeiro de muitos — em vez da tradicional monografia exigida para a graduação (OGAWA e KORE-EDA, p. 57).

Depois de se formar em Waseda em 1987, Kore-eda procurou trabalho como roteirista — uma profissão na indústria cinematográfica que, segundo ele, se adequava melhor à sua natureza introvertida do que a de diretor, que exige comandar um set de filmagem (HOKAZONO e KORE-EDA, p. 107). Percebendo que levaria anos para conseguir viver de forma estável apenas escrevendo roteiros, Kore-eda passou a buscar toda e qualquer oportunidade para se estabelecer na área, decidindo, por impulso, prestar um exame de emprego na área de produção televisiva — setor que, à época, estava contratando mais do que o cinema (HOKAZONO E KORE-EDA, p. 107). Ele conseguiu um emprego na TV Man Union, a primeira produtora independente de televisão no Japão, como assistente de direção em programas documentais. Antes de começar na TV Man, Kore-eda não tinha muito interesse por documentários, exceto pelos trabalhos de Ogawa Shinsuke (1935–92) e Tsuchimoto Noriaki (1928–2008), os dois documentaristas mais renomados do país. Após apenas um ano na TV Man, porém, ele já se sentia desanimado com sua nova profissão. Incapaz de lidar com as exigências de uma indústria que o forçava a produzir conteúdo em ritmo acelerado, Kore-eda tinha dificuldades em entregar o material no prazo, tornando-se alvo de zombarias por parte de colegas impacientes com seu desempenho insatisfatório (p. 107).

Temendo perder o foco nos tipos de histórias que desejava contar no cinema, Kore-eda começou secretamente a produzir seu próprio documentário, *Lições de um bezerro*, enquanto ainda mantinha seu trabalho diário na TV Man (HOKAZONO e KORE-EDA, p. 107). Inspirado por

uma reportagem que havia lido anos antes sobre crianças que criaram um bezerro como projeto de classe durante o ano letivo em uma escola progressista na cidade de Ina, na província de Nagano. Kore-eda pediu permissão à professora para filmar os alunos enquanto se preparavam para criar outro bezerro. Munido de uma câmera 8mm emprestada do trabalho, ele passou três anos — de outubro de 1988 a março de 1991 — viajando entre a zona rural de Nagano e Tóquio para registrar as cenas da classe sempre que podia se ausentar de suas funções na TV Man (pp. 107–108). Durante os 44 minutos do programa, a câmera, em sua maior parte operada à mão, capta as crianças se preparando meses antes da chegada do bezerro, Laura — emprestada de uma fazenda local —, arrecadando fundos para comprar sua ração e construindo um estábulo. Durante os nove meses em que Laura vive na escola, os alunos se revezam para cuidar de suas necessidades, despedindo-se com lágrimas quando ela retorna à fazenda já crescida. Filmar no acolhedor interior da província de Nagano foi exatamente o que Kore-eda precisava após a rejeição que experimentara na indústria televisiva competitiva de Tóquio (p. 107). Seu trabalho em *Lições de um bezerro* revelou seu talento para capturar o mundo a partir da perspectiva de uma criança — uma habilidade que lhe renderia elogios de críticos que o identificam como um dos melhores diretores de atores infantis (Rafferty). Exibido na série de documentários noturnos da Fuji Television, *Nonfix*, *Lições de um bezerro*, impressionou os chefes da TV Man, que promoveram Kore-eda ao cargo de diretor, permitindo-lhe mais liberdade na escolha de seus projetos. Dois documentários sobre ativistas vieram em seguida.

*Entretanto... no Tempo dos Cortes na Assistência Governamental*, que também foi ao ar no *Nonfix*, examina o suicídio do ex-chefe da Divisão de Assistência Social do

Ministério da Saúde, Trabalho e Bem-Estar, Yamanouchi Toyonori, que se frustrou com a recusa do órgão em autorizar ajuda a quem precisava — um tema com o qual Kore-eda podia se identificar, tendo crescido sob apoio do governo. O documentário retrata o sofrimento dos beneficiários da assistência social e a atitude indiferente dos administradores em um tempo de cortes orçamentários. Depois de filmar *Lições de um bezerro* sozinho com uma câmera 8mm, Kore-eda passou a contar com uma equipe para *Agosto sem ele* e outras produções, permitindo que se concentrasse em seu trabalho como diretor e entrevistador durante as filmagens. Em *Agosto sem ele*, Kore-eda retrata os meses finais de Hirata Yutaka, o primeiro paciente com AIDS assumidamente gay no Japão — uma figura marginalizada na sociedade japonesa numa época em que o estigma social contra a homossexualidade e a AIDS ainda era bastante forte.

Com base nesses trabalhos iniciais, é possível situar Kore-eda na tradição do documentarismo japonês. Sua obra em *Lições de um bezerro* e a ênfase que dá a indivíduos com deficiências colocam seus filmes em diálogo com os trabalhos iniciais de cineastas como Tsuchimoto, Hani Susumu (n. 1928), Hara Kazuo (n. 1945) e Sato Makoto (1957–2008). No entanto, a inovação de Kore-eda como cineasta está na maneira como ele mistura elementos do cinema de ficção com a estética do documentário. Nesse sentido, o trabalho documental inicial de Kore-eda influencia seus longas de ficção, embora o grau de dependência desses dois meios varie a cada novo projeto (KORE-EDA, “Dokumentari”, p. 82). Em seu segundo longa-metragem, *Depois da vida*, Kore-eda mistura elementos da produção documental e da ficção para explorar que tipo de histórias podem emergir desse processo (ZHANGKE e KORE-EDA, p. 16).<sup>5</sup> *Depois da vida* conta a história de um grupo de pes-

soas recentemente falecidas que passam uma semana em uma espécie de estação de transição entre a vida e a morte antes de seguirem adiante. No início desse período de sete dias, os mortos são recebidos por funcionários que informam que, durante a semana, devem escolher uma única lembrança de suas vidas para levar consigo pela eternidade. Os funcionários transformam essa memória em um curta-metragem, que é exibido aos visitantes no final da semana. Para realizar o filme, Kore-eda contratou vários estudantes universitários para entrevistar pessoas nas ruas, perguntando-lhes qual seria a única lembrança que escolheriam levar após a morte — exatamente como os entrevistadores fazem no filme com os visitantes da estação de transição (SODA, p. 104). Kore-eda usou as quinhentas entrevistas gravadas em vídeo por sua equipe como base para o roteiro de *Depois da vida*, incorporando ideias de memórias a partir das entrevistas e até escalando alguns dos entrevistados para interpretar a si mesmos no filme (p. 104). Kore-eda utilizou o mesmo processo anos depois ao criar *A verdade*; ele conduziu entrevistas extensas com Juliette Binoche e Catherine Deneuve, que estrelam o filme, antes de começar a filmar (ARAI, p. 18). Algumas das perguntas que ele fez a Deneuve — como “Qual atriz lhe transmitiu seu DNA?” e “A quem você transmitiu seu DNA como atriz?” — foram incorporadas diretamente ao corte final, durante uma entrevista entre a personagem de Deneuve, Fabienne, e um jornalista que abre o filme (p. 18). Além disso, Kore-eda filmou *Ninguém pode saber* como se fosse um documentário. O filme é baseado em um evento real ocorrido em 1988: o “Caso das Crianças Abandonadas de Nishi-Sugamo” (*Nishi-sugamo kodomo okizari jiken*), no qual cinco crianças foram encontradas em condições precárias em um apartamento em Tóquio, após terem sido abandonadas pela mãe por seis meses (duas das crianças

estavam mortas — um bebê, cujo corpo foi encontrado no apartamento, e outra criança, descoberta enterrada nas montanhas). Para capturar a imediaticidade dos acontecimentos, Kore-eda optou por editar o material logo após cada cena ser filmada, em vez de esperar até o fim das filmagens — seguindo o mesmo padrão que usa na realização de seus documentários (JONZE e KORE-EDA, p. 49).

Kore-eda não possui formação formal como diretor de fotografia, mas seu entendimento do lado técnico da produção cinematográfica tem se aprimorado a cada novo filme. No início, ele utilizava frequentemente técnicas de *cinéma vérité* e *direct cinema*, associadas ao documentarismo, para conferir autenticidade às suas ficções. Usou câmera na mão em *Depois da vida* e *Tão distante* para captar movimentos com energia e espontaneidade, criando a sensação de um filme doméstico, mas também adota um estilo observacional que se manifesta em planos abertos e estáticos, como em *Maborosi*, utilizando edição naturalista, iluminação realista e trilha sonora contida para transmitir autenticidade. Ele afirma que produzir programas documentais aguçou sua habilidade em captar as nuances das interações humanas em seus filmes de ficção (HOKAZONO e KORE-EDA, pp. 107–108). No entanto, após *Ninguém pode saber*, os filmes de Kore-eda passaram a ter uma aparência mais comercial. Ele ainda usa seu estilo observacional característico — com planos estáticos e amplos misturados ocasionalmente a imagens de câmera na mão — mas também incorpora efeitos como movimentos de câmera deslizantes e *push-in shots* (movimentos de aproximação) para dar mais dinamismo às composições, como em *Boneca inflável*. Além disso, passou a usar mais trilhas sonoras não diegéticas para acentuar momentos dramáticos e emocionais em filmes como *Nossa irmã mais nova*. Na maioria de seus longas, Kore-eda prefere filmar com lentes de 35mm, embora, às vezes,

5 Os dois meios diferem em seu foco: documentários buscam captar problemas sociais ou políticos específicos que levam a conclusões ou questões abstratas, enquanto a ficção se move na direção oposta, das abstrações aos casos específicos (PALETZ e SAITO, p. 54).

utilize lentes teleobjetivas para capturar os personagens em relação ao ambiente ao seu redor. Embora prefira a textura e o grão da película, ele reconhece a rápida transição para o digital na última década. Por exemplo, optou por filmar *O terceiro assassinato* em digital anamórfico widescreen, embora tenha argumentado que parte da poesia do cinema se perde nessa mudança (Chang).

Depois de dirigir vários documentários no início dos anos 1990, Kore-eda aproveitou as experiências e recursos adquiridos com seu sucesso inicial na TV Man para criar seu primeiro longa-metragem, *Maborosi*, que estreou no Festival de Cinema de Veneza em setembro de 1995 e se tornou o padrão pelo qual sua carreira como cineasta de ficção seria avaliada. *Maborosi* recebeu aclamação crítica por seu uso da iluminação e da cinematografia, rendendo a Kore-eda alguns de seus primeiros prêmios como cineasta, incluindo o Prêmio Osella de Ouro de Melhor Fotografia em Veneza e o Prêmio Dragões e Tigres no Festival Internacional de Cinema de Vancouver de 1995. Refletindo o interesse original de Kore-eda pela ficção literária, o filme tem como material de origem a novela *Maboroshi no hikari* (1983), do escritor japonês Miyamoto Teru (n. 1947). Tendo acabado de abordar o tema do luto em *Entretanto... no Tempo dos Cortes na Assistência Governamental*, Kore-eda sentiu que adaptar uma obra sobre a perda de entes queridos — tema central de *Maboroshi no hikari* — parecia uma forma apropriada de fazer a transição entre o documentário e o cinema de ficção (FEINSOD e KORE-EDA).

Embora tanto *Entretanto...* quanto *Maborosi* tratem das dificuldades enfrentadas por uma mãe solteira após a perda do provedor da família, os críticos ignoraram as conexões entre *Maborosi* e os temas que Kore-eda vinha desenvolvendo em seus documentários socialmente conscientes. Em vez disso, buscaram situar o filme dentro do

cinema japonês clássico, referenciando *Era uma vez em Tóquio*, de Ozu. Após a estreia norte-americana de *Maborosi* no Festival Internacional de Cinema de Toronto no outono de 1995, artigos comparando o filme às obras de Ozu — escritos por críticos como David Desser, Christine Marran e Bert Cardullo — apareceram em publicações especializadas. Comparações com Ozu na crítica e nos estudos acadêmicos viriam a acompanhar Kore-eda pelos 25 anos seguintes, tornando-se uma forma habitual de situar seu trabalho dentro do cinema japonês e mundial. Ainda hoje, é difícil encontrar um artigo ou crítica sobre seus filmes que não recorra a referências a Ozu como forma de contextualizar a carreira de Kore-eda. Adam Bingham (2015), por exemplo, argumenta que Kore-eda “consagrou Ozu”, assim como os temas da domesticidade e das rotinas cotidianas que caracterizam seus filmes (p. 101). O próprio Kore-eda reconhece uma dívida com Ozu no desenvolvimento de seu estilo cinematográfico, admitindo que o ritmo e a representação do tempo em seus filmes são influenciados pelos dramas familiares de Ozu (RIRL e KORE-EDA, “Egako”, p. 210). Seguindo o exemplo dos preparativos pré-filmagem de Ozu, Kore-eda realiza um retiro anual com os membros de sua produtora, Bunbuku, para trabalhar em roteiros e se preparar para as filmagens no mesmo ryokan (pousada tradicional) na região costeira de Kanagawa onde Ozu costumava trabalhar em seus próprios filmes (ARAI, p. 13).

A caracterização de Ozu como um cineasta tradicional é complicada pelo fato de que ele representa, ao mesmo tempo, o cinema da era de ouro dos anos 1950 e 1960 e uma alternativa inovadora ao estilo clássico de Hollywood, que dominava na década de 1950. Acadêmicos proeminentes como David Bordwell e Hasumi Shigehiko associam as técnicas inventivas usadas por Ozu a um estilo modernista, mas outros o veem como um símbolo

do cinema clássico japonês. Os esforços para conectar o trabalho de Kore-eda ao de Ozu baseiam-se tanto numa nostalgia pela era de ouro quanto numa dificuldade em classificar os filmes de Kore-eda dentro das opções de gênero disponíveis para o cinema independente contemporâneo. As décadas de 1970 e 1980 marcaram o declínio da indústria cinematográfica japonesa, que floresceu na era dourada. O afrouxamento das restrições impostas pelas forças de ocupação dos EUA — que buscavam eliminar valores feudais no período pós-guerra — e o crescimento econômico do país levaram ao desenvolvimento de um sistema de estúdios nos anos 1950, dominado por empresas como Tōhō, Shōchiku, Nikkatsu e Tōei. Os cineastas mais renomados da história do Japão — como Ozu, Naruse Mikio (1905–1969), Mizoguchi Kenji (1898–1956) e Kurosawa Akira — produziram alguns dos maiores clássicos nesse período. Diretores da Nova Onda como Ōshima Nagisa (1932–2013) revitalizaram a indústria nos anos 1960 com experimentações temáticas e estilísticas, mas com a popularização da televisão nos anos 1970, a indústria cinematográfica entrou em declínio. À beira da falência nas décadas de 1970 e 1980, os estúdios passaram a produzir, em sua maioria, animações voltadas para o público jovem, adaptações de dramas televisivos populares para adultos, e filmes nostálgicos direcionados à geração mais velha, com o objetivo de atender à demanda do público. Embora o cinema japonês tenha experimentado um ressurgimento nos anos 1990 impulsionado por uma nova leva de cineastas independentes, classificar suas obras em um setor dominado pelo mercado tornou-se cada vez mais difícil, forçando os diretores a buscar inserção em marcas globais reconhecíveis. Entretanto, ao contrário dos filmes de Kurosawa Kiyoshi — cujos títulos *Cure* (Kyua, 1997), *Pulse* (Kairō, 2001) e *Loft* (2005) representam

o auge do boom do terror japonês no fim dos anos 1990 e início dos 2000 — o trabalho de Kore-eda é muito mais difícil de categorizar dentro do cinema japonês. Isso levou os críticos a associar elementos do gênero cinematográfico e televisivo *shōmingei* (drama doméstico) à sua obra.

Por sua parte, Kore-eda não se sente totalmente confortável à sombra de Ozu. Embora admita ter imitado o estilo de Ozu em *Maborosi* — algo de que hoje se arrepende —, Kore-eda não replica inocentemente o estilo de seu antecessor (HASE, p. 124). Em vez disso, boa parte de seu trabalho pode ser vista como um comentário sobre a própria história do cinema japonês — um comentário que oferece ao diretor uma distância crítica da tradição. Essa distância crítica se evidencia no tratamento estratificado que Kore-eda dá a dois elementos icônicos do cinema de Ozu, frequentemente utilizados para representar o estilo do próprio Kore-eda: os “planos tatami”, com a câmera posicionada próxima ao chão para capturar cenas domésticas, como em *Pai e filha* (*Banshūn*, 1949) e *Era uma vez em Tóquio*; e os “planos almofada”, tomadas de imagens aparentemente aleatórias do cotidiano inseridas entre as cenas, usados por Kore-eda em *Maborosi* como uma referência clara ao trabalho de Ozu (DESSER, “Imagination”). Mas, se *Maborosi* incorpora essas técnicas de maneira fluida, *Depois da vida* oferece um comentário sobre o desafio enfrentado por diretores em lidar com a “ansiedade da influência” ao utilizar esses elementos. Para ajudar um homem idoso chamado Watanabe Ichiro a decidir qual lembrança de sua vida transformar em um filme, os funcionários do entreposto entre a vida e a morte lhe entregam gravações de toda a sua vida, distribuídas em 71 fitas VHS — uma para cada ano de vida —, que Ichiro passa horas assistindo durante a semana. Em uma dessas fitas, um plano tatami mostra Ichiro de meia-idade sentado no chão tomando café da manhã en-



quanto sua esposa cozinha ao fundo. Porém, a estrutura de filme-dentro-do-filme deixa claro que não estamos apenas assistindo a um momento cotidiano de um casal, mas sim a um metacomentário sobre o estilo de Ozu — algo diferente do uso direto dos planos tatami em *Maborosi*. Esse nível adicional de subtexto transforma a cena de uma representação transparente do passado em uma reflexão sobre como a memória, assim como o cinema, media nossas experiências. Ao evitar os momentos mais dramáticos de sua vida, Ichiro eventualmente escolhe uma lembrança simples: estar sentado em um banco de parque com sua esposa — uma cena capturada em um plano geral que remete aos momentos contemplativos das obras de Ozu, especialmente *Era uma vez em Tóquio* (DESSER, “After Life”, p. 60). Segundo Desser, ao referenciar Ozu, o filme incorpora conscientemente um tema comum aos filmes do mestre — o valor de uma existência simples — dentro de uma história em que os personagens aprendem a aceitar suas vidas mortais por meio da experiência cinematográfica (p. 60).

Uma maneira alternativa de situar Kore-eda no cinema japonês — em vez de apenas como um retorno ao cinema da era de ouro — é através da televisão. Kore-eda faz parte de um grupo de diretores que foram originalmente formados na indústria televisiva e que não tiveram experiência dentro do sistema tradicional de estúdios. Outros cineastas com formação televisiva incluem Hani, Obayashi Nobuhiko (1938–2020) e Suwa Nobuhiro (n. 1960). Nesse sentido, o tratamento autoconsciente que Kore-eda dá ao gênero *shōmingeki* (drama doméstico) reconhece sua posição dentro da tradição televisiva e cinematográfica japonesa, ao mesmo tempo em que cria espaço criativo para se distanciar dela. Em *Seguindo em frente* e *Depois da tempestade*, Kore-eda revitaliza o drama doméstico e seu retrato realista da vida cotidiana de pessoas comuns,

inspirando-se em diretores e roteiristas reconhecidos por seu trabalho no gênero. Para *Seguindo em frente* — um filme sobre uma família que se reúne para homenagear a morte do filho mais velho — Kore-eda estudou a obra de duas figuras associadas ao drama doméstico: o diretor Naruse, conhecido por suas representações sombrias das dificuldades enfrentadas por protagonistas femininas em filmes como *Quando a mulher sobe a escada* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960), e a roteirista Mukoda Kuniko (1929–1981), ensaísta e escritora premiada que escreveu diversos roteiros para a televisão nas décadas de 1960 e 1970. Estudando a obra de Mukoda, especialmente *Ashura no gotoku* — seriado exibido na emissora pública NHK entre 1979 e 1980 —, Kore-eda aprendeu a construir diálogos para ambientes domésticos, enquanto os filmes de Naruse o ajudaram a entender o lado técnico da escolha de locações e as sutilezas de bloquear cenas e conduzir interações entre personagens nos espaços confinados das residências japonesas (KANAZAWA e KORE-EDA, p. 52). A influência desses dois artistas em *Seguindo em frente* e *Depois da tempestade* é evidente em cenas nas quais os personagens mantêm conversas íntimas em cozinhas apertadas, corredores estreitos e cantos pequenos das casas e apartamentos que servem como cenários para esses dramas familiares. No entanto, como ocorre com o tratamento que Kore-eda dá à obra de Ozu em *Depois da Vida*, ele não copia inocentemente a fórmula do drama doméstico. Em sua leitura do uso desse estilo por Kore-eda em *Seguindo em frente*, Mitsuyo Wada-Marciano argumenta que a imitação genérica feita por Kore-eda ativa a função da memória no público ao aludir a obras do cinema clássico japonês com as quais ele presumivelmente estaria familiarizado, como *Era uma vez em Tóquio* e *Pai e filha* (“Diálogo”, p. 117). Referências ao calor do

verão, planos com personagens contemplando o mar e cinematografia que embaralha o ponto de vista, entre outros elementos, evocam Ozu, permitindo que Kore-eda reconheça sua herança cinematográfica japonesa ao mesmo tempo em que utiliza os temas que emergem desse tratamento em camadas para expandir sua representação metacinematográfica da memória e do fazer fílmico para o processo de recepção.

O impulso de se distanciar da linhagem cinematográfica da era de ouro também se reflete nos esforços de Kore-eda para permanecer independente dos grandes estúdios que produziram os clássicos desse período. Em uma conversa de 2004 com Kurosawa Kazuko, filha do lendário diretor Kurosawa Akira, Kore-eda expressou saudade da liberdade criativa que desfrutou ao trabalhar de forma independente em seus quatro primeiros filmes (p. 274). Embora mais tarde tenha feito parcerias com a Shōchiku para *Hana* e com a Tōhō para *Nossa irmã mais nova*, Kore-eda reconhece que o cinema independente, tanto no Japão quanto no exterior — como ele apontou em um debate de 2014 com o diretor chinês Jia Zhangke (n. 1970) —, vive um renascimento impulsionado pelo aumento de fontes estrangeiras de financiamento que apoiam os projetos de cineastas jovens, dando-lhes autonomia em relação aos grandes estúdios (ZHANGKE E KORE-EDA, p. 21). A liberdade frente às demandas comerciais dos estúdios permitiu que a obra de Kore-eda navegasse entre o cinema de arte e o entretenimento, enquanto ele busca um equilíbrio entre os dois. Embora critique o tom melodramático da televisão, frequentemente escala astros da TV em seus filmes — sugerindo um desejo de transcender o estilo *arthouse* que caracteriza seus primeiros trabalhos e fazer filmes com apelo mais amplo (RAYNS, “Acts”, p. 137). A maioria de seus

filmes se situa em algum ponto entre esses dois polos. Segundo o crítico Higuchi Naofumi, apenas dois filmes de Kore-eda podem ser considerados puramente *arthouse* — *Maborosi* e *Boneca inflável* —, e apenas dois como puro entretenimento — *Pais e filhos* e *Nossa irmã mais nova* — com a maior parte de sua obra, como *Depois da tempestade*, representando um equilíbrio entre os estilos (“KORE-EDA”, p. 30).

A sensibilidade de Kore-eda aos interesses populares de seu público também é resultado de seu trabalho com comerciais e videocliques. Além de seus documentários e longas-metragens, Kore-eda dirigiu quinze anúncios publicitários para empresas como Nissan e Sony, além de diversos videocliques para grupos pop como AKB48 e para a cantora e compositora Cocco. Com esta última, também colaborou no documentário de longa-metragem *Para que fique tudo bem: a viagem infinita de Cocco* (*Daijōbu de aruyōni: Cocco owaranai tabi*, 2008), que retrata a turnê da cantora, nascida em Okinawa, entre 2007 e 2008. Em 2021, Kore-eda assinou um contrato com a Netflix para múltiplos projetos, incluindo um longa-metragem e uma série de televisão intitulada *A cozinheira da casa das Maikos* (*Maiko-san chi no makanai-san*, 2023). A série de oito episódios — na qual Kore-eda atuou como showrunner, roteirista e codiretor — é baseada em um mangá popular ambientado em Kyoto, em uma casa onde aprendizes de gueixa (*maiko*) vivem juntas.

A familiaridade de Kore-eda com o cinema independente global permite que ele dialogue com o trabalho de diretores de fora do Japão cujos filmes influenciaram seu desenvolvimento tanto quanto os cineastas da tradição nacional. David Desser reconhece elementos do cinema artístico asiático pós-1990

nos filmes de Kore-eda, como o uso de “planos longos e narrativas desdramatizadas” (“Imagination”, p. 273). Em especial, o uso de movimentos mínimos de câmera e atuações improvisadas pelo diretor da Nova Onda de Taiwan, Hou Hsiao-hsien (n. 1947), em filmes como *A cidade da tristeza* (*Beiqing chengshi*, 1989), influenciou a abordagem de Kore-eda em capturar a experiência de indivíduos comuns.<sup>6</sup> Assim como Hou, Kore-eda observa seus personagens e os espaços que eles habitam de maneira silenciosa, sem se preocupar excessivamente com o desenvolvimento do enredo. Em um breve texto que escreveu para uma coletânea de ensaios em homenagem ao trabalho de Hou, Kore-eda refletiu sobre o que aprendeu com o mestre taiwanês: “Os filmes precisam mais de pessoas do que de histórias; paisagens também abrigam emoções. (Hou costumava escrever em papel colorido os ideogramas que, em japonês, significam ‘o céu e a terra têm sentimentos’.) Essas palavras nos alertam contra uma visão antropocêntrica do mundo. Os detalhes da vida (por exemplo, ‘comer’) devem ser respeitados; e ‘a música pode soprar como o vento por uma cena’” (“Things”). Em uma ironia curiosa, a influência de Ozu sobre Kore-eda pode, na verdade, ser um efeito indireto da influência de Ozu sobre Hou — que, sendo fã de Ozu, prestou homenagem ao mestre japonês com seu filme *Café Lumière* (*Kōhī jikō*, 2003), exibido numa cerimônia em comemoração à era de ouro do cinema. O fato de Kore-eda ter recebido Ozu “por meio” de Hou aponta para um processo mais complexo de intercâmbio transnacional no cinema do Leste Asiático do que aquele sugerido por um modelo linear de sucessão dentro de uma tradição nacional.

Indo além da Ásia Oriental, o interesse de Kore-eda pelo trabalho de diretores europeus, como os irmãos Dardenne — Jean-Pierre (n. 1951) e Luc (n. 1954), da Bélgica — e

o britânico Ken Loach (n. 1936), moldou sua representação de questões socioeconômicas nos filmes. O uso de câmera na mão pelos Dardenne em *Rosetta* (1999), que acompanha a luta de uma adolescente pobre para encontrar emprego, influenciou o estilo e o conteúdo temático de *Ninguém pode saber* e *Assunto de família*. Ainda mais determinante no desenvolvimento da atenção de Kore-eda aos marginalizados em seus filmes foi o realismo social do diretor britânico Ken Loach (Bradshaw). Em um ensaio sobre os 66 filmes que mais o influenciaram, Kore-eda identifica Loach — que, assim como ele, veio da televisão — como seu diretor favorito em atividade (“Kore-eda Hirokazu”, p. 25). Em particular, ele destaca *Kes* (1969), a história de um garoto problemático que encontra consolo ao cuidar de um falcão, como uma influência formativa em seu trabalho com atores infantis em filmes como *Ninguém pode Saber*, *O que eu mais desejo* e *Pais e Filhos* (p. 25). Durante os preparativos para filmar *Ninguém pode saber*, Kore-eda procurou conselhos de Ken Loach sobre como trabalhar com atores mirins, chegando a tomar uma cerveja com o cineasta britânico, que esteve no Japão em 2002 durante uma turnê de divulgação do filme *Felizes dezesseis* (*Sweet Sixteen*, 2002) (25).

Ao relacionar o trabalho de Kore-eda com a obra socialmente consciente de Loach, emergem novos significados para os temas e motivos visuais desenvolvidos por Kore-eda em suas narrativas. Loach, vencedor da Palma de Ouro por *Eu, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016), retrata as dificuldades causadas pela desigualdade econômica e pela precariedade social em filmes como *Riff-Raff* (1991) e *Meu nome é Joe* (*My Name Is Joe*, 1998), mostrando como a pobreza e a falta de moradia são consequências de estruturas econômicas injustas que sobrecarregam os serviços públicos. No entanto, ao contrário do didatismo

6 Kore-eda fez um documentário sobre os diretores taiwaneses Hou Hsiao-hsien e Edward Yang durante seu tempo na TV Man.

de Loach, Kore-eda trata das preocupações socioeconômicas com sutileza, abordando a pobreza de forma explícita em apenas alguns de seus filmes, como *Ninguém pode saber* e *Assunto de família*.

Mesmo quando as questões socioeconômicas não estão na superfície das narrativas visuais de Kore-eda, o subtexto da vasta maioria de seus filmes e documentários reflete os efeitos das políticas neoliberais adotadas nos anos 1980 nos Estados Unidos, Grã-Bretanha e Japão. Enfatizando os princípios do livre mercado, o neoliberalismo tornou-se a forma hegemônica da globalização capitalista (COOPER, p. 267). Embora não seja um sistema monolítico na prática, o neoliberalismo geralmente implica a privatização e a mercantilização de bens públicos, bem como a desregulamentação da economia para que a riqueza seja redistribuída de forma “ascendente”, favorecendo corporações em detrimento da redistribuição por meio de impostos, programas sociais e benefícios (ELLIOT e HARKINS, p. 5). Para implementar a privatização, políticas neoliberais exigem o desmantelamento de garantias públicas como educação, saúde e assistência social, colocando maior ênfase na responsabilidade individual (p. 5). No entanto, o impacto do neoliberalismo vai além das políticas econômicas: ele é uma força onipresente que transforma a concepção de sociedade e cultura, moldando como os indivíduos se identificam e com quais grupos se associam. A ênfase dada pelos formuladores de políticas aos valores de livre mercado impactou todas as facetas da vida, resultando no que Robert Marinov descreve como a “economização das partes não econômicas da vida” (p. 7). Sob o neoliberalismo, argumenta Wendy Brown, a racionalidade do mercado se estende a todas as esferas da sociedade e da cultura — mesmo aquelas que parecem independentes de sua lógica —, enfatizando a eficiência e o lucro como objetivos cen-

trais e transformando os indivíduos em “atores empreendedores” em cada segmento de suas vidas cotidianas (p. 1).

Ao mesmo tempo, a implementação de políticas neoliberais carrega contradições, como a necessidade de intervenção estatal para criar essa utopia de mercado livre. Neil Brenner e Nik Theodore identificam essa contradição como uma “disjunção flagrante”: o ideal de mercados livres, sem interferência estatal, na prática exige formas coercitivas e disciplinares de intervenção governamental para impor a lógica de mercado em todas as esferas da vida social (p. 5). Essa contradição está no cerne da prática neoliberal no Japão, que enfatiza o papel da regulamentação governamental na implementação de políticas econômicas (LEE, p. 507). Espalhando-se pelo Japão no início da década de 1980 sob o primeiro-ministro Nakasone Yasuhiro (1982–1987), fortemente influenciado pelas políticas do presidente norte-americano Ronald Reagan e da primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, o neoliberalismo ganhou novo fôlego nas décadas de 1990 e 2000, durante os governos dos primeiros-ministros Hashimoto Ryūtarō (1996–1998) e Koizumi Jun'ichirō (2001–2006), como parte dos esforços para tirar o Japão da recessão dos anos 1990 e 2000. Para promover o crescimento econômico, Hashimoto buscou desregulamentar a estrutura financeira do Japão, bem como os sistemas de bem-estar social, educação e saúde. Utilizando slogans como “liberdade individual de escolha” e “responsabilidade pessoal” para promover a autossuficiência, seu governo transferiu as responsabilidades do Estado para os cidadãos por meio da promoção da austeridade (HAYASHI, p. 180). Os esforços para desregulamentar as instituições sociais acabaram por reforçar hierarquias sistêmicas, ao exigirem a criação de políticas e práticas destinadas a impor valores econômicos sobre os cidadãos.

A transferência das responsabilidades sociais do Estado para os indivíduos e as famílias criou uma sociedade de vencedores e perdedores, o que afetou negativamente a coesão social e familiar. A desregulamentação dos mercados de trabalho durante as décadas de 1980 e 1990 impulsionou o crescimento econômico, mas também aumentou o número de trabalhadores mal remunerados em empregos sem perspectiva de progresso. Essas tendências no emprego impactaram diretamente a estrutura familiar, levando à queda nas taxas de casamento e natalidade e ao aumento dos divórcios. Os jovens foram os mais afetados por essas transformações sociais. Aqueles que enfrentavam dificuldades em um mercado de trabalho enfraquecido passaram a ser rotulados com termos que hoje representam o reverso da imagem otimista do *salaryman* da economia da bolha nos anos 1980 (GORDON, p. 80). Devido ao declínio das oportunidades de empregos em tempo integral no setor privado, o número de *funtā* (uma subclasse de trabalhadores subempregados) cresceu consideravelmente nesse período. Da mesma forma, os chamados NEETs (indivíduos que não estão em educação, emprego ou treinamento) passaram a constituir uma parcela significativa da sociedade — quase dois milhões em 2002 — que não estava empregada de forma integral nem buscava qualificação para ingressar no mercado de trabalho futuramente. A falta de oportunidades econômicas também levou ao aumento do número de “solteiros parasitas”, jovens adultos que continuam vivendo com os pais, relutantes em constituir suas próprias famílias diante da incerteza econômica.

Assim como as obras de Ken Loach, os filmes de Hirokazu Kore-eda retratam a desumanização provocada pela imposição vertical de valores neoliberais sobre a sociedade japonesa nas décadas de 1990 e 2000, bem como a apropriação de indivíduos e famílias como meros apên-

lices dos interesses econômicos mais amplos do Estado. Ao mesmo tempo, os filmes de Kore-eda respondem aos efeitos dessa visão de mundo neoliberal de maneira distinta da de Loach, cuja política socialista — como apoiador de longa data do Partido Trabalhista britânico — se manifesta de forma explícita em suas críticas ao sistema de bem-estar social britânico, como em *Eu, Daniel Blake* (I, Daniel Blake, 2016). Parte do problema da mensagem nos filmes de Loach, segundo alguns críticos, é que eles apresentam “uma crítica aberta ao capitalismo enquanto operam dentro dele”, ao participarem do próprio mercado cinematográfico (ARCHIBALD, p. 25). De fato, a posição de Loach como “líder de uma ‘autocracia coletiva’ no set de filmagem” é parte de um sistema capitalista que oprime a classe trabalhadora e outros grupos marginalizados — ao mesmo tempo em que lhe proporciona maiores possibilidades para realizar suas narrativas visuais (p. 35–37). Kore-eda, por outro lado, evita gestos panfletários em seus filmes, optando por representações mais oblíquas das questões políticas.<sup>7</sup> Ainda que o desenvolvimento de sua carreira cinematográfica nos anos 1990 tenha ocorrido em paralelo à ascensão do neoliberalismo estatal no Japão, seus filmes não criticam essas políticas de forma direta, como ele explicou em uma entrevista: “Não gosto de filmes que carregam uma mensagem social, sejam eles ficcionais ou documentários. Está tudo bem se um filme refletir algo sobre o qual o diretor pensou profundamente e sofreu. Mas uma mensagem em um filme não vem desse lugar. O cineasta acredita que tem a resposta. Mas o mundo não funciona assim.” (SCHILLING e KORE-EDA, p. 13).

Kore-eda faz grandes esforços para escapar do paradigma crítica/complicidade frequentemente usado para avaliar textos culturais em relação à hegemonia socioeconômica. Seus filmes esboçam os efeitos dessas políticas



sobre os ambientes sociais e sobre os indivíduos que os habitam. Os personagens não estão fora dessas forças — eles são moldados por elas. Ainda assim, assim como o desejo é regulado pelas estruturas organizadas da sociedade contemporânea, ele também pode transbordar. Os filmes de Kore-eda visualizam esse transbordamento por meio de corpos não organizados e espaços compartilhados que surgem como excessos da lógica institucional. Usando a lente conceitual da não organização, as próximas seções deste livro examinarão a formação desses espaços compartilhados — na produção cinematográfica, nas famílias, nas paisagens urbanas e na memória — para elucidar o foco humanista que sustenta a obra de Kore-eda.

## Referências

ARAI, Toshinori. “Kore-eda Hirokazu: Miageru to—‘Shinjitsu’ na noka kan yon jyūsan nichi no Monogatari” [Kore-eda Hirokazu: On second consideration— “The Truth,” a forty-three-day story in seven days]. *Switch* 11.37 (2019): 12–23.

ARCHIBALD, David. “Team Loach and Sixteen Films: Authorship, Collaboration, Leadership (and Football).” *Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*. Ed. Ewa Mazierska and Lars Kristensen. London: Taylor & Francis Group, 2017. 25–41.

BINGHAM, Adam. *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2015.

COOPER, Anna. “Neoliberal Theory and Film Studies.” *New Review of Film and Television Studies* 17.3 (2019): 265–77.

DESSER, David. “The Imagination of the Transcendent: Kore-eda Hirokazu’s *Maborosi* (1995).” *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Ed. Julian Stringer and Alastair Phillips. London: Routledge, 2007. 273–78.

DESSER, David. “After Life: History, Memory, Trauma and the Transcendent.” *Film Criticism* 35.2/3 (2011): 46–65.

ELLIOT, Jane, and HARKINS, Gillian. “Introduction: Genres of Neoliberalism.” *Social Text* 31.2 (Summer 2013 [115]): 1–17.

FEINSOD, Mark, and KORE-EDA, Hirokazu. “A Conversation with ‘Maborosi’ Director, Hirokazu Kore-Eda —Part 1.” *Indiewire* 5 Sept. 1996. <https://www.indiewire.com/1996/09/a-conversation-with-maborosi-director-hirokazu-kore-eda-part-i-83630/>.

HASE, Masato. “Sōmei na sakka, Kore-eda Hirokazu” [Wise writer, Kore-eda Hirokazu]. *Kore-eda Hirokazu: Mata koko kara hajimaru* [Kore-eda Hirokazu: Starting from this point again]. Ed. Sen Misa. Tokyo: Kawade, 2017. 124–32.

HAYASHI, Sharon. “The Rise of Collectives and the Redefinition of Labor, Life, and Representation in Neoliberal Japan.” *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture, and Marxist Critique*. Ed. Jyotsna Kapur and Keith B. Wagner. New York: Taylor & Francis Group, 2011. 180–96.

HOKAZONO, Yuriko and KORE-EDA, Hirokazu. “Ronguitabyu—Kore-eda Hirokazu—eiga kantoku” [Interview with film director Kore-eda Hirokazu]. *Associe*, July 2008, 104–11.

JONZE, Spike, and KORE-EDA, Hirokazu. “Hihyo no me mochit-suzukeru tame ni” [Keeping a critical eye]. *Kore-eda, Sekai to ima wo kangaeru* 1 35–54.

KANAZAWA, Makoto and KORE-EDA, Hirokazu. “Kore-eda Hirokazu ‘kantoku’ intabyu (sakuhin tokushū ‘aruite mo, aruite mo’)” [Kore-eda Hirokazu: Director interview (featured work Still Walking)]. *Kinema Junpō* 1511 (July 2008): 50–53.

KORE-EDA, Hirokazu. “Chichi no shakkin” [My father’s debts]. *Kore-eda, Sekai to ima wo kangaeru* 3 383–92.

KORE-EDA, Hirokazu. “Dokumentari—to fikushion no sōgo noriire: Kore-eda Hirokazu” [On the reciprocity between documentary and fiction: Kore-eda Hirokazu]. *Kōkoku Hihyō* 275 (Oct. 2003): 80–89.

LEE, Yong Wook. “The Japanese Challenge to Neoliberalism: Who and What Is ‘Normal’ in the History of the World Economy?” *Review of International Political Economy* 15.4 (2008): 506–34.

NOLLETTI, Arthur. “Introduction: Kore-eda Hirokazu, Director at a Crossroads.” *Film Criticism* 35.2/3 (2011): 2–10.

7 No entanto, Kore-eda sugere que a raiva é a emoção central por trás de *Asunto de família*.

OGAWA, Yoko and KORE-EDA, Hirokazu. "Umiyori mo fukaku: Mo soko ni inai kazoku wo egaku" [After the Storm: Depicting a family that is no longer there]. *Kinema Junpo* 1717 (June 2016): 56-63.

PALETZ, Gabriel M., e SAITO Ayako. "The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Kore-eda." *CineAction* Winter 2003: 52-59.

RIRĪ, Furankī and KORE-EDA, Hirokazu. "Egakō to omotte iru, sara ni sono saki e" [Showing us while moving into the future]. Kore-eda, *Sekai to ima wo kangaeru*, 189-222.

RISKER, Paul. "Questioning the Nature of Family Bonds: An Interview with Hirokazu Kore-eda." *Cineaste* 44.2 (Spring 2019): 42-43.

RAYNS, Tony. "Acts That Elicit Sympathy in Viewers." Sen, Kore-eda Hirokazu 133-37.

SCHILLING, Mark, and KORE-EDA, Hirokazu. "Kore-eda Hirokazu Interview." *Film Criticism* 35.2/3 (2011): 11-20.

SŌDA, Kazuhiro. "Kore-eda eiga ni okeru dokumentari—no shuhō" [The technique of documentary filmmaking in Kore-eda's films]. Sen, Kore-eda Hirokazu 104-09.

THOMPSON, Kristin. "The Concept of Cinematic Excess." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia UP, 1986. 130-42.

YAMADA, Taichi and KORE-EDA, Hirokazu. "Sasayaka na ichijō, teinei ni eigaku koto" [Elegantly depicting the modesty of every day]. Kore-eda, *Sekai to ima wo kangaeru*, 259-94.

ZHANGKE, Jia and KORE-EDA, Hirokazu. "Independento eiga no chihei: Riarizumu to shijo de egakareru hitobito no itonami" [Independent film on the ground level: Depicting human activity with realism and poetry]. Kore-eda, *Sekai to ima wo kangaeru*, 19-34.

# Hirokazu Kore-eda: uma sùmula<sup>1</sup>

Cacau Ideguchi

---

1 Publicado originalmente em "Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética mono no aware." Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP. 2023, pp. 22-28.

Após o período de ocupação norte-americana e do domínio dos grandes estúdios cinematográficos, os filmes japoneses alcançam o que o crítico Donald Richie costuma chamar de "sabor particular" (1971, p. 19). Essa classificação que ele dá, por nós é lida como o momento no qual o cinema japonês passa a ter seus filmes de entretenimento e seus filmes de autor, de arte, em categorias diferentes de fruição; as experimentações reconhecidamente de vanguarda dos anos 1960-1970 e os novos clássicos contemporâneos dos anos 1990 vêm, majoritariamente, do cinema independente, à parte dos grandes conglomerados de entretenimento. Para produzir suas películas com a liberdade que desejavam, os diretores comumente trabalhavam em outras áreas (como publicidade, comerciais para televisão) para sobreviver e não depender da renda de seus filmes (RICHE, 2012, p.236). Dessa forma, uma profusão de diferentes formas de enxergar a sociedade japonesa começou a ser vista nas telas; mesmo produções *jidaigeki* (filmes de época) trabalhavam com questões atuais da sociedade, sempre trazendo reflexões acerca do dia a dia das comunidades japonesas.

Segundo Adam Bingham, o ano de 1989 traz algumas transições no cinema japonês com um distanciamento de uma década estagnada (1980, com produções formulaicas principalmente no gênero yakuza (máfia) e horror) e a aproximação do mercado internacional (2015, p. 2). Com

a pluralidade de gêneros e possibilidades no cinema independente, uma série de novos cineastas apareceram neste período. Giacomo Calorio escreve que esse momento abraçava movimentos de vanguarda, diretores que perseveraram no caminho da tradição, mestres e artistas que voltam aos holofotes assim como um renovado interesse no documentário militante (2020, p. 14). Além de toda essa diversidade de estilos e temas, há também um aumento de adaptações para o cinema de séries de TV, mangás, videogames e afins, mostrando uma produção cultural cruzada que se mantém até hoje no Japão.

Entre diretores trabalhando com humor satírico, terror gráfico e experimentações fílmicas, surgiram cineastas categorizados vagamente sob o título “New Japanese New Wave” (Nova Nova Onda Japonesa) na segunda metade dos anos 1990. Foram chamados assim autores como Naomi Kawase, Makoto Shinozaki, Nobuhiro Suwa e Shinji Aoyama, que possuíam trajetórias incomuns na carreira e cujos trabalhos apresentavam grande singularidade (LEE, 2012, p.3). Porém, há pouco em comum entre esses diretores e a existência do termo acaba por erroneamente sugerir a existência de um movimento coeso no período (MES; SHARP, 2005, p. 208). Junto a este grupo heterogêneo e pouco convencional, estava Hirokazu Kore-eda, cuja biografia será abordada brevemente no próximo item.

### **O que falamos quando falamos de Kore-eda?**

Formado pela Universidade de Waseda em literatura e com quatro documentários assinados entre os anos de 1989 e 1994, Kore-eda não tinha a ambição de

se tornar diretor, tendo sonhado desde a adolescência ser um escritor de livros. Envolvido na produção de documentários para televisão, ele foi lentamente notando as possibilidades artísticas que o audiovisual trazia e passou a se dedicar à função de assistente de direção. Algo importante a se falar sobre ele e os demais diretores dessa geração de 1990 é que eles não foram aprendizes dentro dos grandes estúdios, como foi o caso de boa parte dos diretores da Nuberu Bagu (Nouvelle Vague) de 1960 e 1970. Segundo o próprio Kore-eda em entrevista para Tom Mes e Jasper Sharp, todos estavam com bem mais do que 30 anos e começaram a aparecer no circuito de cinema justamente através de festivais internacionais (2005, p. 208). Isso quer dizer que esses autores não tinham amarras comerciais ou estruturas rígidas a seguir quando seus filmes eram produzidos e esse foi um ponto indispensável para que houvesse essa abundância de temas e estilos no novo cinema japonês.

Quando questionado acerca de suas motivações cinematográficas e qual seu lugar na história do cinema, Kore-eda respondeu “comecei a pensar que não tenho um lugar concreto, particular; talvez encontre minha identidade através de uma tomada, construindo uma relação com os sujeitos que estou filmando” (2003). Pela citação, é possível perceber o tipo de cinema carregado de referências pessoais e emocionais que Kore-eda faria no início de sua carreira. Sua definição, inclusive, dialoga de maneira contundente com nossa percepção de autoconhecimento através do contato com a arte. O primeiro filme do diretor, *Maborosi* (Maboroshi no Hikari, 1995), recebeu o prêmio Golden Osella na categoria melhor cinematografia no Festival Internacional de Veneza em 1995; um reconhecimento valioso no ocidente para um diretor japonês estreante (SUNG, 2012). A força dessa estreia no mundo da

direção ficcional também traz indícios de como a carreira dele iria se comportar nos anos seguintes: filmes carregados de sentimentos universais relacionados à ilusão, perda, morte, memória e a procura de significado (JACOBY, 2008, p. 125) criaram vínculo internacional com espectadores de todo mundo e suas produções passaram a figurar em importantes festivais internacionais tanto do ocidente como do extremo leste asiático. Segundo Alexander Jacoby, “seu trabalho exhibe um poder e humanidade que garante que os lançamentos de seus novos filmes permaneçam entre os eventos mais aguardados do cinema japonês na atualidade” (2008, p. 125), e ele não estava enganado. Após mais de duas décadas desde o lançamento de seus primeiros filmes, Kore-eda manteve a qualidade de seus trabalhos atingindo um grande e internacional público com suas recentes produções.

Essa forte conexão da “New Japanese New Wave” com o espectador e suas questões existenciais vem ancorada em um sentimento que era gestado anteriormente, conforme Richie comenta:

*O cinema japonês em seu ápice tem dado ao mundo uma visão única do dilema humano e têm interpretado esse predicado com honestidade e entendimento (...) Isto tem, em última análise, transcendido os limites de etnias e nações, tempo e lugar, para produzir uma forma de arte que nos move a reconhecer nosso eu real, que - considerações de cultura e nacionalidade à parte - nos permite parcialmente compreender os padrões da vida em si. (RICHIE, 1971, p. 25)*

A visão que o escritor tinha dos filmes japoneses nos anos 1970 pode parecer um tanto generalista em vista da exuberância de diferentes gêneros que são marca caracte-

rística do cinema no Japão; no entanto, é certo que, quando focados em trazer representações da sociedade e dos dramas corriqueiros da vida, os filmes de autor do período utilizavam essas temáticas para expandir seus motes e tratar de questões existenciais que são comuns para qualquer público, em qualquer lugar. Quando trazemos essas colocações para Kore-eda, que nos anos 1970 era um adolescente, vemos que há certo espelhamento das ideias defendidas por Richie. O acadêmico Cheuk-chi Lee comenta que “há uma complexidade nos filmes de Kore-eda que desmentem suas premissas enganosamente simples: na superfície, eles são muitas vezes sobre família (...) mas as complexidades estão nos detalhes” (2012, p.2). Ele complementa na sequência:

As observações de Kore-eda tocam a audiência não apenas com as sutilezas agridoces das relações humanas, mas elas nos assombram com suas sugestões sutis sobre nossa fragilidade, apatia, egoísmo e, em última análise, a inability de compreender totalmente nossa experiência de vida. De várias formas, é quando o diretor revela seu entendimento sobre nossa existência falha - tipificada pelo nosso limitado conhecimento e imperfeita memória - que seus filmes estão em seu estado mais comovente. (LEE, 2012, p. 3, tradução nossa)

A questão de um cinema introspectivo que toque em pontos subjetivos dos espectadores não é uma característica exclusiva do cinema japonês, mas com a popularização do *shomingeki* e a popularidade no exterior de autores como Yasujiro Ozu e Mikio Naruse acabou se tornando uma das correlações mais frequentes quando pensamos em filmes feitos no país. Inclusive, ao estreitar seu primeiro longa-metragem de ficção, Kore-eda passou a ser comparado constantemente com Ozu: utilizando recursos estéticos em *Maborosi* como dividir os ambientes em quadros, com raros movimentos (NOVIELLI, 2007, p. 288), decisões

cinematográficas comumente vistas em produções de Ozu tornaram impossível a dissociação entre eles. Richie complementa dizendo que o que aproxima os dois diretores, mais do que uma série de recursos técnicos, é o respeito irradiado pela própria história: “A câmera de Kore-eda espera, assim como a de Ozu, que as pessoas saiam da tomada antes de nos mostrar a próxima cena” (2012, p. 244). Esperar o tempo das personagens é esperar, também, nosso próprio tempo de assimilação de uma obra de arte e algo que nos interessa sobremaneira quando pensamos no cinema como uma experiência estética.

Apesar de tantas similaridades, Kore-eda conseguiu imprimir um estilo único que contempla também a influência de cineastas como Ken Loach, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien, segundo o mesmo faz questão de frisar em inúmeras entrevistas concedidas ao longo de sua carreira. A comparação com Ozu o lisonjeia, mas, objetivamente, ele acredita que seu modo de filmar se aproxima mais do diretor Naruse: “Ozu filma com a câmera reta, Naruse está sempre um pouco inclinado. Minhas tomadas principais são como as do Naruse; se existem quatro tomadas, são quatro inclinações diferentes” (KORE-EDA, 2010)

Não somente a semelhança estética com Ozu seguem os filmes do diretor; a constante temática familiar norteando seus roteiros seguintes também se tornou fonte de comparações nas resenhas sobre seus lançamentos. Apesar de aparentemente transitarem sobre o mesmo tema - a família e seus desdobramentos - há algumas diferenças sensíveis na forma como Kore-eda expõe suas questões:

Se levarmos em consideração as visões dos dois diretores sobre a devoção filial, algumas diferenças podem de fato ser notadas. Para começar, Kore-eda não apenas recicla o tema de Ozu de crianças desapontando seus pais, como também reverte e transcende o sistema de

valores, mostrando parentes irresponsáveis que não são merecedores de simpatia. Da mesma forma, os vários retratos de Kore-eda - de novos casamentos, de parentes se ressentindo e de pessoas falhando em encontrar valor em seus empregos - são temas quase não vistos no universo de Ozu. (LEE, 2012, p. 13, tradução nossa)

A maneira como Kore-eda retrata as relações familiares de modo mais realista e sombrio também carrega influência de Naruse, cujo cinema sempre teve uma versão mais densa do que a de Ozu. Timothy Iles complementa dizendo que Kore-eda destrói a ideia de família através da negligência e imaturidade dos pais, incapazes de transcender seus próprios desejos de serem deixados em paz; a disfuncionalidade familiar vista em filmes de Ozu e de Akira Kurosawa, por exemplo, está principalmente na figura de filhos ingratos e pais com forte bússola moral. Já nas produções de Kore-eda há essa troca, com os pais como as figuras irresponsáveis e mimadas e as crianças como o ponto de equilíbrio, que tentam sobreviver no caos da contemporaneidade (ILES, 2008, p. 103).

Conhecer Hou Hsiao-Hsien em 1993 e produzir o documentário sobre ele e o diretor Edward Yang também mudou a forma de Kore-eda encarar as questões que gostaria de trazer em seus filmes, conforme ele conta em entrevista à Paletz e Saito: “Eu pensei ‘tem algum diretor japonês lidando com essas questões?’ e esse foi meu ponto de partida. Se eu não tivesse conhecido Hou Hsiao-Hsien, eu provavelmente teria continuado a fazer filmes, mas não com as minhas atuais preocupações” (KORE-EDA, 2003). Para clarificar, uma das principais temáticas retratadas nos filmes de Yang é o impacto das mudanças da sociedade Taiwanesa na classe média, além da relação entre o tradicional e a modernidade. Já Hou Hsiao-Hsien trabalha como essas mudanças econômicas e culturais afetam a juventude, principalmente nas fa-

mílias do interior de Taiwan. Estar em contato com dois dos diretores mais aclamados da Taiwan's New Cinema (Novo Cinema Taiwanês) e seus ideais transformou a forma de Kore-eda ver seus trabalhos, tentando descortinar mais camadas da sociedade japonesa.

Uma saída bastante coerente para o diretor, uma vez que seus documentários anteriores sempre tiveram forte apelo social, transitando desde as repercussões do suicídio de um funcionário público que não conseguiu a liberação de fundos para pessoas necessitadas (*Entretanto*, However..., 1991), passando pela vida do primeiro portador de HIV abertamente homossexual no Japão (*Agosto sem ele*, Kare no inai hachigatsu ga, 1994) e falando sobre um homem cuja doença o impede de formar novas memórias (*Sem memória*, Kioku ga ushinawareta toki, 1996), documentário este que foi a base para seu segundo longa-metragem, *Depois da vida* (Wandafuru Raifu), em 1998.

Um ponto interessante no segundo longa-metragem de ficção de Kore-eda é o fato de lidar com um tema cujo imagético é amplo e com uma miríade de definições: o além-vida. Trabalhando com um plano de fundo fantasioso (uma repartição pública que recebe os recém-falecidos por uma semana antes do “descanso eterno”), era de se esperar que o diretor se afastasse completamente de suas raízes pragmáticas e documentais; no entanto, Kore-eda insere em seu roteiro imaginativo pessoas reais - que ele conheceu durante as filmagens de *Sem memória* - e suas histórias e memórias de vida, sem roteiro prévio. A mistura da fantasia com o realismo que aparece pela primeira vez em *Depois da Vida* dará força para uma carreira que se apoiará em destrinchar o que há de mais verdadeiro e genuíno no ser humano, ainda que usando artifícios fantasiosos, motivos simbólicos ou mensagens nas entrelinhas para alcançar esse objetivo. Lee complementa essa linha de raciocínio, dizendo:

*O impacto desse confronto atípico entre o sobrenatural e o mundano absoluto é duplo: ele cria facilmente no filme um fluxo contínuo de humor impassível enquanto oculta os elementos fantasiosos que supostamente deveriam formar sua premissa básica. (LEE, 2012, p. 89, tradução nossa)*

Seguindo o pensamento do acadêmico, observamos que toda a jornada de Kore-eda é composta por elementos inesperados, sempre transformando as percepções que temos ao ler a sinopse de seus filmes e entregando personagens e narrativas cheias de camadas inesperadas. Passando pela história das crianças que vivem por si só em *Ninguém pode saber* (Dare mo shiranai, 2004), uma boneca inflável que ganha vida em *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009), uma complexa troca de bebês em *Pais e filhos* (Soshite chichi ni naru, 2013) e uma família de picaretas com laços mais fortes que os de sangue em *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018), temos alguns exemplos de produções que lidam profundamente com a natureza humana em contextos que não exatamente nos encaminham a esse tipo de reflexão. Lars-Martin Sorensen traz uma reflexão muito delicada e contundente sobre essa mistura do documental com o ficcional nos filmes do diretor, dizendo que Kore-eda poetiza os eventos factuais vistos nos seus documentários, transformando-os em figuras líricas das consequências de ações e eventos decisivos. Para ele, “a rotina do dia a dia que segue depois de um pico dramático é transformada em poesia agrídoce. Uma poesia da realidade” (SØRENSEN, 2011, p. 34).

A universalidade dos temas trabalhados e a maneira como Kore-eda conduz essas questões em seus filmes traz a lembrança do pragmatismo filosófico de John Dewey, quando ele escreve que “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mun-



do em que ela vive” (2010, p.122). Portanto, vamos ancorar, também, nossas questões estéticas na questão da própria experiência e fruição do espectador em relação ao cinema. Criar essa ponte entre os filmes e a experiência estética, em especial, o *mono no aware*, é o que propomos a seguir.

## Referências

BINGHAM, Adam. *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*. Edinburgh University Press, 2015.

CALORIO, Giacomo. Chapter “What is contemporary Japanese Cinema?”. *Questioning the answers, answering with questions*. Arcetri, Firenze University Press, 2020.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2010.

ILES, Timothy. *The crisis of identity in contemporary Japanese film: Personal, cultural, national*. Leiden, Brill, 2008.

LEE, Cheuk-chi. *To live and forget : the limits of comprehension and remembrance in the feature films of Hirokazu Kore-eda*. University of Hong Kong, Pokfulam, Hong Kong SAR, 2012.

MES, Tom; SHARP, Jasper. *The Midnight Eye Guide to New Japanese Cinema*. Berkley: Stone Bridge, 2005.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do Cinema Japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PALETZ, Gabriel M.; SAITO, Ayako. “The halfway house of memory: an interview with Hirokazu Kore-eda”. *CineAction*, 2003.

RICHIE, Donald. *A hundred years of Japanese Film: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Nova Iorque: Kodansha, 2012.

RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: film style and national character*. Nova Iorque: Doubleday, 1971.

SØRENSEN, Lars-Martin. Reality’s poetry: Kore-eda Hirokazu between fact and fiction. *Film Criticism*, v. 35, n. 2/3, p. 21-36, 2011.

# • Onde tudo começou - Kore-eda por ele mesmo



1 Publicado originalmente em *Quand je tourne mes films*. Paris: Atelier Akatombo, 2019, pp. 59-85. Tradução de Julio Bezerra.

## *A juventude e o fracasso (1989-1991)<sup>1</sup>*

*Hirokazu Kore•eda*

### **Zigzag sobre o globo terrestre – 1989 Minha manipulação provoca críticas**

Meu DNA de cineasta foi moldado mais pela televisão do que pelo cinema. Tenho muito interesse em evocar os programas que dirigi para a telinha, mesmo que hoje quase só sejam vistos por acaso, em alguma reprise. Em alguns desses filmes para a TV, experimentei aquilo que Nagisa Oshima<sup>2</sup> dizia sobre o documentário. Ele sabia do que falava, pois realizou obras notáveis nesse formato. Segundo ele, há duas condições essenciais: primeiro, o amor e a curiosidade pelo objeto filmado; segundo, o tempo necessário para sustentar esses sentimentos. Ao fazer um documentário, é preciso levar em conta um dado: filmar transforma quem filma.

Comecei a colaborar com programas de televisão no final dos anos 1980. A primeira direção que me confiaram, se bem me lembro, foi para o programa *Zigzag sobre o globo terrestre* (Chikyû Zigzag). Estávamos em 1989. Era uma emissão que, aliás, inspirou *O Mundo Ururun, um diário de viagem* (Sekai Ururun Taizaiki). A ideia era enviar estudantes japoneses para viver com famílias anfitriãs no exterior. Eles deveriam confrontar-se com os costumes locais. Os

participantes eram anônimos, mas, de vez em quando, esses “civis” eram substituídos por uma celebridade — por exemplo, um apresentador de TV.

Na realidade, *Zigzag sobre o globo terrestre* era roteirizado. Cada episódio precisava ilustrar uma espécie de trajetória iniciática. Resumindo: um indivíduo é transplantado para um ambiente novo onde perde seus referenciais habituais. Enfrenta uma série de provas, falha, se desanima. Mas finalmente consegue superar a dificuldade. Sente então uma sensação de realização. Mas sua alegria é breve — já é hora de voltar para o Japão, com os olhos cheios de lágrimas...

De um episódio a outro, o enredo do programa era quase sempre o mesmo. Mas o diretor podia se dar conta, no meio do caminho, de que não havia conseguido material suficiente para a montagem. Afinal, as filmagens com as famílias anfitriãs duravam apenas quatro ou cinco dias, no máximo uma semana. Para cumprir a promessa do programa, era preciso ter munição — ou seja, provocar acontecimentos e reações. Por exemplo: pedir ao pai da família para confrontar um pouco o candidato. Em linguagem clara, isso se chama encenação.

Eu mesmo participei de uma manipulação desse tipo. Me encarregaram de um episódio de *Zigzag sobre o globo terrestre* que se passava no Sri Lanka. O protagonista era um jovem japonês de vinte anos. Esse estudante estava convencido de que o curry preparado em sua casa era o melhor do mundo. A missão do programa era pôr essa presunção à prova. O roteiro previa que ele prepararia seu famoso prato em um mercado local. Mas os passantes fariam caretas de nojo. O veredito popular seria: seu curry era ruim, muito distante da receita tradicional.

Mas as coisas não saíram como planejado. O estudante preparou seu curry — e ele agradou ao público. Os curiosos

se encantaram com o prato. Nosso candidato estava nas nuvens. E eu, no fundo do poço. Meu episódio desmoronava. E pensar que esperei quatro anos até me darem essa primeira chance como diretor. Do jeito que iam as coisas, seria também a última.

Decidi então mudar o curso da realidade. Pedi a um assistente da equipe que se dirigisse a um dos cingaleses presentes no mercado. Sua função seria afirmar — como previa o roteiro — que o curry estava intragável. Ele tinha liberdade para inventar um pretexto. O homem aceitou a tarefa. Criticou o modo de preparo, dizendo que os ingredientes haviam sido mal salteados. Vi a tristeza se abater sobre nosso candidato. Ele estava levando tudo muito a sério.

Quanto a mim, fui imediatamente confrontado pelo cinegrafista. Ele lamentava termos passado três horas filmando, apenas para obter um resultado que não me satisfazia. Se eu queria exatamente aquela sequência final, deveria ter dito desde o início. Acho que ele tinha toda razão. Concluímos o episódio. Mas tudo isso me deixou um gosto amargo.

O que havia acontecido? O roteiro colidira com a realidade. Uma qualidade documental deveria ter emergido desse confronto. Os cingaleses, que deveriam detestar o curry, acabaram adorando. Como diretor, eu não poderia deixar de aproveitar isso. Mas eu era prisioneiro do conceito da emissão. Tinha que me manter dentro de certos limites — à custa de truques e manipulações. Em outros trabalhos, inclusive de ficção, eu tentaria escapar da ditadura da narrativa. Por exemplo, evitando pedir que os atores repetissem várias vezes uma mesma cena.

Essa anedota leva à pergunta central: o que é *mise-en-scène* (encenação)? No meu entorno, ouvia frequentemente críticas nesse sentido: minhas realizações exigiam pouca intervenção, eu não seria suficientemente ativo no *set*. Houve quem dissesse até que eu havia simplesmente renunciado

a qualquer ambição de direção! A questão está em saber até que ponto estamos dispostos a manipular o que filmamos.

Em um programa como *Zigzag sobre o globo terrestre*, o diretor tem certo poder de decisão. Ele deve “mostrar” algo — e, para isso, escolhe a “verdade” mais apropriada. A relação com o tema filmado é predeterminada; o fim justifica os meios. O diretor manipula os detalhes para servir ao objetivo da emissão. A direção deve dar força às experiências vividas pelos participantes.

Digamos com franqueza: não é a mesma coisa orientar uma situação e fazer alguém simular algo — como, por exemplo, uma crise de choro. Entre manipulação e encenação, a fronteira não é hermética. Será mesmo possível traçá-la? Guardei, dessa primeira experiência para a TV, um sentimento de fracasso. Mas devo reconhecer que ela também nutriu minha reflexão sobre a prática da *mise-en-scène*.

## Personalidade e originalidade não são bem-vindas

Eu sempre fui do tipo que se faz muitas perguntas. Um programa como *Zigzag sobre o globo terrestre* tinha uma estrutura e imposições claras. Mas eu me perguntava: não haveria uma maneira de contornar isso? Como dar mais interesse à emissão sem enganar os participantes? Nos dias de folga da produtora, eu ia escondido assistir às filmagens brutas (*rushes*) de outros diretores mais experientes do programa. Queria entender como eles haviam conduzido a *mise-en-scène* durante as filmagens.

Na produtora, ou nas reuniões da equipe do programa *Zigzag sur le globe terrestre*, mal se discutia qualquer ética da direção. Não mais sobre as margens de tolerância que podíamos nos permitir. Para a maioria de nós, creio que



2 Cineasta japonês (1932–2013). Em 1954, formou-se em Direito pela Universidade de Kyoto e ingressou como assistente na Shôchiku, uma das quatro grandes companhias cinematográficas do Japão. Em 1959, dirigiu seu primeiro filme: *Ai to kibô no machi* (Uma cidade de amor e esperança). Entre suas obras mais representativas estão: *Nihon no yoru to kiri* (Noite e neblina no Japão), *Ai no corrida* (O Império dos Sentidos), *Merry Christmas Mr. Lawrence* (Furyo), *Gohattô* (Tabu). A partir dos anos 1960, expandiu suas atividades para a televisão e o documentário, como *Non fiction no gekijô*, *Wasurareta kôgun* (Teatro da não-ficção, o exército imperial esquecido), além de roteiros para séries como *Seishun no ishibumi* (O tûmulo da juventude).

forjamos nossa prática por mimetismo, em contato com os cineastas de quem fomos assistentes. Em nossas profissões, faltam estruturas de troca e de reflexão sobre as práticas profissionais.

Está na própria natureza de um programa de televisão buscar eficácia. A encenação ajuda a torná-lo mais interessante — e também mais fácil de entender. O termômetro é o índice de audiência. Enquanto ele estiver alto, os patrocinadores e os produtores da emissão ficarão satisfeitos. Que valor tinham então minhas inquietações? Eu queria criar algo que saísse do lugar-comum. Mas logo me diziam que eu não estava ali para me expressar. Minha personalidade, minha originalidade, não eram o que se buscava.

Eu era narcisista, como muitos cineastas iniciantes. Achava que detinha a verdade. Mas, na verdade, tinha mais sentimentalismo do que sensibilidade. Vamos voltar à realidade: para que um programa como *Zigzag sobre o globo terrestre* durasse, ele não podia depender do diretor. Havia uma engrenagem de produção. De um episódio para o outro, o espectador precisava reencontrar seus pontos de referência.

Vê-se isso claramente em séries como *Mito Kômon*. Os diretores se sucederam ao longo das temporadas. Mas seria impensável abrir mão dos *inrôs*<sup>3</sup> (cápsulas de identidade usadas na narrativa). Trata-se de um procedimento narrativo e também de um símbolo. O pacto com o espectador é tácito: *Mito Kômon* ilustra o princípio moral de que o mal não pode ficar impune. Isso está dado. Mas, no fundo, ainda acredito que seria possível conceber um episódio de *Mito Kômon* sem os *inrôs*...

Minhas divergências de ponto de vista explodiram durante a realização de um episódio de *Zigzag sobre o globo terrestre*. Um estudante especialista em *gyôza* (pastéis recheados) teve a chance de visitar as cozinhas de um restau-

rante ainda mais sofisticado do que aquele onde ele havia sido originalmente acolhido. Era uma espécie de estágio prático. Esse candidato havia sido escolhido por mim durante o processo de seleção — ele vinha de uma das melhores universidades do Japão.

Durante as filmagens, o aprendiz se mostrou detestável. Na cozinha, zombava dos outros membros da brigada. Mal-educado e insuportável. O mal-estar se tornou palpável. Uma noite, o chef da cozinha me chamou de lado. Pediu para interromper as filmagens. Segundo ele, para um programa de TV ou não, a atitude do estudante havia esgotado sua paciência. Minha reação foi propor que ele expressasse suas reclamações diretamente diante da câmera. O estudante percebeu tudo. Em sua presunção, achou que era uma sequência roteirizada, e que o chef logo apareceria para lhe oferecer o que se chama de “última chance”. Eu também era jovem e impulsivo. Resmunguei para o estudante que ele acabara de ser demitido do restaurante, e que, dali em diante, teria que se virar sozinho.

Na família anfitriã em Hong Kong, o comportamento do candidato não melhorou. A família mantinha um restaurante de culinária chinesa tradicional. Toda a família cuidava com carinho do patriarca, um ancião quase senil que passava o dia junto ao caixa. Era o filho quem tocava o restaurante. Nosso estudante ajudava nas tarefas do restaurante. Quando perguntei suas impressões à noite, ele foi ácido: lamentava que uma família tivesse que cuidar de um “velho gagá” daquele tipo. Eu não aguentei e explodi de novo. Eu claramente não sabia manter distância.

Esse episódio de *Zigzag sobre o globo terrestre* não correspondia ao contrato do programa. Mostrava apenas uma série de fracassos, sem valorizar os desafios e picos emocionais vividos pelo protagonista. Durante a sessão de exibição com o produtor, ainda alimentava a esperança

3 Caixinha com compartimentos, utilizada antigamente para guardar selos ou medicamentos. Era usada sobretudo por homens, presa à cintura das vestimentas tradicionais japonesas, que não possuíam bolsos. O *inrô* foi usado até que os japoneses adotassem o traje ocidental, no início da Era Meiji. Um *inrô* desempenha papel importante no enredo da série histórica de TV *Mito Kômon*. (N.T.)

4 Programa de TV produzido pela TBS e Tsuburaya Productions. Teve 39 episódios transmitidos entre 17 de julho de 1966 e 9 de abril de 1967.

5 Roteirista de filmes e mangás (1936–2006). Começou na rádio em 1961 com *Shonen rocket butai* (O esquadrão foguete dos jovens garotos). Em 1964, ingressou na Sôzôsha e participou da escrita de vários roteiros para filmes de Nagisa Ôshima, como *Ninja bugei-chô* (O grupo de ninjas) e *Kôshikei* (O enforcamento). Depois conheceu o diretor Aido Jissô-ji e escreveu roteiros para a série *Ultraman*. Entre suas obras mais conhecidas estão: *Ultra Seven*, *Jûdô itchokusen* (Judô em linha reta), *Silver gamen* (A máscara de prata), *Ultraman Taro*, *Comet-san* (Sr. Cometa), *Nanamin no keiji* (Os sete detetives).

de que haveria espaço para esse tipo de abordagem. Mas hoje em dia, não pensaria o mesmo. Naquela época, o conceito original da emissão me parecia mentiroso. Pense bem: o estudante que faz um estágio no exterior, que é imediatamente aceito pelos locais, e que retorna ao Japão carregado de emoções positivas... Com o episódio que eu acabara de rodar em Hong Kong, tínhamos algo muito mais realista! Como o bom senso já devia ter me indicado, o produtor não demorou a perder a paciência. Ele me lembrou que a escolha daquele estudante havia sido minha responsabilidade pessoal. E me perguntou, com todas as letras, se eu achava que alguém realmente teria interesse em assistir a um episódio como aquele. É claro que meu episódio acabou engavetado. Pouco depois, fui dispensado da equipe de *Zigzag sobre o globo terrestre*. Eu tinha 28 anos.

Um parêntese. Me parece que, nas décadas de 1960 e 1970, a televisão funcionava de maneira muito diferente. Lembremos, por exemplo, da série *Ultraman*<sup>4</sup>. O personagem Ultraman (Urotoroman, em japonês) nem sempre era tão beligerante quanto imaginamos. O roteirista Mamoru Sasaki<sup>5</sup> havia trabalhado na produtora independente Sôzôsha<sup>6</sup>. Ele assinou seis dos 39 episódios da série *Ultraman* e dois episódios de *Ultraman Seven*<sup>7</sup>, de um total de 49. Nos roteiros de Sasaki, Ultraman não buscava sempre o conflito com monstros como Gamakujira, Gabadon, Telesdon, Jami-la, Skydon ou Seabones. Não me entendam mal: é evidente que as crianças preferem a versão mais guerreira. Eu mesmo, ao brincar com minha figura de ação do Ultraman, não fugia à regra. No entanto, foram justamente os episódios em que o herói evitava a luta que mais me marcaram profundamente. Lembro de *My Home is Earth*, onde aparece Jamila, ou *Present from the Sky*, com Skydon. Havia ainda um outro roteirista, Shôzô Uehara<sup>8</sup>, que escreveu *The Monster User and the Boy*, para a série *O Retorno de Ultraman*<sup>9</sup>. Também

nesse caso, o que importava menos eram os monstros, e mais a ausência de justiça. Enquanto criança, fui profundamente impactado.

As lembranças que guardamos dos programas de televisão têm a ver também com seu modo de transmissão. Não havia como gravar. Uma vez que o horário da exibição passava, acabou. Não havia como revisitar aquele conteúdo, como podemos fazer hoje. Nos anos 1960, muitas emissões ainda eram transmitidas ao vivo.

Em menos de uma década, a televisão tomou um rumo conservador. Justamente quando precisamos de heterodoxia nas telas. Essa era, aliás, a postura defendida pelo diretor Yoshihiko Kimura, que lutava contra essa onda de padronização. Em 1968, ele realizou um episódio da série *Viagem pelo arquipélago japonês*. O filme chamava-se *Meu Vulcão*<sup>10</sup>. É uma obra curiosa. Ele encena uma jovem mulher que percorre o país em busca de seu próprio “vulcão interior”. Estamos nas antípodas do clássico programa de turismo. O produtor ficou desconcertado, e Yoshihiko Kimura acabou deixando a produtora. Não quero aqui me comparar a ele. Nossos questionamentos não pertencem à mesma ordem, e hoje tenho mais clareza disso. Mas o exemplo de Kimura — sua atitude diante da uniformização — foi, nos meus começos, um estímulo moral.

**Entretanto  
(However, 1991)  
Uma emissão  
abalada por  
um “caso”**

Depois de deixar a aventura *Zigzag sobre o globo terrestre*, eu me vi em casa, tentando imaginar como ganharia minha vida. Por acaso, em agosto de 1990, me caiu nas mãos

6 Companhia de produção independente fundada por Nagisa Ôshima após sua saída da Shôchiku. Os outros cinco fundadores foram a atriz Akiko Koyama (nascida em 1935), esposa de Ôshima, o roteirista e diretor Tsutomu Tamura (1933–1977), o roteirista Toshiro Ishidô (1932–2011), e os atores Hôsei Komatsu (1926–2003) e Rokko Tôra (1930–1993).

7 Série derivada de *Ultraman*, transmitida de outubro de 1967 a setembro de 1968.

8 Roteirista nascido em 1937 em Okinawa. Graduado em Literatura pela Universidade Chuo, ingressou na Tsuburaya Productions. Seu primeiro roteiro foi *Shimiru suru nuga iku* (Há algo de errado com isso?), em 1964. Tornou-se roteirista independente

em 1969. Entre suas obras mais conhecidas estão as séries *Ultraman*, *Rubicon no daibōken* (A aventura de Robocon), *Himitsu sentai Gorenjā* (Esquadrão secreto Gorenja), *Uchū keiji* (O detetive do espaço), *Hokuto no Ken* (O punho da estrela do norte), *Denshi sentai Denjiman* (Esquadrão eletrônico Denjiman), *Uchū kaizoku kyaputen Harokku* (Capitão Harlock), *UFO robo Grendaizā* (Grendizer), *Robotto keiji* (Detetive Robô).

9 Uma série derivada de *Ultraman*, exibida de abril de 1971 a março de 1972.

10 Um documentário do canal TBS, exibido em janeiro de 1968, produzido por Yoshihiko Kimura (1935–2008). Os sítios históricos e as paisagens de Kagoshima através dos olhos de uma adolescente.

o livro *Mamãe está morta – Rumo a uma era de alegria fantasiada de prosperidade*<sup>11</sup>. Ele examinava o sistema de proteção social japonês. O livro era fruto de um documentário de televisão realizado por Hiroaki Mizushima, exibido na faixa da meia-noite na Sapporo TV Broadcasting. Era uma história extremamente dramática: uma mãe de 39 anos, que teve o auxílio social negado, morre de fome deixando três filhos para trás. Assim que terminei a leitura, entrei em contato com amigos de infância do meu bairro, na região metropolitana de Tóquio. Dois deles me confessaram que também haviam recorrido ao sistema de assistência social em algum momento. Mas nunca tinham falado disso com ninguém. Era um assunto cercado de vergonha e silêncio. Fiquei sem palavras. Nós nos vangloriávamos do bem-estar social japonês, e ao mesmo tempo éramos incapazes de falar sobre nossos próprios mecanismos de ajuda mútua.

Esse tema — o da assistência social — era absolutamente indicado para um documentário televisivo. Na época, eu colaborava com a produtora TV Man Union, mas como freelancer, não como funcionário. Solicitei então uma intermediação à empresa, que me colocou em contato com Osamu Kanemitsu, editor responsável pelos programas da Fuji TV na faixa da meia-noite. Um excelente profissional, que mais tarde produziria programas como *Iron Chef e Cult Q*. Apresentei dois projetos. Cada um consistia em três páginas A4 de sinopse. Ambos estavam alinhados com a identidade do programa *Nonfix*, espaço documental experimental da Fuji TV. O primeiro projeto se debruçava sobre o sistema de assistência social, ainda pouco conhecido. O segundo buscava dar voz a “derrotados da vida”, pessoas que perderam tudo e contariam como chegaram até ali.

Para minha surpresa, Osamu Kanemitsu escolheu o primeiro projeto, sobre assistência social. Pela experiência, eu sabia que os responsáveis pela programação normal-

mente escolhem temas com os quais já têm alguma familiaridade. Mas Kanemitsu agiu de forma inversa: o projeto sobre os “derrotados” lhe pareceu batido demais para o estilo *Nonfix*. Já o da assistência social, tema sobre o qual ele não conhecia nada, lhe pareceu interessante. Banco aceito. Para não melindrar ninguém, ele acrescentou que seria uma emissão com baixo orçamento, e provavelmente pouca audiência — seria exibida por volta da 1h da manhã. Nesse contexto, nem valia a pena falar demais das minhas experiências anteriores com televisão. Eu fiquei imensamente grato por aquela oportunidade.

Comecei minhas reportagens no bairro de Arakawa. Diversos escândalos envolvendo assistência social haviam abalado o distrito. Recuperei uma fita cassete em que uma hostess de 47 anos gravara sua mensagem de despedida antes de tirar a própria vida. Na gravação, ela descrevia com crueza seu percurso — e os abusos que sofreu nas interações com a administração pública. Em uma das agências, disseram-lhe que, se tinha condições de se maquiar, também tinha condições de trabalhar. Disseram ainda que o aluguel de 40 mil ienes era alto demais para sua situação, e a pressionaram a se mudar. Quando ela estava hospitalizada, a forçaram a assinar um termo de recusa ao auxílio social! Essa fita se tornou o pivô da minha narrativa. Eu estruturaria o documentário contrastando duas trajetórias: de um lado, a mulher que acaba se suicidando; de outro, o funcionário que decidiu cortar seu benefício.

Estava prestes a entrar na fase de filmagens quando um fato novo mudou tudo. No dia 5 de dezembro de 1990, soube-se que um homem chamado Toyonori Yamanouchi<sup>12</sup> também havia tirado a própria vida. Ele era alto funcionário da Agência do Meio Ambiente, chefe do Departamento de Planejamento e Coordenação. Responsável, em nome do Estado, pelas indenizações relacionadas à doença de Mina-

11 Um livro de 1990 de Hiroaki Mizushima (nascido em 1957), publicado pela Hitozura Shobō. Mizushima o adaptará como documentário para a televisão Sapporo (1987).

12 Alto funcionário (1937–1990). Formado no departamento de Direito da Universidade de Tóquio, ingressou no Ministério da Saúde Pública, participou da elaboração da primeira lei antipoluição no Japão, depois foi para o Ministério do Meio Ambiente, onde se tornou secretário-geral. Ele foi particularmente responsável pelo caso da poluição por mercúrio de Minamata. Não podendo reconciliar sua ética pessoal com as exigências de sua posição governamental, cometeu suicídio em 1990.



13 Romance de Truman Capote publicado nos Estados Unidos em 1965 (tradução de Raymond Girard pela Gallimard em 1996)

14 Escritor americano. Começou aos dezessete anos no *New Yorker*. Recebeu o Prêmio O'Henry em 1924 por *Myriam*. Entre suas obras representativas, podemos citar: *Other Voices, Other Rooms* (*As vozes da outra sala*), *The Grass Harp* (*A harpa de ervas*), *A Tree of Night* (*Uma árvore da noite*), *Breakfast at Tiffany's* (*Bonequinha de luxo*), *In Cold Blood* (*A sangue frio*).

15 Um livro de Kōtarō Sawaki publicado em 1978 pela Bungeishunjū Ltd. A obra recebeu o Prêmio Sōichi de ensaio.<sup>z</sup>

16 Escritor e ensaísta nascido em 1947. Formado em

mata. Yamanouchi vivia dilacerado entre os dramas individuais das vítimas e as exigências da administração. Sua história ocupou as manchetes por vários dias. Ao aprofundar minha investigação, descobri que ele havia ingressado no Ministério da Saúde e Bem-Estar trinta anos antes. Havia comandado o setor de proteção social. Sua carreira fora uma verdadeira luta. Publicou dois livros sobre a dificuldade de administrar a ajuda pública, com páginas inflamadas, escritas com convicção. Um homem de caráter forte — que acabou optando pelo fim, por desespero.

Esse acontecimento me tirou das visões maniqueístas. A realidade é mais complexa do que simplesmente “cidadãos-vítimas de um lado e burocracia-opressora do outro”. Eu precisava repensar a estrutura do meu documentário desde a base. No cronograma que eu tinha, a difusão estava marcada para o fim de janeiro de 1991. Liguei para Osamu Kanemitsu. Ele estava atolado com os programas do horário nobre, mas foi ele quem sugeriu primeiro que adiássemos a exibição para março. Com dois meses a mais, eu poderia reconstruir o episódio por inteiro. Decidi então fazer de Toyonori Yamanouchi o eixo central da minha narrativa. Os outros personagens se articulariam à sua trajetória.

## O prazer de ver um preconceito se desfazer diante da realidade

Ao ler as reportagens sobre o caso Yamanouchi, senti desejo de conhecer Tomoko, a viúva. Queria escutá-la e entender sua visão do drama. O tratamento da mídia naquele momento era escandaloso. Os refletores apontavam para sua casa, jornalistas invadiam o bairro onde morava, tocavam seu interfone de dia e de noite, faziam transmissões

ao vivo. Nesse contexto, era impossível que eu me aproximasse. O mínimo que eu podia fazer era esperar pelo 49o dia após a morte do marido — data tradicional para os ritos budistas de passagem.

Enquanto isso, a revista *Aera* publicou uma reportagem sobre Yamanouchi, assinada por Masataka Itô, ex-editor do *Asahi Shimbun*. Descobri que ele e Yamanouchi haviam estudado no prestigiado colégio Fukuyukan, no departamento de Fukuoka. O texto de Itô era excelente — traçava com precisão a missão social que Yamanouchi se atribuía, e os motivos que o levaram ao suicídio. Entrei em contato com ele. Conversamos sobre meu projeto de documentário. Masataka Itô me advertiu: a viúva recusaria qualquer abordagem sensacionalista sobre o suicídio. Mas, considerando a abordagem que eu havia descrito, ele aceitou interceder. Dias depois, ela deu seu consentimento. Fiquei imensamente agradecido.

No dia 10 de janeiro de 1991, fui visitar a residência da família Yamanouchi, em Machida. Primeiro, rezei diante do altar budista, segurando um bastão de incenso. Depois, sentei-me, hesitante, perto da entrada, numa sala coberta de tatames, onde Tomoko Yamanouchi me pediu que esperasse. Eu não sabia por onde começar a conversa. Sabia apenas o que não deveria dizer: aquelas frases feitas de repórter — “o público tem o direito de saber” ou “você tem o dever de falar”. Foi então que Tomoko apareceu com uma gaveta cheia de cadernos e poemas escritos por seu marido. Passei os olhos por tudo. Um dos poemas tinha como título “Entretanto...”. Usei esse título no meu documentário: *Entretanto...*

No meu filme, queria agregar todos os sentimentos que gravitam em torno da ideia de bem-estar social. E para isso, precisava da colaboração de Tomoko Yamanouchi. Mas isso não era óbvio, do ponto de vista humano. Há algo de cruel, até mesmo de indelicado, em pedir a uma mulher

que reviva, diante de uma câmera, os últimos dias de vida de seu marido — alguém com quem compartilhou tantos anos. Mas foi ela quem venceu minhas reticências. É verdade, a morte de seu marido era uma questão privada. Mas seu ofício tinha uma dimensão pública — e isso havia sido o grande sentido da vida dele. Ela tinha a intuição de que esse era o coração do meu documentário. Nessas condições, acreditava que seu esposo teria querido que ela testemunhasse.

Três horas depois de entrar, saí da casa de Tomoko Yamanouchi com uma pilha de escritos do marido debaixo do braço — e com quatro laranjas nas mãos. Ela me ofereceu as frutas no vestibulo, antes de eu partir. Achava que, como o marido, eu também não comia quase nada durante o trabalho. Ao descer a rua que levava até o ponto de ônibus, fui invadido por uma emoção intensa e contraditória — entre a tristeza e a gratidão. Jurei a mim mesmo fazer um documentário que estivesse à altura dessa mulher.

Ao longo das semanas, fui lendo um a um os poemas de Toyonori Yamanouchi. Eram como um processo de decomposição. O desespero aparecia entremeado por uma altivez moral — a dignidade de quem se engajou na função pública, e viu a missão à qual se devotara esvaziar-se na sociedade atual. Meu documentário só teria consistência se conseguisse mostrar essa desagregação. Era isso que me cabia fazer: fazer emergir uma realidade mais complexa do que aquela que eu via inicialmente. É um verdadeiro prazer ver um preconceito se desfazer ao se confrontar com o real.

## **Morte pública e morte privada**

Para respeitar a cronologia, eu deveria mencionar um fato que ocorreu pouco antes. Em função do documentário, entrei diretamente em contato com o departamento de co-

municação da Agência do Meio Ambiente, onde Toyonori Yamanouchi trabalhava no momento de sua morte. Queria obter a posição da instituição. No dia seguinte, recebi uma ligação recriminatória da Fuji TV. Disseram que, para esse tipo de abordagem, eu não deveria agir por conta própria, mas passar pela emissora. Tive um mau pressentimento — que se confirmou quando retornei a ligação para a Agência: eles recusaram categoricamente o pedido de entrevista. Explicaram que não eram obrigados a aceitar a solicitação, uma vez que ela não vinha da emissora, mas de uma simples produtora terceirizada. Faltava uma “legitimidade profissional” — eu havia infringido os costumes da televisão institucional.

Ao empunhar uma câmera, o jornalista de TV reivindica um direito: o direito de saber. Ele se apresenta como porta-voz do povo, que deseja conhecer a verdade. É certo que eu trabalhava para uma emissão televisiva bem definida, com data e hora marcadas de exibição. Nesse sentido, me diferenciava de um documentarista independente, que vê no filme um meio de expressão pessoal. Mas, ao mesmo tempo, não pertencia ao mundo da informação. Acabavam de me dizer que eu não podia reivindicar esse “direito de saber”. Qual era então a minha legitimidade diante das pessoas que eu filmava? Sem uma resposta clara, sentia falta de sustentação.

Minhas reflexões ecoavam as palavras de Tomoko Yamanouchi, quando falava da morte do marido. Ela havia destacado duas dimensões do suicídio: a morte privada e a morte pública. Demonstrava um grande discernimento. Ela aceitava minha abordagem apenas na segunda esfera, a pública. Mas a inclinação da mídia é sempre a outra: é tão mais fácil ceder à emoção, ao drama pessoal, à dor da família. Isso gera um impacto incomparável. No entanto, jornalistas e documentaristas de televisão ganhariam muito, em minha

economia pela Universidade de Yokohama, tornou-se repórter. Estreou em 1970 com *Sakimori no blues* (*O blues dos soldados da guarnição distante*). Entre suas obras representativas, podemos citar: *Hito no sabaku* (*O Deserto dos Homens*), *Isshun no natsu* (*O verão de um instante*), a série *Kessha tokkyū* (*Expresso da noite*), *Mayumi* (*O Fusain*), *Mumei* (*Sem nome*), *Tō* (*Gelo*), *Tabi suru chikara* (*A força de partir em viagem*), *Ryūsei hitotsu* (*Uma Estrela cadente*), *Gin no mori he* (*Rumo à floresta de prata*).

17 Um livro de Kore-eda sobre Toyonori Yamanouchi publicado em 1992 pela Akebi Shobō, reeditado em 2014 pela PHP sob o título *Kumo ha kotaenakatta...*

opinião, se se concentrassem mais na dimensão social dos acontecimentos.

Esse foi o espírito em que produzi *Entretanto...* Foquei na dimensão pública dos fatos. Quando o documentário adota um tom crítico, não é para atacar indivíduos. Tive o cuidado de manter uma distância que me permitisse observar meu objeto com profundidade. Meu trabalho consistia em compreender como uma estrutura social torna possíveis certos comportamentos individuais. É claro que, às vezes, uma dimensão pessoal acaba transparecendo no restante do meu trabalho. E, em filmes futuros, o fator humano — a relação entre o diretor e os protagonistas — será o próprio centro da minha forma de filmar. Mas mesmo nessas ocasiões, eu me esforço para não me restringir a um caso pessoal isolado. Busco um olhar que vá além dos indivíduos, e que ligue essa intimidade à realidade coletiva.

Ter um ponto de vista social sobre o real é, para mim, a verdadeira função do documentário. Filmar não significa apenas registrar o que se vê — mas tentar compreender se, naquela situação, uma porta se abre ou se fecha diante de alguém. Em uma situação ideal, o diretor e aqueles que são filmados compartilham, naquele instante, um mesmo presente. Há momentos em que sou eu quem aponta a câmera para você — e, em outros, é você quem olha de volta para a câmera. É nesse espaço de troca que nasce uma emissão. Ela é construída em colaboração, é algo compartilhado. Em certo sentido, essa era a minha filosofia quando pensei na difusão de *Entretanto...*

Não quero generalizar. Outros documentários de *Nonfix* também tratavam de pessoas comuns, passíveis de corrupção ou tropeços éticos. Havia quem preferisse fazer escutas telefônicas, usar fotos roubadas ou empregar métodos sensacionalistas. O jornalista ou documentarista, nesses casos, precisa estar disposto a assumir os riscos — inclusive

os legais, caso isso acabe no tribunal ou em prisão. Eles devem insistir firmemente e filmar o que precisa ser filmado.

## O que o diálogo pode oferecer

Naquela época, havia entre os espectadores um sentimento compartilhado: o conteúdo era mais importante do que a forma. Um documentário tinha que fazer sentido em relação ao seu tema: denunciar o sistema político, criticar uma política pública, apontar um fato de sociedade — mesmo que tivesse pouquíssima audiência. Isso não importava tanto. O que contava era a construção ética e formal do programa: ousar algo novo e, acima de tudo, despertar o interesse do próprio autor. Eu não queria ficar na posição de quem trata um assunto de sociedade como mero entretenimento. Tive então a ideia de adotar um estilo próximo do chamado “novo jornalismo”, surgido nos Estados Unidos. Inspirei-me em obras como *A Sangue Frio*<sup>13</sup> (In Cold Blood), de Truman Capote<sup>14</sup>, ou ainda *A Contabilidade do Terror*<sup>15</sup>, de Kōtarō Sawaki<sup>16</sup>.

Independentemente do tema, o programa *Nonfix* quase sempre ficava abaixo de 1% de audiência. Era transmitido à meia-noite, em rede regional para a área de Kantō. O número máximo de espectadores girava entre 500 mil e 600 mil pessoas. Mesmo assim, *Entretanto...* teve um impacto excepcional. Foi até reexibido — algo raro. Fui procurado por beneficiários da assistência social, que me escreveram sob anonimato. Também recebi mensagens de funcionários do Ministério da Saúde e Bem-Estar, e de colaboradores de políticos em exercício. Um deles me disse que, embora sua posição atual não lhe permitisse agir como gostaria, desejava trabalhar pela mesma causa de Toyonori Yamanouchi.

*Kōkyū kanryō sono inochi to shi* (As nuvens não respondem... Um alto funcionário, sua vida, sua morte].

18 Um livro de Tsuneo Komatsu (1925–2000) publicado em 1979 pela Nōsan-gyoson bunja kyōkai, reeditado em formato de bolso pela Asahi Bunko em 1988.

O fato de meu documentário ter gerado reações de ambos os lados — cidadãos e administração — me mostrou que não fui parcial. Isso reforçou meu objetivo inicial. Ainda hoje, quando dou entrevistas a emissoras regionais para divulgar meus filmes, não é raro me perguntarem sobre esse documentário. No meio audiovisual, encontro jovens profissionais que se lembram de tê-lo assistido ainda estudantes. Isso me dá grande satisfação.

No dia seguinte à reprise, recebi um convite da editora Akebi Shobō. Eles propuseram que eu adaptasse o documentário em livro. Eu tinha material de sobra: após a montagem inicial, o filme durava 150 minutos. Para caber no formato da emissora, tive de reduzir para 47 minutos. Cortei muitas passagens e sequências, que poderiam ser reaproveitadas no livro. Além disso, teria a oportunidade de aprofundar a trajetória de Toyonori Yamanouchi. Para isso, voltei a entrar em contato com sua viúva. Fiz várias entrevistas com ela, ao longo de meses, até finalizar o manuscrito, intitulado *Mais... para esse alto funcionário responsável pela proteção social, o caminho para a morte*<sup>17</sup>.

Nunca levei câmera nem gravador. Nem mesmo um caderno. Durante os encontros, Tomoko me servia os pratos preferidos de seu marido — ensopado de carne e repolho recheado. Eu a escutava atentamente, enquanto ela recordava os momentos vividos com ele. Jamais me ocorreria largar os hashis para pegar caneta e papel. Quando precisava, me retirava discretamente ao banheiro para anotar lembretes, e então voltava para ouvi-la.

Sei que isso pode parecer contraditório. Falei da importância da presença da câmera e de como os dispositivos técnicos criam um espaço público compartilhado entre realizador e protagonista. Mas, ali, temia que esses aparatos quebrassem a intensidade dos momentos que eu vivia com Tomoko. Naquele ciclo de entrevistas, ela parecia cumprir

uma espécie de dever moral. Mas também era inevitável que isso reativasse suas memórias e emoções conjugais. Seria talvez presunçoso ao dizer isso, mas acredito que falar regularmente do marido a alguém como eu ajudou Tomoko a elaborar seu luto. Isso me remete à heroína do meu primeiro longa, *Maborosi* (Maboroshi no hikari, 1995). Assim como ela, Tomoko encontrou em alguém de fora um meio de liberar uma tristeza contida. Isso é a força — e a beleza — das relações humanas. Também recebi muito dessa experiência. Para Tomoko Yamanouchi, testemunhar em forma de diálogo fazia sentido. Ela provavelmente não teria iniciado esse processo sozinha. Ao fim do ciclo de conversas, ela parecia ter reencontrado seu equilíbrio psicológico. Tanto que retomou seu trabalho — como assistente social, na mesma área do marido. Disse-me que ele certamente teria ficado contente com isso. Suas palavras me aqueceram o coração.

Quando levei a ela o exemplar final do livro *Mas... Para esse alto funcionário encarregado da proteção social, o caminho até a morte*, Tomoko me fez uma pergunta direta: — “Você sabe por que aceitei responder às suas perguntas, naquela primeira vez em que nos encontramos aqui em casa?” Eu não fazia ideia. Ela explicou que isso se devia à minha postura, sentado ali perto da entrada, hesitante e silencioso. Ela disse que, naquela imagem, reconheceu a atitude do marido no dia em que se conheceram — um encontro arranjado de casamento. A decisão de aceitar uma entrevista, provavelmente, também se baseia nesse tipo de intuição íntima e pessoal. Minha fascinação pela história de Toyonori Yamanouchi talvez também nascesse de motivações internas. Não ousou me comparar a um homem dessa estatura. Mas reconheci semelhanças entre os textos e poemas que ele escreveu quando era colegial e secundarista, e aqueles que eu escrevia na mesma idade. Sentia que havíamos vivido em sintonia. Isso me

guiou na redação do livro. Para confessar tudo: durante esse processo, eu tinha a vaidade de acreditar que ninguém seria mais indicado do que eu para seguir os passos de Yamanouchi.

Com a escrita desse livro, fiz uma nova descoberta. Já havia dito que filmar abre uma dimensão pública. Mas, mesmo partindo de uma questão social, meu trabalho era também sobre um casal, e sobre o luto de uma mulher. Meu interesse pelo lado pessoal crescia cada vez mais. Em outras palavras, percebi que não tinha a alma imparcial de um jornalista. No entanto, mantinha dessa primeira experiência com documentário televisivo uma certeza: os encontros verdadeiros com pessoas como Tomoko Yamanouchi, com quem convivi por quase um ano, e, de uma certa maneira, com o seu marido.

*Lições de um bezerro*  
(*Mou hitotsu no kyouiku -*  
*Ina shogakkou haru*  
*gumi no kiroku, 1991*)

Filmagem em regime de meio período,  
na cantina com os alunos

Meu trabalho com Tomoko Yamanouchi fortaleceu minha técnica de entrevista. Em torno da história do marido dela se articulava toda a problemática do luto. Vários dos meus projetos posteriores vão girar em torno dessa questão. Seja o luto pelos outros, seja aquele que eu próprio tenho que carregar. Isso ficou evidente já na minha realização seguinte, *Lições de um bezerro*. Nela, mostro como alunos do ensino fundamental são confrontados com a morte de um animal de estimação, e como encontram recursos para sublimar a tristeza, até revelarem a si mesmos quem são.

As origens desse projeto remontam à primavera de 1988. Na época, eu era funcionário da produtora TV Man Union, mas estava decidido a não pôr os pés no escritório. Era uma forma de protesto. Nos termos de hoje: eu queria lutar contra diversas formas de assédio moral. Isso incluía as ordens arbitrárias de um produtor, que decidia sozinho a agenda de trabalho dos colegas — mesmo sendo esperado que cada um a administrasse por conta própria. Ou então o hábito de censurar os programas, como no caso de proibir terminantemente a aparição de uma usina nuclear em uma reportagem de viagem. Todos pareciam fechar os olhos para essas práticas. Preciso reconhecer que minha atitude desafiadora na TV Man Union não estava sendo de grande utilidade...

Em abril de 1988, por recomendação de um antigo colega de colégio, li o relato autobiográfico de Tsuneo Komatsu, *Os Agricultores, uma introdução*<sup>18</sup>. Komatsu foi editor-chefe da *Shūkan Asahi*. No livro, ele relata uma experiência de *burnout* e a convalescença que se seguiu. Aproveitou esse tempo para refletir sobre grandes questões sociais da época — como a educação e o meio ambiente —, mas o fazia de forma íntima, à altura do ser humano comum. Ao adotar esse olhar cultivado pelo jornalista, eu via a possibilidade de dar base ao meu trabalho documental.

Entre os livros de Tsuneo Komatsu, havia também um sobre uma *Escola primária onde os próprios alunos produzem seus manuais escolares*<sup>19</sup>. Era uma obra dedicada a uma abordagem pedagógica inovadora, colocada em prática na escola primária de Ina, na província de Nagano. Isso se chamava “educação integrada”. Quando eu ainda era estudante, havia assistido pela televisão a uma emocionante reportagem sobre essa escola: *Os alunos da escola primária que criam um bezerro*. O programa foi exibido pela TV Asahi, dentro do jornal *News Station*. Era

19 Um livro de Jun'ei Komatsu publicado em 1982 pela Shinchōsha Publishing Co., Ltd.

20 Keijirô NODA, nascido em 1944. Entre suas obras representativas, podemos citar: *Shisha ni sasageru michi* (Rumo aos funerais), *Seito zasshi* (Revista dos alunos), *Mo tōjū ni wa naranai* (Nunca mais se rei fera), *Shikei de ii no ka* (A pena de morte é aceitável?). Este último, de 1995, foi escrito após os atentados com gás sarin cometidos pela seita Aum Shinrikyō. Noda é o fundador da associação *Asunaro*, fundada em 1995.

21 Um livro de Masaki Noda, publicado em 1992 pela Iwanami Shoten

um documentário de longa duração, que acompanhava por nove meses os alunos do primeiro ano. Eles tinham como companheiro um bezerro da raça Holstein, chamado Harumi. A reportagem se encerrava no fim do ano letivo, com a turma se despedindo do animal, que já havia crescido bastante.

Tudo isso despertava em mim a vontade de filmar. Eu vivia então sob uma sensação difusa de fracasso. Um ano antes, havia entrado no mundo da produção televisiva cheio de sonhos. Desde então, chegara a um ponto em que havia perdido toda a motivação. As alegrias e tristezas dos alunos de Ina despertaram o cineasta adormecido em mim. Solicitei à direção da escola uma visita. Não houve dificuldade. Fui pela primeira vez em junho de 1988. Os alunos do filme original já estavam no quarto ano. Novamente, os alunos participavam de um projeto para criar uma vaca. Mas, dessa vez, queriam levá-lo até a vida adulta, para poderem ordenhá-la.

Comprei a melhor câmera de vídeo doméstica disponível na época, a crédito. Era um modelo Super-VHS, com o maior sensor da categoria, da marca Victor. Custou a bagatela de 420 mil ienes. Durante mais de dois anos, retornei regularmente a Ina, para acompanhar o projeto educativo da turma. O que menos se aborda nos meios de comunicação são os períodos rotineiros. A vida da turma e do professor continua, mesmo depois de um momento emocionante como a despedida dos alunos da vaca Harumi, como mostrava o documentário *Os alunos da escola primária que criam um bezerro*. Decidi me concentrar nesses momentos mais banais. Na educação integrada, o cronograma e as matérias são decididos no dia a dia. Essa abordagem me parece interessante. É o professor quem decide, com base na motivação que percebe na turma, se vai ensinar, por exemplo, matemática no dia seguinte.

Em Ina, sentia-se o extraordinário florescimento do professor. O da turma que eu acompanhava se chamava Shirô Momose. Levava sua missão a sério. Não hesitava em ir à escola todos os dias, inclusive aos fins de semana e durante as férias de verão, para cuidar da vaca. Para ele, não poderia haver lugar melhor para cumprir seu sacerdócio. O empenho de um professor é fundamental para os alunos. Para eles também, às vezes, cuidar de uma vaca se torna uma tarefa enfadonha. Mas sempre há um aluno que, em uma reunião de classe, elogia o esforço de Shirô Momose, observando que ele se entrega totalmente — e que todos devem estar à altura disso.

Na minha opinião, os alunos não sabiam por que eu estava entre eles. Ver uma equipe de televisão ou um jornalista chegando à escola já era algo rotineiro — estavam acostumados a ser filmados. Na primeira vez, até me perguntaram para qual canal eu trabalhava. Além disso, a escola organizava todo ano um dia de portas abertas. Milhares de professores de todo o país vinham em ônibus. Isso mostra o quanto os alunos estavam acostumados com olhares externos.

Eu, porém, estava ali para uma produção independente. Nem sequer havia definido como seria a difusão do futuro documentário. Trabalhava sozinho e almoçava em regime de meio período com os alunos. Brincava com eles na saída da aula, e depois voltava para casa. Eles me viam como “o senhor que vem brincar e segura uma câmera”. Muitos anos depois, conversei com alguns desses alunos, já adultos. Disseram-me que, naquela época, sentiam que eu ia à escola movido por motivações pessoais, e não por obrigação profissional. Por isso, me acolheram de maneira diferente de outras pessoas que também foram filmá-los. Mostraram-me um rosto que ainda não haviam mostrado a ninguém.

Um a um, os alunos haviam chegado ao quinto ano.



Dois anos antes, eles haviam começado o projeto de criar uma vaca até a idade adulta. Ela se chamava Laura. Agora, havia um feliz acontecimento à vista. Estávamos no final de dezembro, pouco antes do reinício das aulas no terceiro trimestre, e aguardávamos o Ano Novo. Mas ela deu à luz com um mês de antecedência; o bezerro nasceu morto. Os alunos participaram do funeral do filhote. A vaca ainda produzia leite, era necessário ordenhá-la todos os dias. No almoço, os alunos bebiam seu leite, aquecido. Eles transcreveram suas emoções em poemas e redações. Aqui está um deles:

*“Ploc, ploc, ploc, ploc  
Eu ordenho a vaca hoje  
Como de costume  
Faz um som agradável  
Estamos juntos  
Todos estão felizes  
Todos também estão tristes  
Podemos ordenhá-la  
Mas não há filhote  
Estamos tristes  
Mas nós a ordenhamos”*

Esses textos revelavam sentimentos complexos — a tristeza pela morte do bezerro e a alegria de ainda poder ordenhar a vaca. Em um processo como esse, a forma como as crianças enfrentam os acontecimentos é ao mesmo tempo frágil e poderosa. Seis meses antes, eu havia lido um ensaio do psiquiatra Masaki Noda<sup>20</sup> sobre os funerais das vítimas do acidente com o voo 123 da Japan Airlines. Ele tratava do apoio psicológico às famílias dos mortos<sup>21</sup>. Nele, encontrei uma observação: os seres humanos são capazes de criatividade mesmo em tempos de luto. Esse pensamento me tocou. E também me lembrei de Tomoko Yamanouchi, a

viúva de um funcionário público. A fase do luto é triste, dolorosa, mas é possível encontrar nela meios de crescimento.

## “Você deve encontrar seu lugar em Tóquio”

Eu filmava o cotidiano da turma de Ina havia dois anos e oito meses. Em março de 1991, o projeto foi aceito no programa *Nonfix*. Como meu filme anterior, *Entretanto...*, gozava de boa reputação, Osamu Kanemitsu, responsável pela programação da Fuji TV, perguntou sobre meus projetos. Mostrei-lhe um primeiro corte em vídeo das imagens documentais que havia filmado em Ina. Ele decidiu imediatamente incluí-lo na programação.

Nesse documentário, adotei a postura do jornalista Tsuneo Komatsu em seu ensaio autobiográfico. Para filmar, apoiei-me em minha vida, em sentimentos cotidianos de alegria, tristeza, raiva ou dúvida. Ao realizar *Entretanto...*, joguei tudo ou nada. Se não tivesse funcionado, teria tido que mudar de carreira. Mas havia conseguido levar até o fim o projeto da escola de Ina. Fiquei aliviado por permanecer na área e poder continuar esse trabalho — ao menos por mais algum tempo. Restava, ainda, aguardar a exibição.

A programação de *Lições de um bezerro* estava prevista para maio. Eu tentava me acalmar. Aquele trabalho tinha um valor educativo. Nele, víamos uma descrição serena da vida de uma turma do ensino fundamental. Mas minha subjetividade transparecia por todos os lados... Não era surpresa que as imagens coincidissem com meu próprio olhar. A evidência se impunha: o ângulo da filmagem e a composição do quadro revelavam minha interpretação da realidade. *Lições de um bezerro* me levou a um nível extremo de precisão e preciosidade. Eu estava colocando à prova a câmera — e a mim mesmo.

Duas perguntas não me deixavam em paz. A primeira dizia respeito aos cortes que fiz no documentário. Durante as filmagens na sala de aula, os alunos, por reflexo, faziam o sinal de “V” da vitória para a câmera, ou ao menos se viravam com frequência para o equipamento. No corte final, removi todos esses momentos em que eles mostravam consciência da presença da câmera. Mas será que não seria mais natural e honesto conservar esse traço da consciência de estarem sendo filmados?

Minha segunda dúvida dizia respeito a alguns dos alunos que deveriam cuidar da vaca. Após as aulas, alguns iam para cursos extracurriculares e deixavam de cumprir suas obrigações. Eram cobrados nas reuniões de classe. Isso era outro aspecto da realidade dessa escola rural. Por respeito àqueles que faltavam a essa parte do ensino, não usei essas cenas no documentário. Mas até que ponto esses argumentos de neutralidade ou discrição se sustentam? A suposta virtude educativa da qual eu me revestia estava cheia de brechas. Como se eu entoasse um hino partidário à glória da escola de Ina, guiado pelo carinho que nutria pelas crianças. As perguntas voltavam: O que é um documentário? O que devemos filmar?

No fim, Ina alimentou minha prática documental e refinou minha técnica de direção. Toquei com os dedos o que era necessário de constância e obstinação para concluir um filme construído ao longo de sentimentos pessoais. Durante as filmagens, abriu-se em mim um novo campo de reflexão. Estava, naquele momento, à mesa com o professor da turma. Íamos compartilhar algo como um *nabe* de javali. Shirô Momose me disse o quanto minha presença regular era fonte de alegria e encorajamento para a classe. Mas ele acrescentou que aquela turma, aquela escola, era o universo deles. Meu papel era ir ao encontro das crianças do lugar onde eu havia nascido e crescido, em Tóquio.

Anos depois, reencontrei Shirô Momose durante uma reunião da turma em Ina. Falei com ele sobre essa conversa. Ele havia se esquecido de ter dito aquilo e ficou surpreso com sua própria franqueza. Eu não teria conseguido apagar aquelas palavras mesmo que quisesse. Foi como se ele tivesse tido um pressentimento. Todo o projeto em Ina foi uma fuga para frente. Eu era tomado por dúvidas quanto à minha postura como diretor. Eu não sabia que rumo dar ao meu trabalho no ambiente familiar. Ele havia apontado o objeto de uma busca: encontrar em minha cidade Tóquio algo que me desse vontade de filmar. Então... quem eram essas “crianças de Tóquio” das quais falava Shirô Momose? Eu as colocaria em cena muitos anos depois, em um filme de ficção que poderia ser considerado uma resposta a essa pergunta: *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004).

1 Publicado originalmente em *Quand je tourne mes films*. Paris: Atelier Akatombo, 2019, pp. 121-157. Tradução de Julio Bezerra.

2 Ator, diretor e empresário nascido em Tóquio em 1976. Formado pela Tokyo University of the Arts, seção de design, ele começou sua carreira como ator em *Depois da vida*, de Hirokazu Kore•eda, e depois atuou em diversos filmes. Ele estreou como diretor com *Kakuto* em 2002.

## Um mundo em tons de cinza<sup>1</sup>

Hirokazu Kore•eda

### *Tão distante* — 2001 O crime, uma supuração da sociedade

Muitas vezes, os meios de comunicação raciocinam em preto e branco. Em um crime, a família da vítima é colocada no campo da justiça. Mas há outra família que nunca se sabe onde encaixar: a do criminoso. Foi a partir dessa ideia que dirigi o filme *Tão distante* (*Boku no Kyori*, 2001). A história é sobre membros de uma seita que envenenam uma estação de tratamento de água. Após perpetrar esse atentado cego, cometem suicídio. O filme explora os sentimentos de seus entes queridos.

Durante as filmagens do filme anterior, *Depois da vida* (*Wandafuru Raifu*, 1998), pensei que o seguinte poderia abordar a parte sombria que habita o coração dos seres humanos. Na época, queria fazer uma espécie de *road movie*, articulado em torno do tema da mentira. Pensava em dar os papéis principais a dois dos atores de *Depois da vida*, Arata Iura e Yusuke Iseya<sup>2</sup>. A história seria a de dois jovens viajando juntos, cada um guardando para si um segredo. Minha ambição era filmar com leveza, sem roteiro, em cerca de duas semanas.

Enquanto refinava o enredo, os meios de comunicação noticiaram a libertação de Fumihiro Joyu<sup>3</sup>, ex-líder da seita Aum Shinrikyo – o nome completo dessa organização era A verdade suprema de Aum<sup>4</sup>. Era 29 de dezembro de 1999. Uma horda de jornalistas o perseguiu; ele foi até rastreado por helicóptero. Foi recusado em um hotel de Shinjuku e, por fim, teve de se refugiar em uma instalação da própria seita em Yokohama. Isso provocou a desaprovação da imprensa, que via nesse retorno um mau presságio.

Parece-me claro que foram os próprios meios de comunicação que encurralaram Joyu a esse recuo. Mas o papel da TV não é somar reprovações públicas às sentenças da justiça. Creio que o crime é tanto um assunto individual quanto coletivo. É uma espécie de supuração da sociedade. Isso nos diz respeito a todos, pessoalmente. Vê-se isso na literatura de não-ficção: não faria sentido para um autor investigar criminosos se fossem apenas criaturas demoníacas. O mesmo deveria valer para os meios de comunicação, sobretudo a televisão: informar significa considerar crimes e culpados como “bens comuns negativos” da sociedade. Devemos aprender com isso.

No caso da seita Aum, observou-se o oposto: os culpados foram excluídos da comunidade. A exclusão virou sinônimo de justiça. Como se fosse preciso manter à distância uma ameaça exterior, que paira sobre nós — seres puros e inocentes.

No meu diário de direção, em 24 de dezembro de 1999, escrevi: “Talvez devêssemos pensar sobre este tema universal: história familiar = colapso da ficção, através dos atos da Aum. O mais importante seria descrever pessoas que vivem na dualidade: realidade e ficção, o ordinário e o insólito, o caráter de vítima e o de algoz.”

Foi a partir daí que desenvolvi o roteiro de *Tão distante*, meu terceiro longa-metragem. Começara como um

3 Seita de inspiração budista fundada em 1984 por Shōkō Asahara. A partir de 1989, seus membros cometeram diversos atentados terroristas, entre eles o de Matsumoto (1994) e o do metrô de Tóquio (1995). Ela foi dissolvida em 1995.

4 Presidente da seita Hikari no wa. Nascido em 1962, ele entrou na seita Aum Shinrikyō enquanto estudava na Universidade de Waseda. Após a graduação, ingressou na JAXA (agência japonesa de exploração espacial), mas saiu após um mês para se dedicar inteiramente à seita. Foi preso por falso testemunho e cumpriu pena de três anos. Após ser libertado, fundou e presidiu a Hikari no wa a partir de 2007.

*road movie* entre dois jovens. A libertação de Joyu, no final de 1999, chacoalhou minhas reflexões. Sentia cada vez mais meu desacordo — e até minha repulsa — pelas categorias maniqueístas de vítima e algoz. O filme *Tão distante* se tornou ilustração disso.

## Um idealismo ainda imaturo

Pertencemos à mesma geração que Fumihiro Joyu, um dos principais rostos da seita Aum no início do milênio. Quando entramos na universidade, os tempos das lutas estudantis já estavam distantes. Em especial, os protestos dos anos 1970 contra o Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre os Estados Unidos e o Japão. Adentrávamos a era do reinado absoluto do dinheiro. Essa ideologia estava longe de ser partilhada por todos, e a bolha econômica de 1989 se aproximava.

Nossa geração já estava saturada da geração do *baby boom*, esses gloriosos veteranos que haviam conduzido as grandes revoltas estudantis. Para mim, esse tipo de luta jamais teria chance de mudar o mundo. O ar altivo desses antigos “combatentes da revolução” me irritava profundamente sempre que se vangloriavam de seus feitos. Eu sentia até desprezo quando criticavam nossa geração de *otakus* por sua completa falta de experiência no combate. Mas com o que se ocupavam agora, esses revolucionários, senão em jogar golfe? Como poderiam ter arquivado seus ideais no fundo da memória, quando a indignação diante da injustiça social deveria habitá-los até seu último suspiro?

Vendo bem, nossa geração não havia encontrado seu lugar no mundo. Sentíamos um mal-estar difuso, sem con-

seguir reduzir nossa ansiedade ou estabelecer uma nova escala de valores. Pelo menos, era o meu caso. O sistema social estava solidamente instalado; depois da formação universitária, os jovens partiam em busca de um emprego, com o objetivo de se tornarem assalariados de uma empresa privada. O que restava àqueles que sentiam um desconforto mais profundo? Na ausência de um movimento estudantil que questionasse o sistema, restava a eles se transformarem em *otakus* — ou ingressarem em uma das *shinkō shūkyō*, essas “novas religiões” surgidas no Japão?

Eu poderia ter sido um deles. Um simples passo ao lado teria bastado para fazer desmoronar o jovem atormentado que eu era. Durante meus estudos superiores, ouvi falar de uma organização religiosa que recrutava estudantes em Tóquio, nos arredores da estação de Takadanobaba, no distrito de Shinjuku. Ela os convidava para ir até a sede da seita assistir ao filme *Irmão sol, irmã lua* (Fratello sole, sorella luna, 1972)<sup>5</sup>. Fiquei chocado com esse método, porque o longa-metragem de Franco Zeffirelli<sup>6</sup> fazia parte das minhas memórias mais marcantes da época do colégio. O cineasta italiano havia se tornado uma celebridade instantânea no Japão com o filme *Romeu e Julieta* (1968). A atriz Olivia Hussey interpretava Julieta.

*Irmão sol, irmã lua* foi lançado em 1972. O filme trata da vida de Francisco de Assis, monge italiano da Idade Média. Eis a sua história: filho de um próspero comerciante de tecidos, Francisco nasceu no século XII em Assis, na Itália. Ao retornar à cidade natal depois de participar da guerra entre Assis e Perúgia, adoeceu gravemente e teve febres intensas. Mais tarde, revoltou-se contra o pai, considerando que ele havia enriquecido às custas dos mais pobres. Francisco decide redistribuir os bens da família. É expulso de casa e se torna padre, mantendo uma atitude crítica contra o luxo e a ostentação — inclusive dentro da

5 Filme de Franco Zeffirelli (1972) sobre a vida de São Francisco de Assis. O título original em italiano é *Fratello sole, sorella luna*. Foi lançado no Japão em 1973 sob o título *Brother Sun, Sister Moon*, que também é o título de um álbum de Donovan. Donovan compôs parte da trilha sonora do filme.

6 Cineasta italiano (1923–2019). Nasceu na Toscana, começou como assistente de direção de Luchino Visconti. Em 1967, dirigiu uma adaptação cinematográfica de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com Elizabeth Taylor e Richard Burton. Entre seus trabalhos de destaque estão: *Camping, Endless Love* (Um amor infinito) e *Jane Eyre*.

Igreja. Francisco funda a primeira ordem mendicante da Itália, proclamando que aqueles que servem a Deus não precisam de uma igreja.

Em inglês, o filme de Zeffirelli se chamava *Brother Sun, Sister Moon*, uma referência ao Cântico das Criaturas de São Francisco de Assis, no qual ele louva “irmão Sol” e “irmã Lua e as estrelas”. Na Itália, Francisco de Assis é celebrado quase como Jesus. E então, ver uma organização religiosa se aproveitando da obra de Zeffirelli para atrair novos discípulos... Apesar da minha irritação, eu tinha de admitir que eles sabiam o que estavam fazendo. Quando adolescente, eu havia sido profundamente tocado por esse filme, que pregava o abandono das posses e a renúncia à ostentação das igrejas. Um tipo de idealismo ainda imaturo havia vibrado dentro de mim. E era fácil para uma seita manipular isso.

Alguns anos depois, em setembro de 1991, assisti a um programa da TV Asahi chamado *Ao Vivo Até o Amanhecer!*. O programa colocava frente a frente duas organizações religiosas. O tema era: “Religião e juventude: Verdade Suprema da Aum contra a Ciência da Felicidade”. Havia 17 pessoas no palco — adeptos da seita Aum, membros do movimento Ciência da Felicidade, mas também especialistas em antropologia econômica, acadêmicos e escritores. Lembro que os representantes da Ciência da Felicidade, liderados por Tamio Kageyama, defendiam sua visão com base num princípio: a crença condiciona a felicidade. Isso já parecia ultrapassar o campo religioso. Somente Shōkō Asahara, fundador da seita Aum, desenvolvia seus argumentos mergulhando nas zonas obscuras da alma humana. Ao vivo, ele transmitia algo que sugeria que ele — e talvez só ele — era verdadeiramente um homem religioso.

Naturalmente, quando a seita Aum decidiu participar das eleições legislativas de 1990, comecei a ter dúvidas. Fi-

quei boquiaberto ao ver um grupo de seguidores pregando para os pedestres nas ruas de Tóquio, perto da estação de metrô Nakano-Shimbashi. Estavam vestidos de forma grotesca. Por mais que eu pudesse ver algum mérito em suas ideias, era evidente que não tinham nenhum senso de medida. Isso só ressaltava o quanto estavam distantes das preocupações da época. Era como se fossem culturalmente “puros demais”. Os adeptos da seita não procuravam desfrutar dos pequenos prazeres da vida. Faziam refeições frugais, não ligavam para a qualidade das roupas, não prestavam atenção à música, à arte, ao cinema, à literatura ou à cultura em geral. Não percebiam que nossa existência é feita justamente da sobreposição de todas essas pequenas coisas. De certo modo, haviam perdido o sentido do essencial.

Nas eleições legislativas de 1990, a seita Aum sofreu uma derrota humilhante. De uma vez, o movimento mergulhou numa deriva escatológica — até cometer o atentado com gás sarin no metrô de Tóquio, em 20 de março de 1995. Não conheço com precisão o encadeamento de fatos que os levou a esses atos. Mas acredito que devemos sempre ter em mente que foi da nossa sociedade, da nossa comunidade humana, que a seita Aum emergiu.

## Nem todas as vítimas amaldiçoam os algozes

Os casos criminais são uma matéria-prima de escolha para a televisão. Mas os programas são concebidos segundo uma oposição estrita: de um lado, a vítima, objeto de compaixão emocional; do outro, o criminoso, objeto da acusação. Nessa construção em blocos, um telespectador que não tivesse nenhuma ligação direta com o caso teria pouca chance de se sentir pessoalmente envolvido. É possível inverter essa lógica? O que acontece, por exemplo, quando se decide centrar a narrativa não sobre os parentes da vítima, mas sobre a família do algoz?

Como já mencionamos no início do capítulo, os pais de um criminoso ocupam um estatuto ambivalente. Eles representam tanto o preto quanto o branco. Carregam simultaneamente os atributos simbólicos do carrasco e da vítima. São criaturas híbridas. Os produtores de programas de televisão pensam que os espectadores não conseguiriam se identificar com eles e, por isso, os excluem da narrativa. A televisão cultiva até a obsessão essa ideia de que uma informação, para ser transmitida, precisa ser corante, sem ambiguidades. Esse é o cerne da minha ambição em *Tão distante*: produzir uma obra cinematográfica que estimule o espectador à reflexão.

Já se passaram mais de vinte anos desde o atentado com gás sarin no metrô de Tóquio. Nesse período, a tentação midiática de sempre dar a última palavra às famílias das vítimas só aumentou. Nós até chegamos a tolerar certos julgamentos precipitados, ditos sob o efeito da emoção. Alguns até mesmo expressaram impulsos de vingança pessoal. Estou em profundo desacordo com essa tendência.

Vamos tomar como exemplo o sistema de jurados não profissionais, introduzido no Japão com a reforma judicial de 2009. Esse mecanismo levanta algumas questões. Um cidadão é escolhido para participar de um júri. Mas será que ele pode cumprir seu papel observando apenas uma das versões dos fatos? A tendência natural é se colocar no lugar da vítima e se perguntar se, estando em seu lugar, perdoaria o criminoso. Tudo bem, mas o cidadão-jurado também poderia se colocar do outro lado. Podemos nos transformar tanto em algozes quanto em vítimas. Um bom equilíbrio seria manter em mente que vivemos em uma sociedade que produziu esse criminoso. O sistema de jurados populares só será capaz de fortalecer nossa maturidade intelectual se conseguirmos equilibrar nosso julgamento, refletindo sobre as interações entre os indivíduos e a sociedade.

Nossa sociedade se baseia num princípio: a lei protege os cidadãos e pune os criminosos. Está claro. Mas a sociedade também deve oferecer a esses criminosos a possibilidade de redenção, e reintegrar aqueles que expiaram suas culpas. Não devemos opor, mas conciliar dois elementos: punir e perdoar. Infelizmente, essa não é uma ideia que crie raízes na mentalidade japonesa atual. Vivemos numa sociedade desequilibrada e parcial. Entre nós, uma moral pessoal jamais se sobreporá à lei. É o direito que dita o que é justo. O sistema de jurados leigos não corre o risco de mudar nada.

Entre as famílias das vítimas da seita Aum, a pessoa que mais me impressionou foi Yoshiyuki Kôno. Em junho de 1994 — ou seja, cerca de nove meses antes do atentado no metrô de Tóquio —, um ataque com gás sarin havia sido perpetrado em um bairro residencial da cidade de Matsumoto, na prefeitura de Nagano<sup>7</sup>. Yoshiyuki Kôno foi quem deu o alerta e foi considerado pela polícia como a principal

7 Um ataque terrorista com gás sarin cometido por membros da seita Aum Shinrikyô em 1994, na cidade de Matsumoto. O ataque matou 8 pessoas e feriu outras 200. Um dos sobreviventes, Yoshiyuki Kôno, foi preso como principal suspeito, e a mídia também o responsabilizou pelo atentado. Ele foi inocentado apenas no ano seguinte, quando a responsabilidade da Aum Shinrikyô foi estabelecida, após o ataque no metrô de Tóquio.



testemunha. Sua esposa estava entre as vítimas. No entanto, enquanto deveriam prestar contas do andamento imparcial das investigações, os meios de comunicação divulgaram elementos da apuração e passaram a tratar Yoshiyuki Kôno como um criminoso.

A verdade acabou por prevalecer, mas ouvi dizer que Yoshiyuki Kôno recebeu, de todos os cantos do país, uma enxurrada de cartas, cada uma mais difamatória e caluniosa do que a outra. Julgado por um tribunal midiático, ele poderia ter desprezado o próximo e lançado maldições contra a seita Aum. Mas fez o oposto. Yoshiyuki Kôno estabeleceu laços com um ex-seguidor do movimento. Pediu-lhe ajuda para podar as árvores no jardim onde sua esposa estava no momento do atentado. Chegaram até a pescar juntos e a visitar uma estação de águas termais.

Essa é uma atitude incompreensível para o espírito da nossa época. Se minha memória não falha, foi em um programa de televisão, revisitando sua experiência, que lhe fizeram a pergunta: como podia ter perdoado tão completamente os autores do atentado? Ele respondeu: “Mas eu também perdoei vocês. É por isso que aceitei responder às suas perguntas.” Os meios de comunicação são impudentes. Ou têm memória curta. Na situação de Yoshiyuki Kôno, era mais fácil perdoar os autores do atentado do que os jornalistas, depois do tratamento que a imprensa e a televisão lhe impuseram. Mas ele recebeu um pedido oficial de desculpas por parte deles e, por isso, decidiu passar uma borracha no episódio. Foi essa a razão pela qual estava presente no estúdio do programa.

Vamos nos convencer disso: os meios de comunicação teriam preferido uma atitude totalmente diferente por parte de Yoshiyuki Kôno — palavras de vingança pessoal. E eis que, de maneira inexplicável, ele cria laços de amizade com um ex-integrante da seita Aum. Nem todas as vítimas amal-

diçoavam os algozes. A psique humana é tão complexa, repleta de tantas nuances. Com a história de Yoshiyuki Kôno, tive uma nova demonstração brilhante disso.

## **Improvisação, um recurso para quem não sabe escrever?**

Acabamos de abordar temas um tanto graves demais para o nosso diálogo. Voltemos ao que nos ocupa: o cinema. Como mencionei em um capítulo anterior, em *Depois da vida*, trabalhei com atores profissionais e não profissionais. Se meu interesse profissional tivesse se despertado apenas por essas pessoas vindas do grande público, talvez eu tivesse rapidamente retornado ao mundo do documentário. Mas durante a filmagem, um acontecimento mudou tudo. Ele despertou meu interesse pela atuação. Já falamos de Kimiko Tatara, essa senhora de 77 anos a quem pedi que contasse, no filme, sua lembrança mais preciosa. Ela interpreta a si mesma. Em uma das sequências, vemos ela tentando se lembrar de como segurava uma toalha branca, quando era criança, enquanto dançava ao som da canção dos sapatos vermelhos. Diante da câmera, a senhora começou a dançar, cantarolando suavemente. Ela passou a toalha para a menina que interpretava sua versão jovem, e então voltou para o seu lugar, ao lado dos atores Susumu Terajima, Arata Iura e Erika Oda. Alinhados os quatro, encorajaram a garotinha com um olhar afetuosos. E então, juntos, passaram a cantarolar a música em uníssono. Tudo isso aconteceu espontaneamente, sem que eu desse qualquer indicação cênica. Esse acontecimento me comoveu. Em um espaço tão fictício quanto um set de filmagem, eu via, pela primeira vez, atores que se deixavam levar pelo

8 Produtor de televisão e diretor teatral, nascido em 1935. Formado pela Universidade de Tóquio, ingressou na emissora TBS. Foi especialmente responsável pela direção da série Kishibe no arubamu (Álbum das bordas do mar) e Buzoroi no ringotachi (Maças irregulares). Entre suas obras destacam-se: Onna no ie (A casa das mulheres), Omoide tsukuri (A fábrica de lembranças), Tsumatakachi no Rokumeikan (O Rokumeikan das esposas), Kōkō kyōshi (O professor do colégio), Kami-san no waruguchi (Os mexericos da esposa), Risō no joshi (Uma mulher ideal). Também atuou como diretor de teatro.

9 Peça de teatro de Tennessee Williams escrita em 1944. A primeira apresentação foi em Chicago no mesmo ano. A estreia na

jogo da realidade, inspirados por uma pessoa comum. Eles riam, choravam, se moviam sem cálculo.

Pensei que seria interessante fazer um filme explorando os sentimentos que surgem espontaneamente da interação entre atores. Aprofundei essa ideia em *Tão distante* e adotei uma técnica um tanto experimental. Pedi aos atores que atuassem sem roteiro. Eles só sabiam qual seria o local da filmagem e tinham informações básicas sobre o caráter de seus personagens.

Quando se fala de improvisação na tela, dois diretores me vêm à mente. O primeiro é Shinichi Kamoshita<sup>8</sup>. Ele dirigiu as séries *Álbum das Margens do Mar*, *Maças Irregulares* e *O Professor do Ensino Médio*. Em 1997, tive a oportunidade de acompanhar por uma semana inteira os ensaios da peça *O Zoológico de Vidro*<sup>9</sup>. Sua direção de atores me mostrou o que é refinamento e minúcia na mise-en-scène — e o quanto eu estava distante disso. Havia, por exemplo, uma cena com Tom, o narrador da história e irmão da protagonista, Laura. No palco, ele era interpretado por Teruyuki Kagawa. Na cena, ele devia colocar um cigarro entre os lábios, riscar um fósforo e dizer: “A peça é feita de memórias.” Ao vê-lo em cena, Shinichi Kamoshita o interrompeu: “Não, a palavra ‘memórias’ é introspectiva. Se você riscar o fósforo nesse momento, seu gesto deve ir para dentro, não para fora.” Teruyuki Kagawa recomeçou, e de fato, ao riscar o fósforo em direção ao próprio corpo, a interpretação ganhou mais expressividade...

Fiquei arrepiado. Preenchi páginas e páginas do meu caderno de anotações. Quais são as palavras do registro da introspecção? Quais são as que expressam exteriorização? Shinichi Kamoshita conhecia todas as partituras. Sabia explicar cada ação, cada texto, cada subtexto. Se um ator parava no meio da escada — tudo bem —, mas com o pé direito ou com o esquerdo? Ele deveria se virar

para tal lado ou para o outro? Toda vez que um ator tinha uma dúvida, Kamoshita encontrava a resposta. Nunca lhe ocorreria incentivar os atores a buscar por si mesmos. O diretor tinha resposta para tudo. Acho que ele não confiava na capacidade de improvisação do ator. Shinichi Kamoshita tinha sólida formação cultural. Comparava os textos teatrais à música. Suas instruções aos atores podiam ser, por exemplo: “interprete o início da cena como uma melodia de piano, depois transite para um tema de violino.” Ouvi dizer que ele mesmo cuidava da cenografia de suas peças. Era formado em história da arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Tóquio. Saber projetar os cenários era, para ele, uma competência essencial de um diretor de teatro.

O segundo artista que me vem à mente quando penso em improvisação é o dramaturgo e diretor de teatro Oriza Hirata<sup>10</sup>. Tive duas conversas cara a cara com ele. Suas ideias são de uma clareza impressionante: “A improvisação é uma saída para quem não sabe escrever uma peça.” “Quando um ator tenta se expressar por si mesmo, isso atrapalha o autor.” “Autores dignos desse nome sabem escrever textos que, no momento em que são encenados, parecem brotar do instante — sem recorrer à improvisação dos atores.” Compreendo o ponto de vista desses dois diretores, Oriza Hirata e Shinichi Kamoshita. Acho que aí se expressa uma diferença fundamental entre o cinema e o teatro. No palco, os atores precisam apresentar a mesma peça repetidas vezes.

França ocorreu no Vieux-Colombier em 1947, com direção de Marcel Duhamel. Foi adaptada para o cinema em 1950 (filme de Irving Rapper, com Kirk Douglas e Jane Wyman) e em 1987 (filme de Paul Newman com John Malkovich e Karen Allen). Em 1997, a peça encenada por Shinichi Kamoshita foi apresentada em todo o Japão (com Kaho Minami, Teruyuki Kagawa, Mako Midori e Takehiro Murata).

10 Diretor de teatro, nascido em 1962 em Tóquio. Durante seus estudos na Universidade Internacional Cristã, fundou a companhia de teatro Seinendan (A colônia dos emergentes) e encenou, entre outras peças: Cap da lune (O Cabo da Lua), Seoul shimin (Cenas de Seul) e Tokyo notes, pela qual ganhou o Prix Kishida em 1995.

## Liberdade da obra versus liberdade dos atores

Em *Tão distante*, tomei o caminho oposto. Pedi aos atores que improvisassem. Eu queria filmar as atitudes, as falas, as expressões que lhes viessem no momento em que incorporassem seus personagens. Só consegui tocar de fato essa intenção inicial em algumas poucas cenas.

Foi o caso de uma cena com Yui Natsukawa. Quando lhe propus um papel em *Tão distante*, ela me avisou que nunca tinha atuado num filme sem um roteiro previamente escrito. É verdade que, em algumas ocasiões, ela já havia sugerido a um diretor pequenas alterações nas falas, para tentar torná-las mais naturais. Mas ela não imaginava até que ponto a minha proposta iria. A ideia a interessava, então ela aceitou. No *set*, no entanto, Yui Natsukawa não conseguiu inventar uma única linha de diálogo. Fiz uma filmagem de teste com ela, durante um passeio no santuário xintoísta de Yoyogi-Yahata. Foi depois do primeiro encontro entre todos os atores do filme. As palavras não saíam de sua boca — mesmo quando o ator Yūsuke Iseya tentava lhe dar uma deixa. Eu desliguei a câmera, e ainda assim ela continuava a dizer: “Por favor, Iseya-kun, não fale comigo.” Apesar disso, iniciamos as filmagens. Nada adiantava: seu bloqueio continuava. O nível de estresse era tal que ela desenvolveu uma úlcera no estômago.

É claro que, eventualmente, algo se desbloqueou. Numa determinada cena, Arata Iura e Yui Natsukawa falavam sobre uma margarida, com um saquinho de flores cortadas na mão. Espontaneamente, ela começou a falar, aos poucos. Disse: “Da última vez que meu marido saiu de casa, ele esqueceu os sapatos.” Era uma referência a

uma cena anterior com Kenichi Endô, que interpretava seu esposo. Ela começou a interpretar espontaneamente, falando como se estivesse se lembrando de uma memória pessoal. Com um sorriso, me confidenciou depois da filmagem que achava ter compreendido, naquele momento, o que eu estava pedindo. Mas disse que continuava com dor no estômago...

Parece-me que outra cena também cumpriu meu objetivo inicial. Vemos os personagens interpretados por Ryô e Tadanobu Asano, conversando sobre um pier, acima de um lago. Antes da filmagem, indiquei a Tadanobu Asano que queria que, com o maior grau possível de naturalidade, seu personagem dissesse ao de Ryô: “Vamos fugir.” Mas não avisei nada a Ryô. Estava aplicando uma técnica descrita em um livro do diretor americano John Cassavetes<sup>11</sup>: “Quando eu filmo uma cena improvisada com dois atores, tomo muito cuidado para não lhes dar a mesma quantidade de informação.” Foi absolutamente emocionante, durante a filmagem, ver a surpresa se desenhar no rosto de Ryô, o “Mas...” que ela sussurra, sua hesitação, a forma como Tadanobu Asano reage à surpresa dela. Essa estratégia da “diferença de informação”, à la Cassavetes, eu voltaria a aplicar também em meu filme seguinte, *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004).

No entanto, ao longo do filme como um todo, não consegui me sustentar integralmente na improvisação dos atores. O tema subjacente do longa era a paternidade, e mais especificamente a ausência de direitos paternos. Acontece que meu próprio pai morreu pouco antes do início das filmagens. O tema do luto tomou conta do projeto.

Em vez de valorizar a improvisação dos atores, o filme se transformou numa crônica do meu sentimento de perda. Os atores se tornaram atentos ao que eu parecia esperar deles. A tal ponto que, por vezes, todos os personagens me

<sup>11</sup> Cineasta americano (1929–1989). Ele começou como ator e tornou-se diretor em 1959 com *Shadows*. Em 1968, criou um cinema independente e de baixo orçamento, afastado do estilo hollywoodiano clássico. Entre suas obras representativas: *Faces*, *Husbands*, *Uma mulher sob influência*, *Gloria*, *Love Streams*.

12 Dois documentários de Tatsuya Mori consagrados à seita Aum Shinrikyô, respectivamente A e A2, foram lançados em 1998 e 2001.

13 Documentarista nascido em 1956 em Hiroshima. Diplomado em literatura pela Universidade de Waseda, começou sua carreira como roteirista de televisão. Em 1992, realizou seu primeiro documentário: Midget pro-wrestlers densetsu (Os iniciados profissionais – os pequenos gênios). Entre suas obras representativas: Shokugyô há espa (Meu trabalho é ter percepções extra-sensoriais), Hôsôkinshi ka (As canções proibidas de ir ao ar), Fake (O impostor).

14 Poeta, autor de livros ilustrados, roteirista, tradutor. Nasceu em 1931, em Tóquio. Começou sua carreira

pareciam diferentes facetas de uma única e mesma pessoa: eu, o diretor. Nessas circunstâncias, os atores já não tinham liberdade de atuação — justamente o contrário da minha intenção original. Eis o que lamento em *Tão distante*. Se eu fosse refazer um projeto baseado na improvisação dos atores, teria mais cuidado ao escolher um tema que favorecesse o jogo deles.

A direção de *Tão distante* também me ensinou uma boa lição. A liberdade do ator no set é uma coisa; a sensação de liberdade que o filme transmite quando finalizado é outra. Eu tinha uma ideia pré-concebida, e *Tão distante* me fez mudar de opinião. Hoje penso que a liberdade final da obra prevalece sobre a liberdade de atuação. Em última instância, pouco importa se os atores têm ou não liberdade. Meu critério de avaliação, por assim dizer, se inverteu.

Apesar da minha inexperiência na época e dos fracassos em certos aspectos da direção, adoro *Tão distante* por motivos pessoais. Ele reflete bem o que eu sentia naquele momento da vida. No cinema atual, me parece difícil produzir um filme comercial baseado, como esse, no próprio processo reflexivo do diretor. Sou grato a quem me permitiu usufruir desse luxo — justamente quando eu estava prestes a chegar aos quarenta anos.

## O esquecimento – 2005 A constituição do Japão e eu...

A temática do carrasco e da vítima continuou a me assombrar, de tempos em tempos. Dela tirei mais duas produções. Trata-se, por um lado, de *O esquecimento*, um filme exibido no programa *Nonfix*, dentro de uma série documental consagrada à constituição do Japão; e, por outro, do longa-metragem *Hana* (Hana yori mo naho, 2006).

Participei do projeto que viria a se tornar a série sobre a Constituição após ser convidado por um produtor do departamento de programação da emissora Fuji TV, responsável pela coleção documental *Nonfix*. Na produtora audiovisual onde eu trabalhava na época, vários diretores já haviam colaborado com esse programa. Eu mesmo havia dirigido *A definição do documentário*, em 1995, e um episódio da série documental *Reflexão sobre os residentes permanentes de nacionalidade sul-coreana no Japão*. Esse episódio havia despertado interesse no meio, e o produtor passou a imaginar uma nova série documental de sucesso.

Para refletir sobre esse projeto com mais profundidade, entrei em contato com dois diretores: Tatsuya Mori<sup>12</sup> e Kôhei Nagashima. O primeiro havia dirigido os filmes *A* e *A2*<sup>13</sup>, dois documentários que acompanham o cotidiano dos adeptos da seita Aum. Quanto a Kôhei Nagashima<sup>14</sup>, que era ligado à produtora Telecom Staff, havia realizado um excelente documentário sobre o poeta Shuntarô Tanikawa<sup>15</sup>, intitulado *O boxe poético*. Foi ele quem, durante nossas conversas, colocou sobre a mesa o tema da constituição japonesa. Era um tema arriscado. Por isso, envolvi também o departamento de jornalismo da emissora. Além disso, duas outras produtoras se juntaram ao projeto: Documentary Japan e Slow Hand.

Distribuímos entre nós os segmentos a serem dirigidos. Tatsuya Mori escolheu o artigo 1o da Constituição, dedicado ao Imperador. Kôhei Nagashima ficou com o tema das emendas constitucionais (artigo 96). A Fuji TV trataria da liberdade de expressão (artigo 21), a Documentary Japan, da igualdade entre os sexos (artigo 24), e a Slow Hand, do direito a uma vida digna (artigo 25). Ao fim, optei por abordar a renúncia à guerra, tema do artigo 9 da constituição japonesa. Mas descobri que, por coincidência, esse

como poeta em 1948 e publicou sua primeira coletânea em 1952: Nijûyoka kôkan no gotoku. Entre suas obras mais conhecidas: Sokonae sonzetsu, Yomoka daidokoro de boku ha kimi ni hanashi kaketakatta (Eu queria falar com você na cozinha), Warabe uta (Cantigas de ninar), Suki (Eu te amo), Suteki na hitoribochi (Um alegre sentimento de solidão).

15 Diretor de televisão nascido em 1960 em Hiroshima. Trabalha para a empresa Telecom Staff e realiza essencialmente documentários com temas variados: arte, literatura, música ou política. Entre suas obras representativas: Shi no boxing (Boxe poético), Seki wo kizanda uta (As canções que marcaram época), Sakamoto Ryûichi, forest no symphony (Ryûichi Sakamoto, a sinfonia da

floresta), Soseki "Kokoro" hyakunin no himitsu (O romance "Kokoro" de Natsume Sôseki, um segredo centenário.

16 Um documentário da série Gendai no zûyôken, filmado em fevereiro de 1967. Pela primeira vez, as reações dos japoneses de todas as classes sociais com relação à bandeira nacional foram analisadas. A montagem do documentário foi assinada por Shûji Terayama.

17 Programa documental do canal TBS transmitido entre 1966 e 1967.

era também o tema de um projeto em andamento do diretor Haruhiko Hagimoto. Em 1967, ele havia proposto um programa polêmico: *Hinomaru*<sup>16</sup>. A transmissão ocorreu dentro da série documental *As figuras importantes do nosso tempo*<sup>17</sup>, e o programa foi criticado pelo seu viés ideológico. Seu novo projeto parecia mais leve em comparação. Ouvi dizer que ele pretendia pedir aos transeuntes que recitassem de cor o artigo 9 da nossa lei fundamental.

Como poderia eu tratar esse tema à minha maneira? Não é como se eu pensasse na constituição do Japão toda manhã ao me olhar no espelho... Mas um fato havia chamado minha atenção. Em dezembro de 2003, para justificar sua decisão de enviar tropas das Forças de Autodefesa japonesas ao Iraque, o então primeiro-ministro Junichiro Koizumi invocou o preâmbulo da constituição japonesa — mas deliberadamente omitiu uma parte dele. Fiquei chocado com sua ousadia, que equivalia a violar o espírito da nossa lei fundamental. E mais ainda, fiquei indignado por ver que esse golpe traiçoeiro não provocou maior protesto público.

Minha motivação para abordar esse tema também tinha raízes na infância. Uma guarnição das Forças de Autodefesa japonesas estava estacionada no bairro de Nerima, em Tóquio. Sua presença me era familiar. A base ficava próxima ao meu jardim de infância, e muitos dos meus colegas moravam nos alojamentos reservados às tropas e seus familiares. Todos os domingos, eu fazia aulas de *ken-do* numa sala de treino dentro dessas instalações. Após a aula, íamos brincar num campo de manobras, que transformávamos num parque de diversões: subíamos na cabine de tanques e caças que enferrujavam por ali. Eu me sentia como parte do exército do Ultraman. O cheiro dos tanques e a vista de dentro da torre de artilharia ficaram gravados na minha memória infantil.

Nascido em 1962, só conheci a democracia do pós-guerra. No ar havia essa ideia de que a guerra havia ficado para trás, e que se abria, enfim, uma era de paz eterna. Mas com o passar dos anos, comecei a perceber manchas nesse cenário. Havia a questão das tropas americanas estacionadas em Okinawa, e também a das próprias Forças de Autodefesa japonesas. Um abismo foi se abrindo entre o entusiasmo que elas me despertavam na infância e a realidade que eu descobria já adulto. Foi essa tensão interna que guiou a realização do meu documentário *O Esquecimento*.

Viajei para Okinawa, Hiroshima, Taiwan, Coreia, Auschwitz, Estados Unidos... Mais do que um documentário sobre a constituição japonesa, o filme tomava essa constituição como pretexto para refletir sobre o que o direito chama de agressão, autoridade ou violência. Todos esses temas estavam num canto da minha mente, mas eu os havia perdido de vista ao longo da vida.

As filmagens de *O esquecimento* começaram em 15 de agosto de 2004, exatamente no dia da comemoração do fim da Segunda Guerra Mundial. Fui até o santuário xintoísta de Yasukuni<sup>18</sup> e ao memorial de Chidorigafuchi. Lá, deparei-me com um buquê deixado pelo ex-primeiro-ministro Junichiro Koizumi. Para ser franco, aquilo me revoltou. Que ousadia, que hipocrisia — levando em conta suas ações e declarações públicas. Ir lá, em pleno 15 de agosto, fazer tal gesto? Não havíamos nós decidido que, nesse dia, o compromisso seria rezar pelo repouso das almas dos mortos?

18 No estúdio Toei, Yasuharu Yasutani foi encarregado de construir uma biblioteca de efeitos especiais para televisão. Ele criou a maioria dos efeitos usados no início da série Kamen Rider. O efeito "fogo de Pôncio Pilatos", criado com pó de metal, foi utilizado por primeira vez em *The Return of Ultraman*. Tornou-se um recurso habitual nos programas de ação da época, especialmente nos filmes de guerra e catástrofe. [N.T.]

## Da diferença entre monumento e memorial

Como mantemos viva a memória coletiva da guerra? Isso depende, é claro, dos países e das épocas. Existem dois tipos de locais de memória. De um lado, há o monumento erguido para exaltar valores guerreiros; de outro, o memorial, construído para homenagear a memória das vítimas. É essa a diferença que faço entre o santuário de Yasukuni, um monumento onde os soldados são divinizados à semelhança dos deuses, e um memorial como o de Chidorigafuchi. Eu até poderia entender que um ex-primeiro-ministro visitasse o santuário de Yasukuni, mas não suportei que ele tivesse escolhido o memorial.

No estado de Washington, encontra-se o Memorial dos Veteranos do Vietnã. Dois muros de granito preto, com três metros de altura, estendem-se por 150 metros de comprimento. Os nomes de mais de 58 mil soldados mortos em combate estão gravados ali. Vi famílias dos falecidos colocarem folhas de papel sobre os nomes e passarem lápis grafite para reproduzir a inscrição de seus entes queridos.

Olhei para aquela fileira de nomes e tomei consciência, no próprio corpo, da multidão de vidas perdidas, de tantas famílias mergulhadas em dor. O que há de mais notável no memorial de Washington é sua dupla natureza pública e íntima.

Imagino que esse memorial dos veteranos do Vietnã, em Washington, tenha inspirado a construção da Pedra Angular da Paz, em Okinawa. O mais admirável nesse monumento é que os nomes de todos os que caíram nos combates estão inscritos ali, sem distinção da bandeira sob a qual lutavam. Isso gerou alguma resistência. Mas hoje também se podem ler nesse memorial os nomes de solda-

dos americanos mortos em Okinawa. Essa é uma atitude nova, que não escolhe um lado contra o outro, o das vítimas contra o dos agressores.

Durante minha participação no Festival Internacional de Cinema de Viena, visitei o campo de Auschwitz. Estavam expostos produtos feitos a partir de componentes humanos: sabões fabricados com gordura humana, suéteres tricotados com cabelos. Os nazistas não consideravam os judeus como seres humanos. Em Auschwitz, somos lançados ao coração da crueldade humana. O que mais me marcou foram os montes de objetos empilhados — como sapatos, acessórios, relógios, óculos. Mais do que outras coisas, certos objetos têm o poder de trazer à tona imagens do passado. Cada um de nós tem sua própria sensibilidade. No meu caso, reajo instintivamente aos chamados objetos pessoais. Eles permitem uma descrição indireta, que me atrai mais do que uma narração direta.

Nesse sentido, fiquei desconcertado durante minha visita à prisão de Seodaemun, em Seul. Ela foi convertida em museu. Durante a colonização japonesa da Coreia, essa prisão abrigava presos políticos e militantes pela independência do país. Na minha opinião, o museu atual falha em manter viva a memória da tragédia da guerra. Numa sala de tortura no subsolo, o visitante é confrontado com a reconstrução de uma cena de seriado policial. Dois manequins estão frente a frente diante de uma mesa de madeira. Um representa um policial japonês; o outro, um herói patriótico coreano. Um tipo de punção é inserido sob a unha do prisioneiro. Quando se aperta um botão, ouve-se seu grito de dor.

Tudo isso é de um realismo barato. Isso não se deve à qualidade dos manequins ou da técnica de exibição, mas sim ao fato de que a imaginação do visitante não é estimulada. Não somos levados à introspecção, à reflexão sobre o que é ser humano — ao contrário do que acontece diante dos



montes de sapatos em Auschwitz. É verdade que sou japonês. Em Seodaemun, portanto, estou no papel do carrasco. Ainda assim, uma reconstituição como essa não fortalece em nada minha consciência da crueldade dos japoneses. Se o objetivo dos curadores do museu é tornar as atrocidades evidentes, que assim seja. Mas toda reflexão empaca.

Que história da guerra transmitimos aos mais jovens quando nos limitamos a uma descrição parcial, sob a ótica exclusiva da vítima? Não fazemos mais do que estimular exclusivismos e rivalidades entre memórias. O mesmo vale para a forma como se conta Hiroshima e Nagasaki.

### **Um país que se esquece de certas responsabilidades**

A capacidade da Alemanha de assumir publicamente suas culpas após a guerra me parece notável. O Japão, infelizmente, não consegue adotar uma postura tão imparcial. No plano coletivo como no individual, tendemos a nos sentir como vítimas. Quando minha mãe falava da guerra, suas lembranças estavam cheias dos bombardeios de Tóquio pelos americanos, em 1945. Ela falava sem vergonha: “O Japão deveria ter parado com seu projeto depois de Taiwan e da Coreia, não ter sido tão ganancioso. Se tivesse sido assim, não estaríamos nessa situação hoje.” Estou convencido de que ela se considerava uma vítima.

O mesmo valia para meu pai. Ele nasceu e cresceu em Taiwan durante o período da ocupação colonial japonesa. Ao falar comigo, só mencionava dois episódios: os tempos felizes da juventude em Taiwan e os trabalhos forçados na Sibéria após a derrota das tropas nas quais ele foi alistado durante a guerra sino-japonesa. Por outro lado, ele

nunca disse uma única palavra sobre o que havia acontecido na China, ou sobre o que ele próprio fez lá.

Ao observar essas reações individuais a eventos históricos, temos uma ideia de como a história japonesa é escrita. A memória coletiva expulsa a questão dos danos causados pelo país, seja por dissimulação, seja por cinismo. Não faltam justificativas: “Todos agiam assim naquela época”; “Não falemos mais nisso, o que está feito está feito.” Em outras palavras, é um país inteiro que caminha em uníssono na direção do esquecimento.

Essa tendência nacional justifica o título do meu documentário: O Esquecimento. Se me é permitida a comparação, o artigo 9o da Constituição do Japão se parece com a figura do pecado original da Bíblia. É uma espécie de lembrete inscrito em nossa consciência. Nossa inclinação ao esquecimento apaga as consequências de nossos atos. O artigo 9o nos recorda um estado permanente de culpa. A constituição japonesa foi dada pelos Estados Unidos, mas seu papel foi determinante para os japoneses desde a guerra. E ainda o é nos dias de hoje.

Quando a consciência moral da sociedade japonesa estiver suficientemente desenvolvida, poderemos enfim reescrever nós mesmos a constituição de nosso país. Na minha opinião, deveríamos submeter a manutenção desse artigo 9o — o da renúncia à guerra — a referendo popular. Pessoalmente, gostaria que o conservássemos, mas de forma orgulhosa, decidida, voluntária. Depois disso, será necessário revisitar algumas questões. É o caso da presença de tropas em bases militares americanas, mas também o papel do imperador Showa — conhecido no Ocidente como imperador Hirohito — durante a guerra. Teremos que mergulhar nos trabalhos do Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente e retomá-los enquanto japoneses. Teremos que reexaminar a questão das indenizações de

19 Especialista em teologia das religiões, nasceu em 1931 em São Francisco. Diplomado em teologia na Universidade de Tóquio. Dentre suas obras representativas: Dōgen Kanashimi no seishinshi (A história espiritual da tristeza), Shinjiru shūkyō, kanjiro shikyō (A religião na qual acreditamos é aquela que nos faz sentir), Samayoeru Nihon shūky (A errática religião japonesa), etc.

guerra. Isso implicará uma análise das responsabilidades americanas, como os bombardeios de populações civis.

Especialista em religiões japonesas, Tetsuo Yamao-ri<sup>19</sup> escreveu em uma de suas obras: “Diz-se que todo japonês pode, após a morte, alcançar o estado de Buda. Não se pune os mortos. Essa sensibilidade é totalmente diferente da abordagem chinesa ou coreana.” De fato, no Japão, considera-se que condenar um falecido seria uma falta moral. Soldado morto no campo de honra ou criminoso de guerra de alto escalão, tanto faz. Essa filosofia nos leva a misturar todos os mortos e homenageá-los indistintamente como *eirei*, espíritos heroicos. Essa absolvição é dificilmente compreendida fora das fronteiras do Japão, como demonstra a polêmica em torno do santuário Yasukuni. Vai-se até lá para lamentar a morte das vítimas da guerra, não para exaltar criminosos. Uma vez que as almas de certos cidadãos de outros países estão acolhidas nesse santuário, China e Coreia deveriam ter voz no assunto. Mas então o governo japonês e a população irão alegar uma ingerência nos assuntos internos do país. Dirão que não se deve meter o nariz nessas questões. O problema do santuário Yasukuni existe desde antes da guerra. Para mim, trata-se de um objeto compartilhado, de uma questão de relações internacionais, que envolve Japão, China, Coreia e Taiwan.

## A fim de não escrever paralelamente duas teorias opostas

Muita gente me considera um homem de esquerda. Vejo isso sobretudo nos comentários da internet. Mas não é o caso. Por isso mesmo, não tenho a ingenuidade de acre-

ditar que, para vivermos em paz, bastaria venerarmos a constituição do Japão como um livro sagrado. Que ilusão acreditar que o Japão é um país que renuncia à guerra, apenas com base no artigo 9º de sua constituição. E quanto ao fardo que deixamos pesar sem consideração sobre a ilha de Okinawa? Não vivemos, afinal, sob a dependência dos tratados de segurança nipo-americanos?

*O esquecimento* não é um documentário *pro domo*. Meu filme não busca defender a constituição do Japão, tampouco apresentá-la como um objeto acabado, que não comportaria nenhuma modificação. Quando assisto a programas de televisão sobre o tema — especialmente na NHK —, vejo que se opõem duas teorias, como se isso servisse para evitar o debate. De um lado estão os pró-emenda, do outro os contra. Assegura-se que haja o mesmo número de apoiadores em cada campo, e toma-se o cuidado de cronometrar o tempo de fala de cada um. São procedimentos superficiais que servem como proteção para os produtores dos programas. Na verdade, isso revela que eles renunciaram a qualquer ambição de pensamento. Espero que eles mesmos não acreditem na justeza de sua abordagem.

Com esse tipo de dispositivo, o que se espera de um programa? Que o telespectador descubra posições extremadas sobre um assunto. Isso deveria, supostamente, estimular sua própria reflexão. Mas com esse mecanismo, é quase certo que a televisão falhará todas as vezes. O tema não foi maturado de antemão pelos criadores do programa, tampouco o será posteriormente pelos telespectadores. Na prática, ninguém se colocará verdadeiramente questões.

Para evitar essa armadilha, abordei meu tema — o artigo 9º da constituição japonesa — sob o viés da minha história pessoal. Já no primeiro encontro com o produtor da *Non-fix*, eu havia formulado meu princípio de realização: “Vou fazer este documentário a partir do meu próprio percurso.

Não vou mostrar opiniões que se enfrentam, de um lado quem defende a constituição, do outro quem se opõe a ela.”

Mas o projeto da série entrou em terreno espinhoso; resistências despertaram. O diretor Tatsuya Mori preferiu deixar a empreitada. Tentaram me fazer voltar a uma construção mais clássica de documentário, com a oposição entre “a favor” e “contra”. O produtor não teve vida fácil, preso entre os gestores do canal e diretores teimosos. A Fuji TV teve a coragem de exibir a série documental. Hoje em dia, acredito que ela não poderia mais ir ao ar em nenhum canal.

Foi no momento da realização de *O esquecimento* que concedi uma entrevista à revista *Ronza*. Nela, declarei, em abril de 2005: “Os telespectadores de documentários são levados a construir sua própria representação de coisas que não pertencem ao repertório do pensamento cotidiano, como a guerra ou o impulso de matar. Faltam na televisão programas cuja força expressiva conduza a essa postura reflexiva. Esses espaços são benéficos tanto para a comunidade quanto para os indivíduos. A televisão faz parte da esfera pública e deve cumprir essa missão.” Mais de uma década depois, não mudaria quase nada do que disse então.

De fato, o espectador de cinema e o telespectador não se comportam da mesma maneira. Imaginemos um filme cujo tema seja a constituição do Japão. Só irá ao cinema quem já tiver refletido seriamente sobre essa questão. Eles são uma minoria da população, dotada de alto nível de consciência política. Ainda assim, um documentário televisivo não é inútil. Mesmo em um canal como a Fuji TV, mesmo na faixa da meia-noite — o que conta é o interesse do programa, não o fato de estar rotulado como TV Asahi ou Fuji TV. A grande vantagem da televisão é o encontro inesperado com os telespectadores. E esse é o desejo que cultivo: que um documentário possa lhes permitir aprofundar suas reflexões.

## *Hana* – 2006 Um filme com figurinos, mas sem heróis

*Hana* foi meu quinto filme a chegar às telas. Conta a história de um samurai que não consegue cumprir sua vingança. A figura do guerreiro feudal era bastante recorrente no cinema daquela época. Em 2003, houve o filme americano *O último samurai* (The Last Samurai)<sup>20</sup>, de Edward Zwick, e uma série de produções históricas japonesas centradas na bravura dos protagonistas. Minha ideia era fazer de meu samurai um anti-herói: pobre, pouco habilidoso no manejo da espada, do tipo que foge do combate. Ele se apaixona por sua vizinha, uma viúva, e acaba se vendo dividido entre o fervor sentimental e os deveres ligados à sua função. Minha intenção era realizar um filme histórico puramente de entretenimento, injetando nele elementos da lenda dos 47 rōnin e motivos tirados dos espetáculos de *rakugo*<sup>21</sup>.

Mas em segundo plano, durante a escrita do projeto, ocorreram os atentados de 11 de setembro de 2001. Uma dualidade simplista se impôs: o bem contra o mal. Talvez eu esteja exagerando ao afirmar que esses atentados fizeram progredir o maniqueísmo. Mas me parece inconcebível que, como resposta aos ataques, 80% dos americanos tenham apoiado os bombardeios contra o Iraque. Aqui no Japão, o primeiro-ministro Junichiro Koizumi deu seu aval incondicional, sem sequer se dar ao trabalho de verificar nada. O pior é que até hoje a legitimidade de sua decisão nunca foi examinada. Ao menos o primeiro-ministro britânico Tony Blair e o presidente dos Estados Unidos George W. Bush foram submetidos a julgamento político por suas ações. Junichiro Koizumi passou incólume, na mais absoluta impunidade. Ainda há quem acredite que ele faria hoje

20 Filme para televisão de 2003 realizado por Edward Zwick e lançado no mesmo ano no Japão.

21 Forma de teatro popular surgida no período Edo e ainda muito apreciada pelo público. Essa forma de teatro improvisado (sem cenário, figurino ou direção definidos) permite dar uma versão dramática dos eventos do cotidiano. Ela se tornou um gênero cômico muito popular. O repertório clássico do ranga baseia-se principalmente em peças curtas ou histórias conhecidas. Publica-se frequentemente peças novas. [N.T.]

22 Filme realizado por Yūsuke Iseya em 2002. Ele também escreveu o roteiro e interpretou um dos personagens.

23 Filme de 2003 realizado por Miwa Nishikawa, que também escreveu o roteiro. O papel principal é interpretado por Hiroyuki Miyasako.

24 Cineasta e romancista nascida em 1974, em Hiroshima. Graduada em Literatura pela Universidade de Waseda, ela trabalhou como assistente na filmagem de *Depois da vida*, de Hirokazu Kore-eda, em 1998. Estreou como diretora em 2002 com *Hebi ichigo* (Morangos Silvestres). Entre suas obras mais representativas estão: *Yureru* (O Balanço), *Dia dokuta* (Caro Doutor), *Yume uru futari* (Vendedores de Sonhos), *Nagai iiwake* (A Longa Desculpa).

um bom primeiro-ministro! E, no entanto, ele é a origem das desigualdades sociais que enfrentamos atualmente. Os japoneses reagem apenas a imagens — aposto que os meios de comunicação têm uma parte de responsabilidade nisso. Mas que situação extraordinária!

Qual o maior perigo que corremos senão deixar que as pessoas ajam conforme os impulsos do momento? Negamos a ter uma história quando nos privamos do exame do passado. Eu pensava nessas coisas ao observar as reações aos atentados de 11 de setembro. Os japoneses rapidamente se juntaram ao campo dos beligerantes. Esqueciam suas responsabilidades históricas com uma rapidez ainda maior do que eu teria imaginado.

Vejam um exemplo. Escrevi um artigo para um jornal, onde usei a expressão: “Tropas das forças de autodefesa foram enviadas ao Iraque.” Pediram-me que modificasse a frase para: “As forças de autodefesa foram enviadas ao Iraque.” Com esse tipo de suavização, os meios de comunicação colaboram com a ocultação do acontecimento. No entanto, enviar forças armadas a outro país é algo grave! Mais uma vez, eu tinha diante de mim a demonstração de que não vivíamos, no Japão, em um país democrático. Sejamos lúcidos. Já se passou mais de uma década, e a situação só piorou.

Outro dia, conheci um homem de origem malaia que veio fazer um teste para um filme. Ele me contou que seu país não conhecia conflitos étnicos, embora 30% dos habitantes sejam malaaios e 60% de origem chinesa. Desde a infância, as crianças recebem uma educação que distingue claramente o pertencimento a diferentes grupos étnicos do pertencimento a uma única comunidade nacional. Há até

mesmo uma lei que proíbe que as etnias vivam separadas umas das outras. O curioso naquele teste é que havia dois conterrâneos malaaios, um de origem chinesa e outro de origem malaia. Eles sorriram juntos e disseram: “Na Ásia, não há outra escolha senão seguir o exemplo da Malásia. Japão, China e Coreia estão brincando de um jogo absurdo, quando na verdade são todos asiáticos.” Por que não há mais pessoas pensando assim no Japão? Será apenas porque somos um país insular?

## Quando o rakugo descreve os que fogem

As condições de produção do filme *Hana* foram especiais. Eu coordenava um projeto simplesmente intitulado *Projeto Kore-eda!*. Tratava-se de realizar, em conjunto, três longas-metragens: meu novo filme e outros dois de diretores iniciantes. Eu assumia, portanto, a produção do filme *Kakuto*<sup>22</sup>, de Yūsuke Iseya, e do filme *Wild Berries*<sup>23</sup>, dirigido por Miwa Nishikawa<sup>24</sup>. Graças a essa abordagem em grupo, conseguimos obter um financiamento coletivo para os três filmes.

Do meu lado, pude levar minhas ideias adiante: escrevi para o *Projeto Kore-eda!* sete ou oito sinopses diferentes, e uma delas acabou se tornando *Hana*. Pela leitura do roteiro, o filme prometia ser caro. O produtor Masahiro Yasuda<sup>25</sup> me aconselhou a adiá-lo por algum tempo. Assim, *Hana* foi colocado em espera junto com outro projeto, *Ninguém pode saber*. Este último estava nas mãos de Takenori Sento, produtor da SunCent Cinema Works, uma empresa que acabara de falir. No fim, realizei *Ninguém pode saber* primeiro, em 2004 — voltarei a ele em outro capítulo. *Hana* foi meu quinto filme, lançado em 2006.

25 Diretor e produtor de cinema e publicidade, nascido na província de Hyōgo (1943–2009). Formado pela Universidade Meiji, ingressou na empresa Dentsu Eigasha, especializada em filmes publicitários. Realizou diversos filmes para televisão e fundou, em 1987, a produtora Engine Films. Continuando a realizar filmes publicitários, ele produziu *Tōkyō yūki irasshaimase* (Tokyo Heaven), de Shinji Sōmai. Em 1999, produziu *Depois da vida*, de Hirokazu Kore-eda. Produziu os filmes deste até *Kūki ningyō* (Boneca inflável), em 2009.

26 Diretor e roteirista nascido em Kyoto (1909–1938). Estreou em 1929 com o roteiro de Kishin no Chikemuri [O jorro de sangue da cevada demoníaca]. Sua primeira direção foi Iso no Genta: Dakine no nagawakizashi [Dormindo com uma espada longa], em 1932. Entre suas obras representativas estão: Bangaku no isshō [A vida de Bangaku], Machi no irezumimono [Os tatuados na cidade], Tange Sazen yowa: hyakuman ryō no tsubō [Tange Sazen: o pote de um milhão de ryō] (1935) e Ninjō kamifusen [Pobres humanos e balões de papel] (1937). Foi convocado para o exército imperial e morreu de disenteria na Mongólia, aos 28 anos.

27 Tange Sazen yowa: hyakuman ryō no tsubō [Tange Sazen: o pote de um milhão de ryō]. Filme diri-

Em segundo plano, *Hana* tem como pano de fundo a história recente — os atentados de 11 de setembro. Mesmo antes desses acontecimentos, eu já tinha vontade de realizar um filme histórico. Mas não queria seguir o estilo clássico dos filmes de samurai. Meu gosto me levava às comédias históricas à la Sadao Yamanaka<sup>26</sup>, como *O pote de um milhão de ryō*<sup>27</sup> (Tange Sazen yowa: Hyakuman ryō no tsubō, 1935) ou *Humanidade e balões de papel*<sup>28</sup> (Ninjō kami fūsen, 1937), que tratam do cotidiano em bairros pobres. Embora propusesse uma reconstituição histórica, eu não queria exaltar a bravura fora do comum que caracteriza o espírito samurai. Imaginei meu herói como um homem envelhecido, nos moldes do ator Frankie Sakai<sup>29</sup>, que eu havia visto em *A lenda do Sol dos últimos dias do Xogunato*<sup>30</sup> (Bakumatsu taiyōden, 1957), de Yuzo Kawashima, ou como Kiyoshi Atsumi<sup>31</sup>, que interpretava o pequeno animal cavaleiresco em *Kutsukake Tojiro*<sup>32</sup> (1954), de Kiyoshi Saeki. Mas ambos haviam falecido pouco antes. Modifiquei então meu roteiro: meu herói tornou-se um jovem. A ação do filme mostrava como ele conseguiria transmitir à geração seguinte aquilo que herdara do pai. Em certo sentido, eu me lançava num *teen movie*. Os japoneses adoram histórias de vingança — sem sombra de dúvida. Não são os únicos. Trata-se de um tema atemporal, presente na maioria das cinematografias nacionais. Hollywood nunca se furtou a oferecer histórias fantasiosas de justiceiros solitários que enfrentam adversidades para vingar a esposa ou o filho assassinado. O motivo da vingança também é recorrente no cinema coreano.

Foi por isso que quis me diferenciar. Fiz uma boa pesquisa. Vários livros me serviram de referência, entre eles *Você Também Pode se Tornar um Rakugoka*<sup>33</sup>, de Danshi Tachikawa<sup>34</sup>. O prefácio se intitula “O Que é o Rakugo?” Nele, o autor escreve que, nesse tipo de representação humorística, não há necessidade de se fazer justiça aos supos-

tos heróis. Ele argumenta: “O cinema e a televisão mostraram diversas vezes os feitos dos 47 rōnin de Chūshingura. Na realidade, eles eram originalmente 300 samurais, dos quais 250 não participaram do ataque. Eles se esquivaram com boas justificativas — e sobreviveram. O *rakugo* não precisa se ater aos 47 guerreiros que levaram a vingança adiante...” O que interessa ao *rakugo* é descrever os que escaparam: “Os seres humanos são feitos para fugir. Na maioria das vezes, é isso que acontece...” A inteligência da situação e a presença de espírito são qualidades de quem renuncia ao combate. Que leitura estimulante! Ela me deu muitas ideias para o filme.

No romance histórico *Fuchūshingura*<sup>35</sup>, Hisashi Inoue também descreve homens que fogem. O mesmo faz Shūgorō Yamamoto em *Matar Pessoas*.<sup>36</sup> O herói é um covarde, incapaz de vingar o pai. Dois filmes foram baseados nesse romance. Um deles se chamava *Conto 55* — um filme de esquetes lançado em 1972, interpretado por uma dupla cômica. O outro, de 1976, trazia o ator Yūsaku Matsuda como protagonista. Gosto também do livro *Vinganças Fora do Comum no Japão*<sup>37</sup>, de Shin Hasegawa, pois ele não apresenta o vingador numa dimensão heroica.

Aprofundi minhas pesquisas sobre a mecânica da vingança até descobrir um costume aparentemente bem estabelecido: uma vez decidido o ato de vingança, a comunidade envolvida pagava um salário aos guerreiros. Esse pagamento durava enquanto a vingança não fosse cumprida — e desde que os recursos coletivos permitissem. Ou seja: a subsistência dos samurais estava garantida. Em outras palavras, quanto mais demorassem para executar a vingança, menos precisavam se preocupar com o sustento. Essa tradição deu origem a situações extravagantes. Conta-se a anedota de um samurai que desviou de seu caminho de vingança, casou-se e continuou recebendo o

gido por Sadao Yamanaka em 1935.

28 Ninjō kamifusen [Pobres humanos e balões de papel]. Filme dirigido por Sadao Yamanaka em 1937.

29 De nome verdadeiro Masatoshi Sakai, músico e ator (1929–1996). Nascido na província de Kagoshima, durante seus estudos na Universidade Keio foi baterista de jazz em um grupo que se apresentava em bases americanas. Em 1954, fundou a orquestra Frankie Sakai and the City Slickers, tornando-se depois ator de cinema. Entre seus filmes mais importantes estão: Tange Sazen (uma série de três filmes sobre o samurai fictício Tange Sazen), Bakumatsu taiyōden [Crônica do sol no fim do primeiro Edo], Watashi wa kai ni naritai [Quero virar uma



vieira], Mothra, Miyamoto Musashi, Sharaku.

30 Bakumatsu taiyōden (A lenda do Sol dos últimos dias do Xogunato). Filme dirigido por Yūzō Kawa-shima em 1957.

31 Ator e comediante (1928–1996). Nas-cido em Tóquio, iniciou estudos de economia na Universidade Chuo, mas os interrompeu para entrar em troupes de teatro itinerantes. Posteriormente, tornou-se ator e se especializou em comédias. Estreou na televisão em 1956 e no cinema em 1958 com Otorasan daihanji. Entre seus filmes marcantes estão: Suna no utsuwa (O Vaso de Areia, adaptação do romance de Seichō Matsumoto), Shiawase no kiirō no hankachi (O Lenço Amarelo da Felicidade), Yatsuhaka-mura (A Aldeia das Oito Tumbas). É mais conhecido pela série de 48

pagamento do *han* (feudo). Outro não encontrava a pessoa de quem deveria se vingar e foi tomado pela nostalgia de sua terra natal. No caminho de volta, deparou-se com o cadáver de um homem usando o tradicional penteado *chonmage*. Ele o escalpelou e levou o couro cabeludo como troféu ao *han*, fazendo parecer que havia cumprido a missão. Eis aí a sabedoria dos homens. Alguns pensam que a verdadeira nobreza está em gritar vingança furiosamente. Já naquela época, havia aqueles que mostravam que outro caminho era possível.

## Mais Shinchō ou mais Danshi?

Shōji Yamafuji<sup>38</sup> compara o estilo de *rakugo* de Shinchō Kokontei<sup>39</sup> e o de Danshi Tachikawa. Ele escreve que “Shinchō Kokontei leva os espectadores do presente (aqui) para o passado (lá), enquanto Danshi Tachikawa os traz do passado (lá) para as margens do presente (aqui).” O primeiro, aquele que transporta para o passado, pertenceria, segundo o *mangakā*, à categoria literária da ficção, enquanto o segundo, que reconduz ao presente, se assemelharia a uma vertente não ficcional, ou documental. São análises penetrantes e claras.

Aos meus olhos, a ficção e o documentário também perseguem objetivos distintos. A ficção visa provocar no espectador um movimento extático. Tenta suscitar empatia, a identificação do espectador com o personagem representado na tela. Embarca-se numa experiência imaginária de duas horas. Já o documentário busca despertar o espectador. Ele apresenta personagens como outros de si, que devolvem uma imagem crítica ao espectador. É por isso

que, de modo geral, não suporto os documentários pensados para nos arrancar lágrimas.

Quando Shinchō Kokontei revisita o gênero *rakugo*, ele não se limita ao puro classicismo. Ele imprime modernidade às suas obras — modernidade que se expressa no ritmo, no tempo, na entonação. O conjunto preserva uma tonalidade agradável, que provoca um fenômeno de empatia. O oposto de Danshi Tachikawa, que não apenas evita provocar o engolfamento do ouvinte, como deseja, ao contrário, romper a identificação. Seu *rakugo* é, em si, uma experimentação de uma teoria do *rakugo*. Enquanto Shinchō Kokontei dá primazia à representação, à reprodução de um universo inteiro, Danshi Tachikawa insiste na presença do narrador — que tem seu ponto de vista e uma natureza crítica. Aí estão os pontos de divergência entre os dois autores.

Nas minhas obras de ficção, notadamente os filmes dramáticos, eu sempre segui uma intenção próxima à de Danshi Tachikawa: despertar o espectador, em vez de fazê-lo sonhar. Pela primeira vez, com *Hana*, arrisquei uma tentativa de ficção à la Shinchō Kokontei. Tratava-se de embriagar o espectador. Minha tentativa só foi meio bem-sucedida. Os atores e a equipe técnica estavam realmente excelentes, mas eu não consegui sair do presente e me projetar na época histórica representada no filme. Acho que, do começo ao fim das filmagens, o tema da vingança ressoava forte demais na minha percepção atual. Eu deveria ter me distanciado disso na encenação, ter sido capaz de oferecer aos espectadores um filme em que não se pensasse, o tempo todo, na referência aos atentados de 11 de Setembro.

Confesso um certo arrependimento, por ter falhado em meu projeto inicial. Eu queria conduzir os espectadores à exteriorização e à identificação, mas permaneci na minha postura habitual: a de querer despertar consciências. Não consegui depurar meu tema. Esse é apenas o meu jul-

filmes Otoko wa tsurai yo (É difícil ser homem!) (1969–1995).

32 Kutsukake Tōjirō yūkyō ippiki (Kutsukake Tōjirō, um pequeno animal cavalheresco). Filme dirigido por Tai Katō em 1966.

33 Anata ni mo rakugoka ni nareru (Você também pode virar um rakugoka). Livro de Danshi Tachikawa, publicado em 1985 pela San-ichi Shobō.

34 Rakugoka ou contador de histórias de *rakugo* (1936–2011). Após o ensino médio, tornou-se discípulo do mestre Godaime Kōsan Yanagiya. Adotou o nome Danshi Tachikawa aos 36 anos, quando alcançou o grau de shin'uchi, o mais elevado do *rakugo*. É conhecido por ter contribuído para a difusão do *rakugo* clássico, sem ignorar o crescimento do *rakugo* contem-



porâneo.

35 Romance de Hisashi Inoue, publicado em 1985 pela Shūeisha. Recebeu o Prêmio Eiji Yoshikawa. A história se passa no século XVIII e relata a trajetória do único guerreiro, entre os 47 rōnin que devem vingar seu mestre, que não participa da vingança final. O título pode ser traduzido como O Tesouro do Vassalo Desleal.

36 Romance de Shūgorō Yamamoto (1903–1967), publicado em 1967 pela Bungei Shunjū.

37 Um livro de Shin Hasegawa (1863–1884), publicado em 1963 pela Chūō Kōron.

38 Pintor retratista e artista de *mangá* satírico, nascido em 1937 em Tóquio. Diplomado na seção de Design da Universidade de Arte de Mu-

gamento, pois algumas pessoas me dizem, com gentileza, que *Hana* é seu filme preferido dentre toda minha produção cinematográfica.

Por outro lado, minha primeira versão do roteiro de *Hana* tinha uma cronologia diferente. A narrativa começava três anos antes de o herói partir para vingar o pai. Eu descrevia um processo de esvaziamento: em três anos, o samurai perdia pouco a pouco toda motivação para sua vingança. Questões orçamentárias influenciaram, assim como minha incapacidade de estruturar a história como um *road movie*. Tive de restringir a ação do filme ao que se passa nos alojamentos do vilarejo. Por isso, não há no filme nem a cena do assassinato do pai nem aquela em que o herói, tomado de raiva, decide se vingar. Consequentemente, minha estrutura narrativa perdeu sua clareza inicial. Desde o início, o espectador se depara com um herói vacilante, sem entender o processo de desmotivação. Lamento isso. Foi aí que fracassei na minha tentativa de realizar um filme ao estilo de Shinchō Kokontei. Acabei fazendo novamente uma obra que se aproxima da abordagem de Danshi Tachikawa.

## Na riqueza do insignificante

Quando penso hoje nesses três filmes — *Tão distante*, *O esquecimento* e *Hana* —, devo admitir uma coisa: eu forçava demais o cérebro naquela época. Difícil imaginar materiais mais graves para esses filmes: uma série de eventos ligados à seita Aum, a Segunda Guerra Mundial e os atentados de 11 de Setembro. Era meu pecado predileto: expor na tela toda a seriedade dos meus pensamentos. Mas percebi, depois, que circulava de forma subterrânea outra temática. Essas histórias falavam, todas as três, da ausência do pai.

*Tão distante* tem como tema implícito a situação da nossa geração, que cresceu numa sociedade sem pais. Ela pode encontrar uma figura substituta em personagens como Shôkô Asahara, líder da seita Aum. *O esquecimento* é como uma peregrinação às pegadas do meu pai, em sua cidade natal em Taiwan. *Hana* mostra a vingança pelo assassinato de um pai. De um filme a outro, é o que se poderia chamar de alimentar um complexo paterno. Em termos de interpretação, eu poderia também dizer que todos os três descrevem mortes que não fazem sentido, mortes absurdas.

Conversei com o psicólogo Masaaki Noda a respeito da seita Aum. Aqui está um trecho do nosso diálogo, publicado nas páginas da revista mensal Chûôkōron, na edição de outubro de 2001:

*Hirokazu Kore•eda: Pessoalmente, não vejo a vida como algo a que se possa realmente dar um sentido. Acho que isso pode ser perigoso. Se damos significado à nossa vida, acabamos pensando que algumas mortes também têm sentido, e outras nenhum...*

*Masaaki Noda: É verdade que essa maneira de pensar é comum na cultura japonesa. Antes da guerra, o bushidô prescrevia que encontrar um sentido na própria existência era algo importante, e que morrer no momento adequado consistia em completar essa existência. Acho que essa cultura é impregnada de morbidez. [...] Antes de nos perguntarmos sobre o sentido da vida, precisamos ter a sensação de tê-la vivido agradavelmente. Devemos, antes de tudo, ter a vontade de viver plenamente, em relação com nossa família, nossos amigos e com a natureza. Viver só tem sentido quando se apoia nesse sen-*

sashino, ingressou na agência de publicidade National Senden Kenkyūjo (posteriormente adquirida pelo grupo Panasonic e renomeada como Creators Group MAC). Tornou-se artista independente e iniciou, em 1976, a crônica de mangá satírico Black Angle no semanário Shūkan Asahi. Fã de rakugo desde a infância, também publicou livros humorísticos e produziu espetáculos cômicos. Entre suas obras representativas está Sekai aburidashi (O mundo em tinta simpática).

39 Rakugoka (contador tradicional japonês) nascido em 1938 em Tóquio. Filho mais velho do rakugoka Godaime Shinshō Kokontei (1890–1973). Alcançou o grau de shin'uchi — o mais elevado na prática do rakugo — em apenas cinco anos, um feito extremamente rápido. É

considerado um dos quatro maiores contadores de rakugo do pós-guerra.

*timento e nessa vontade de existir plenamente. O que acontece se programamos desde o nascimento a vida apenas em função de um objetivo — tirar boas notas na escola ou ter uma bela carreira profissional, por exemplo? Quando se chega à idade adulta, surgem as perguntas sobre o sentido de tudo isso — e podemos muito bem escolher a ideia oposta: morrer de forma marcante.*

No exemplar original do roteiro de *Hana*, eu havia anotado uma reflexão. Ela esclarece, à sua maneira, o espírito do filme: “Antes uma vida rica, mas desprovida de significado, do que uma morte que tivesse sentido.” Isso ainda me parece absolutamente razoável. Filmei *Hana* com esse pensamento em mente. Mas ele só tomou corpo de fato no filme seguinte, *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008). Foi aí que me concentrei na sensação da vida em si, em toda a sua riqueza. Aquilo a que temos o direito de chamar de “um filme” não se conta em voz alta. Um filme só existe se transmite uma sensação real de vida, em ebulição. É nisso que me empenho agora.

- A morte,  
a ausência,  
o tempo e  
a memória



1 Publicado em *Senses of Cinema*, edição 83, em junho de 2017. Disponível online em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/without-memory/>. Tradução de Julio Bezerra.

## Cultivando o Eu no Outro em *Sem memória* (1996), de Hirokazu Kore-eda<sup>1</sup>

Nathan Senn

A natureza da memória é um tema recorrente no cinema de Hirokazu Kore-eda. Frequentemente, ela funciona como um dispositivo para cultivar perspectiva ou estrutura, como em *Tão distante* (Boku no Kyori, 2001) ou *Seguindo em frente* (Aruitemo aruitemo, 2008). Em filmes como *Maborosi* (Mabaroshi no hikari, 1996) e *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), torna-se um tema mais central — um modo de examinar o passado em um Japão contemporâneo onde, culturalmente, eventos passados costumam ser reprimidos. Servindo como um importante precursor para todos esses filmes, *Sem memória* (Without Memory, 1996) marca um ponto alto da carreira inicial de Kore-eda, quando, entre o início e meados dos anos 1990, ele produziu diversos documentários televisivos para a TV Man Union, a primeira rede de televisão independente do Japão. Realizado após *Eu queria ser Japonês* (Watashi wa nihonjin ni naritakatta, 1992) e *Agosto sem ele* (Kare no inai hachigatsu ga, 1994), *Sem memória* completa um tríptico de filmes que examina membros marginalizados da sociedade japonesa e traça a evolução da visão temática e pessoal de Kore-eda.

*Sem memória* acompanha Hiroshi Sekine, que, após ser hospitalizado para uma cirurgia abdominal em 1992, foi vítima de grave negligência médica. Devido a uma

tentativa do governo japonês de reduzir o déficit da saúde pública, Sekine foi privado de vitaminas essenciais ao seu bem-estar e, como consequência, contraiu a Síndrome de Wernicke-Korsakoff, uma lesão cerebral que o impede de formar novas memórias. O filme é, ostensivamente, uma denúncia contundente contra um governo que privilegia cortes de custo em detrimento do bem-estar de sua população. Além disso, trata-se de uma meditação lírica sobre a memória, a perda e a identidade — temas com os quais Kore-eda continua envolvido até hoje.

Testemunha do Alzheimer do avô desde os seis anos de idade, Kore-eda há muito se ocupa com a perda da memória. Quando era estudante do ensino médio, influenciado por *Viagem fantástica* (Fantastic Voyage, 1966), de Richard Fleischer, chegou a escrever um roteiro em que se miniaturizava e entrava no cérebro de seu avô para restaurar suas memórias perdidas<sup>2</sup>. Embora incapaz de “salvar” Sekine, Kore-eda ainda assim se insere — junto com sua equipe — no filme, que assume a forma de um documentário participativo. Reconhecido por sua compaixão e humanismo, é o investimento emocional de Kore-eda em seus personagens que o diferencia de seus contemporâneos. Estabelecendo um vínculo com Sekine que impulsiona a narrativa, Kore-eda adota uma abordagem interativa em sua realização, permitindo-lhe explorar noções de conexão humanística.

*Sem memória* adota uma estrutura documental clássica, fluindo de forma cronológica. Utilizando uma abordagem de longo prazo, os eventos se desenrolam ao longo de três anos — com a equipe retornando a cada poucos meses para encontrar Sekine tendo esquecido quem eles são e por que estão ali. Kore-eda retrata a memória como dinâmica, fluida e sempre em transformação.<sup>3</sup> No entanto, como Sekine não pode criar novas lembranças, o cineas-

2 Jonathan Romney, "The Memory Game," *The Guardian*, 28 September 1999, <https://www.theguardian.com/culture/1999/sep/28/artsfeatures2>

3 Michael Sloyka, "After Film: Cinema and Memories in Hirokazu Kore-eda's *After Life*," *The Quarterly Conversation* 33 (September 2013), <http://quarterlyconversation.com/after-film-cinema-and-memories-in-hirokazu-kore-edas-after-life>

4 Aaron Gerow & Tanaka Junko, "Documentarists of Japan #12: Hirokazu Koreeda," *Documentary Box 13* (August 1999), <http://www.yidff.jp/docbox/docbox2-e.html>

5 Cleo Cacoulidis, "Talking to Hirokazu Kore-eda: On *Maborosi*, *Nobody Knows* and Other Ple-

ta assume o papel de substituto, fazendo do próprio processo cinematográfico um empreendimento de criação de memória. Como ele explica: "Parece-me que não importa o quanto o tema do filme mude, se eu não mudar também — se não houver uma espécie de reação química entre nós — então o filme perde metade de seu significado."<sup>4</sup>

O foco de *Sem memória* está em Sekine, sua esposa Miwa e seus dois filhos, enquanto eles buscam restaurar um senso de normalidade. O filme é imbuído de um lirismo que evoca os conflitos internos de Sekine. Por exemplo, Kore-eda dedica especial atenção a um evento singular — Sekine levando seu filho Taku ao supermercado. Registrado em vídeo, esse é um dos poucos episódios que, mesmo meses depois, Sekine ainda consegue lembrar. É fácil ler a preocupação de Sekine com seu filho — carregando uma cesta pesada demais para sua compleição frágil — como uma ansiedade inconsciente em relação ao fardo que sua condição impõe aos filhos. Ao voltarem para casa, a câmera de Kore-eda se demora nas sombras dos dois se alongando no asfalto, ao sol do final da tarde. Vemos como a luz — como as memórias bloqueadas de Sekine — projeta uma longa sombra escura que o acompanha por onde vai. Quando Taku o desafia para uma corrida até em casa, Sekine é fisicamente lento demais, e somos tomados pela percepção de que, à medida que seus filhos crescem, ele talvez seja também mentalmente incapaz de acompanhá-los.

Como muitos filmes de Kore-eda, *Sem memória* habita a interseção entre drama e documentário. O interesse do diretor está nas emoções que surgem do choque entre a chamada vida real e a artificialidade do cinema<sup>5</sup>. Isso se revela quando Kore-eda empresta uma câmera de vídeo à família para registrar acontecimentos — talvez como uma forma de compensar as memórias perdidas de Sekine. Ele filma imagens da demolição de um prédio, de um riacho que

corre incessante e de um iglu construído pelas crianças que inevitavelmente derreterá com a chegada da primavera — cada um simbolizando a impermanência e a fugacidade da memória. Aqui, Kore-eda parece ancorar o filme no poder do cinema de externalizar nossas emoções mais íntimas.

Em certo momento, Sekine vira a câmera em direção aos cineastas; um corte direto para o ponto de vista de Sekine nos leva efetivamente aos bastidores do próprio filme. A princípio, esse experimento parece funcionar, já que Sekine começa a associar rostos aos nomes da equipe. Mais tarde, no entanto, ao rever as gravações, ele não consegue se identificar ou recordar do encontro. Aqui, Kore-eda questiona a validade da representação documental — apresentando uma espécie de crítica à filmagem da realidade como verdade, sugerindo que, sem conexão emocional, referência ou ressonância, o cinema documental carrega um elemento intrinsecamente ficcional.<sup>6</sup>

Enquanto outros diretores poderiam enfatizar essa ausência, Kore-eda investiga as conexões emocionais externas a Sekine — a rede humana em sua vida que pode ajudar a moldar sua identidade pessoal. *Sem memória* explora a possibilidade de que a confluência entre as propriedades ficcionais do cinema e da memória possa criar um novo tipo de verdade. Como Kore-eda explica: "O próprio Sekine nem sequer reconhece que tem uma personalidade. Mas conhecer sua família me provou que você pode ter uma identidade que depende das memórias de outras pessoas. Assim, mesmo quando você morre, parte da sua identidade continuará viva nos outros."<sup>7</sup> Nesse sentido, *Sem memória* funciona como uma tocante exploração ontológica de como o "eu" não é apenas algo interno, mas tem o potencial de surgir daqueles com quem convivemos.

asures," *Bright Lights Film Journal* (January 2005), <http://brightlightsfilm.com/talking-to-hirokazu-kore-eda-on-maborosi-nobody-knows-and-other-pleasures/#.WQFzjjdEfNU>

6 Michael Leader, "Kore-eda Hirokazu Pt. 3: The Problem of Remembering in *Without Memory and After Life*," *Wild Thyme* (June, 2010), <http://wildthyme.blogspot.com.au/2010/06/347-kore-eda-hirokazu-pt3-problem-of.html>

7 Jonathan Romney, "The Memory Game," *The Guardian*, 28 September 1999, <https://www.theguardian.com/culture/1999/sep/28/artsfeatures2>



1 Publicado em  
*Film Criticism*,  
 Winter/Spring,  
 2011, Vol. 35, No  
 2/3, pp. 37–45.  
 Tradução de  
 Julio Bezerra.

## *Maborosi (1995), de Hirokazu Kore-eda: mostrar apenas o que é necessário<sup>1</sup>*

Donald Richie

Os primeiros filmes de Hirokazu Kore-eda foram documentários televisivos, ainda lembrados por sua honestidade e percepção sensível. Essas qualidades foram levadas por ele a seu primeiro longa-metragem, uma adaptação do romance de Miyamoto Teru, que ele admirava: *Maborosi no hikari* (1995). Como o próprio diretor afirmou, ele sugeriu ao seu diretor de fotografia, Nakabori Masao, que utilizassem técnicas tanto do cinema de ficção quanto do documentário, sem distinguir entre elas (Gerow e Tanaka). O filme final repousa sobre a seguinte narrativa:

Yumiko, aos doze anos de idade, sente-se de algum modo responsável pela morte da avó. Dez anos depois, já casada e com um filho, ela ainda guarda essa dor infantil. Então, sem motivo aparente, seu marido comete suicídio. Seis anos depois, ela e seu filho pequeno mudam-se para uma cidade litorânea, onde um casamento foi arranjado com um viúvo que tem uma filha pequena. Lá, uma vizinha idosa vai ao mar pescar, e Yumiko teme o pior — que ela também venha a morrer. Seu novo marido percebe o que está acontecendo, e o filme termina com indícios de que Yumiko fará as pazes com seu passado e com aquilo que ele define como “a falsa luz de uma ilusão.”

“Luz de uma ilusão” é o significado literal de *maborosi no hikari*, e são os efeitos dessa ilusão que interessa-

ram tanto ao romancista quanto ao diretor. Kore-eda, no entanto, sentiu a necessidade de transformar o romance original em algo mais pessoal: “Eu deliberadamente eliminei muitas coisas”, disse ele. “Se você ouvisse apenas a história — uma mulher perde o marido por suicídio, leva o filho que ainda amamenta e se casa novamente [...] você esperaria ouvir *enka* [canções emocionais à moda antiga] na trilha sonora — como algo que a Shochiku [produtora] faria. Mesmo gostando do romance em si, quando chegou o momento de transformá-lo em filme, pensei no que fazer para que se tornasse algo que eu gostaria de ver. [...] Eu queria expressar o sentimento de perda que uma mulher carrega dentro de si, porque, para minha geração, existe um sentimento universal e indefinido de perda” (Gerow e Tanaka).

Não apenas o romance foi reduzido a uma narrativa essencial, como também os meios cinematográficos para representá-la foram deliberadamente minimizados.

Para Yumiko, o diretor decidiu não usar uma atriz profissional. Em vez disso, escolheu uma modelo de moda, Esumi Makiko, que nunca havia atuado antes em um filme. Como Robert Bresson (um diretor que Kore-eda muito admira), ele talvez precisasse de uma “modelo” (no termo de Bresson) que contivesse, mas não criasse, a emoção que ele desejava evocar. Ele lhe disse que o que queria que ela pensasse era: “Como pareço quando estou diante de uma perda imensa? [...] Disse a ela para não tentar entender a perda de Yumiko, mas para encontrar a sua própria perda” (Notas do Diretor).

Ao mesmo tempo, ele limitou deliberadamente os recursos da câmera. A maioria das cenas do filme são tomadas estáticas, muitas vezes a certa distância. Há apenas um close-up e um plano médio no estilo convencional de campo e contracampo (na fábrica em Amagasaki, onde



o jovem marido trabalha); há também apenas dois movimentos de panorâmica (um com crianças no arrozal e outro ao final da sequência de cremação e funeral).

Além disso, ele restringiu o uso de cores, tanto nos figurinos dos personagens quanto no próprio ambiente. Como sugeriu a falecida Keiko McDonald, essa contenção cromática também possui um valor simbólico — especialmente mais adiante no filme, quando o preto recua e surgem tons mais esperançosos de vermelho e verde (p. 205–206, 211–218).

Por fim, como o filme trata das ilusões da luz, o diretor e seu diretor de fotografia insistiram em utilizar apenas luz natural, evitando a artificialidade invariável da iluminação de estúdio. Ao mesmo tempo, muitos dos planos foram deliberadamente subexpostos, criando um tipo de escuridão ambiente que contrastaria propositalmente com a luminosidade crescente ao longo do filme. Kore·eda declarou: “Pensei em tentar limitar a expressão das emoções para criar um tipo diferente de expressão emocional — uma que não dependesse de closes de rostos chorando para comunicar os sentimentos da personagem. Estava experimentando até que ponto conseguiria comunicar os sentimentos da personagem fazendo com que a luz, a sombra e o som que ela experimenta reverberassem dentro do quadro” (Gerow e Tanaka).

As notas de produção do diretor indicam a razão de suas escolhas estéticas. Desde o início, ele queria usar túneis tanto por razões estéticas quanto simbólicas. Queria também enfatizar parapeitos de janelas, escadarias e terraços — ou qualquer outro lugar onde a luz se transformasse. Muitas cenas foram filmadas com forte contraluz porque ele queria capturar a sensação de estar na fronteira entre a luz e a sombra. Além disso, a câmera só deveria se mover ao seguir o movimento dos atores; o diretor recusa-

va-se a interferir em suas “vidas”, mantendo a câmera a uma distância respeitosa, confiando na composição e no ritmo para expressar sentimentos internos. Como resultado, os próprios espectadores são forçados a habitar essas personagens, e à medida que acompanham o filme, o propósito dessas decisões se torna evidente. O título diz tudo. Trata-se da luz — e, portanto, o filme é sobre a luz: como ela incide, ou não; como pode iluminar, ou não. Essa economia extraordinária permeia o filme inteiro. Ele é feito de muito pouco — apenas do necessário. É assim que o estilo visual de Kore·eda expressa sua narrativa.

O primeiro som no filme é o de uma campainha de bicicleta. Esse som, e a própria bicicleta à qual está ligada, tornam-se importantes tanto para a história quanto para a estrutura de *Maborosi*. A primeira ação que notamos no filme é Yumiko indo olhar pela janela, aparentemente após ouvir a campainha. A partir dessa conexão, vemos (num plano geral, tão distante que não se distinguem os rostos) uma senhora idosa é seguida por uma menina. O diálogo entre elas é audível. Ela é a avó da menina, e diz que está voltando para sua cidade natal — para morrer. A menina havia tentado convencê-la a voltar. “Não foi sua culpa”, dirão a ela mais tarde.

A essas duas unidades narrativas soma-se uma terceira: tendo ouvido que o desaparecimento não foi sua culpa, mesmo assim ela vai até o lugar onde viu a avó pela última vez. No caminho de volta para casa, ela para subitamente ao ver um menino em uma bicicleta. Ela o reconhece e diz: “Ikuchan.” (Ikuo é a pessoa com quem ela se casará mais tarde, embora o espectador ainda não saiba disso.) Corte para o preto.

Sobre a tela escurecida, ouvimos novamente “Ikuchan” e percebemos que estamos no presente,

e que a avó e a menina pequena são parte de um sonho recorrente que Yumiko tem. Ela conta isso ao sonolento Ikuo, que diz não ser a avó dela reencarnada. O diretor, tendo ilustrado seu tema nessas breves cenas, agora apresenta o título de seu filme.

Cada cena, cada som dessa estrutura narrativa inicial reverberará ao longo do filme enquanto o assistimos. Sigamos apenas alguns desses ecos. Primeiro, a campainha e a própria bicicleta. Vimos Ikuo, ainda criança, em sua bicicleta. Agora o vemos indo trabalhar de bicicleta. Mais adiante, o casal pinta a bicicleta (possivelmente roubada). Depois ainda, Ikuo é atropelado por um trem (ato determinado como suicídio), e quando Yumiko ouve novamente a campainha de bicicleta, ela — e nós — pensamos nele, no mistério de sua morte e, por extensão, na morte presumida da avó.

Sabemos também que Yumiko acredita, de alguma forma, ser responsável por essas mortes sem sentido. Ela guarda a chave de um cadeado de bicicleta, com a campainha ainda presa. Quando se casa novamente, continua com ela, mas não a mostra ao novo marido. E depois, ironicamente — ou talvez com otimismo — no final do filme, vemos que esse segundo marido comprou uma bicicleta para seu filho, e está ensinando o menino a pedalar.

O tema da “bicicleta” é um dos principais fios narrativos do filme. Consigo pensar em poucos outros filmes que fazem uso simbólico tão eficaz de uma bicicleta comum. Um deles seria *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio De Sica (1948) — talvez referenciado por Kore-eda ao sugerir que a bicicleta tenha sido roubada — e outro é *Relva Flutuante*, de Ozu (*Ukigusa Monogatari*, 1934), onde a maturidade do filho é retratada por meio de cenas com sua bicicleta.

Outro exemplo desse tipo de estruturação metafórica envolve os trens. Vemos frequentemente trens expressos atravessando a tela, e sabemos que Ikuo morreu ao ser atin-

gido por um. Portanto, sabemos que os trens são perigosos e ameaçadores. Ao mesmo tempo, porém, começamos a perceber que os trens também são benignos, que seu significado é ambíguo. É assim que a transformação do trem como portador da morte se metamorfoseia em trem como portador da vida. Yumiko embarca no trem que a levará de Amagasaki até a Península de Noto, onde se encontra sua nova casa. Quando ela e seu filho vão a uma pequena estação para pegar o trem rumo ao outro lado do Japão, somos levados a acompanhar todo o processo — incluindo o tempo de espera —, tudo filmado de tão longe que mal conseguimos vê-los. O plano tem dois minutos de duração — um tempo considerável em que “nada” acontece. Mas, é claro, muita coisa acontece nesses dois minutos.

Por um lado, nossa nova desconfiança dos trens está sendo dramatizada para nós. O medo que Yumiko talvez sinta é comunicado a nós pela espera interminável (sua vida e nossa experiência fílmica são ambas suspensas), de modo que possamos saborear o que ela está vivenciando. A cena seguinte, também longa, inicia o processo de normalização dos trens. Vemos pela janela, pela primeira vez, folhagens, folhas, vegetação. É primavera, a estação da renovação.

E nos é mostrado o quanto essa experiência difere da primeira vez em que andamos de trem com Yumiko. Foi na primeira metade do filme, quando ela retornava da delegacia e do que provavelmente era o corpo dilacerado de seu marido. Ela estava sentada de perfil, enquanto a cidade escura passava atrás dela. Ela não demonstrava emoção. Era o trem que parecia emocionar-se por ela. O vidro da janela atrás dela estava coberto de chuva. Era como se estivesse chorando.

Tendo assistido até aqui a *Maborosi* — um pouco mais da metade — percebemos que se trata de uma narrati-

va feita apenas do que é necessário. Tudo o que é desnecessário simplesmente não está ali. O filme trata do passado, e é construído a partir de seus próprios fragmentos. A partir de agora, no entanto, a narrativa começará a carregar sugestões deliberadas de futuro.

O diretor confirmou isso ao afirmar que, depois que Yumiko vai para Noto, os sons e a luz indicam uma mudança. O início dessa mudança é sugerido pelo uso de uma câmera em movimento para retratar as crianças como se elas estivessem “puxando Yumiko para fora”. O primeiro desses planos de câmera móvel (panorâmica) ocorre quando as crianças — seu filho e a filha do novo marido — brincam no arrozal e a câmera as acompanha. Ela se move para manter as crianças no centro da imagem, mas como isso só acontece já bem adiante na segunda hora de um filme até então estático, o efeito é libertador.

Não que Yumiko não tenha mais provações. Ela retorna a Amagasaki e ao seu passado, e seus medos retornam. Ela volta para o lugar onde morava; volta para a fábrica onde Ikuo trabalhava. Ao fazer isso, repete uma sequência anterior. Quando ele ainda estava vivo, ela foi até a fábrica e olhou pela janela. Ele olhou de volta. Esse é o único momento na primeira parte do filme em que é utilizado um plano médio convencional. A câmera corta de um para o outro, alternando entre planos semelhantes dos dois. Como o diretor queria que esses planos fossem memoráveis, ele usou exclusivamente essa posição de câmera para essa sequência.

Os cálculos precisos de Kore-eda neste filme resultam em uma demonstração muito convincente de como reações emocionais podem ser criadas por meios técnicos. Quando somos tocados por *Maborosi*, é porque um único movimento de câmera panorâmica é permitido em um filme de câmera fixa — ou porque um plano médio conven-

cional aparece subitamente em uma obra em que a maioria das cenas é filmada à distância.

Essa série de sequências mostrando o retorno de Yumiko a Amagasaki termina na escuridão, e ouvimos a campainha da bicicleta. Estamos em Noto; ela está despertando — exatamente como no início do filme. É como se estivéssemos vendo algo como uma sessão dupla, ou um filme seguido por sua continuação. A primeira parte termina quando ela vai para Noto. A segunda começa com seu retorno a Amagasaki.

Há também um outro desdobramento importante. A vizinha idosa em Noto sai para pescar caranguejos, e uma tempestade se forma. Yumiko se lembra de sua avó (a velha senhora é até filmada de costas, como a avó fora; ela caminha como ela) e se pergunta se a vizinha voltará ou se o mar a levará. E ela continua se perguntando se, de algum modo, não é agora responsável — por três mortes.

Embora a velha vizinha retorne em segurança, isso não basta para libertar Yumiko da *maborosi no hikari* — essa falsa luz fantasmagórica que a ameaça. Perturbada, vagando, ela encontra uma procissão. À medida que observamos — ela/nós — torna-se evidente que é uma procissão fúnebre. A procissão se aproxima — e começa a nevar.

A neve transforma. É tão metafórica da mudança que tentamos distingui-la chamando sua aparição de transcendental, de outro mundo, espiritual, etc. (Lembremos as penas flutuantes semelhantes à neve na procissão dos meninos em *Zero de Conduta* [*Zéro de conduite*, 1946], ou do fiapo de poeira voando em *Stalker* [1972], e do momento em *Depois da Vida* [*Wandafuru raifu*, 1998], do próprio Kore-eda, em que começa a nevar.) Se não havíamos percebido isso antes, é nesse momento que tomamos consciência da atmosfera extraordinária de *Maborosi*.

Ao restringir nosso campo de visão ao essencial, ao nos mostrar cenas longas e filmadas à distância, o filme nos permite ver as pessoas como parte do ambiente em que vivem. Dessa forma, passamos necessariamente a percebê-las como pessoas que habitam sua própria atmosfera. Talvez seja essa a qualidade que sustenta nossa crença em Yumiko.

E é justamente aqui que Kore-eda alcança o cerne de seu filme em um único plano: a procissão, vista de longe, com a pequena e irreconhecível figura de Yumiko seguindo atrás — um plano que dura dois minutos e dezoito segundos. A pequena e irreconhecível figura de Yumiko segue atrás da procissão — um plano que dura dois minutos e dezoito segundos. Nada acontece, exceto o fato de a procissão atravessar a cena. Mas a distância é tão precisa, o tempo tão bem calculado, que o espectador é mantido suspenso pela pura atmosfera desse plano — e por suas implicações. Vimos a mudança de direção no filme. De um olhar voltado ao passado trágico, ele agora se orienta para um futuro mais promissor — e sentimos que a própria Yumiko chegou a esse ponto.

O fogo ao longe arde, o corpo morto (não importa de quem seja) está sendo consumido. Fumaça preta sobe contra o mar azul. É como se o próprio medo estivesse sendo queimado. E (como que em concordância com isso) a câmera, pela segunda vez no filme, começa a se mover — um longo, lento e constante movimento panorâmico. Pode-se explicar isso por um desejo contínuo de mostrar apenas o que é necessário: Yumiko se move, logo a câmera precisa acompanhá-la. Ao mesmo tempo, o efeito sobre o público é de libertação — como se estivéssemos por muito tempo confinados em um só lugar e agora pudéssemos nos mover, seguir em frente.

Esse movimento de liberdade em *Maborosi* é refor-

çado pelas palavras do marido, ao falar sobre a luz falsa e ilusória — essa aura que paira sobre o mar e atraiu muitos para a morte. Ela é inexplicável, mas deve ser aceita. Como a morte.

A morte precisa ser enfrentada. Se este filme tivesse uma moral, seria essa. Ao final do filme, vemos que Yumiko agora veste uma blusa branca; ela deixou para trás as roupas pretas. Os funerais acabaram. Ela pode começar a viver.

Ela está com sua família. E pouco antes do fim desse filme tão finamente estruturado, ouve-se uma conversa sobre o tempo — uma conversa inconsequente, que sugere apenas a continuidade, o tipo de fala que ouvimos ao final de *Era uma vez em Tóquio* (*Tokyo Monogatari*, 1953), de Ozu.

Essa semelhança foi reconhecida por críticos e espectadores, e tem sido frequentemente dito que Kore-eda foi influenciado por Ozu. Bem, talvez — como todos foram —, mas neste caso a influência não é direta. Se há alguma influência direta sobre o estilo de Kore-eda — tão diretamente e tão poderosamente expresso neste que é seu primeiro filme —, talvez seja a de Hou Hsiao-Hsien, um cineasta que ele havia estudado quando fez um documentário sobre ele (*Quando o cinema reflete os tempos – Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang* [Eiga ga jidai o utsusu toki – Hou Hsiao Hsien to Edward Yang, 1993]). Certamente, ele foi influenciado a ponto de convidar o compositor de Hou (em *Poeira ao Vento* [Lian lian feng che, 1987] e *The Puppetmaster* [Ximeng renshen, 1993], de Hou Hsiao-hsien), Chen Ming-Chang, para compor a trilha sonora de *Maborosi*.

Ambos os diretores compartilham qualidades — entre elas, a beleza extraordinária de suas imagens. Uma das coisas que as pessoas sempre comentam sobre *Maborosi* é como ele é belo. E de fato é — de uma beleza arrebatadora. O significado padrão de “beleza” nos dicionários apresenta dois tipos de definição: Uma é “uma combina-

2 Ver também o site de Kore-eda ([www.kore-eda.com](http://www.kore-eda.com)), bem como os materiais de imprensa da Milestone Film and Video sobre o filme (*Maborosi*, 1996).

ção de qualidades — como forma, composição, cor etc. — que agrada aos sentidos estéticos, especialmente à visão.” A outra é “uma combinação de qualidades que agrada ao intelecto ou ao senso moral.”

A beleza opera ao nos forçar a recuar, por assim dizer — a nos posicionarmos de maneira que nossos sentidos estéticos e intelectuais possam funcionar.

Obviamente, se chegarmos muito perto, deixaremos de perceber essa combinação necessária de qualidades. Assim, a beleza pode ser entendida como um impedimento à empatia. Ela equivale a um plano filmado de longe que dura muito tempo. Não se aproxima da beleza — a beleza, por sua natureza, cria distância. Ela nos mantém afastados. De fato, só pode ser apreciada à distância. E então seu impacto funciona como um freio para as emoções. Essa é uma das funções que a beleza exerce em *Maborosi*.

Neste filme, assim como nos documentários e nos filmes de ficção posteriores de Kore-eda, encontramos narrativas tão cuidadosamente estruturadas e comunicadas que somos, de fato, forçados a nos colocar na mente das personagens. Vivenciamos sua realidade — e isso se dá por meio da recusa do diretor em empregar os meios usuais (close-ups, música persuasiva, “atuação” etc.) pelos quais a empatia é frequentemente buscada no cinema comercial.

O próprio Kore-eda identificou essa qualidade ao comentar sobre o cinema comercial: “Cortes rápidos, música alta, sangue espirrando por todos os lados e tiros em cada cena não tornam um filme, necessariamente, impactante. “Para mim, uma história sobre uma família dirigida por John Cassavetes, ou uma história sobre operários de fábrica contada por Ken Loach, é muito mais impactante do que *Pulp Fiction*” (Notas de Produção).<sup>2</sup>

Para Kore-eda, o “choque” é nossa reação ao termos vivenciado algo real.

O real (nos documentários, em *Maborosi*, e também nos filmes posteriores) é nossa percepção dessa realidade. O modo como vemos, a maneira como nos é mostrado, garante que construamos nossa metade da ponte que conduz, na arte, à percepção.

## Nota

Este ensaio, aqui publicado em inglês pela primeira vez, foi originalmente lançado em tradução japonesa na revista mensal do Studio Ghibli, *Nepu*. Em breve será publicado novamente em japonês no segundo volume de *Eiga Rikaigaku Nyumon (Compreendendo o Cinema)*, de Donald Richie. Também será publicado em inglês na versão completa de *Viewing Film* (Taurus, 2010).

## Referências

GEROW, Aaron, e Tanaka Junko. “Documentaristas do Japão #12: Kore-eda Hirokazu.” Trad. Michael Raine. Abril de 1991. Sem paginação. Web. 8 de setembro de 2009.

KORE-EDA, Hirokazu. Notas de produção. <http://www.kore-eda.com>.

Ver também: OKUBO, Ken’ichi. “Sala de Exibição: Kore-eda Hirokazu: *Maborosi* (Shishashitsu: Koreeda Hirokazu Kantoku sakuhin: *Maborosi no hikari*).” *Kinema Junpo* 1175 (novembro de 1995).

McDONALD, Keiko I. “O Perigo e o Fascínio da Luz Fantasma: *Maborosi* (1995), de Hirokazu Kore-eda.” In: *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2006. pp. 198–218.

Uma versão anterior deste capítulo foi publicada em *Asian Cinema* 13.1 (primavera/verão de 2002), pp. 93–111.

1 Publicado originalmente na *Folha de São Paulo* em 16 de abril de 1999. Disponível *online* em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/illustrad/fq16049930.htm>

## Kore-eda consegue fazer a passagem da morte para a vida<sup>1</sup>

Walter Salles

No início, havia a luz. E também a sombra. *Maborosi* (Maboroshi no hikari, 1995) é o momento de transição entre esses dois estados.

Um dia, o marido de Yumiko decide caminhar nos trilhos do trem. O gesto não tem lógica aparente. Não importa a locomotiva que vem em sentido contrário, porque ele está respondendo a algo maior do que ele, a um chamamento. Uma estranha luminosidade o impele a ir para frente. Essa irradiação luminosa tem um nome -*Maborosi*. Não há dramatização dessa tragédia. Apenas uma terrível sensação de ausência, um sentimento de falta que perpassa o filme com um todo. Inexoravelmente, como uma ferida que não cicatriza.

*Maborosi* é o primeiro filme do documentarista japonês Hirokazu Kore-eda. Com uma maturidade surpreendente para um jovem realizador, Kore-eda nos oferece um filme denso e fascinante.

Não é um exercício fácil para o espectador, porque o rigor e a depuração são levados ao extremo. A fotografia, belíssima, é toda feita com luz natural, e os quadros não têm movimento. Trata-se menos de homenagear Ozu, o grande mestre japonês da narrativa com a câmera fixa, colocada na altura do tatame, do que respeitar um corpo que deixou de pulsar.

Se há uma descrição meditativa e quase hipnótica no

contar, há também uma paulatina aproximação de uma possível redenção.

Yumiko casa-se novamente. Tamio, o novo marido, não consegue apagar a memória de Ikuro -aquele que se foi, atraído pela luz de *Maborosi*. Uma procissão se corporifica no meio da neve e da bruma. Yumiko decide acompanhá-la. É como se, por um momento, não houvesse solução, e a personagem principal estivesse para sempre enredada na sua incapacidade de esquecer -ou de entender.

E então, acontece o delicado milagre que justifica todo o filme. A prova de que a beleza, como lembra o *Cahiers du Cinéma* a respeito de *Maborosi*, não precisa ser obrigatoriamente convulsiva.

No cinema hollywoodiano, a passagem da vida para a morte é uma prática recorrente. Kore-eda consegue exatamente o movimento inverso, algo infinitamente mais complexo e comovente: a passagem da morte para a vida.

Como na tradição pictórica japonesa, nem tudo será mostrado, ou decantado para o espectador. Respeitando o inexplicável da vida, haverá sempre uma parte do quadro -e dos personagens- que permanecerá no lusco-fusco.

Mas este não é um exercício frio e agônico. Kore-eda nos emociona de forma inesperada, transcendendo a qualidade aparentemente crepuscular da obra.

*Maborosi* é um filme raro. Por causa da narrativa baseada na dilatação do tempo, chegou ao público de poucos países. O Brasil é um deles, e o privilégio só foi possível graças à ação corajosa dos Filmes da Mostra.

Valeu a pena -as luzes e as sombras de *Maborosi* são inesquecíveis.



1 Publicado em Senses of Cinema, edição 83, em junho de 2017. Disponível online em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/after-life/>. Tradução de Julio Bezerra.

## Como o cinema lembra: *Depois da vida* (Hirokazu Kore-eda, 1998)<sup>1</sup>

Kristi McKim

O que compõe nossas memórias favoritas, e como compreendemos nossas vidas em relação a elas? O que fazemos com essas memórias, e como elas nos moldam? Os críticos de *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), na época de seu lançamento em 1998, abordaram essas questões por meio de uma cinefilia entusiasmada, celebrando com fervor o espírito declaradamente amoroso em relação ao cinema que o filme encarna. *Depois da vida* reúne não-atores (que narram suas memórias reais) e atores (trabalhando a partir de um roteiro escrito por Kore-eda) dentro de uma premissa ficcional: imediatamente após a morte, os personagens entram em uma espécie de estação intermediária onde têm alguns dias para escolher uma “memória mais significativa e preciosa”; os funcionários trabalham para recriar essa memória escolhida em forma de filme e – após a exibição dessa memória filmada no fim de sua estadia de uma semana – os recém-falecidos partem para a eternidade, levando consigo apenas essa única memória selecionada.

O documentário de Kore-eda de 1996, *Sem memória* (Without Memory), retrata o impacto da perda da memória de curto prazo de um homem; quem somos, o filme sugere, é quem lembramos ser. *Depois da vida* expande essa circunstância documental para um mundo fantástico, em que

o cinema ocupa um papel vital na lembrança da própria vida. *Depois da vida* não apenas propõe um modo de ser cinematográfico, mas também evoca uma tradição, já que o filme se ancora em referências ao cinema e à estética japoneses. Estruturando sua narrativa com espaços vazios (como corredores, árvores, pátios, céus), *Depois da vida* presta homenagem aos célebres “pillow shots” de Yasujiro Ozu — imagens de descanso que promovem tanto a reflexão quanto a antecipação do que está por vir.<sup>2</sup> A arte japonesa do arranjo floral, o *ikebana*, informa o uso do espaço vazio na composição do quadro; a fotografia, em sintonia com a atuação, confere ao filme um profundo senso de *mono no aware*, conceito japonês que expressa sensibilidade à passagem do tempo. Apenas o segundo longa de ficção em seus 27 anos de carreira, *Depois da vida* torna-se um marco para os filmes subsequentes de Kore-eda; *Nossa irmã mais nova* (Umimachi Diary, 2016), por exemplo, apresenta visualmente um exuberante pomar de cerejeiras e inclui uma personagem que afirma abertamente: “Fico pensando no que vou lembrar no fim.” A obra de Kore-eda explora relações familiares com leveza (graças a diálogos lúdicos, movimentação fluida entre personagens, uma atmosfera esperançosa e atuações infantis notáveis), acumulando aos poucos um peso emocional de surpreendente profundidade.

Embora os filmes posteriores de Kore-eda tenham recebido maior aclamação nos festivais (*Pais e Filhos* venceu o Prêmio do Júri em Cannes, 2013), *Depois da vida* torna-se um filme definidor da virada do século. Assistir a *Depois da vida* em 2017 é perceber como nossos modos de lembrar mudaram nos últimos 19 anos. A passagem do tempo distancia ainda mais os arquivos em vídeo e celuloide de *Depois da vida*, cada vez mais obsoletos à medida que o streaming digital domina as plataformas de

2 Ver Noël Burch, *Life to Those Shadows*, trans. and ed. Ben Brewster (Berkeley: University of California Press, 1990), p. 255

mídia. Além disso, os personagens compartilham suas experiências por meio da narração oral — não pelas redes sociais (embora um momento chave da trama antecipe algo como o ato de “compartilhar” nas mídias sociais). *Depois da vida* dramatiza como nossos ideais — de intensidade e intimidade, de momentos silenciosos e alegrias esplendorosas — conectam-se com a maneira como experienciamos a compressão, o isolamento, a efemeridade, a repetibilidade e a alteridade do cinema. Seja ao visitar um restaurante ou assistir a um show, seja ao caminhar ou contemplar uma árvore florida, hoje decidimos até que ponto nossos celulares participarão da experiência. As imagens em movimento não apenas preservam, mas também constituem nossas memórias, na forma de vídeos caseiros, filmes queridos, cenas marcantes e atuações inesquecíveis. Envelhecemos com nossos filmes, crescendo juntos: às vezes de maneira desigual, e às vezes como companheiros de vida reconfortantes. Uma ode a como o cinema pode nos ensinar a exercer uma percepção benevolente, um convite delicado a refletir sobre nossas “memórias mais preciosas e significativas”, celebrando a ressonância esplendorosa dos mínimos detalhes — *Depois da vida* imagina uma vida centrada no cinema, e esse próprio filme muda com o passar do tempo.

Mas fica o aviso: este filme pode provocar ceticismo ou até impaciência. Por que — ou como — alguém escolheria uma única memória? A promessa inicialmente excitante da estação de passagem (reviver eternamente seu melhor momento!) não se tornaria sombria, à medida que ficar preso a esse momento ameaçasse esvaziar sua excepcionalidade? Ninguém se irrita com a diferença entre o que se lembra e os detalhes mal recriados, ou não se incomoda com a externalização de sua memória subjetiva em um filme estrelado por outra pessoa? A delicadeza

com que luto com essas questões apenas reforça o apelo da premissa. A estética realista de *Depois da vida* dá forma a uma trama fantasiosa com uma pungência gentil (planos longos favorecem uma atenção recompensadora) e uma incongruência cômica (como a banda da estação, que toca seu hino desafinado enquanto os mortos caminham para a sala de projeção — um momento aparentemente celebratório que soa como outra forma de morte), o que ou mina a magia ou a reinventa de um novo modo. O filme oferece tanto 1) uma agência burocrática desgastada, cheia de funcionários com uniformes insípidos e logomarca, sofrendo com o cansaço e lutando em reuniões com colegas e clientes, quanto 2) uma apoteose deslumbrante da capacidade reveladora do cinema, condensando as mudanças sazonais de um ano em uma semana e apresentando protagonistas cativantes relembando suas maiores alegrias.

Há mais de uma década, quando minha melhor amiga se preparava para se mudar, encontrei consolo em *Depois da vida*, ao ver Shiori (Erika Oda) se despedindo de Mochizuki (Arata). Mais recentemente, segurei meu filho recém-nascido à luz da tarde, acompanhado pelas memórias iluminadas pelo sol juvenil evocadas pelo filme. Graças a *Depois da vida*, vejo com novos olhos flores, folhas, bibliotecas, bancos, nuvens. Vejo o cinema, também, como recurso e arte: aquilo a que recorremos para buscar sentido, e aquilo que criamos e amamos. Em suma, a porosidade desse filme oferece inúmeros pontos de entrada. Talvez nunca tenhamos vivido uma guerra em primeira mão, mas já colhemos folhas; talvez nunca tenhamos reencontrado um amor perdido ao cruzar uma ponte, mas reconhecemos o prazer quente de compartilhar um chá Earl Grey; talvez nunca tenhamos dado à luz, mas todos fomos crianças; talvez nunca tenhamos orientado os mor-

3 Este texto atualiza e comprime meu artigo "Learning to Love What Passes: Sensual Perception, Temporal Transformation, and Epistemic Production in Hirokazu Kore-eda's After Life," *Camera Obscura*, 23.2, 2008, pp. 69-101.

tos rumo à eternidade, mas ouvimos histórias de vida de pessoas amadas como se fossem nossas. A premissa fantástica e o cenário banal de *Depois da vida*, sua variedade de memórias, seu projeto burocrático de processar a "turma" de recém-falecidos, seu gesto cinéfilo de transformar memória em cinema, sua aceitação e ceticismo simultâneos quanto a essa pós-vida alimentada por imagens: tudo isso nos dá acesso a uma experiência pós-teatral cheia de sentido. Saímos do cinema, fechamos o navegador ou desligamos o *home theater* com gratidão por não termos, pelo menos por enquanto, de escolher. Levantamos os olhos das telas, descemos do êxtase cinematográfico, sintonizados e calibrados para um mundo que olhamos com olhos abertos e amorosos.<sup>3</sup>

## Agradecimentos:

Com agradecimento a Amelie Hastie, que foi a primeira a apostar em meus escritos sobre Kore-eda; *Depois da vida* de fato possibilita futuros mágicos e significativos, como nossa amizade continuamente atesta. Agradeço também a Angelika Bammer, que abriu novos mundos ao me apresentar este filme. E agradeço aos meus professores, amigos, familiares e alunos com quem este filme continua ganhando novos sentidos.



# • Entre a ficção e o documen- tário





1 Publicado originalmente em "O cinema que convoca os sentidos da vida - Uma análise do conceito de Ikigai (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Koreeda." Tese de Doutorado, PUC-SP, 2017, pp. 15-17.

## Do documentarista ao diretor-roteirista<sup>1</sup>

Célia Maki Tomimatsu

Hirokazu Koreeda escreve em um de ensaios intitulado "Documentário" (KOREEDA, 2013, 10) que muitas vezes as pessoas dizem que seus longas-metragens têm aspectos de um documentário. Isso provavelmente, afirma ele, porque ele inicialmente contratava pessoas com pouca ou nenhuma experiência como atores para trabalharem em seus filmes. "Essa afirmação não está de toda forma equivocada", continua ele. Mas o que mais lhe interessa é do roteirista (no caso, ele mesmo) não se ater em controlar o mundo e sim em ser receptivo às dificuldades do mundo, ou seja, uma forma de desistir de tentar controlar o mundo. Para Koreeda, portanto, documentário significa isso: abrir mão de controlar a narrativa do filme. Em um outro ensaio "Ei, pega isso aí," Koreeda (2013, 110) diz que

uma das maiores dificuldades que ele enfrentou ao começar a sua carreira como cineasta foi a de trabalhar com atores. Documentários não têm atores. Ele não possuía nenhuma prática como diretor de atores e de atuação. Até hoje, escreve ele, diz não saber bem o que é atuar.

Nesse mesmo ensaio, ele dá um exemplo de como analisaria um roteiro. Se uma esposa fala ao marido: "Ei, fulano, pega a tesoura", isso não parece ser estranho se for analisado pelo aspecto de uma frase escrita num papel. Koreeda questiona se numa situação real, uma esposa usaria essas específicas palavras. Parece muito explicativo, afirma ele. Primeiro, se no cenário há somente os dois personagens, a esposa não chamaria o marido pelo

nome (Ei, fulano). Bastaria um "ei!" para chamar a atenção do marido. E se a tesoura está bem na frente dos olhos dos dois, esse vocabulário também seria desnecessário. Seria trocado por um "isso aí". Então, na verdade sobriam apenas "Ei, pega isso aí" e não um "Ei, fulano, pega a tesoura". Atuação para Koreeda, portanto, deve ocorrer simultaneamente com a construção de palavras, movimentos e atores. Repetidamente, sempre que necessário, Koreeda diz descartar falas e movimentos que não pareçam naturais numa situação real. Para os atores profissionais, diz ele, isso é desesperador, pois eles precisam de falas, mas esse é o seu estilo de construção de um roteiro.

Koreeda diz que Yui Natsukawa, atriz que trabalha em *Tão distante* (Boku no Kyori, 2001), hesitou ao ouvir do diretor as palavras: documentário e free talk, dois itens que ele diz serem essenciais na construção deste filme. Antes mesmo de iniciar as filmagens, ela comenta:

*Até agora nunca falei nada além do que estava escrito nos scripts. Logicamente, às vezes ocorria de alterarmos algumas falas, trocando ideias com os diretores, mas essas alterações eram feitas baseadas num roteiro. Não sei se conseguirei fazer um free talk, mas gostaria de aceitar esse desafio. (KOREEDA, 2001, 95)*

Um roteiro tem o poder de controlar o universo de um filme e, portanto, controlar as falas e os movimentos coreografados dos atores. Mas o estilo de construção do roteiro de Koreeda foge desse paradigma, pois os atores têm de construir cada fala, cada atuação de acordo com a orientação e explicação do diretor. E isso não ocorre somente com atores adultos, mas principalmente com crianças, como ocorreu em *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004) e *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011). Não há como con-

2 [http://www.news-portseven.com/archi-vest/20150913\\_349129.html](http://www.news-portseven.com/archi-vest/20150913_349129.html)

trolar e prever como será percurso das filmagens. Os atores precisam abrir mão dessa previsibilidade da interação humana. Isso, para Koreeda, é parte de um documentário.

Numa entrevista concedida a *News Post Seven*<sup>2</sup>, em setembro de 2015, Koreeda comenta a razão pela qual ele sempre filma sobre a tristeza dos que foram deixadas para trás. Ele explica dando o exemplo do filme *Ninguém pode saber* sobre quatro irmãos pequenos que têm de sobreviver após serem abandonados pela mãe. O roteiro foi baseado em um fato verídico de 1989, sobre um incidente ocorrido na cidade de Sugamo, em Tóquio, cuja mãe abandona seus cinco filhos para viver com o novo namorado. No filme, a filha mais nova de cinco anos morre após cair de uma cadeira e é enterrada dentro de uma mala de viagem, perto do Aeroporto de Haneda pelo irmão mais velho e por uma amiga coreana. Mas na história verídica, essa menina morreu após ter sido repetidamente espancada pelo irmão mais velho e seus amigos. Koreeda foi criticado na época por não ter retratado com mais detalhe e severidade a figura da mãe, pois foi ela a principal responsável pela tragédia. Mas ele afirma não se interessar (de fato nunca se interessou) em julgar os que causaram sofrimento aos personagens centrais de seus longas. Esses, apesar de serem desencadeadores da narrativa, são secundários. Seu foco é retratar as fragilidades e forças ambivalentes do ser humano, não importando se são crianças (*Ninguém pode saber*, *O que eu mais desejo*), jovens e adultos (*Maborosi*, 1995; *Tão distante*, 2001; *Pais e filhos*, 2013; *Nossa irmã mais nova*, 2015; *Depois da tempestade*, 2016), idosos (*Seguindo em frente*, 2008) ou até mesmo todos, (*Depois da vida*, 1999).

Não há, portanto, em seus filmes, vilões nem vítimas e sim pessoas que precisam sobreviver ao sofrimento e conviver com sentimento de perda, seja por morte ou aban-

dono. Talvez isso seja um dos motivos pelo qual provoque um certo incômodo ao assistir a seus filmes: não há julgamento de valor aos que provocaram a dor dos que têm de lidar com as perdas. Muito menos julgar as pessoas que escolheram o lado obscuro da dor como *ikigai*. Não há uma explícita figura do mal em seus filmes.

## Referências

KOREEDA, Hirokazu. *Kanryō wa naze shi o erandanoka*. Tóquio: Nikkei Bijinesujin Bunko, 2001.

KOREEDA, Hirokazu. *Aruku youna hayasa de*. Tóquio: Popurasha, 2013.



1 Publicado originalmente em "A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em frente*." Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, 2016, pp. 51-68.

## A estruturação do cotidiano no enredo de *Seguindo em frente*<sup>1</sup>

Mari Sugai

*Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008) narra a reunião da família Yokoyama, durante o período de pouco mais de um dia quente, para recordar o falecimento do filho mais velho, Junpei, quando este morreu ao salvar um garoto do afogamento no mar. Sendo a localização geográfica da residência dos Yokoyama, em Yokosuka (província de Kanagawa), cidade à beira mar, próxima de Tóquio.

O filme passa-se em época contemporânea, quando acompanhamos, em ordem cronológica, a relação entre as três gerações da família, composta pelo patriarca (Kyohei), a matriarca (Toshiko), o filho Ryota (que pode ser considerado o protagonista da película) e a filha (Chinami), ambos na faixa dos quarenta anos, e seus respectivos companheiros e filhos.

*Seguindo em frente* pertence ao subgênero fílmico nomeado *gendai-geki*, que caracteriza filmes cujas temáticas são focadas nos dramas da vida contemporânea. Além desse, existem outros que foram previamente explanados: *jida-geki* (filmes de época), e *shomingeki* ou *shoshimingeki* (dramas de cidadãos trabalhadores da classe média, caracterizado por histórias ocorridas em tempos contemporâneos), desenvolvidos inicialmente pela produtora Shochiku, a partir de 1923, quando Tóquio foi atingida por um grande terremoto que destruiu e resultou em danos a vários estúdios e salas de cinema, abalando a indústria cinemato-

gráfica. Após a reconstrução da cidade, as películas com enredos contemporâneos passaram a ser produzidas exclusivamente na capital japonesa, já que era vista como um local moderno e novo, além de contar com visual ocidental.

Apesar de *Seguindo em frente* ser uma obra ficcional, a questão da memória está presente em dois aspectos: primeiro, no fato da ideia do filme ter sido baseado na experiência (memória) pessoal do diretor, já que o roteiro foi desenvolvido após a morte de sua mãe e a partir das lembranças familiares dos diálogos de ambos. E o segundo motivo, que está conectado com o anterior, é o fato de a memória dos personagens da película estar presente em grande parte do filme, lembrada através de diálogos, sem esquecermos das lembranças trazidas à tona através do contato com objetos e espaços cenográficos, que influenciam na dinâmica do próprio enredo.

Mario Vargas Llosa, autor de *A verdade das mentiras* (2004), comenta a questão da "realidade" nos textos ficcionais (sejam de sua autoria ou dos demais colegas). Segundo o peruano (2004, p. 17), mesmo quando se baseia em situações verídicas, nunca desejou escrever fielmente utilizando as ações e as pessoas do fato ocorrido. O escritor prossegue apontando que produziu suas obras partindo das memórias que tem de suas experiências pessoais, que, de alguma forma, ajudaram na imaginação e na criação ficcional dos fatos e personagens de seus livros. Segundo ele, "não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo" (LLOSA, 2004, p. 17)

O autor afirma que, para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que impulsiona a imaginação em seu voo imprevisível até a ficção. Recordações e invenções se misturam na literatura de criação, de maneira frequentemente inextrincável para o próprio autor, que sabe, mesmo que pretenda o

contrário, que a recuperação do tempo perdido que a literatura pode realizar é sempre um simulacro, uma ficção em que o recordado se dissolve no sonhado, e vice-versa. (LLOSA, 2004, p.19).

Mesmo que baseado em algumas passagens da vida pessoal de Kore-eda, sua história (no sentido do enredo), personagens e acontecimentos são ficcionais. Existe uma aproximação e coerência com fatos e elementos do mundo real, além de tratar de um tema cotidiano, o que torna a película mais próxima da vivência, identificação e compreensão do público.

Walter Benjamin também escreveu acerca da questão da utilização de elementos vividos pelo escritor para a produção de textos:

Podemos [...] perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Conforme Benjamin e Llosa afirmam a respeito da elaboração de obras literárias ficcionais, concordamos que seja preciso haver coerência em suas criações, mesmo quando parece não ter. Ou seja, precisam estar fundamentadas na criação e podem ter como fonte diversas origens, entre elas, acontecimentos reais transformados em ficção. É a questão que Benjamin traz sobre o criador. É possível pensar que o mesmo dá-se no caso do roteirista/diretor audiovisual, e o uso que faz da sua vida e experiência (e, por que não, também de outros?) em um produto. Ou seja, é válido como ponto inicial para a criação de tramas, sejam elas, literárias, teatrais ou audiovisuais.

*Seguindo em frente* é semelhante aos filmes de outros realizadores, e de películas como *Horas de verão* (Olivier Assayas, 2008), *O segredo do grão* (Abdel Kechiche, 2007),

*Amor* (Michael Haneke, 2012) ou mesmo *Uma família em Tóquio* (Yôji Yamada, 2013), considerada a refilmagem de *Era uma vez em Tóquio* (Yasujiro Ozu, 1953). Obras que aparentam ser “banais” no relacionamento dos membros do grupo familiar, uma característica comum entre as películas citadas e outras que lidam com retratos de famílias, já que têm como assunto principal o dia a dia inserido na realidade.

Independente do público nem sempre possuir conhecimento sobre o ambiente cultural e social no qual o filme está inserido, o tema central (drama familiar) da obra de Kore-eda é comum às pessoas. Em entrevista a Jason Jude Chan (2009), o próprio cineasta não julgava que o filme conseguisse ser acessado por parte do público ocidental. Ele considerava que, por se tratar de um longa-metragem que aborda a típica vida doméstica e familiar japonesa, seria recebido como inacessível e criticado pelos não japoneses. Porém, em cidades como Paris, Nova Iorque e Toronto, o público que assistiu relata que o filme lembra suas próprias famílias, o que deixou o diretor surpreso pelos espectadores de fora do Japão terem identificado semelhanças nas situações abordadas pelo filme.

Sobre a rotina do japonês, utilizaremos uma citação que Ozu afirma a Kiju Yoshida, que produziu um livro sobre o falecido (*O antcinema de Yasujiro Ozu*), permitindo outro olhar, já que ambos ocuparam o mesmo ofício:

A vida dos japoneses é absolutamente não cinematográfica. Por exemplo, ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corrediça, sentar-se no vestibulo, desamarrar os sapatos, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa à estagnação por meio de mudanças que a adaptem à linguagem cinematográfica. A vida no Japão precisa tomar-se muitíssimo mais cinematográfica. (YOSHIDA, 2003, p. 45).

Para uma parcela do público ocidental, talvez os atos mencionados acima possam parecer maçantes pelo desconhecimento de tais atividades e não as praticarem em suas rotinas; entretanto, fazem parte da tradição japonesa e permanecem sendo exercidas ainda nos dias atuais. Ozu aponta que, mesmo assim, as películas produzidas em seu país contêm esses traços culturais, e, portanto, não há outra saída a não ser mostrá-los, já que estão inseridos no exercício diário. O fato de certos hábitos estarem tão impregnados na rotina do povo japonês, eventualmente tenha relação com a questão do gosto pelos rituais praticados, não somente os religiosos, mas também outros antigos, que são passados de geração em geração, como a cerimônia do chá e o *ikebana*.

A primeira trata-se de uma tradição influenciada pelo zen budismo, que possui como objetivo purificar a alma do homem, integrando-o à natureza, bem como mostrar o esforço do japonês em busca da beleza e simplicidade. A seguinte é conhecida como a arte de montar arranjos florais, folhas e galhos naturais em harmonia com os vasos. A estética do arranjo é linear na composição, a disposição por uma linha é preferencial a um grupo de flores, independente da beleza que a sua coloração e forma possam ter.

Sobre o cotidiano, mencionamos novamente Rosenfeld (2011, p. 46) quando cita que “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (apesar de ele estar se referindo a outro contexto, consideramos válida a sua observação sobre o assunto). Carlos Augusto Calil (2010) acrescenta ao afirmar que, em suas películas, Ozu só se interessava por pessoas normais, imperfeitas, gente comum do dia a dia, em meio às quais não há lugar para heróis, e que a vida ordinária dessas pessoas desenrola-se em sucessivos “desacontecimentos”, num cotidiano levemente dramatizado. Segundo Geist (1997, p. 109), os trens

e pontes nas obras de Ozu igualmente fornecem significância de transição e passagem de um ciclo a outro.

As imagens produzidas por Kore-eda e Ozu ilustram aspectos característicos do zen: “A beleza pode se encontrar em qualquer lugar - numa simples flor, numa nuvem solitária ou num breve poema. Revelar a beleza constitui a meta da arte” (ZEMAN, 1990, p. 112). Kore-eda também sinaliza a predileção por narrativas e personagens com esse perfil. Em seus filmes, podemos perceber os protagonistas, todavia não há antagonistas claramente definidos, sendo estes os fatos corriqueiros da própria vida.

A respeito da narrativa central de *Seguindo em frente* ser o núcleo familiar japonês e a sua decomposição, o tema é tratado de modo singelo e conta com certos elementos documentais. Conforme menciona Richie (2005, p. 246), “o documentarista Kore-eda aprendeu que a verdade está nos detalhes, [...] tal como acontece com Ozu, de quem Kore-eda aprendeu muito”. Ou seja, a influência desse gênero não é necessariamente explícita, podendo ser percebida em registros únicos.

A utilização de recursos do gênero não ficcional dá-se pelo fato do cineasta ter iniciado sua carreira no audiovisual quando ele foi contratado pela produtora TV Man Union para trabalhar como assistente de direção em obras documentais. Além de Richie, considerado um dos mais reconhecidos pesquisadores estrangeiros da cultura japonesa, o próprio Kore-eda confirma que traços do estilo documentário e da tematização das relações familiares estão presentes nas suas obras.

O cineasta informa, em entrevista a Adams (2009), que ocorreu imprevisto na cena de *Seguindo em frente* em que as crianças, após o almoço, saem para o jardim da residência de seus avôs para realizar a brincadeira de acertar, de olhos vendados, uma melancia pendurada. O diálogo

dos personagens adultos que se encontravam na cena da área interna da sala de jantar estava pronto, mas para o das crianças não houve preparo prévio. Esse trata-se de um recurso utilizado por alguns realizadores em películas ficcionais, e em alguns formatos de documentário, já que o entrevistado não recebe o texto com a fala que deve ser dita durante a conversa enquanto a gravação acontece.

Outra cena que pode ter sido improvisada é a que mostra quando os três primos saem da casa para caminhar pela vizinhança, brincam de pisar nos quadrados de cimento do chão, pulando de um para outro, e, em seguida, param embaixo de uma árvore para tocar suas flores. São planos diferentes focados nos dedos das mãos dos garotos pegando nos ramos e pétalas.

Não podemos deixar de remeter, nesses momentos, ao cinema de fluxo e poético, pois são imagens fluidas, leves e lúdicas, passando a impressão de certa expansão ou até mesmo de pausa temporal, um rompimento que não possui comprometimento com o tempo real, pois eclodem e fornecem (mesmo que de modo breve) um momento de fôlego na narrativa após os atritos que se deram anteriormente entre os adultos, e que funcionam tal qual a descrição fornecida por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes para instantes como este, em que “a pausa representa uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso; interrompendo momentaneamente o desenrolar da história” (1988, p. 273). Nesse instante, a pausa não compromete e nem prejudica a narrativa e o desenvolvimento do roteiro. Pelo contrário, é um rompimento na linearidade da trama que fornece sensações lúdicas do universo infantil.

A proximidade da ficção com a realidade demanda de certa naturalidade com o “real” ficcional que “deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile

da imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da ‘espontaneidade’ do real” (AUMONT, 2006, p. 150), ou seja, não é suficiente que a trama contenha elementos reais, mas também o modo como a linguagem fílmica é ministrada interfere diretamente na mesma para a produção de sentidos, permitindo maior identificação do público com os personagens, situações e espaços fílmicos.

A respeito desse assunto e do estilo documental que Kore·eda emprega na ficção, Richie afirma que

Ele é como outros diretores de sua geração: as técnicas do documentário permanecem em seus filmes comerciais. Esses jovens cineastas têm dado ao estilo documental um realismo mais aparente, um lugar definido nos filmes da virada do milênio. (RICHIE, 2005, p. 247, tradução nossa).

Kore·eda faz uso de sua experiência com o documentário, gênero em que “fez escola” e aplica alguns dos conhecimentos adquiridos sobre o modo como orquestra a matéria humana nas obras ficcionais a partir de suas percepções pessoais; e do modo como ele deseja que elas aproximem-se da realidade, não somente pela temática cotidiana abordada, assim como pela linguagem fílmica adotada, como o uso frequente de câmera estática e fixa em seus filmes. Lembrando que nem todos os projetos não ficcionais utilizam esse tipo de narrativa.

Apesar do uso de alguns elementos documentais nas produções ficcionais, manuseia e produz os longas-metragens de acordo com a sua interpretação e ordenação desejada, além de escolher e fazer uso da estética mais adequada para que se concretizem nos enquadramentos de câmera, conceitos visuais cênicos, mise-en-scène, edição e outros.

Em *A partilha do sensível* (2005), Jacques Rancière debate a respeito da dissociação entre ficção e realidade e

o caráter representativo das artes, em que o artista fará uso da “materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). O autor (seja ele do campo audiovisual, literário, teatral, musical, ou das artes visuais) produzirá, a partir do repertório que o constitui, suas experiências pessoais e profissionais, além das referências de outras áreas e artistas, até mesmo de acontecimentos banais. Ou seja, é a partir deles, dos elementos concretos, que se dará a leitura de mundo, que será representado, de modo mais ou menos fiel ao que serviu inicialmente como referência, no resultado final da criação.

Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (1880-1950), partilha da mesma opinião que Rancière ao afirmar que

O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões (Ent-schlüsse); são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor. O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra. (SZONDI, 2001, p. 30).

A partir das citações anteriores, Rancière e Szondi apontam que a obra, seja ela plástica ou literária, existe enquanto criação, produto, e “encerra-se” em si mesma. O mesmo pode ser levado em conta para os produtos cinematográficos. Apesar de fazer uso de situações reais e possuir a trama que comporta o cotidiano, *Seguindo em frente* deve ser considerado como uma obra audiovisual ficcional e os elementos mostrados na mise-en-scène

(personagens, direção, direção de fotografia, direção de arte e edição) devem trabalhar para alcançar esse objetivo, sem necessitar de apoios externos para que possa ser compreendido pelo público.

Até mesmo em casos como *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), em que o realizador opta por utilizar, para os seus personagens, os verdadeiros nomes dos atores que os interpretam, um dos motivos pode ser pelo fato de haver alguma equivalência entre as vidas reais e ficcionais, mas isso não pode e nem deve ser ponderado quando se considera o filme, pois ele precisa ser autossuficiente.

Entretanto, alguns cineastas possuem e fazem uso de um DNA visual tão marcante que, ao assistir uma obra, mesmo sem saber quem é o diretor, somente pela direção de arte presente nas imagens, é possível supor quem é o responsável. Entre eles, podemos citar Pedro Almodóvar, Wes Anderson, Peter Greenaway, Jean Pierre Jeunet, François Ozon, Júlio Bressane, entre outros. Uma das “regras” do cinema aponta que, se a edição e a direção de arte passam despercebidas pelo público, o filme cumpriu parte do seu papel. Porém, os realizadores citados são reconhecidos exatamente pelo destaque visual que usam na cenografia, figurinos e objetos. Trata-se de suas marcas registradas em relação principalmente à paleta de cores (Almodóvar, Anderson, Ozon e Bressane), da modalidade anterior acrescido do look retrô (Jeunet) e referências teatrais e da pintura (Greenaway), pois, invariavelmente, não passam sem chamar a atenção do público.

A paleta de cores utilizada no filme para a iluminação das cenas não pertence à classe das que se destaca, pois é utilizada de forma próxima à luz natural, seja no que concerne às sequências internas/externas e/ou diurnas/noturnas. O volume de sombra é percebido em cenas pontuais, não sendo apresentado de modo dramático, e sim como

um complemento na composição visual do quadro, como quando o avô retorna à casa após a caminhada matinal e vemos-lo de costas, em contraluz (ou seja, percebemos o contorno escuro de sua figura); algumas cenas nos corredores da residência; nos minutos iniciais do momento em que o neto Atsushi (enteado de Ryota) adentra no consultório do mais idoso; e quando o patriarca encontra-se em seu dormitório preparando-se para dormir.

Sobre os tons para as vestimentas dos personagens, Yukari (esposa de Ryota) usa uma em tom claro; enquanto que a parte superior dos figurinos de Ryota, Atsushi e do avô, é branca e a peça inferior, escura, o que permite certa unidade visual no trio; a irmã de Ryota e a avó vestem roupas com tonalidades mais escuras (respectivamente, marrom com poás e rosa apagado com estampa florida), o que resulta no mesmo efeito dos personagens masculinos.

A paleta de cores dos espaços internos e dos móveis e objetos do lar dos Yokoyama também não destoam. As paredes e os corredores possuem gradações claras e o mobiliário em tonalidade mais escura. Não há discrepância nas cores dos utensílios cenográficos, a atenção do público não é desviada devido às suas cores ou aos formatos. Percebe-se a integração e a harmonia entre os elementos que compõem a direção de arte (no que diz respeito aos figurinos e cenários internos) de *Seguindo em frente*. A coloração é formada por tonalidades harmônicas que não permitem a desarmonia entre si, mesmo quando os personagens encontram-se nos recintos dentro da residência, ou seja, o espectador fica concentrado nas ações desenvolvidas pelos atores.

A influência documental que se dá nos filmes de Kore-eda pode ser pensada no sentido de ele fazer menos uso de traços biográficos e mais do diálogo com o cinema não

ficcional ao utilizar câmera “neutra”, e, apesar de emoldurar enredos intimistas, a maquinaria permanece mais distante do que próxima, portanto, o seu enquadramento não é invasivo, o que chega a oferecer o efeito oposto, de certo modo invisível, sem interferir “nestas ações que parecem ser naturais, o cineasta traz as suas observações para [...] cada movimento e cada palavra, ao mesmo tempo, afia a visão do olho para as configurações do filme” (SIEFEN, 2014).

Portanto, nas obras de Kore-eda, mesmo nas cenas mais dramáticas, o enquadramento não é fechado na face do ator para que o público melhor visualize suas feições. Ele faz o oposto, parece dar espaço para o personagem ao não se aproximar e nem invadir sua intimidade em um momento penoso e, desse modo, percebemos não somente as feições, mas também parte de sua reação corporal.

Percebemos poucos movimentos de câmera, o take é estático, e enquadramentos como os dos depoimentos dos mortos em *Depois da vida*, que são semelhantes ao gênero documental, conforme apresentamos em dois exemplos a seguir:

A imagem acima, à esquerda, mostra um fotograma do ficcional *Depois da vida*. No encontro com seu tutor, em vez da personagem enquadrada escolher uma lembrança de sua vida para ser filmada (e que servirá como a única que se recordará para a eternidade), ela prefere tirar folhas e flores de um saquinho, coloca-os organizadamente em cima de mesa e interage com eles. Simula-se como se o seu interlocutor estivesse do outro lado da mesa, ou seja, como se a tomada fosse um plano subjetivo, em que a câmera toma o lugar do intérprete, permitindo ao público ocupar e colocar-se no seu ponto de vista.

A outra imagem é da obra documental *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011), em que diversas pessoas foram selecionadas para cantar músicas que tivessem marcado



as suas vidas, e, conseqüentemente, explanar suas relações com elas. Apesar de elas serem enquadradas de modo um pouco lateral, as personagens conversam frontalmente com o cineasta.

Ambas as figuras servem para ilustrar um plano típico e característico em que depoimentos são tomados. Percebemos a semelhança entre ambas: a câmera mantém-se estática durante as cenas, enquadra em plano médio, um pouco acima da cintura até a parte superior dos corpos das mulheres, mostrando os personagens no que concerne ao posicionamento do equipamento, de modo quase frontal, remetendo, portanto, à captação de declarações de estilo documental.

Mesmo a cena que apresenta o campo de visão da câmera semelhante ao gênero não ficcional, o enquadramento foi utilizado por ser considerado o mais apropriado para as sequências da filmagem. Porém, é necessário lembrar que existe a necessidade de, previamente às filmagens, buscar por referências visuais (podendo ser outras obras audiovisuais como filmes e vídeo clipes, pinturas, fotografias, romances e etc.), para que um conceito seja desenvolvido a fim de dar unidade visual ao longa-metragem.

Segundo Rancière (2005, p. 58) aponta sobre o universo ficcional, quando se refere à literatura, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas”. Ou seja, mesmo que um livro ou filme sejam mais próximos ou distantes da realidade, é preciso organizar esteticamente os materiais para aquele que o lê ou assiste.

Essa preferência pela proximidade da linguagem documental e histórias focadas nos pequenos gestos e acontecimentos do “dia a dia” talvez seja uma tendência do cinema contemporâneo de alguns países asiáticos e

iranianos, e, conforme afirmam Mauro Baptista e Fernando Mascarello:

Os roteiros são tirados da vida, da deles ou de amigos. As histórias são principalmente urbanas. A câmera é móvel, muitas vezes no ombro. A impressão é de que as imagens são feitas ao vivo, que são roubadas. Esses filmes se tornam a concretização de uma urgência: a de filmar esses destinos, a de tomar a palavra em nome dos contemporâneos. Essa nova corrente não se inscreve no esteticismo [...], e sim em um cinema humanista e documental. (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p. 280).

O realizador escreveu o roteiro de *Seguindo em frente* após a morte de sua mãe, que por cerca de dois anos fora hospitalizada por causa de um aneurisma cerebral. Apesar dos pontos em comum, ou muito próximos, pelos quais Kore·eda passou, houve adição e utilização de componentes ficcionalmente criados, já que o longa-metragem não se trata de uma obra documental, mas possui alguns aspectos próximos e baseados no real.

O fato de acompanharmos de modo tão próximo a família Yokoyama por um curto período de tempo, permitindo-nos compartilhar intimamente suas histórias (no sentido de acontecimentos familiares), parece aproximar-se do que Baptista e Mascarello (2008, p. 280) mencionam sobre as imagens “roubadas”, apesar de afirmarem que os filmes contemporâneos (que se encaixam na descrição) não se inscrevem em um esteticismo. Pode-se considerar o oposto, o que não necessariamente significa que pertençam a algum movimento, pois a partir do momento em que são caracterizados por uma linguagem específica, há referência também à estética, que pode ser menos notada por ser mais “neutra”, em especial, pela forma que esses filmes são idealizados e realizados, conforme explanado anteriormente.

Fazendo uso do que os autores apontam, podemos considerar que *Seguindo em frente* possui semelhanças, entre outros, com o cinema contemporâneo chinês e iraniano, e os dilemas que cada um dos personagens vive. Existem também momentos “menores”, que provocam riso, bem como os dramáticos.

*O gosto da cereja* (Abbas Kiarostami, 1997) e *O balão branco* (Jafar Panahi, 1995) são dois exemplos da segunda cinematografia mencionada acima (dramática). Esses são filmes que, como *Seguindo em frente*, tratam de recortes de acontecimentos “banais”, cotidianos. Enquanto que, na película dirigida por Abbas Kiarostami, o protagonista planeja seu suicídio e procura alguém para ajudá-lo, encontra alguns “candidatos”, mas eles acabam por se recusar por algum motivo, na longa-metragem de Jafar Panahi, uma garotinha deseja comprar um peixe dourado e, após convencer sua mãe a dar-lhe o dinheiro, perde-o no caminho até o local de venda e tenta recuperá-lo com a ajuda de seu irmão. Além deles, os citados como representantes do cinema de fluxo também podem ser enquadrados por terem produzido obras cujas histórias e linguagens encaixam-se nos descritos.

Dentre eles, Hsiao-Hsien e seu modo de filmar e registrar imagens possui concepções próximas às de Kore-eda, conforme citação a seguir:

Fui influenciado por um velho provérbio chinês atribuído a Confúcio: “Olhar e não intervir”, “Observar e não julgar”. O importante não é intervir sobre as coisas, modificá-las ou criticá-las. Cada coisa, cada pessoa é diferente. Cada pessoa tem seu próprio meio, seu próprio ambiente. Então, julgar é vão e inútil. O que eu quero é estar no meio, e simplesmente ver o que acontece no interior de cada ambiente, sem procurar criar julgamentos. Eu sei que não passo de uma subjetividade, mas posso apesar de tudo

tentar me situar no meio das coisas sem imprimir a marca de minha subjetividade sobre a dos outros. Até agora, foi sempre nesse sentido que trabalhei. (HSIAO-HSIEN apud GARDNIER, 2008, p. 312).

O modo de trabalho de Hsiao-Hsien, em películas como *A cidade das tristezas* (Běiqíng chéngshì, 1989), *O mestre das marionetes* (Xī mèng rén shēng, 1993) e *Flores de Xangai* (Hǎi shàng huā, 1998 1998), mostra proximidade com o de alguns documentaristas, de pretender perceber “de longe” o seu objeto de observação e intervir o mínimo possível. Tratando-se de uma ficção, o roteiro é providenciado antes das filmagens, no período conhecido por preparação, e, sem dúvida, é utilizado como guia nas fases seguintes, durante a pré-produção, produção e edição do filme. Portanto, por mais que o cineasta tenha como filosofia manter-se “neutro”, isso não acontece integralmente. Pode-se dar, por exemplo, no sentido de não julgar uma atitude errônea que algum personagem venha a praticar.

Esse olhar para sentenciar, bem como pelo que passa despercebido, é lembrado por Denilson Lopes (2007), em seu texto “A salvação pelas imagens”, que faz parte da obra *A delicadeza: estética, experiências e paisagens*, quando ele se refere ao trabalho do polonês Krzysztof Kieslowski:

Extraír o fascínio do menor, do insignificante, do detalhe, do gesto imperceptível é nesse veio que Kieslowski se situa, numa busca de uma leveza difícil de ser mantida hoje em dia. Essa busca faz dialogar ética e estética, faz da busca da beleza uma decisão de vida, não uma mera estetização, nem equivalência do belo com o bem, mas um entranhamento na existência pela experiência estética, traduzida na possibilidade de encontro com o mundo e com o outro. Cinema do sim, apesar de tudo, sem temor de ser grandiloquente. Talvez haja um momento que não se possa recluir sequer isso. A questão para Kieslowski é: como se

utilizar da imagem sem impor ao espectador o lugar de um juiz, o lugar de um voyeur como se utilizar da imagem sem que ela imponha uma verdade? (LOPES, 2007, p. 58-59).

Kore-eda promove, sim, um “julgamento”, o contido no seu olhar, na definição dos enquadramentos, na indicação dada aos atores e na carga dramática com que cada cena e ação deve dar-se em cada uma das sequências. Esses podem ser considerados como meios de fazer escolha por alguma direção.

Em suas realizações cinematográficas, parece seguir a mesma “cartilha” que Hsiao- Hsien, pois intervém o mínimo possível na vida “própria” das histórias de seus personagens, no sentido de que não há lição de moral, certo e errado, como se não houvesse interferência e a câmera fosse deixada nos ambientes somente para captar as situações.

Essa forte influência pela linguagem documental no realizador de *Seguindo em frente* resulta em uma posição próxima a de um “voyeur”, no sentido de observar de modo próximo os personagens e acontecimentos que se desenrolam, sem interferência direta. Seu olhar acompanha o desenvolvimento das tramas, sua câmera encontra-se presente no centro das ações. É perceptível a opção pela neutralidade, de somente levar o público a permanecer pouco mais de um dia junto dos Yokoyama, motivo pelo qual o público estrangeiro também tenha se identificado com os personagens e o enredo da obra.

## Referências

ADAMS, Sam (2009). *Hirokazu Koreeda*. Disponível online em:

<http://www.avclub.com/artide/hirokazu-kore-eda-32939>.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - Volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CALIL, Carlos Augusto (2010). *O tofu de Ozu: o desencantado senhor da solidão*. Disponível online em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>

CHAN, Jason Jude (2009). *Exclusive: an Interview with Still Walking's Hirokazu Kore-eda*. Disponível online em: <http://flavorwire.com/36314/exclusive-an-interview-with-still-walkmgs-hirokazu-kore-eda>

GARDNIER, Ruy. “Taiwan: nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007)”. In: MASCARELLO, Fernando (orgs). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

GEIST, Kathe. “Buddhism in Tokyo story”. In: DESSER, David (ed.). *Ozu's Tokyo story*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: ARX, 2004.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB/Finatex, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

RICHE, Donald. *A hundred years of Japanese film*. Tóquio: Kodansha International Ltd., 2005.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SIEFEN, Claudia (2014). Shaking tracks: The documentary ways in the work of Kore-Eda Hirokazu. Disponível online em: <http://desistfilm.com/shaking-tracks-the-documentary-ways-in-the-work-ofkore-eda-hirokazu>.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro, Lica Hashimoto, Junko Ota e Luiza Nana Yoshida. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEMAN, Marvin. "A arte zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês". In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Cinemateca Brasileira e Marco Zero, 1990. p. 109-126



# • A infância e a família



1 Trecho do artigo "A infância como solidão: mutações da experiência educacional contemporânea". In: Soc., Campinas, v. 36, no. 131, abr-jun, 2015, pp. 434-44. Disponível *online* em: <http://dx.doi.org/10.1590/ES0101-73302015132950>

2 O ator Yuya Yagira conquistou o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes, em 2004, por sua interpretação de Akira.

## A infância da solidão em Hirokazu Kore-eda<sup>1</sup>

Julio Roberto Groppa Aquino

Kiseki é o título original do filme *O que eu mais desejo*, de 2011, dirigido e roteirizado por Hirokazu Kore-eda. Do mesmo diretor há registro de outros oito filmes: *Maborosi* (Maboroshi no Hikari, 1995), *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), *Tão distante* (Distance, 2001), *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), *Hana* (Hana yori mo naho, 2006), *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008), *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009). O último, intitulado *Pais e filhos* (Soshite Chichi ni Naru), de 2013.

Kiseki, cuja tradução literal é Milagre, poderia ser definido genericamente como um *road movie* infantil, ou seja, como um pequeno romance de formação ou, mais precisamente, de iniciação — em conformidade à tendência narrativa detectada por Lopes [s.d.]. Um grupo de sete crianças, capitaneadas por dois irmãos — Koichi e Ryu — cujos pais separados os obrigam a viver longe um do outro, partem para uma viagem fabular que resultará num divisor de águas de suas vidas germinais. A fábula na qual o roteiro se apoia é a de que, no momento preciso do cruzamento de dois trens-bala em movimento, haveria uma explosão de energia capaz de transformar qualquer pedido em realidade, bastando que este fosse entoado aos gritos na passagem instantânea dos trens.

Sem a companhia dos adultos e divididas em dois grupos, as crianças partem dos dois extremos da ilha onde vi-

vem para o local exato do encontro dos trens, cada qual carregando consigo um pedido particular: trazer de volta à vida um pequeno cão, tornar-se atriz, casar-se com a professora, correr mais rápido e reunir a família. Daí a analogia pressuposta no título original do filme: a infância como tempo de expectativa, tempo de milagres. Segundo o diretor,

Koichi e seus amigos pensam no mundo durante sua viagem. Eles aprendem que, mesmo que se faça um pedido, isso não significa que o mundo vai se transformar naquilo que queremos. Então, eles voltam para casa. É provável que seus pais não reatem e que Marble [o cachorro] não volte a viver, mas eles aprendem que isso faz parte do mundo também. Aprendem também que não é pelo fato de que você gosta de alguém que essa pessoa vai gostar de você. Se você consegue pensar que tudo isso faz parte da vida, então você pode crescer como pessoa. As emoções próximas do desespero podem ajudar as pessoas a crescer. Pessoalmente, penso que esse é o milagre da vida. (KORE-EDA, 2012) [Tradução nossa]

Desponta, aqui, um primeiro estrato de leitura — mais de superfície, digamos — de *O que eu mais desejo*: a vivência infantil como marcha em direção à autonomia e, portanto, à superação das limitações características da própria infância. Em outros termos, o crescimento infantil como assunção lenta, gradual e irreversível dos ditames da lógica e da ação adultas, ambas crivadas pela amarga constatação de que milagres não existem. Mostra disso é uma passagem emblemática, no final do filme, em que o irmão mais velho relata ao mais novo por que escolheu, no momento culminante da passagem dos trens, abdicar do pedido de que os pais se reconcilhassem e, portanto, de que a unidade familiar lhes fosse restaurada: escolhi o mundo em vez de minha família. Trata-se de seguir adiante, sem olhar para trás. Koichi quer crescer, desabrochar.



A jornada iniciática deslindada no filme, tendo a viagem como vetor desencadeador do amadurecimento do irmão maior, carregaria, nessa chave de leitura, um forte acento evolutivo, segundo o qual a ingenuidade do raciocínio infantil seria indelevelmente tragada pela verossimilhança e pelo reconhecimento da inexorabilidade dos fatos objetivos, estes responsáveis pela supressão dos mistérios do mundo. Um mundo cujas lei não seria mais possível burlar, senão a elas se conformar. Fim do pensamento mágico, fim da espera despropositada de que as coisas fossem outras e, de contrapeso, fim da potência de fabular outros mundos possíveis. Fim da infância, portanto.

Um segundo estrato de leitura de *O que eu mais desejo*, deveras distinto do anterior, porque não mais calcado num viés naturalista e/ou preditivo, volta-se a uma espécie de tensão que parece cortar o filme de ponta a ponta. Tendo em mente o contexto sociocultural em que a trama se desdobra — o Japão contemporâneo —, duas imagens ali usuais alternam-se e misturam-se sem cessar: o trem e o vulcão.

O irmão mais velho e protagonista principal vive com a mãe e os avós ao pé de um vulcão em atividade, o qual cadencia a rotina dos moradores da ilha. As cinzas tudo invadem, e nada lhes resta senão resignarem-se ao ritual da limpeza contínua dos objetos, das roupas, de seus corpos, sem ponderar os riscos a que estão expostos e, portanto, a vulnerabilidade que lhes é atributo. Segundo um crítico do filme, o vulcão poderia representar

[...] uma metáfora pesada sobre a vida difícil, mas, se for, é esculpida com tanta delicadeza que nem aparenta ser. Parece apenas registro de um fenômeno da natureza, com o qual todos sofrem de uma maneira ou de outra e do qual não vale a pena se queixar. O vulcão fuma e as cinzas invadem a casa e depositam-se sobre os objetos. Não há o que fazer senão limpá-los. Assim como não há o que

fazer senão jogar na vida com as cartas que recebemos do destino. (ZANIN, 2012)

Na outra ponta do cotidiano dos habitantes insulares, a cidade é recortada pela passagem incessante de trens, ocasionando rajadas de vento que agitam a poeira ali despejada continuamente. Assim, se o vulcão é uma metáfora da natureza como destino, o trem é a da mão humana e seu condão, senão de subvertê-lo, ao menos de dele se esgueirar temporariamente.

Para além de uma clivagem das duas forças aí em operação, talvez fosse mais apropriado admitir um intenso atrito entre elas incidindo sobre aquelas vidas: de um lado, a tradição atávica, sempre estática; de outro, a novidade abrupta, em deslocamento e reconfiguração constantes.

Tal parece ser o pano de fundo argumentativo para a emergência de outro contraste marcante da narrativa: os distintos paradigmas de organização familiar na contemporaneidade — temática frequente nos filmes de Kore-eda (ARESTÉ, 2011). É fato que a rotina de Koichi é interceptada por dois modelos antagônicos de conduta dos mais velhos: a continência atenta de seus avós e a intermitência de seus pais. Estes, cabe lembrar, não são completamente ausentes; eles apenas não comparecem no seu dia a dia. Assim, presença e distanciamento, solidez e desmonte, repetição e recomeços justapõem-se, confundem-se e amalgamam-se no vaivém dos personagens.

Nesse sentido, o périplo formativo do garoto substanciado na viagem sinalizaria — ao contrário da primeira chave de leitura do filme, mais de caráter épico e adaptativo — algo da ordem do inusitado como germe de um modo de vida sem precedentes. Ou seja, sua renúncia ao milagre da restituição da ordem familiar impõe-se como medida de seu ingresso na própria atualidade de sua grande e pequena existência. Um trabalho ético,

portanto, do maior quilate. Isso porque seu aprendizado parece distanciar-se sobremaneira da aquiescência a condições supostamente desfavorecidas que o diminuiriam como ser vivente; condições estas advindas de uma experiência familiar tida originalmente como faltante e disfuncional, ou seja, diferença negativada.

Na direção oposta, sua *bildung* particular firma-se como invenção de um espaço-tempo intervalar entre o sonho trivial de se assemelhar a seus coetâneos e a tomada da vida de que já dispõe com as próprias mãos. Daí o reconhecimento de que nada lhe faltaria. Kore-Eda apresenta o seguinte ponto de vista sobre Koichi

Essa pequena viagem que realiza servirá para ele dar-se conta de que, apesar de lhe faltarem algumas coisas, ele tem muitas outras e que no mundo há muitas coisas de que podemos desfrutar, se prestarmos mais atenção no que temos do que naquilo que nos falta. (SALA, 2012) [Tradução nossa]

Assim conotada, a jornada do garoto nada teria a ver com ajustamento aos ditames de uma existência adulta prototípica, mas com o talhe de um modo de vida resistente, porque desapegado das imagens-clichê que insistem em rebater um mundo familiar de faz de conta, mundo protagonizado apenas na imaginação faustosa dos especialistas do comportamento alheio.

Escolher o mundo em vez da própria família, nesse caso, talvez continuasse a significar seguir adiante, mas agora olhando para os lados, na tentativa de angariar uma mirada de pasmo sobre o mundo e, quiçá, um cultivo apurado de si. Aqui, Koichi não quer só crescer, mas se expandir, se proliferar em si mesmo.

Dessa última possibilidade de apreensão do enredo de *O que eu mais desejo* desdobra-se outro continente analítico possível da obra. Para tanto, torna-se necessário re-

correr a outro filme do mesmo diretor, de 2004.

Ainda mais aclamado do que o filme de 2011, *Ninguém pode saber* recria um episódio funesto ocorrido em Tóquio no final dos anos 1980: quatro crianças foram abandonadas por sua mãe em um apartamento e lá sobreviveram incógnitas por vários meses, até que uma delas, a mais nova, faleceu. Eis o argumento em torno do qual o diretor-roteirista reconstrói ficcionalmente o dia a dia dessa protofamília, expondo pari passu a lenta degradação física das crianças e, paradoxalmente, o zelo com os irmãos menores pelo filho mais velho, Akira, personagem principal do filme.<sup>2</sup>

Tal como em *O que eu mais desejo*, Kore-Eda põe em relevo a experiência de um garoto que é forçado a se tornar adulto precocemente, premido por circunstâncias que não escolheu; é sua mãe, no caso, quem o fez, ou, mutatis mutandis, deixou de fazê-lo.

Vale notar que, em ambos os filmes, não parece estar em jogo um julgamento explícito dos responsáveis, mas apenas os efeitos de sua vacância — agudizada, sem dúvida, em *Ninguém pode saber* — sobre as crianças, e, especialmente, as respostas destas a circunstâncias provocadas (ou não evitadas) por aqueles; circunstâncias cujas razões elas, as crianças, desconhecem ou não alcançam. Elas apenas tomam para si a tarefa de remediar os efeitos — com algum êxito em *O que eu mais desejo* e com desdobramentos sinistros em *Ninguém pode saber* — dos impasses que seus pais não foram capazes de equacionar, redundando em atos imprudentes e, no limite, negligentes para com sua prole.

É certo que no filme de 2011 não se trata de abandono, mas de outro tipo de inflexão: a separação. Tampouco nele testemunham-se privação e ruína; ao contrário. Do mesmo modo, o confinamento em *Ninguém pode saber* é oposto à deambulação em *O que eu mais desejo*. Ainda, o descaso absoluto dos adultos estranhos às crianças no primeiro fil-

me é incompatível com a cumplicidade encorajadora deles no filme posterior.

Um crítico assim sumariza a íntima conexão entre as duas obras: “*O que eu mais desejo* é o outro lado da moeda do plano de *Ninguém pode saber*: ainda que haja resquícios de certo infortúnio, aqui a infância é mais iluminada, alegre, divertida [...]” (LESSA FILHO, 2012).

Tal leveza é, porém, censurada por outro crítico, de modo destoante, por sinal, da imensa maioria das apreciações positivas do cinema de Kore-Eda:

O grande problema que impede os filmes regulares de serem bons, e os bons de serem algo mais, [é] justamente a sua mão leve. O abandono de crianças, a separação dos pais, o bem estar dos idosos, o além da vida, o que quer que seja, é tudo tratado com tanta delicadeza que sentimos que essas pessoas são de papel, não existem numa vida real dramática. Servem-se unicamente a uma peça de auto-ajuda. Não há pecadores no cinema de Kore-Eda, a não ser fora de campo. (ALPENDRE, 2012)

Em que pesem as críticas ao approach do diretor-roteirista, bem como os diferentes matizes narrativos dos dois filmes, um atributo comum parece ser partilhado por seus protagonistas-chave, Koichi e Akira: um ferrenho senso de responsabilidade, do qual, presume-se, a presente geração de adultos jovens (os pais) teria aberto mão.

Tal ângulo de análise é secundado pelo próprio diretor:

Em *O que eu mais desejo*, o irmão mais velho pensa que pode fazer algo para mudar a situação de sua família e, assim, ele tem um senso de responsabilidade maior do que qualquer um dos adultos que aparecem no filme. O mesmo acontece em *Ninguém pode saber*, em que o irmão mais velho toma as rédeas da família, já que sua mãe é incapaz de fazê-lo. É verdade que nos meus filmes as crianças

são muito mais responsáveis do que os adultos, os quais só pensam em sua felicidade própria, enquanto elas têm uma visão muito mais global. Elas pensam no mundo. (SALA, 2012) [Tradução nossa]

É certo, pois, que ambos os filmes descortinam uma incisiva interpelação aos atuais modos do endereçamento adulto à infância — independentemente do estrato social, diga-se de passagem —, os quais contrastam explicitamente as imagens de proteção e cuidado que costumavam designar a relação entre mais velhos e mais novos desde o advento da Modernidade pedagógica.

E é aí que a obra de Kore-Eda atinge seu mais alto grau de interesse analítico, ao trazer à tona um questionamento incômodo, não obstante inadiável, acerca de uma prática social basal que, com o passar do tempo, viu-se converter em um aglomerado de gestos senão contraditórios, ao menos ambíguos, quando não disparatados.

O diferencial da crítica operada pelo cineasta japonês em seus dois filmes sobre a infância contemporânea reside no fato de que, em ambas as ocasiões, não se verá vitimização nem heroificação das crianças, tampouco qualquer atribuição de prejuízo à integridade psicológica ou moral delas. Longe disso. Elas persistem sendo crianças regulares, agora tendo de se haver com arranjos subjetivos marcados por um protagonismo forçoso em oposição complementar ora à inoperância, ora à esquiva dos mais velhos. Daí não se tratar de orfandade ou desamparo, mas de solidão, precisamente.

É o caso do filme de 2011. Nele, os dois irmãos locomovem-se sozinhos pela cidade, alimentam-se sozinhos, limpam seus aposentos, organizam suas próprias roupas, dão cabo de suas contas pessoais. O mais novo, por exemplo, cuida de uma horta, administra a casa, acorda o pai para o trabalho etc. O mesmo se passa no filme de 2004,

em que o filho mais velho, diante dos poucos recursos de que dispõe, não se furta a pelear pela subsistência própria e dos irmãos menores. Sua mendicância, nesse caso, converte-se na medida exata de seu vigor ético.

Assim conclui — acertadamente, a nosso ver — uma das raras análises de *Ninguém pode saber*: “Kore-Eda encontra o espaço para compor uma imagem íntima e pessoal da infância que ressoa em nós e nos oferece um lugar para que compartilhemos seu canto, elegíaco e vital, triste e fresco, delicado e intenso [...]” (FELDMAN; APARICIO, 2006, p. 142).

As personagens de Kore-Eda são determinadas, vivazes, jamais male- molentes, omissas ou inapetentes. São, porém, crianças marcadamente solitárias, sobre cujos ombros repousa a tarefa — convertida em imperativo — de estabelecerem o nexo de suas próprias ações cotidianas. Tributárias de um diálogo fraturado com o mundo adulto, elas apenas seguem adiante, sem contar com a sinalização dos mais velhos, mas tampouco sem atinar em qual direção. Prosseguem à deriva, pois.

Com efeito, nos dois filmes em causa, deflagra-se uma articulação explicitamente débil entre os afazeres concretos das crianças e a intervenção dos adultos; quando ela existe, é quebradiça, como em *O que eu mais desejo*, ou interrompida, como em *Ninguém pode saber*. Melhor dizendo, parece sobrepair aí uma espécie de vacuidade entre os universos infantil e adulto, decretando às crianças um empoderamento, a rigor, não cobiçado por elas e, igualmente, não obstado, nem reclamado pelos mais velhos.

Daí ser oportuno reconhecer a irrupção de um acontecimento histórico tão surpreendente quanto embaraçoso: a infância como experiência da solidão. Uma solidão seca, aterradora, porém sem alarde.

Crianças a perambular no ermo do tempo, condenadas não a sonhar com o que o futuro lhes pudesse reservar, mas a digerir os fragmentos de sentido que o presente sovientemente lhes oferta. Crianças à espreita não de milagres, mas de parcerias possíveis, mesmo que fugazes, a fim de ultrapassar uma solidão nem abraçada, nem refutada.

A elas, os mais velhos findam, então, por figurar nem como modelos, nem como oponentes, mas como entidades flutuantes e ensimesmadas, espectros longínquos e efêmeros, dos quais não se poderá nem se libertar, nem a eles se apegar, já que frágeis, escorregadios, assustados, porque em inacabamento perpétuo e sempre em fuga.

O resultado só pode ser um: enquanto as crianças são impedidas de usufruir das prerrogativas de sua breve infância, os adultos parecem não abrir mão de uma espécie de moratória idílica da própria juventude, às vezes de modo caricatural e pernicioso, como é o caso de *Ninguém pode saber*. Trata-se, assim, de um nítido baralhamento dos usos e costumes socioetários que nos últimos três séculos vinham designando os modos de ser e de conviver entre mais velhos e mais novos, tendo como saldo, para os primeiros, um alheamento impassível em relação às convocações exógenas, e, para os últimos, uma espécie de empreendedorismo precoce de si, cujos efeitos, no plano histórico, resultam insondáveis. Uma infância neoliberal, por assim dizer, povoada por *self made children*.

Se Kore-Eda estiver correto em suas prospecções, restar-nos-á um veredicto implacável da contemporaneidade educativa: enquanto as imagens da infância apresentam-se abstratamente apologéticas, os modos concretos de endereçamento às crianças resultam ora hesitantes, ora anódinos. Enquanto se celebram a infância e seus estatutos particulares, as crianças findam cada vez mais encurraladas na condição de parteiras de seu futuro e, paradoxal-

mente, de transeuntes solitários do seu próprio presente.

Mas talvez ainda coubesse indagar: quais outros cenários de relação com as crianças seriam possíveis, caso a presente geração de adultos ainda se imaginasse disposta a imaginá-los e, quiçá, forjá-los?

## Referências

ALPENDRE, S. "O que eu mais desejo (Kiseki, 2011), de Hirokazu Kore-eda". *Revista Interlúdio*, ano 1, v.4, 28 mai. 2012. Disponível *online* em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3187>>

ARESTÉ, J. M. "Hirokazu Koreeda, ganador moral de la Concha de Oro". 24 set. 2011. Disponível *online* em: <<http://decine21.com/Magazine/Hirokazu-Koreeda-450>>

KORE-EDA, H. "Interview with director Kore-Eda Hirokazu". 2012. Disponível *online* em: <<http://www.coveringmedia.com/movie/2012/05/i-wish.html>>

LESSA FILHO, R. "A magia da serenidade". Set/2012. Disponível *online* em: <[http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=6031](http://www.filmologia.com.br/?page_id=6031)>.

SALA, J. "Kiseki crónica de un 'milagro' y entrevista con Hirokazu Kore-eda". 20 abr. 2012. Disponível *online* em: <<http://www.filmin.es/blog/kiseki-cronica-de-un-milagro-y-entrevista-con-hirokazu-kore-eda>>.

ZANIN, L. "O que eu mais desejo". 23 maio 2012. Disponível *online* em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/o-que-eu-mais-de-sejo/>>.

# *O que eu mais desejo (2011), de Hirokazu Kore-eda<sup>1</sup>*

*MaoHui Deng*

1 Publicado  
em *Senses of  
Cinema*, edição  
83, em junho de  
2017. Disponí-  
vel *online* em:  
[https://www.  
sensesofcinema.  
com/2017/cteq/i-  
wish/](https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/i-wish/)  
Tradução de  
Julio Bezerra.

As crianças sempre desempenharam um papel importante nos filmes do diretor japonês Hirokazu Kore-eda. Sua carreira começou com o documentário *Lições de um Bezerro* (*Lessons from a Calf*, 1991), que acompanha um grupo de alunos enquanto criam um bezerro juntos na escola, e ele consolidou sua reputação como um diretor que “tem especial atenção à necessidade de fazer justiça à realidade da criança” por meio de filmes como *Ninguém pode saber* (*Dare mo shiranai*, 2004), *Seguindo em frente* (*Aruitemo aruitemo*, 2008), *Pais e filhos* (*Soshite Chichi ni Naru*, 2013) e *Depois da tempestade* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016).<sup>2</sup>

*O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011) pode ser visto sob a mesma luz desses filmes. No centro da narrativa está a história de dois irmãos (interpretados pelos irmãos da vida real Kôki Maeda e Ohshirô Maeda), que vivem em diferentes regiões do Japão devido à separação dos pais. O irmão mais velho, Koichi, mora com a mãe e os avós, enquanto o mais novo, Ryu, mora com o pai. Com o passar do tempo, o desejo de Koichi de reunir a família vai se tornando cada vez mais distante — até que ele ouve (e presencia) que, no exato momento em que dois trens-bala se cruzam, algo mágico acontece e os desejos se tornam realidade. Koichi e Ryu, junto com seus amigos, decidem testar essa teoria e viajam



2 Arthur Jr. Nolletti, "Kore-eda's Children: An Analysis of Lessons from a Calf, Nobody Knows, and Still Walking," Film Criticism 35 (Winter/Spring 2011): p. 148.

sozinhos até o ponto onde os trens se cruzam para que seus sonhos e desejos possam se realizar.

A narrativa do filme é conduzida — com vigor — pelas atuações das crianças. Em uma cena, Koichi e dois amigos estão em sala de aula, e à medida que ele lê um trecho, sua respiração vai se tornando cada vez mais pesada. Seus olhos se reviram um pouco e ele desaba na cadeira, desmaiado — provocando e alimentando a preocupação do público. Momentos depois, o espectador descobre que ele estava apenas "fingindo". Essa ideia do "fingimento" retorna ao longo do filme, à medida que as crianças encenam diante dos adultos, para em seguida desmontarem a encenação. Em efeito, devido às técnicas de filmagem que lembram o documentário, o público nunca sabe ao certo se o jovem ator está atuando ou apenas sendo ele mesmo. De fato, Roger Ebert, em sua crítica de *O que eu mais desejo*, fez questão de destacar o talento extraordinário das crianças. Ele escreve:

Você não pode simplesmente dizer a um ator, especialmente uma criança, 'aja como se estivesse feliz' e esperar que funcione. Eles precisam, de algum modo essencial, estar felizes. Aqui, eles estão cheios da energia e dos anseios da infância, seus sorrisos são espontâneos e abertos, o riso vem com facilidade, e eles parecem correr por todos os lados, como se nunca tivessem aprendido a andar.<sup>3</sup>

Implícita na afirmação de Ebert está a noção de que as crianças habitam uma zona ambígua entre o "atuar" e o "ser" — uma ideia que considero útil para pensar as questões levantadas por *O que eu mais desejo*.

O argumento de Ebert ecoa o entendimento de Karen Lury sobre o ator infantil como um paradoxo. Lury escreve que o maior risco que o ator mirim representa para o público no cinema "é o de confundir ou ameaçar a compreensão do que é atuação ou performance, e como isso pode ser dis-

tinguido do não-atuar, ou do 'ser'."<sup>4</sup> Esse risco do não-saber vinculado à atuação infantil, observa Lury, geralmente é mitigado pelo processo fragmentado de filmagem, no qual os atores interpretam por alguns minutos (ou segundos) em cada tomada, e o diretor e o editor costuram as cenas até chegar ao produto final. Sob essa ótica, os atores — principalmente os infantis — têm muito pouco controle sobre suas performances.

Em contraste, eu sugeriria que Kore-eda abraça esse risco por completo em suas técnicas de realização. Com base em sua formação como documentarista, Kore-eda explica como trabalha com crianças: "É o mesmo que em documentários — você está tentando capturar suas reações. Não chamo eles e dou instruções. Em vez disso, me adapto às suas expressões e movimentos."<sup>5</sup> Em *O que eu mais desejo*, Kore-eda aponta sua câmera para as crianças e observa. Em uma cena, a câmera acompanha Ryu em um plano aberto enquanto ele corre por um campo tentando pegar uma libélula, dando ao menino espaço para respirar e se divertir. Em outra, crianças aparecem enquadradas no centro da imagem, olhando ligeiramente fora de quadro para seus amigos — muito parecido com entrevistas — enquanto compartilham seus desejos e sonhos mais profundos. A câmera permanece com elas, permitindo-lhes tempo para pensar, contemplar e processar os pensamentos antes de compartilhá-los com os outros. Kore-eda trabalha com — e não contra — o risco de performances inesperadas, e com isso permite que os mundos interiores e as subjetividades infantis venham à tona.

Essa aceitação da incerteza se reflete também na mise-en-scène e na narrativa do filme. O vulcão Sakurajima permanece no fundo da maioria das cenas, lançando cinzas silenciosamente no ar — uma erupção fatal pode acontecer a qualquer momento, ameaçando os que vivem

3 Roger Ebert, "I Wish," <http://www.rogerebert.com/reviews/i-wish-2012>

4 Karen Lury, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2010), p. 151.

---

5 Hirokazu Koreeda in Mark Schilling, "Koreeda Hirokazu Interview," *Film Criticism* 35 (Winter/Spring 2011): p. 14.

por perto. Ainda assim, a vida segue para todos os personagens. Da mesma forma, as crianças viajam até o ponto onde os trens se cruzam sem nenhum tipo de supervisão adulta, correndo o risco de serem detidas pela polícia. Do mesmo modo, o avô tenta atualizar seu bolo de esponja tradicional para agradar o paladar contemporâneo, com a esperança de ganhar algum dinheiro para ajudar a família após a aposentadoria — ainda que os outros personagens pareçam achar o bolo um gosto adquirido. O risco, o perigo ou a possibilidade do não-saber, portanto, atravessa o tecido do filme em aspectos maiores e menores. Isso está encapsulado no título original do filme — *Kiseki*, ou "milagre" — porque o próprio ato de desejar é um risco — um risco profundamente importante, que impulsiona a vida adiante. E, no momento em que os trens se cruzam, o filme culmina em uma montagem explosiva, na qual as realidades e subjetividades das crianças se expandem para abarcar os desejos de todos os personagens do filme: desenhar; dançar; correr; atuar; assar; amar; viver.

# Ainda aprendendo<sup>1</sup>

Kelley Dong

1 Publicado originalmente em *Reverse Shot* em 17 de março de 2017. Disponível *online* em: [https://www.reverseshot.org/reviews/entry/2293/after\\_the\\_storm](https://www.reverseshot.org/reviews/entry/2293/after_the_storm)  
Tradução de Ana Moraes.

A dedicação de Hirokazu Kore-eda ao estudo das dinâmicas familiares poderia facilmente ter se esgotado há muitos anos. O que o impede de se repetir, no entanto, é sua sensibilidade diante do fato de que não existe um significado universal de família. Tampouco há um vínculo universal que mantenha uma família unida além dos limites do sangue, do tempo e do espaço. Em vez disso, cada família — da unidade nuclear a meio-irmãos (*Ninguém pode saber*, 2004), padrastos (*Seguindo em frente*, 2008), amigos (*O que eu mais desejo*, 2011) e estranhos (*Pais e filhos*, 2013) — é definida por suas circunstâncias únicas, da comida na geladeira à divisão das responsabilidades. Ao aceitar isso como verdade, Kore-eda fixa sua lente nas pequenas idiossincrasias da vida familiar e no desenvolvimento de cada membro da família, sem o peso de fornecer uma lição moral abrangente.

Kore-eda já explicou que seu filme mais recente, *Depois da tempestade* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016), é uma espécie de sequência não oficial de seu drama de 2008, *Seguindo em frente* (*Aruitemo Aruitemo*). Ambos os filmes contemplam as feridas ainda abertas deixadas por um familiar falecido; o primeiro se passa ao longo de um único dia, o mais recente, ao longo de várias semanas. Ambos seguem um personagem principal chamado Ryota, interpretado pelo carismático Hiroshi Abe. Em *Depois da tempestade*, Ryota Shinoda é um escritor que se tornou detetive. Sem uma renda estável, ele luta para pagar a pensão alimentícia que lhe permite continuar visitando seu filho Shingo (Taiyo

Yoshizawa) e sua ex-esposa Kyoko (Yoko Maki), enquanto os espiona secretamente para garantir que não o esqueceram. A morte de seu pai ausente também paira sobre sua vida. O evento, porém, está longe de ser trágico: em certo momento, a mãe de Ryota, Yoshiko (Kirin Kiki), refere-se à ausência do marido como um alívio. Mas, para a frustração de todos, Ryota herdou as compulsões do pai: as mentiras, os projetos inacabados, a fraqueza pelo jogo — como se o velho nunca tivesse ido embora.

Cansada dos atrasos no pagamento da pensão, Kyoko ameaça cortar totalmente o contato com Ryota se ele não pagar até o fim do mês. Em uma reviravolta doce do destino, o grande dia coincide com a chegada de um tufão, e a tempestade do título é tão forte que Ryota, Kyoko e Shingo precisam passar a noite na casa de Yoshiko. Reunido com a ex-esposa e o filho pela primeira vez em anos, Ryota finalmente se confronta com as consequências de suas falhas. Em uma série de diálogos íntimos, Kyoko, Shingo e Yoshiko passam por suas próprias realizações e, na manhã seguinte, o vento e a chuva varreram os últimos destroços. A metáfora climática — direta, porém sincera — sugere com ternura que, assim como um tufão eventualmente se dissipa, também se dissipa a dor de encarar a realidade; e ambos devem ser suportados como são.

*Depois da tempestade* está menos preocupado com o vazio deixado pela perda do que *Seguindo em frente*, e mais com as qualidades transmitidas de pai para filho que mantêm a família unida. Esses legados invisíveis ganham importância especial no contexto da família Shinoda, que raramente projeta qualquer valor sentimental em objetos materiais. Antes de morrer, o pai de Ryota vendeu a maioria dos pertences do filho para uma casa de penhores local; mais tarde, Ryota tenta vender os pertences do pai por algum dinheiro extra. Assim, as memórias mais tangíveis são

aquelas incorporadas no cotidiano. Todas as outras inevitavelmente desaparecem — dos picolés que Yoshiko fazia para seus filhos agora adultos aos bilhetes de loteria que Ryota compra para Shingo. Ryota tem pouco a oferecer ao filho além de presentes com desconto, então a semelhança entre eles — ambos desinteressados no sucesso mundano — é, por si só, um presente, mantendo-os ligados mesmo à distância.

Filmado simultaneamente com *Nossa irmã mais nova* (Umimachi Diary, 2015), lançado nos EUA no ano anterior, *Depois da tempestade* oferece um equilíbrio leve entre esperança e pragmatismo, levando Kore-eda de volta ao mesmo território de *O que eu mais desejo* (Kiseki). Um filme sobre crianças afetadas pelo divórcio, *I Wish* afirmava que desejar um passado ou futuro idealizado nos distrai da beleza íntima do cotidiano. De maneira semelhante, *Depois da tempestade* evita momentos de redenção imediata, dando a cada personagem tempo para agir no seu próprio ritmo, no presente. Kore-eda, que começou sua carreira como documentarista, investe mais tempo observando os hábitos diários de seus personagens — discutindo caligrafia, regando plantas, consertando janelas, caminhando muito — do que resolvendo seus problemas. Como personagem parcialmente autobiográfico, Ryota encarna melhor a abordagem documental de Kore-eda. Ao final de cada dia, ele cobre as paredes com *post-its* como “pesquisa” para seu próximo romance, embora o manuscrito real mal passe de algumas páginas.

Talvez mais do que em seus trabalhos anteriores, *Depois da tempestade* enfatiza a importância do crescimento individual. Embora Ryota se pareça com seu pai, ao final do filme torna-se cada vez mais claro que ele precisa afirmar-se como uma pessoa própria, enquanto Shingo deve aceitar que Ryota talvez nunca seja o pai ideal. Mas isso leva tempo. Logo no início, Yoshiko comenta que, como um ensopado, as

pessoas precisam repousar um pouco até que o sabor se impregne. Tudo é processo no filme, enquanto acompanhamos Ryota, interpretado por Abe com uma sinceridade contida e terrosa, caminhando de um lugar a outro, em sua jornada longa e cotidiana rumo a se tornar quem deseja ser. Subtramas sobre seu primeiro romance premiado e sobre seus casos como detetive oferecem insights sobre sua personalidade de voyeur — que, ironicamente, carece de autoconhecimento. Embora essas anedotas às vezes desviem do núcleo dramático da relação de Ryota com sua família, elas ajudam a estabelecer Ryota como mais do que um pai atrapalhado, um marido preguiçoso ou um filho desastrado.

O título original de *Depois da tempestade* traduz-se como “Mais fundo que o mar”, referência ao refrão da canção “*Wakare no Yōkan*”, de Teresa Teng, que toca no rádio durante a tempestade. Após ouvir os versos, Yoshiko pergunta a Ryota se ele já amou alguém mais do que o mar. “Do meu jeito”, ele responde. A compaixão que Kore-eda estende a Ryota reside na convicção de que, embora o restante da família só enxergue nele a sombra do pai falecido, o amor de Ryota por eles é inteiramente seu. O filme sustenta que seu esforço constante para expressar melhor esse amor é, por si só, motivo suficiente para torcermos por ele — porque ele deseja tentar, em vez de se render ao ciclo dos mesmos velhos erros. Em *Depois da tempestade*, como em todos os seus filmes, Kore-eda retrata um mundo em que cada indivíduo, embora longe de estar plenamente realizado, continua digno de pertencer.

1 Publicado originalmente em EHRLICH, Linda C. *The Films of Kore-eda Hirokazu An Elemental Cinema*. Palgrave Macmillan, 2020, pp. 173-178. Tradução de Julio Bezerra.

2 O comentário do diretor Kore-eda para este filme, intitulado Machi to jikan (Cidade e Tempo), está incluído no "mukku" sobre Hirokazu Kore-eda, nas páginas 258-259. Ele comenta como as pessoas vão e vêm como ondas, e como suas vidas são como grãos de areia na praia. De maneira um tanto melancólica, observa que ele próprio é apenas mais um desses grãos de areia.

## Nossa irmã mais nova (*Uimachi diari*, 2015)<sup>1</sup>

Linda C. Ehrlich

O verdadeiro protagonista deste filme é como o tempo engole tanto o passado quanto o futuro. (*Comentário do diretor*)<sup>2</sup>

### FAMÍLIA

Adaptado do mangá *Uimachi Diary*, de Yoshida Akimi, este filme nos apresenta às irmãs Koda: Sachi (Ayase Haruka), Yoshino (Nagasawa Masami) e Chika (Kaho), que vivem na casa da avó e mais tarde recebem a meia-irmã de 13 anos, Suzu (Hirose Suzu).<sup>3</sup> Suzu brinca que a casa delas "é como um dormitório feminino", com laços fortes de afeto. (Suzu vivia em Sendai com o pai em comum e sua mãe instável, antes de ser convidada a morar com as meias-irmãs.) Essa família incomum cria suas próprias tradições: fazer licor de ameixa a partir de uma árvore de 55 anos; comprar frutas umas para as outras quando um namoro termina; caminhar juntas pela praia...

Sachi, a mais velha, é enfermeira e assume a maior parte das responsabilidades com as irmãs. Yoshino, a irmã do meio, trabalha em um banco e tende a ser mais impulsiva com homens e bebidas. Chika, a mais nova das três, trabalha em uma loja de artigos esportivos e é a mais excêntrica. Suzu é estudante do ensino fundamental, séria com os estudos e dedicada aos esportes.

As quatro irmãs de *Nossa irmã mais nova* remetem às quatro irmãs de *Sasameyuki* (As irmãs Makioka, pu-

blicado entre 1943 e 1948), do grande romancista Tanizaki Jun'ichirō, cuja impressionante adaptação cinematográfica foi realizada por Ichikawa Kon em 1983. Cada uma das irmãs Makioka tem uma personalidade distinta, marcada por um apego ao passado — ou uma rebelião contra ele: Tsuruko (Kishi Keiko), a rígida filha mais velha e guardiã do patrimônio da família (com seu "marido adotivo" [*mukoyōshi*] Tatsuo [Itami Jūzō]); Sachiko (Sakuma Yoshiko), a segunda filha mais dócil, casada com seu marido adotivo Teinosuke (Ishizaka Kōji); Yukiko (Yoshinaga Sayuri), a terceira filha, tímida porém determinada, ultrafeminina, cujos arranjos de casamento (*omia*) formam o centro da história; e a caçula Taeko (Kotegawa Yūko), cujas tendências modernas chocam-se com o conservadorismo enraizado da família.<sup>4</sup> Lembrei-me particularmente do filme de Ichikawa porque *Nossa irmã mais nova* também inclui uma lírica "cena de passeio" sob as *sakura* (cerejeiras), como aquela que Ichikawa oferece (acompanhada por música de Handel). Na verdade, Sachi e Yoshino lembram, em certa medida, as irmãs Makioka Yukiko e Taeko, respectivamente.

Em *As irmãs Makioka*, os pais da família estão mortos. Já em *Nossa Irmã Mais Nova*, a mãe (Shinobu Otake) das três irmãs mais velhas vive atualmente em Hokkaido, longe dali, e não voltou há 14 anos. Mesmo quando visita, ela se mantém distante da casa. Sachi (que está afastada da mãe) vai ao túmulo da avó junto com ela e sente um início de reconciliação. Essa cena de visita ao túmulo (*ohakamai-ri*) remete a dois momentos semelhantes e marcantes em *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008). A atriz Kiki Kirin oferece mais uma performance aguda como a tia-avó idosa da família, que critica o modo de vida das quatro irmãs.

Aprender a superar a amargura em relação a pais que falharam como pais é um tema recorrente em *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), *Seguindo em frente*, *Depois*

3 O diretor recebeu autorização da autora original para ampliar a história com novos detalhes. O roteiro foi desenvolvido (como muitos de seus roteiros) a partir da observação da interação entre os atores. *Uimachi Diary* é um mangá josei (romance para mulheres jovens) que foi serializado na revista Monthly Flowers, da editora Shogakukan, durante um longo período: de agosto de 2006 a agosto de 2018. A autora, Yoshida Akimi, também criou as ilustrações de tom suave presentes na obra.

4 Mukoyōshi é o nome dado ao homem que se casa com uma mulher de família (geralmente rica) quando não há herdeiros do sexo masculino.



5 A.O. Scott, "Our Little Sister, or What We Found at Dad's Funeral," The New York Times, 7 de julho de 2016.

6 Exemplos de monogatari incluem Genji Monogatari (O Conto de Genji), considerado o primeiro "romance" do mundo; o já mencionado Taketori Monogatari, e o uta monogatari do período Heian chamado Ise Monogatari, uma coleção de poemas waka interligados por narrativas. Embora não sejam isentos de elementos de enredo, os monogatari possuem uma natureza fluida e episódica, que geralmente não alcança um fechamento definitivo.

da *tempestade* (Umi yori mo mada fukaku, 2016), *Tão distante* (Boku no Kyori, 2001) e *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018). Embora muito menos austero, *Nossa irmã mais nova* compartilha com *Ninguém pode saber* e *Assunto de família* a ideia de crianças negligenciadas.

## MONOGATARI

O crítico de cinema A. O. Scott descreve o estilo narrativo de *Nossa irmã mais nova* como "uma trama episodicamente enganosa".<sup>5</sup> Comparando o filme a um conto de Tchekhov, Scott observa como o longa de Kore-eda "adquire impulso e peso dramático por meio de uma espécie brilhante de furtividade narrativa". Como em muitos filmes de Kore-eda, é a acumulação de detalhes — muitos dos quais parecem cotidianos e relativamente sem importância — que gera um efeito surpreendentemente poderoso. O estilo narrativo fluido e episódico deste filme tem mais em comum com uma forma clássica japonesa chamada *monogatari* do que com o modelo hollywoodiano de narrativa com ação crescente, catarse e fechamento.<sup>6</sup>

Em seu comentário de diretor, Kore-eda observa que, na maioria dos filmes desse gênero, haveria uma "maçã podre" entre as três irmãs — uma irmã sendo zombada pelas outras duas, ou uma personagem como Suzu fugindo de casa, e assim por diante. Ele decidiu não seguir esse caminho. "Tudo que está vivo exige tempo e esforço" — uma frase do filme que se reflete no ritmo compassado e no fluxo singular da narrativa.

A dona gentil de um restaurante de frutos do mar no bairro, Ninomiya Sachiko (Fubuki Jun), morre de câncer, mas seu parceiro e co-proprietário Fukuda Senichi (Lily Franky) promete manter vivas suas receitas especiais.

Kore-eda destaca que os poucos eventos verdadeiramente dramáticos em *Nossa irmã mais nova* — como a morte de Ninomiya ou a decisão de Sachi de buscar uma nova meta profissional — embora transformadores, não são enfatizados de forma direta.

## AR

Um amigo do ensino fundamental que tem uma queda por Suzu, Tomoaki (Sakaguchi Kentarō), a leva de surpresa para um passeio de bicicleta por uma estrada ladeada por gloriosas fileiras de cerejeiras em flor.<sup>7</sup> Esses dois jovens — ambos marcados pelo sentimento de rejeição por pelo menos um dos pais — formam um vínculo com potencial de cura. Embora ainda seja apenas um garoto, Tomoaki representa um novo modelo de masculinidade no universo cinematográfico de Kore-eda — um jovem (como Soza, em *Hana*) que é ao mesmo tempo atencioso e imaginativo.

As sakura (flores de cerejeira) são símbolo, para os japoneses, da efemeridade do tempo (como ilustra o poema clássico abaixo), mas também podem evocar *yutakasa* (abundância), como nesse passeio de bicicleta rumo a um paraíso de cerejeiras brevemente em flor.

*Crepúsculo da primavera  
se acumula na vila da montanha  
À medida que me aproximo  
as flores de cerejeira se espalham  
ao som do sino do templo ao entardecer.  
— monge Noin<sup>8</sup> (998–1050)*

7 A bicicleta — objeto de memória dolorosa em Maborosi — torna-se aqui um veículo que simboliza possibilidade e felicidade.

8 Yamazato no / haru no yūgure / kite mireba / iriai no kane ni / hana zo chirikeri. De Kenneth Rexroth, One Hundred More Poems from the Japanese (Nova York, NY: New Directions, 1976), p. 45. Esse poeta, nascido como Tachibana no Nagayasu, foi inicialmente um oficial menor e depois tornou-se monge.

9 Kevin Turan, "Cannes: Hirokazu Kore-eda Deftly Explores Family in Our Little Sister," Los Angeles Times, 14 de maio de 2015.

## FOGO

Numa cena tardia de *Nossa irmã mais nova*, o reflexo dos fogos de artifício no oceano de verão, tingido de vermelho, revela o florescimento de um amor juvenil. Suzu troca o uniforme de futebol por um *yukata* de verão com *obi* vermelho. As outras irmãs também vestem seus *yukata*, em harmonia com ela, e se reúnem no jardim em torno de pequenas faíscas de fogos manuais — uma cena de uma família extensa e singular celebrando um *natsu matsuri* (festival de verão ao entardecer).

Neste filme de Kore-eda, a morte é tratada com leveza, em contraste com a abordagem mais densa em *Maborosi* (Maboroshi no hikari, 1995) ou mesmo em *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998). *Nossa irmã mais nova* começa com uma cena de funeral (em Yamagata, do pai ausente há 15 anos na vida das três irmãs mais velhas) e termina com outro, continuando assim o entrelaçamento entre vida e morte que é recorrente nos filmes de Kore-eda. Como observa, com sensibilidade, o crítico Kevin Turan, do *Los Angeles Times*, os filmes de Kore-eda são “meditações delicadas, naturais e profundamente humanas sobre o que significa estar vivo.”<sup>9</sup>

# • Figuras masculinas e paternas





1 Publicado originalmente em *Kore-eda Hirokazu*. Chicago: University of Illinois Press, 2023. Tradução de Jaiê Saavedra.

## Reimaginando corpos masculinos em *Hana*, *Pais e filhos* e *O terceiro assassinato*<sup>1</sup>

Marc Yamada

Esta seção explora mais profundamente a representação da masculinidade nos filmes de Kore-eda, analisando como o diretor usa sua obra para reimaginar corpos tradicionalmente definidos como extensões do controle corporativo e estatal. *Pais e filhos* (Soshite Chichi ni Naru, 2013) e *O terceiro assassinato* (Sandome no Satsujin, 2017) reformulam noções tradicionais de masculinidade apresentadas no cinema e na sociedade, incluindo o arquétipo dominante do pós-guerra japonês: o “pai feudal”, que atuava como o “pilar central” (*daikokubashira*) do lar dos anos 1950 até o início dos anos 1990. Dentro da lógica da economia administrada do Japão, o pai feudal era representado pelo *salaryman* — o trabalhador corporativo de escritório onipresente. Um construto do capitalismo estatal, o *salaryman* era visto tanto como um empregado leal à corporação quanto como o chefe de uma família nuclear (ROBERSON e SUZUKI, p. 8). A “noção hegemônica ideal de masculinidade”, sugere Masako Ishii-Kuntz, manifesta-se através do papel do *salaryman* como provedor da família (p. 199). Segundo esse modelo, os homens serviam suas famílias e à nação dedicando sua energia às empresas (MATHEWS, p. 116). Contudo, com a recessão dos anos 1990, os *salarymen* perderam muitos dos benefícios associados à lealdade incondicional às empresas, incluindo os “três tesouros” tradicionalmente prometidos: emprego vitali-

cio, sistema de antiguidade e sindicalismo. A importância decrescente do *salaryman* nas últimas décadas levou ao declínio do arquétipo do pai feudal na consciência cultural japonesa, abrindo espaço para outras expressões de masculinidade (ROBERSON, p. 127).

Os filmes de Kore-eda buscam ir além do arquétipo do pai feudal e dos valores tradicionais que ele representa. Como uma anomalia em sua filmografia, seu quinto longa-metragem, *Hana* (Hana yori mo Naho, 2006), apresenta uma releitura desse arquétipo em um contexto feudal literal. Diferente da maioria de seus filmes, que se passam em tempos contemporâneos, *Hana* é sua única obra de época, ambientada durante o período Edo no Japão (1600–1868). A história gira em torno de um samurai inexperiente chamado Sozaemon (interpretado por Okada Jun'ichi), que se muda para os cortiços de Edo (atualmente Tóquio) com o objetivo de restaurar a honra de sua família e clã, matando o homem que assassinou seu pai. Essa trama remete a um dos contos mais reverenciados do Japão, texto central na expressão dos valores feudais: *O Tesouro dos Retentores Leais* (*Chūshingura*), um relato ficcional de um incidente histórico envolvendo 47 samurais sem mestre e seus esforços para vingar a morte de seu senhor. Em 1701, um senhor feudal de alto escalão chamado Asano desonrou-se ao sacar sua espada contra um oficial chamado Kira durante uma cerimônia oficial na capital. Embora a razão exata para o ataque seja desconhecida, acredita-se que Asano foi insultado por Kira. Como consequência, Asano foi condenado a cometer *seppuku* (suicídio ritual), enquanto Kira saiu impune. Dois anos depois, em 1703, 47 dos antigos vassalos de Asano, agora samurais sem mestre, vingaram seu senhor ao invadir a mansão de Kira, matá-lo e depositar sua cabeça sobre o túmulo de Asano. Entregando-se às autoridades, todos foram sentenciados ao *seppuku*, que

cumpriram juntos, em um ato coletivo de sacrifício. Essa demonstração máxima de dever, honra e lealdade foi imortalizada na literatura e no teatro japoneses por meio de versões ficcionais de *Chūshingura*, servindo como fonte para inúmeras adaptações cinematográficas e televisivas. Embora tenha sido brevemente proibida durante a ocupação dos EUA após a Segunda Guerra Mundial por promover valores antidemocráticos, a história tornou-se uma lenda duradoura na cultura japonesa.

Como obra de ficção histórica, no entanto, *Hana* rejeita os valores feudais de lealdade e honra familiar expressos em *O Tesouro dos Retentores Leais*. Assim como faz ao referenciar o estilo de Ozu e Naruse em seus outros filmes, Kore-eda recorre à familiaridade do público com esse texto-base e com as convenções do gênero de filmes de samurai de forma geral. Ele insere de maneira autoconsciente as transições de cena em forma de *wipe*, popularizadas por Kurosawa — um dos diretores mais celebrados desse tipo de cinema — e até incorpora os eventos históricos de *Chūshingura*, incluindo os 47 samurais sem mestre como personagens que vivem nos mesmos cortiços que Sozaemon enquanto preparam o ataque a Kira. Contudo, Sozaemon está longe de ser o típico samurai movido por vingança. Ele é um lutador desajeitado, relutante em vingar seu pai apenas por um senso de obrigação sanguínea. De espírito gentil, Sozaemon ensina os adultos e crianças da vila a ler e escrever, e se torna uma figura paterna para um menino órfão. Em vez de se conectar com seu pai por meio da vingança, ele ensina à nova geração o jogo de *go*, que aprendera com seu pai. Através desse tratamento autoconsciente da narrativa samurai, Kore-eda reconstrói o arquétipo do pai feudal ao desviar o foco das noções tradicionais de masculinidade.

Utilizando um protagonista romântico em *Hana*, alguém que aparentemente está deslocado de seu tempo

histórico, Kore-eda dialoga com preocupações do presente. Ele afirma que a história de um guerreiro hesitante em vingar a morte de um ente querido foi uma reação à raiva sentida nas nações do Primeiro Mundo após os ataques terroristas de 11 de setembro (KORE-EDA, “Nichijyo”, p. 238). Mas é evidente também que *Hana* serve como uma forma de Kore-eda questionar as visões tradicionais de masculinidade manifestadas no arquétipo do *salaryman*, herdeiro direto do legado do pai feudal.

Os filmes de Kore-eda desafiam os fundamentos da autoridade da identidade masculina tradicional e a integridade fechada de seu corpo enquanto trabalhador leal da empresa e chefe de uma família baseada em laços de sangue. Um de seus outros filmes, *Pais e filhos*, apresenta um dilema que abala a hegemonia do sangue como critério definidor da estrutura doméstica (FUKUOKA e KORE-EDA, p. 197). O filme gira em torno de duas famílias, os Nonomiya e os Saiki, que descobrem que seus filhos de oito anos, Keita e Ryusei, foram trocados na maternidade. Essa revelação desestabiliza a autonomia do protagonista, Nonomiya Ryota, cuja masculinidade está associada ao poder e à influência. “Embora o falo e o pênis sejam termos distintos,” lembra Kaja Silverman, “o segundo adquire seu valor simbólico a partir do primeiro” (p. 216).

Vivendo numa era pós-*salaryman*, Ryota ainda assim desempenha a identidade herdada pela tradição, buscando autoridade a partir de sua posição proeminente em duas das instituições centrais da sociedade: a corporação e a família<sup>2</sup>. Para interpretar Ryota, assim como o advogado protagonista de *O terceiro assassinato*, Shigemori Tomoaki, Kore-eda escalou o cantor e compositor Fukuyama Masaharu, cuja estatura imponente e traços elegantes refletem o arquétipo do macho alfa. Ryota desfruta de prestígio social como arquiteto em uma empresa de destaque, e frequentemente

2 A crítica de cinema Kinbara Yuka sugere que o tipo de pai que não apenas “desempenha um papel” na família, mas que está presente e ativo como figura parental, está substituindo a figura do pai distante das gerações anteriores (TODOROKI e KINBARA, p. 57).



se gaba de sua importância para a firma. O apartamento de luxo dos Nonomiya no centro de Tóquio contrasta fortemente com a casa modesta dos Saiki, localizada nos fundos de uma loja de eletrônicos na periferia, evocando a distância retratada por Kurosawa Akira em seu filme *Céu e inferno* (*Tengoku to jigoku*, 1962), entre o protagonista rico, que mora no topo de uma colina, e os de classes inferiores, situados embaixo (TODOROKI e KINBARA, p. 58). A influência de Ryota baseia-se na acumulação de recursos dentro dessa sociedade de trocas — ele recorre à sua riqueza e rede profissional para resolver problemas, como ao pedir ajuda a um amigo advogado para lidar com as negociações legais com o hospital onde as crianças foram trocadas. Com sua autonomia agressiva, Ryota também representa o sujeito empreendedor moldado como ator principal nas economias neoliberais: “O neoliberalismo representa um novo tipo de racionalidade e uma nova forma de produção de sujeitos, sendo muito mais do que um simples conjunto de políticas econômicas. Subjetividades e relações sociais são remodeladas segundo padrões empreendedores. A racionalidade neoliberal contemporânea ‘configura os seres humanos de forma exaustiva como atores de mercado; sempre, somente, em qualquer lugar’” (CERCEL, p. 3).

A proeminência de Ryota em suas redes profissionais se traduz em sua autoridade no lar. A natureza de sua posição hierárquica na corporação reflete-se em suas interações familiares: ele trata sua esposa e seu filho como subordinados, dando a Keita uma “missão” para se adaptar à nova casa com os Saiki. Como sua influência está atrelada à lógica de acumular e trocar recursos, até mesmo os relacionamentos tornam-se transacionais para Ryota — ele é acusado de tentar “comprar” os filhos, oferecendo-se para ficar com Keita e Ryusei ao acreditar que ambos estariam melhor em uma casa financeiramente segura. Sua

centralidade dentro da estrutura familiar é enfatizada pela composição dos quadros em que aparece. Em uma das primeiras cenas do filme, ao chegar em casa do trabalho, Ryota é mostrado em um plano de profundidade focal nítida, sentado à mesa de jantar enquanto sua esposa e filho se movimentam ao seu redor. Fora de casa, sua dominância também se expressa. Na cena inicial, Ryota, sua esposa Midori e Keita se reúnem com os administradores da escola de Keita. Em um plano geral com os três sentados juntos, Ryota aparece à esquerda e Midori à direita, com Keita no centro, enquadrado pelas figuras dos pais. Essa composição remete a retratos de família e antecipa a cena posterior em que os Nonomiya e os Saiki posam juntos para uma foto antes da troca das crianças. Os três membros da família, todos vestidos com roupas formais pretas, estão espaçados uniformemente, como corpos autônomos que formam uma unidade, com Ryota — o maior deles — servindo como presença dominante e porta-voz da família. Um corte para uma tomada lateral em três planos revela a centralidade de Ryota, com o foco raso em sua posição ao fundo permitindo que ele se destaque, obscurecendo os corpos de Midori e Keita no primeiro plano.

Contudo, o filme reformula visões tradicionais de masculinidade ao romper com a integridade dos grandes corpos que conferem ao falo seu valor simbólico e ao corpo masculino sua autonomia: a família e a corporação. Essa ruptura não ocorre por meio do desmantelamento dessas instituições nem pela descentralização de Ryota dentro de suas estruturas organizacionais — como ocorre com o protagonista de *Tokyo Sonata* (2008), de Kurosawa Kiyoshi, cuja perda do emprego como *salaryman* parece abalar o cerne de sua masculinidade. Em vez disso, a imagem circunscrita da figura patriarcal de Ryota é desfeita pelo desejo que transborda as fronteiras que definem oficialmente

a família em *Pais e filhos*. Quando Ryota descobre que o filho que criou não é seu filho biológico, essa revelação desafia os limites definidos de sua unidade doméstica e sua autonomia como figura patriarcal. Para resolver o problema, as famílias inicialmente decidem trocar as crianças, reconhecendo a importância do sangue na determinação dos vínculos familiares. No entanto, enquanto as famílias obedecem às exigências da tradição, o vínculo de Ryota com Keita surge como uma redundância na lógica que determina as designações familiares oficiais, expandindo os limites de sua relação para além das restrições impostas. Seu amor por um filho que não compartilha seu sangue supera os rigores organizacionais que sustentavam sua autoridade, libertando a forma corpórea tanto de sua pessoa quanto de sua família e abrindo redes de interconexão que transcendem os limites designados dessas unidades.

O enquadramento do corpo de Ryota no final do filme reflete sua transformação de uma figura autônoma para uma parte interconectada de um coletivo maior — um espaço que ele compartilha com outros corpos. No início do filme, planos médios isolam Ryota de forma proeminente no enquadramento. No entanto, mais adiante, planos abertos e sequências com câmera em movimento que acompanham seus deslocamentos evidenciam a transformação de seu corpo estático — caracterizado no início por permanência e estabilidade — em um corpo que manifesta interdependência e movimento. Quando Ryota retorna à casa dos Saiki em busca de Keita, o menino foge dele, temendo que Ryota tenha vindo levá-lo de volta à antiga vida. Acostumado a ter os outros se posicionando ao redor de sua figura estacionária, Ryota, nesta cena, precisa correr atrás do garoto. Capturado em um plano aberto que o diminui contra o pano de fundo suburbano, Ryota se torna apenas mais um corpo em movimento no espaço enquanto

segue Keita por uma galeria coberta. Sem controle sobre o caminho a seguir, Ryota é acompanhado por movimentos laterais de câmera, caminhando paralelamente à trajetória de Keita. Os planos alternados entre os dois revelam que Ryota se move em um nível inferior ao do filho, o que desfaz a hierarquia entre eles. O desejo que impulsiona Ryota a vagar para além dos limites geográficos de sua autoridade — isto é, da cultura corporativa do centro de Tóquio — reflete seu afastamento da fonte de sua influência patriarcal: a instituição familiar baseada na hereditariedade. Esse desejo transforma seu corpo soberano em um corpo de transformação e dependência. A transformação do corpo de Ryota é consolidada na cena final do filme, na qual os Saiki e os Nonomiya estão juntos do lado de fora da casa dos Saiki, formando um único grupo. Embora não verbalizada em diálogos, a composição dos corpos e a linguagem corporal parecem perguntar: “O que fazemos agora? Quem pertence à minha família, e quem pertence à sua?” Embora nenhuma resposta seja fornecida, a ausência de divisões nessa reunião imagina a família não como uma unidade soberana baseada no sangue e na linhagem, mas como um coletivo aberto e em constante evolução, composto por indivíduos com identidades e papéis fluidos.

Um desejo por verdade que excede os limites impostos pelas convenções do drama jurídico em *O terceiro assassinato* desestabiliza o corpo delimitado do advogado-protagonista e sua fonte de autoridade, resultando em novas imagens da corporalidade masculina. O filme representa uma série de estreias na carreira de Kore-eda. Foi seu primeiro longa filmado digitalmente em widescreen anamórfico e também sua primeira incursão no gênero de thriller jurídico (KONNO e KORE-EDA, p. 98). Inspirado por dramas de tribunal de Hollywood (HIGUCHI, “Kore-eda”, p. 30), Kore-eda preparou-se assistindo a julgamen-

3 Fundada em 1984 por Asahara (nascido em 2 de março de 1955 como Chizuo Matsumoto) como um grupo de ioga e meditação, a Aum gradualmente cresceu em tamanho e influência, desenvolvendo uma visão utópica do Japão que buscava realizar por meio da violência. A Aum passou a enxergar sua missão como a de salvar o Japão de ameaças globais como os Estados Unidos, buscando inicialmente alcançar seus objetivos através da persuasão política. Quando suas tentativas de conquistar assentos nas eleições gerais de 1990 fracassaram, o grupo recorreu à violência, tentando “forçar um fim” e dar início ao Armagedom. A partir do final dos anos 1980, a Aum esteve envolvida em diversas atividades terroristas, incluindo sequestros e assassinatos, culminando nos ataques com gás de 1995. Os aten-

tos de vários membros da seita Verdade Suprema (Aum Shinrikyō), grupo religioso apocalíptico responsável por um ataque com gás no metrô de Tóquio em março de 1995, que matou e feriu várias pessoas (FUKUYAMA e KORE-EDA, p. 23).<sup>3</sup> Embora o filme recorra a algumas convenções consagradas do gênero de tribunal, sua narrativa é movida mais pelo interesse de Kore-eda em capturar as nuances e complexidades da experiência humana do que em atender às expectativas do gênero. O filme conta a história da relação entre Misumi Takashi, um andarilho acusado de matar seu ex-patrão, e Shigemori Tomoaki, o advogado incumbido de defendê-lo.<sup>4</sup> Apesar das evidências esmagadoras apontarem para a culpa de Misumi, a insistência de Shigemori em descobrir a verdade por trás da motivação de seu cliente vai além da função do sistema judiciário, que está voltado para determinar a culpa segundo critérios objetivos. O interesse de Shigemori no caso de Misumi expõe a natureza ilusória da centralidade fálica que imbui sua posição social de autonomia e influência simbólica.

Os contrastes na forma como os eventos do filme são narrados revelam a priorização de uma perspectiva patriarcal tradicional sobre uma marginalizada. A autoridade patriarcal, como o filme lembra, não se refere apenas à dominação de homens sobre mulheres, mas também à influência que figuras masculinas centrais exercem sobre outros homens à margem da sociedade. Esse controle exercido pela estrutura patriarcal sobre figuras marginalizadas é tematizado no thriller jurídico, no qual advogados poderosos constroem a defesa de clientes — muitas vezes criminosos com pouco capital social. Assim como as instituições da família e da corporação, o sistema legal serve para recentralizar noções tradicionais de masculinidade, representando a influência simbólica do falo. Inicialmente, a distância entre Shigemori e Misumi — em termos de

status social e acesso ao sistema legal — é imensa. Com um pedigree impressionante como filho de um ex-juiz, Shigemori goza de prestígio socioeconômico e influência como advogado. Misumi, por outro lado, é um condenado por assassinato — crime pelo qual cumpriu trinta anos de prisão. Em uma coincidência curiosa, o pai de Shigemori julgou o primeiro caso de Misumi — o primeiro dos três assassinatos mencionados no título *O terceiro assassinato*. O terceiro assassinato, provavelmente, refere-se à execução de Misumi (ocorrida fora de cena) pelo assassinato de seu patrão — o segundo assassinato. A culpa de Misumi no segundo crime não está em debate. Na cena de abertura, vemos claramente ele espancar seu chefe até a morte e queimar o corpo. A cena é filmada de maneira objetiva, sem embelezamento estilístico, com planos médios e gerais que indicam que essa é uma narrativa neutra, não o ponto de vista de alguém. As evidências reunidas pela equipe de defesa de Misumi corroboram esse relato, que o próprio Misumi confirma.

Ao mostrar o assassinato de forma inequívoca, o filme indica que seu foco não é inocentar Misumi perante o sistema legal ou o público. Ele é claramente culpado de acordo com a definição de responsabilidade legal. Em vez disso, o filme busca apresentar o caso de Misumi de modo a questionar os fundamentos da autoridade e da masculinidade de Shigemori.

Como autor do caso de Misumi, Shigemori e seus colegas advogados detêm, a princípio, grande poder sobre ele. Eles organizam as evidências em uma narrativa que visa acelerar o processo legal, apropriando-se de Misumi como personagem de uma história previamente decidida. Ao estudar o sistema jurídico japonês durante a preparação para o filme, Kore-eda ficou surpreso com a frequência com que advogados e juizes dependem de narrativas “pré-

tados em Tóquio foram o primeiro passo de um plano maior para “salvar o mundo” da decadência espiritual assumindo o controle do governo e substituindo os líderes oficiais pelos próprios membros da Aum.

4 Esses dois personagens são referidos pelo sobrenome no filme.

-fabricadas” para enquadrar casos (Ehrlich, p. 139). Uma vez definido o arcabouço narrativo, resta apenas decidir se o crime de Misumi se enquadra como homicídio comum ou homicídio com roubo. No entanto, a versão de Misumi sobre o assassinato não está presa aos mesmos objetivos do sistema jurídico nem às convenções narrativas do gênero, o que permite que sua história revele outros aspectos do crime.

Ao abordar a psicologia criminal, o filme faz referência ao conto “Han no hanzai” (“O Crime de Han”, 1913), do escritor japonês Shiga Naoya, pertencente à tradição do romance do “eu” (*shishōsetsu*). A história narra o caso de Han, um chinês que, junto com sua esposa, realiza um número de arremesso de facas em um circo. Um dia, durante a apresentação, Han atinge mortalmente sua esposa com uma faca. Assim como em *O terceiro assassinato*, o evento ocorre no início da história. Como o crime é testemunhado por uma plateia, não há dúvida quanto ao ato em si; o restante do enredo concentra-se em saber se Han teve ou não a intenção de matar — e o que constitui realmente um assassinato. A verdade sobre a intenção de Han, como sugere a história, é impossível de ser recuperada por meio do discurso legal que os advogados tentam aplicar ao caso; em vez disso, ela reside no mundo interior de Han. Consequentemente, o desenrolar da história acompanha Han em seu processo interno de reflexão para compreender seus próprios atos. De forma semelhante, como o papel de Misumi no assassinato é mostrado logo no início de *O terceiro assassinato*, o restante do filme passa a focar menos na responsabilidade legal e mais nas razões por trás do crime. Essa motivação vem à tona quando Misumi retira sua confissão de culpa mais adiante na narrativa — um ato que revela as múltiplas razões por trás do assassinato. Contratado pela esposa de seu chefe para cometer o crime, Misumi teria sido motivado

em parte pelo dinheiro, mas também pelo desejo de proteger a filha do chefe, Sakie, de quem se aproxima e por quem desenvolve uma afeição. Descobrimos que a menina estava sendo abusada sexualmente pelo próprio pai. A retratação de Misumi, como o filme sugere, é uma tentativa de poupá-la do sofrimento de ter que relatar o abuso em tribunal. A ausência de um desfecho fechado — o destino de Misumi é apenas sugerido — foi uma escolha deliberada de Kore-eda, visando criar um senso de incerteza dentro de um gênero normalmente estruturado em torno da resolução e da clareza. Essa indefinição desloca as expectativas típicas do thriller jurídico para as margens da narrativa.

Os desdobramentos narrativos do filme também iniciam o processo de descentralização de Shigemori em relação à centralidade fálica. O interesse de Shigemori na motivação de Misumi empurra a narrativa para além dos limites estabelecidos pela eficiência do sistema legal (e pelas expectativas do gênero de tribunal), deslocando-o do sistema narrativo que sustenta sua subjetividade delimitada. As interações de Shigemori com Misumi provocam uma crise de identidade no advogado (FUKUYAMA e KORE-EDA, p. 25). O fundamento de sua autoridade — seu legado dentro do sistema judiciário herdado do pai, que serve de contraponto a Misumi — desmorona, pois ele não consegue aceitar as ideias ultrapassadas do pai. O interesse de Shigemori por Misumi como mais do que uma peça num roteiro pré-fabricado desloca Shigemori de sua posição como autor do caso. Ele é absorvido pela narrativa de Misumi, chegando a aparecer como personagem na reencenação visual do crime. Shigemori também é atraído para uma sequência de fantasia envolvendo Misumi e sua filha — uma cena que não tem como objetivo estabelecer culpa ou inocência, mas sim lançar luz sobre os motivos de Misumi ao proteger Sakie. Nessa cena, Shigemori lê

um cartão-postal escrito por Misumi ao pai de Shigemori após ser libertado da prisão por sua primeira condenação por homicídio. O cartão descreve uma memória de Misumi comemorando o aniversário da filha. A visualização dessa história por Shigemori se vale da estética dos dramas televisivos, mostrando Misumi, sua filha e Shigemori brincando na neve, com a paisagem branca de Hokkaido como pano de fundo. A iluminação clara dessa fantasia contrasta com os tons escuros do restante do filme, marcando-a como uma narrativa separada — uma história na qual Shigemori deixa de ser um apêndice do sistema jurídico de onde derivava sua autoridade.

A reconstrução da autoridade e identidade de Shigemori é revelada por meio de uma mudança na forma como o filme representa sua presença corporal. Popularizado pela crítica de cinema Laura Mulvey em seu influente ensaio de 1975, “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, o conceito do olhar masculino refere-se à forma como corpos — geralmente femininos — são tratados na mídia como objetos passivos do desejo erótico de observadores masculinos. Com sua centralidade fálica, o corpo masculino costuma ser considerado o possuidor do olhar e sujeito das fantasias que objetificam corpos femininos. No entanto, em *O terceiro assassinato*, Misumi — marginalizado socialmente — transforma-se em objeto passivo do controle visual de Shigemori e do campo de visão da câmera. Em uma composição tripla semelhante à usada para enquadrar Ryota e sua família em *Pais e Filhos*, Misumi conversa com Shigemori e outros advogados em uma sala de entrevistas separada por um vidro. Esse vidro confina Misumi, tornando-o impotente para escapar. Shigemori e os colegas se sentam em fila, interrogando Misumi através da barreira. Em uma cena que críticos comparam à de *Céu e inferno* de Kurosawa Akira, a iluminação contrastada acentua a dureza da

sala de entrevistas, sugerindo a divisão entre os lados. A composição e a edição da cena enfatizam o controle que Shigemori e sua equipe exercem sobre Misumi por meio do “olhar jurídico”. Os cortes entre os corpos dos homens em ambos os lados do vidro justapõem a autoridade dos advogados à marginalização de Misumi como objeto de sua narrativa e vigilância visual. Sua figura solitária, vestida de maneira casual, contrasta com a imagem autoritária dos advogados em ternos escuros — um corpo isolado observado por um coletivo fixo e dominante.

Embora inicialmente reforce uma dinâmica tradicional de poder entre o sistema legal e o réu por meio do olhar masculino, *O terceiro assassinato* expõe a ilusão da autonomia do corpo masculino de Shigemori em relação à forma subjugada de Misumi. Silverman questiona a relação binária implícita no conceito do olhar masculino — entre sujeitos masculinos unificados e autoritários, e objetos passivos de sua observação. Para ela, o olhar masculino não confirma um valor positivo de presença autoritária, mas apenas disfarça a natureza ilusória da reivindicação de soberania do próprio sujeito. De natureza performática, o olhar masculino, segundo Silverman, oferece ao sujeito um modo de reafirmar sua ligação com a ordem fálica ao projetar sua impotência no objeto observado (p. 127). *O terceiro assassinato* revela essa ilusão ao fundir os corpos que compõem tanto o sujeito quanto o objeto do olhar. Inicialmente separados por um vidro, a cinematografia e a edição das cenas na sala de entrevistas tornam ambígua a dinâmica de poder entre os dois personagens. A sala torna-se um espaço onde as fronteiras entre os corpos de Shigemori e Misumi — e dos próprios atores — se dissolvem. Embora o roteiro original previa que a maior parte do filme se passaria no tribunal, Kore-eda decidiu adicionar mais cenas na sala de entrevistas após se impressionar



com a química entre Fukuyama Masaharu e Yakusho Koji, que interpretam Shigemori e Misumi, respectivamente (FUKUYAMA e KORE-EDA, p. 23). Para capturar a fluidez dessa relação, Kore-eda e sua equipe experimentaram diversos ângulos de câmera até acertar o posicionamento dos personagens (p. 25). Nas interações iniciais, os dois são enquadrados em lados opostos do vidro. Mais adiante, conversas são filmadas lateralmente, com os dois frente a frente, em ângulos que fazem parecer que não há barreira entre eles. Shigemori começa a espelhar os gestos de Misumi, sugerindo perda de autoridade. Em um momento especialmente tenso, a câmera quebra a regra de 180 graus e inverte a posição dos dois no quadro. Normalmente, Shigemori aparece à direita e Misumi à esquerda; nessa cena, um corte mostra seus rostos próximos, com Shigemori à esquerda e Misumi à direita. Com os rostos parcialmente sombreados, por um instante confundimos seus corpos. Essa desorientação visual reflete a fluidez da dinâmica de poder entre eles. Também é refletida nos diálogos: Shigemori, que inicialmente interroga Misumi, acaba sendo interrogado por ele.

O vazio do sujeito masculino tradicional é exposto em outros filmes de Kore-eda por meio de atos de fetichização que revelam a impotência de cada sujeito. *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018) posiciona homens em papéis convencionais de voyeurs do corpo feminino, apenas para revelar a falta de anonimato que essa postura busca ocultar. O exemplo mais marcante de voyeurismo no filme ocorre no clube sexual onde Aki trabalha. Lá, ela realiza uma dança provocante para um cliente conhecido apenas como “Número Quatro”, que a observa por trás de um espelho unidirecional. Na primeira vez em que Aki se apresenta para ele, ele permanece anônimo atrás do espelho — ele vê sem ser visto. Filmada de trás de Aki, a cena nos

permite ver o que ele vê no espelho: o corpo dela enquanto dança. No entanto, cenas subsequentes no clube demonstram que o arranjo não é apenas uma fantasia unilateral de um sujeito masculino — é também a manifestação da marginalização desse sujeito. “Número Quatro” revela sua impotência projetando sua castração simbólica em Aki por meio da fetichização. Os homens do outro lado do espelho devem se identificar como “homens de seio” ou “homens de bunda”. De acordo com Silverman, a fetichização — foco obsessivo em uma parte específica do corpo — é um meio pelo qual sujeitos masculinos projetam sua própria incompletude sobre o objeto de seu olhar, visualmente “dismembrando” partes do corpo do todo (p. 127). A falta de influência anônima de “Número Quatro” é revelada quando Aki o confronta através do espelho, convidando-o para uma sala de conversa privada onde pode ver seu rosto. A câmera se aproxima do espelho diante do qual Aki dança, revelando o rosto do homem, oculto por um boné. O reflexo do rosto de Aki no espelho faz parecer que ela está sentada ao lado dele. A impotência insinuada nesse encontro é totalmente revelada quando os dois se encontram pessoalmente, cara a cara. Ao ser abraçado por Aki, “Número Quatro” mal consegue articular uma resposta, revelando que tem um distúrbio de fala — uma representação física de sua castração simbólica no filme.

O objeto de fetichização final — uma boneca inflável — torna-se um espelho da carência masculina em *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009), de Kore-eda. Baseado em um mangá de Goda Yoshiie, o filme gira em torno das experiências de uma boneca inflável chamada Nozomi que, um dia, ganha vida. Inicialmente, Nozomi — cujo nome significa “desejo” — se manifesta como um objeto passivo do desejo masculino. A boneca pertence a Hideo, um solteirão solitário que a veste como empregada francesa ou enfermeira

todas as noites. Como objeto de obsessão, Nozomi expõe a própria falta de status e poder de Hideo: ele trabalha como garçom num restaurante familiar e se queixa à boneca de ser subestimado. As interações de Nozomi com outros homens também revelam suas deficiências. Ao se integrar ao mundo dos vivos, ela consegue um emprego em uma locadora de vídeos — um espaço conhecido por satisfazer fetiches — onde ajuda um cliente solitário a procurar filmes com protagonistas femininas de certos penteados e orienta um policial entediado a encontrar um filme com um policial corrupto. Embora a perspectiva narrativa inicial do filme esteja centrada em Hideo, o ponto de vista passa para Nozomi e outros personagens. A cinematografia reflete esse deslocamento do olhar masculino: o diretor de fotografia Lee emprega planos em movimento que constantemente reconfiguram os sujeitos no quadro, desconstruindo um ponto de vista estável. Em uma cena após Nozomi ganhar vida, ela e Hideo são capturados em um plano conjunto em um banco de parque. Quando ele tenta beijá-la, a câmera cruza o eixo da ação para registrar a reação dela — gesto que enfatiza a descentralização da perspectiva masculina. Além disso, a ausência de centralidade fálica nos personagens se reflete simbolicamente na ausência dos órgãos sexuais masculinos no filme. Em lugar deles, o insert plástico da vagina de Nozomi funciona como principal metonímia para o sexo, sendo repetidamente lavado por ela e por outros. Em uma cena, antes de Nozomi ganhar vida, Hideo se agacha no banheiro e limpa o receptáculo de plástico como se estivesse lavando a si mesmo.

Voltando a *O terceiro assassinato*, a composição das cenas na sala de entrevistas revela as dinâmicas de poder em transformação entre Shigemori e Misumi, enquanto a sobreposição visual de seus corpos desfaz a ilusão da inteireza do eu delimitado de Shigemori. Margrit Shildrick

descreve a transformação que ocorre em corpos autônomos e limitados quando entram em contato físico com formas marginalizadas como a de Misumi: “E onde o corpo do outro é incerto e resistente às exigências de expressão normativa... o toque se apresenta como um momento de ameaça real, uma perturbação na ilusão de pureza e autosuficiência do sujeito” (*Prosthetic*, p. 119). Embora um gesto em direção ao toque ocorra no início do filme, quando Misumi coloca a mão no vidro e convida Shigemori a fazer o mesmo, os dois nunca se tocam fisicamente. Em vez disso, a subversão da ilusão da corporalidade delimitada é realizada através da sobreposição visual de seus corpos por meio de reflexos, em uma cena que faz referência direta ao final de *Céu e inferno*, de Kurosawa. Enquanto Shigemori observa Misumi, sua própria ausência de presença é refletida de volta para si. O ângulo da interação entre os dois através do vidro cria uma tomada de dupla exposição, na qual a imagem de Shigemori é sobreposta a um close no rosto de Misumi, fazendo parecer que os dois estão sentados lado a lado. Quando Shigemori se inclina para frente, o reflexo de seu rosto se alinha brevemente com o de Misumi, criando um efeito semelhante ao da cena de *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1956), de Alfred Hitchcock, quando o rosto de Henry Fonda é sobreposto ao do verdadeiro culpado. Essa fusão visual em *O terceiro assassinato* cria um composto, uma identidade híbrida, que mistura os corpos dos dois homens no mesmo espaço. Ao desfazer a ilusão de um eu delimitado, Shigemori perde sua presença física, tornando-se um reflexo projetado sobre outro corpo. Subvertendo a autonomia circunscrita do sujeito masculino tradicional encarnado por Shigemori, *O terceiro assassinato* questiona, por fim, os fundamentos aparentemente autoevidentes que historicamente definiram masculinidades e moldaram sua corporalidade no cinema.

Além de destacar a natureza ilusória das masculinidades delimitadas, os filmes de Kore-eda vislumbram alternativas ao conceito tradicional de identidade masculina por meio de corpos que não servem como extensões da ordem patriarcal — corpos que desafiam definições tradicionais de estabilidade e funcionalidade. Os corpos de trabalhadores diaristas, como Osamu em *Assunto de família*, movem-se, trabalham e brincam como homens comuns, mas com seu status marginalizado na sociedade administrada, manifestam-se como “outros” em contraste com os corpos autoritários de médicos, advogados e empresários representados por atores como Fukuyama em outros filmes de Kore-eda. O trabalhador diarista, como sugere Tom Gill, tem sido tradicionalmente retratado como “antitético” ao *salaryman* na cultura japonesa (p. 146). Consequentemente, não se espera deles as mesmas obrigações, como a de servir como pilar de suas unidades familiares. A natureza transitória desses trabalhadores remete ao arquétipo do andarilho tradicional no cinema e no teatro, que contrasta com o *salaryman* ascendente e o desenvolvimento econômico que ele representa. Essa imagem do andarilho é talvez melhor exemplificada por Tora-san, o mascote itinerante e protagonista de uma das séries cinematográficas mais longas do Japão, *É difícil ser homem* (*Otoko wa tsurai yo*), que foi exibida de 1969 a 1995. Desvinculados da lealdade a uma empresa, os diaristas carecem da posição e autoridade que os *salarymen* adquirem por meio de sua associação com um grupo. Essa falta de status se manifesta através de corpos que desafiam imagens idealizadas da masculinidade em termos de vestimenta e aparência. Sem vínculos com uma empresa ou família tradicional, o corpo diminuto de Osamu em *Assunto de família* representa sua ausência de posição social. Seu corpo passivo é carregado por colegas após se machucar no trabalho, e ele aparece nu

em várias cenas — sendo Nobuyo, e não Osamu, retratada como a parceira sexualmente mais ativa da relação. Kore-eda chegou a brincar que escolheu o ator Riri Furanki para interpretar Osamu por causa de suas “costas bonitas” (RIRI e KORE-EDA, “Erosu”, p. 35).

Corpos masculinos que existem entre fronteiras nacionais maiores nos filmes de Kore-eda também fornecem um modelo de masculinidade que não se baseia em uma noção delimitada de “japonesidade”. Em *Eu queria ser Japonês* (*Nihonjin ni naritakatta*, 1992), documentário feito para a série televisiva *Nonfix*, Kore-eda desconstrói os fundamentos dos corpos masculinos enraizados na tradição nacional. O filme narra a vida de um homem chamado Kinoshita Atsushi, preso entre dois países: Coreia do Sul e Japão. Nascido sul-coreano, Kinoshita foi forçado a lutar pelo exército japonês nas Filipinas durante a guerra. Após o conflito, casou-se com uma japonesa e adotou seu sobrenome. Estabeleceu-se no Japão, mas sua verdadeira identidade — Park Yon-duk — veio à tona, fazendo com que perdesse a posse do hotel que administrava e fosse acusado de espionagem. Apesar das entrevistas com conhecidos, Kore-eda e sua equipe, ao voltarem à cidade natal de Kinoshita na Coreia do Sul, não conseguem localizá-lo. De maneira simbólica, Kinoshita aparece apenas em fotografias. A ausência de imagens dele sugere que transcende as limitações corporais impostas aos sujeitos nacionais — existindo eternamente em um espaço entre dois países: um de nascimento, outro de desejo.

Corpos que carecem de funcionalidade normativa, por sua vez, manifestam uma corporalidade que surge da interação, e não da expressão autônoma e independente. O interesse de Kore-eda pela história de Sekine em *Sem memória* (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1996) foi certamente influenciado pela experiência com seu próprio avô, que sofria

de demência (KORE-EDA, “Serote-pu”, pp. 373–374). No entanto, no caso de Sekine, a perda de memória resultou de negligência médica: ele foi privado de vitaminas essenciais devido a cortes implementados pelo governo, que transferiu aos beneficiários a responsabilidade por seu próprio tratamento. Embora o filme chame atenção para as implicações políticas do caso, o interesse de Kore-eda está mais em retratar a natureza de um sujeito que é avaliado com base em sua capacidade de funcionar de forma independente na lógica empreendedora do sistema de saúde — e da sociedade em geral. A funcionalidade física atribuída aos corpos normativos — autossuficiência no trabalho e nos cuidados — é, aqui, transferida para uma rede de apoio. Sekine depende fortemente da esposa e dos dois filhos, que se tornam um elo de continuidade entre passado e presente — algo que ele já não consegue manter sozinho, como se vê em uma cena desconfortável de compras com um dos filhos. Sekine também recorre a recursos externos para suprir sua memória: bilhetes colados e um diário no qual registra reações emocionais aos acontecimentos do dia.

Os corpos masculinos nos filmes de Kore-eda — sejam dependentes, itinerantes ou não delimitados — revelam alternativas ao mapeamento territorial do corpo masculino pelas forças patriarcais e pela ordem nacional. Esses homens são formados pelas exigências da ordem fálica, mas também pelo desejo que transcende a lógica e as expectativas da família, da corporação e de outras instituições que resultam dessa ordem. Como resultado, corpos masculinos se movem, trabalham e existem fora dos parâmetros da ordem patriarcal, atuando por meio de redes que desafiam o mito da autonomia e da integridade do corpo masculino. Por meio desses corpos, Kore-eda reformula a identidade, imaginando o tipo de sujeito que emerge à medida que o Japão se afasta do arquétipo do pai feudal e sua família — papéis

que forneceram estabilidade à nação durante seu desenvolvimento econômico no pós-guerra.

## Referências

- CERCEL, Christian. “Whither Politics, Whither Memory?” *Modern Languages Open* 1 (2020).
- FUKUOKA, Shin’ichi and KORE-EDA, Hirokazu. “Sono shunkan no, zengo ni sonzai suru mono” [In that instant, the things right behind you]. Sekai to ima wo kangaeru: Kore-eda Hirokazu taidanshū 3 [Thinking about the world now: Conversations with Kore-eda Hirokazu, part 3]. Ed. Kore-eda Hirokazu. Tokyo: PHP, 2016. 189-220.
- GILL, Tom. “When Pillars Evaporate: Structuring Masculinity on the Japanese Margins.” *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the Salaryman Doxa*. Ed. James E. Roberson and Nobue Suzuki. New York: Routledge Curzon, 2003. 144-61.
- HIGUCHI, Naofumi. “Kore-eda waurudo no kekkaï ga hirogatta junsaku” [A masterpiece that expands Kore-eda Land]. *Kinema Junpo* 1756 (Sept. 2017): 30-31.
- KONNOM Tsutomu and KORE-EDA, Hirokazu. “Itami Juzo to terebi” [Itami Juzo and television]. *Sen*, Kore-eda Hirokazu 76-103.
- KORE-EDA, Hirokazu. “Nichijyo no kontei ga yuraide iru sekai ni mukete, chichioya to natta jibun ga egakitai to omou koto” [What I think about becoming a father in a world that is in continual flux], *Sen*, Kore-eda Hirokazu 235-40.
- KORE-EDA, Hirokazu. “Serote-pu” [Cellophane tape], Kore-eda, Sekai to ima wo kangaeru 1 371-75.
- MATHEWS, Gordon. “Can a ‘Real Man’ Live for His Family? Ikigai and Masculinity in Today’s Japan.” Roberson and Suzuki, *Men and Masculinities* 109-25.
- RIRI, Furankr and KORE-EDA, Hirokazu. “Erosu to ikkai taiji shinai to shinenai” [I can’t die until I have faced off with sex once]. *Sen*, Kore-eda Hirokazu 30-55.

ROBERSON, James E., and NOBUE, Suzuki. *Introduction. Roberson and Suzuki, Men and Masculinities* 1–19.

SHILDRICK, Margrit. "Prosthetic Performativities: Deleuzian Connections and Queer Corporealities." *Deleuze and Queer Theory*. Ed. C. Nigianni and M. Storr. Edinburgh: Edinburgh UP, 2009. 115-33.

TODOROKI, Yukio and KINBARA, Yuka. "Tettei hiho taidan, 'Soshite chichi ni naru,' Kore·eda Hirokazu to, Nihon eiga no kazoku no shozo" [In-depth dialogue: Like Father, Like Son, Kore·eda Hirokazu, and a portrait of a Japanese film family]. *Kinema Junpo* 1647 (Oct. 2013): 56-61.



# • Outros aspectos



1 SHOPLIFTERS. Eletronic Press-Book. Toronto: Mongrel Media, 2018. Disponível em [https://s3.amazonaws.com/cdn.filmtrackonline.com/mongrelmedia/starcm\\_vault\\_root/media%2Fpublicwebassets%2FSHOPLIFTERS+-+Mongrel+press+kit\\_%7B1e55b4ec-de94-e811-944a-0ad9f5e1f797%7D.pdf](https://s3.amazonaws.com/cdn.filmtrackonline.com/mongrelmedia/starcm_vault_root/media%2Fpublicwebassets%2FSHOPLIFTERS+-+Mongrel+press+kit_%7B1e55b4ec-de94-e811-944a-0ad9f5e1f797%7D.pdf)

## Família

Hernani Heffner

Em uma sociedade em que o cuidado com a criança é uma obrigação ético-legal pública, severa e coletiva, indo além da dimensão estritamente familiar, a presença recorrente do tema na obra de Hirokazu Kore-eda parece corresponder a um desejo de compreensão de seu estatuto no Japão contemporâneo. De fato, é uma cena comum nas ruas e nos filmes japoneses, a presença infantil desacompanhada de pais, responsáveis ou adultos em geral, enquanto os mais velhos as observam e acompanham à distância, cuidando de intervir quando necessário. A autonomia e quase exclusividade infanto-juvenil é notória na seara do anime também. Menos evidente é o sentido dessa paisagem social e a ideologia que a perpassa e a constrói historicamente. A família como unidade social, seus laços e coesão internos, especialmente os geracionais, sempre em equilíbrio, e sua suposta antiguidade, como que um modo de ser japonês enraizado na “tradição”.

De forma conceitual a unidade familiar seria a imagem acabada da *wa*, isto é, da harmonia, como ideal existencial e social. Uma sociedade que procuraria evitar os conflitos e ao mesmo tempo “policiar” a vida cotidiana e a si mesma em busca das faltas, erros, desvios, crimes, suposto caminho de um comprometimento com o coletivo e de um auto-aperfeiçoamento. Uma sociedade que pede desculpas (de forma protocolar) permanentemente; que cultiva uma doce, falsa e operativa polidez. Um corpo social em que a vergonha é uma porta de acesso rápido ao suicídio como punição moral. Como processo e como forma de controle, a vergonha está sempre dirigida ao outro, veículo da exem-

plaridade maculada. A crítica nunca é uma abertura para o auto-conhecimento. Para além do *background* inicial como documentarista social para televisão, não é à toa que Hirozaku Kore-eda tira a maioria de seus filmes de elementos de sua própria biografia e de pequenas notícias de jornal, *fait-divers* aparentemente isolados dentro do fluxo de realizações e boas ações que comporiam o cotidiano japonês, transformando-os em retrato nuançado, contraditório e no limite chocante desse “modo de ser”.

Para Kore-eda, a origem de *Assunto de família*, título brasileiro de 万引き家族 (transliterado fica *Manbiki kazoku*, cuja tradução literal é “Família de ladrões de lojas”) é menos o exame recorrente de um tema clássico, e mais uma sensação de indignação, uma tentativa de reagir à raiva que sentiu diante da trivial condenação das personagens envolvidas na ocorrência policial real<sup>1</sup>. Se a maioria de seus filmes ficcionais se enquadram até certo ponto na categoria (ou “gênero”) dos *Shochimin-eiga* (filme da pequena burguesia, em sentido literal), justamente este vai examinar um núcleo familiar não completamente biológico, incompleto (como de resto nas demais produções afins; e no limite com pai e/ou mãe ausentes, como em *Ninguém pode saber*/誰も知らない) e sócio-economicamente à margem, em verdade, fora-da-lei. A moldura de gênero lhe permite justamente esmiuçar um cotidiano familiar incomum e questionar a noção japonesa de família. Mas aos tropos mais comuns de sua filmografia sobre a família, como o abandono, marginalidade, indiferença ou rejeição, especialmente de crianças e jovens, *Assunto de família* opõe o acolhimento e a inclusão como marcas distintivas de uma família aparentemente disfuncional, em movimento inovador em sua carreira e de fato mais próximo do *ethos* dos *Shochimin*.

No entanto, estamos nos movendo com certa imprecisão nesta aproximação entre o papel ou função da famí-

2 BRADSHAW, Peter. Hirokazu Kore-eda: "They Compare Me to Ozu. But I'm More Like Ken Loach". GUARDIAN, May 14, 2015, 2:09 PM. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-edirector-our-little-sister-interview>

3 JUDAH, Tara. Judah. Taking Time: Family Forgiveness in Hirokazu Kore-eda's "Our Little Sister". METRO MAGAZINE, 76: 77, Winter 2016.

lia japonesa e o seu retrato cinematográfico. Os "filmes de família" de Kore-eda são muito mais dramas culturais, no pleno sentido da palavra, isto é, exame de estruturas, do que narrativas (argumentos) personalizadas em torno da infância ou da paternidade e seu estatuto na vida japonesa. Neles parece preponderar uma duradoura moldura realista, vinda da prática documentária, e que reverbera também certa tradição cinematográfica dramática "neutra" do filme de família, como em Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu, Heinosuke Gosho e Yasujiro Ozu, sendo Mikio Naruse o mais "sombrio" de todos, mas somente como forma de aproximar o espectador de um exame em lupa do assunto ou problema. Se Kore-eda dialoga em certa medida com esse cinema clássico japonês, o faz de forma instrumental, pois como declarou certa vez, não sem uma ponta de ironia, se sentia mais próximo do cinema (sócio-político) do britânico Ken Loach do que de Naruse ou Ozu<sup>2</sup>. Afinal, como colocou um crítico por ocasião do lançamento de *Assunto de família*, o filme era apenas o "último no catálogo de histórias de Koreeda (sic) sobre famílias fraturadas, figuras paternas ausentes e filhos negligenciados"<sup>3</sup>, querendo com isso dizer que ele era um cineasta tipicamente contemporâneo, e longe, muito longe da tradição anterior.

A persistente aproximação de Kore-eda ao cinema de Ozu, e por extensão ao antigo "filme de família", procura filiá-lo dentro e fora do Japão a uma suposta tradição que transcende os espaços de exibição. Como raramente se comenta sobre a construção recente desse "ser japonês", características que emergiram com a modernidade, a industrialização e a produção massiva de filmes estariam imersas em um caldo cultural imemorial. São poucos os críticos e os historiadores que chamam a atenção para a formação do mito japonês<sup>4</sup>, em larga medida obra do etnólogo Yanagita Kunio, que defendia a proposição de que o Japão teria sido o único

país capitalista moderno a preservar sua cultura tradicional e a aplicá-la aos novos espaços de convivência como a fábrica. O discurso do paternalismo industrial associado à prática do *onjo-shugi* – os patrões "cuidam" dos empregados – não tem origem no período "feudal" e sim na ação ideológica de um grupo de capitalistas que lançam essa ideia em 1893. Da mesma forma, a chegada da vida burguesa na segunda metade do século XIX vai implicar em uma redefinição – a família nuclear – que trará à tona a imagem clássica da casa japonesa com a família reunida para a refeição ou o chá em torno da mesa baixa, tão característica dos filmes de Ozu. O que poucos sabem é que a *chabudai* inexistia em séculos anteriores. Se o cinema consolida essa nova paisagem e a repete milhares de vezes, formando uma "tradição", isso está relacionado ao fato de que os *Shochimin-eiga* retratam justamente a família classe média baixa que emerge desse processo de modernização e a quem esses filmes são dirigidos, como grupo social consumidor privilegiado. A modernidade japonesa não incorpora tradições anteriores mais salientes, antes reconfigura elementos pontuais e os reinventa como "passado" ou "tradição".

Até mesmo a propalada atenção para com a criança, ou ainda o sentido comunal da vida social, supostamente não classista ou hierarquizada, nasce a rigor em 1932 com o Código de Proteção à Criança japonês, mesmo momento de lançamento do clássico infantil *Eu nasci, mas...*, de Ozu. O Código representa um primeiro olhar para os abusos, abandonos, violências, mas não tem força em um primeiro momento para coibir a desestruturação crescente desse modelo de sociedade, especialmente após a derrota na Segunda Guerra Mundial e à passagem a uma sociedade do fastio e do consumo desenfreado. Literalmente até meados dos anos 1990 não se fazem registros estatísticos das infrações e crimes contra a infância. De meras mil no-

4 No Ocidente um estudo crítico importante é VLASTOS, Stephen. *Mirror of modernity: invented traditions of modern Japan*. Berkely: University of California Press, 1997.

tificações no primeiro ano da tabulação de dados se salta para mais de 250 mil notificações no ano de lançamento de *Assunto de família*. Pouco depois de ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes com o filme, Kore•eda dá uma entrevista em que comenta a persistência da invisibilidade de seus personagens, temas e situações retratadas perante a sociedade japonesa.

Ir contra a tradição, revolvendo-a em seus termos e parâmetros, significa não só fazer a crítica de suas contradições, mas também voltar-se contra a normatividade embutida em suas práticas. Em vez de um filme de família existencial e filosófico, um retrato de família fabular, emocional, comprometido e partisan, pela ótica infantil. Nesse sentido, o propalado humanismo de Kore•eda pode ser uma armadilha por conta da idealizada visão ocidental do Japão, já que seus filmes são ao mesmo tempo amorosos e interessados na fratura em grande medida inevitável das famílias que se formam por lá. Fratura, é bom que se diga, vinda de agentes externos a essa mesma família em *Assunto de família*. Ou em larga medida, do estado japonês. A inevitabilidade aqui não é uma dimensão metafísica e sim fruto das condições sócio-históricas dadas e dos processos igualmente históricos que as conformaram. Além disso, o interesse de Kore•eda não termina com a dissolução dos núcleos familiares. Estende-se à reação diante das rupturas. A persistências dos laços familiares é uma operação bem mais complexa do que a simples reunião ou luto dos entes queridos. Está admiravelmente exposta no balbuceo final de Shota. No coração da *ikigai* está sempre a pessoa que nos conduziu até aqui.

# *Pais e filhos (2013)<sup>1</sup>*

*David Bordwell*

1 Publicado originalmente em 21 de outubro de 2013 no blog de David Bordwell. Disponível online em: <https://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-kore-eda/>  
Tradução de Ana Moraes.

Entre outros objetivos, os festivais de cinema buscam oferecer um espaço seguro para o cinema não conformista. Os programadores precisam encontrar a próxima novidade — o cinema de arte é tão movido pela novidade quanto Hollywood — e incentivam filmes que ultrapassem limites. O que nem sempre é reconhecido é que, às vezes, os festivais exibem cineastas que antes foram bastante ousados artisticamente, mas que agora recuam um pouco de seus impulsos mais radicais. Parte disso provavelmente se deve à idade e à maturidade; parte reflete o fato de que, além das novidades ousadas, os festivais também buscam obras que possam alcançar um público mais amplo. E, claro, os festivais apresentarão os trabalhos mais recentes dos cineastas mais consagrados, quase independentemente das apostas dos programadores sobre sua qualidade. Alguns setores do público querem ver o novo filme de Hou Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami ou Olivier Assayas.

Hirokazu Kore-eda tinha 33 anos quando *Maborosi* (1995) ganhou um prêmio em Veneza. É uma obra austera e bela, que apresenta um drama familiar inquietante em longos e estáticos planos. Quando a ação se desloca para uma vila costeira, planos distantes capturam a luz mudando lentamente sobre as paisagens, enquanto a tensão entre marido e mulher é construída por meio de pequenos gestos. Por exemplo, descobrimos que a esposa desolada está esperando no ponto de ônibus apenas quando uma pequena parte dela aparece iluminada.



Para que isso não pareça apenas um jogo de estilo, Kore-eda ocasionalmente usa seus longos planos para construir suspense. O novo marido de Yumiko está bêbado. Enquanto ele está fora do cômodo, ela abre uma gaveta para pegar o sino da bicicleta que guarda em memória do primeiro marido, morto em um acidente. O segundo marido retorna inesperadamente e desaba embriagado sobre a mesa ao lado dela. Mas quando ela levanta as mãos do colo, sem querer faz o sino tilintar levemente.

O som o desperta, e ele pergunta o que ela está segurando. Ela ergue a cabeça, finalmente, e eles começam uma discussão sobre os motivos de cada um ao se casarem. Eventualmente, ele se arrasta cambaleante até o outro lado da mesa e nota o que estava presente o tempo todo, silenciosamente, no enquadramento: a gaveta ainda aberta, à direita da tela.

Nos filmes posteriores, de *Depois da vida* (Wanda-furu Raifu, 1998) a *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011), o design visual de Kore-eda tornou-se menos dependente de mudanças sutis dentro de um plano calmo. As imagens ficaram menos exigentes, e as linhas narrativas mais extrovertidas sustentam emoções mais intensas. Os filmes continuam admiráveis em sua engenhosidade narrativa e na mistura de humor e pathos — ou seja, estão comprometidos com aquele “cinema de qualidade” que torna os filmes exportáveis.

Esse compromisso está firmemente presente em *Pais e filhos* (Soshite Chichi ni Naru, 2013). Kore-eda, agora com 51 anos, não arrisca quase nada nem estilística nem narrativamente. Ainda assim, cada cena deixa um leve traço emocional, e seu toque leve garante que tudo nunca desambe para o histrionismo. Se *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004) e *O que eu mais desejo* são seus “filmes de criança”, este é, como *Seguindo em frente* (Aruitemo

Aruitemo, 2008), um filme sobre ser pai.

A trama tem uma premissa de conto de fadas: bebês trocados na maternidade. Nosso ponto de vista é alinhado com os pais de classe alta, especialmente o ambicioso executivo Ryota. Ao descobrir que o pequeno Keita, de seis anos, não é seu filho biológico, ele insiste em trocar o menino com o filho criado pela família Saiki, de classe trabalhadora e espírito despreocupado. Em troca, Ryota e sua esposa passam a criar o filho dos Saiki.

À medida que o filme avança, nossa perspectiva se amplia para criar uma rede de comparações — duas maneiras de ser uma criança de seis anos, disciplina rígida versus criação permissiva, o que os ricos tomam como garantido e o que os pobres não podem ter, uma mãe solícita versus outra que não pode se dar ao luxo de mimar. Kore-eda é impecável ao medir as reações de todos os envolvidos. A esposa de Ryota mergulha em uma depressão silenciosa. Saiki é um pai afável com um lado infantil, mas também deseja processar o hospital. A esposa de Saiki, uma mulher prática com dois outros filhos para cuidar, mistura dureza e afeto materno. Como num filme de Jean Renoir, todos têm seus motivos, e o drama se constrói através de um processo de adaptação que se estende por muitos meses. Os clímax se tornam abafados, mas não menos poderosos por isso.

Um sorriso e uma lágrima: a fórmula do estúdio Shochiku, enunciada por Kido Shiro nos anos 1920, permanece em vigor aqui. Motivos simples, como imagens armazenadas em um cartão de memória da câmera, remetem a todas aquelas cenas de fotos afetuosas nos clássicos de Ozu. O filme inteiro é rodado com um polimento convencional — planos fechados com lentes longas, decupagem direta — que está longe da aparência estrita e ligeiramente fria de *Maborosi*.

É impossível não gostar desse filme caloroso e meticulosamente arquitetado. Kore•eda provou ser um mestre do cinema humanista, e admiro o que ele fez (como indicam estas observações). No entanto, para aqueles de nós que acompanham sua carreira há quase vinte anos, talvez fique uma leve decepção pelo fato de ele não ter tentado expandir um pouco mais seus horizontes.

*Pais e filhos* recebeu o Prêmio do Júri no Festival de Cannes daquele ano. Steven Spielberg, presidente do júri, adquiriu os direitos de remake para a DreamWorks.

# *As continuidades e mudanças no estilo estético cinematográfico de Hirokazu Kore-eda: o filme *Broker* como um exemplo<sup>1</sup>*

*Baoming Song*

---

1 Publicado originalmente em *Journal of Social Science and Humanities*, Volume 4, N. 101, 2022, pp. 16-21. Tradução de Jaiê Saavedra.

---

2 SHI, Yujie. *The Research on Hirokazu Kore-eda's Film Style Rheology*. Southwest University, 2018.

## **1. Introdução**

Na década de 1990, o cinema japonês emergiu da estagnação das décadas de 1970 e 1980 com o “movimento do Novo Cinema Japonês”<sup>2</sup> e o surgimento de alguns autores como Kitano Takeshi, Shunji Iwai, Masayuki Suo, Hirokazu Kore-eda e outros que enfatizaram seu próprio estilo. Eles revolucionaram o cinema japonês tradicional com uma nova estética e perspectiva criativa, e contribuíram para o renascimento do cinema japonês. Dentre eles, Hirokazu Kore-eda foi documentarista em seus primeiros dias, tendo realizado muitos documentários televisivos que abordavam questões sociais no início da década de 1990. Essa experiência também influenciou profundamente suas concepções posteriores sobre a realização de longas-metragens. O conteúdo de seus filmes frequentemente foca na realidade das vidas individuais, na ética familiar e em reflexões sobre questões sociais. Ao mesmo tempo, a expressão de seus fil-

mes se baseia fortemente em técnicas documentais, o que, em última análise, confere aos filmes uma aparência realista e um forte estilo estético de cinema naturalista. *Broker* (*Beurokeo*, 2022) é o filme mais recente de Hirokazu Kore-eda. O filme continua os temas de seu filme anterior, *Assunto de família* (*Manbiki Kazoku*, 2018). A relação ética de uma família temporária e não relacionada é discutida, e a luz e a escuridão da natureza humana são reveladas. Em termos de estilo estético, *Broker* apresenta muitas mudanças ao mesmo tempo em que continua o modo dos filmes anteriores de Hirokazu Kore-eda. Neste artigo, estudos de caso e análise textual são utilizados no estudo ontológico do filme *Broker*, na tentativa de descobrir como o estilo estético de Hirokazu Kore-eda continua e se transforma, na esperança de fornecer uma fonte de referência documental para pesquisadores e criadores de filmes relacionados.

## 2. O tema da ética familiar

Hirokazu Kore-eda tomou conhecimento do problema dos bebês abandonados na sociedade japonesa e teve a ideia de fazer um filme sobre isso quando estava preparando o filme *Pais e filhos* (*Soshite Chichi ni Naru*, 2013). Mais tarde, ele soube que o número de bebês abandonados na Coreia era ainda maior do que no Japão e, após muita deliberação, finalmente decidiu mudar o local das filmagens para a Coreia. O filme *Broker* é o primeiro filme de Hirokazu Kore-eda em língua coreana. Exceto pelos cargos de diretor, roteirista e editor ocupados por ele próprio, os outros membros da equipe, como atores, diretores de fotografia, técnicos de iluminação e designers de arte, são todos da Coreia. Claramente, trata-se de um padrão internacional de produção cinematográfica. No filme, Sang-hye-

on, interpretado por Kang-ho Song, é um intermediário que dirige uma lavanderia por conta própria, mas está endividado após o divórcio devido ao vício em jogos. O outro personagem intermediário é Dong-soo, interpretado por Dong-won Gang, que foi abandonado pelos pais quando criança e cresceu trabalhando em um “abrigo para bebês abandonados”. So-young, interpretada por Ji-eun Lee, tem que abandonar seu filho recém-nascido porque não suporta deixá-lo viver com o fato de que sua mãe é uma criminosa no futuro. Assim, dois intermediários e uma criminosa levam o órfão Hae-jin em uma jornada para “vender” o bebê Woo-sung. Essas pessoas não relacionadas e socialmente marginalizadas — os intermediários, a mãe solteira, o órfão e o bebê abandonado — são, assim, ligadas entre si, formando uma comunidade temporária. Abandonar uma criança é eticamente inaceitável e moralmente censurável. Impulsionados pela compulsão moral e pela bondade em sua natureza humana, eles desistem da ideia de “vender” Woo-sung. No final, redimem-se no amor, reconciliando-se com as feridas e dores do passado.

Entre os filmes anteriores de Hirokazu Kore-eda, *Nossa irmã mais nova* (*Umimachi Diary*, 2015) mostra a vida de três irmãs e sua meia-irmã. *Ninguém pode saber* (*Dare mo Shiranai*, 2004) apresenta a vida de quatro crianças não registradas deixadas sozinhas por sua mãe. *Pais e filhos* acompanha a história de duas famílias envolvidas em um dilema ético devido à “troca de bebês”, discutindo a questão de se é o sangue ou o tempo que mantém uma família unida.<sup>3</sup> O filme *Assunto de família* transcende as fronteiras da ética familiar tradicional para apresentar uma família temporária formada por um grupo de pessoas não relacionadas e socialmente marginalizadas. Hirokazu Kore-eda sempre foi apaixonado por temas familiares. A discussão e reflexão sobre a ética familiar é o tema eter-

3 PENG, Hongmei. A Study on Aesthetics in Daily Life and Family Ethics in Hirokazu Kore-eda's Movies. Lanzhou University, 2019.

4 ZHENG, Ze. Community Studies in Hirokazu Kore-eda's Films. Hunan University of Technology, 2021

no de seus filmes. Seu filme mais recente, *Broker*, sem surpresa, continua o tema da ética familiar. A “venda de crianças” foi usada como linha principal do filme pelo diretor. No processo de encontrar um comprador, personagens que não são relacionados entre si, mas que compartilham um destino, estabelecem uma família temporária à medida que o relacionamento se desenvolve. Isso permite que essas pessoas que foram abandonadas por suas famílias sintam a beleza de ter uma família. É uma experiência triste, mas calorosa. É fácil perceber que Hirokazu Kore-eda sempre esteve interessado em explorar os limites da família, utilizando as emoções comuns dos seres humanos para criar vínculos que transcendem os laços de sangue. Assim, seus filmes retratam a ética familiar de forma mais profunda, não se limitando mais às relações sanguíneas, mas focando em famílias temporárias e não relacionadas, explorando constantemente a natureza humana, as emoções humanas e a ética. Zygmunt Bauman, sociólogo britânico, expressou suas opiniões sobre a definição de “comunidade”. Ele sugere que o vínculo emocional dentro de uma “comunidade” é precisamente uma “emoção mútua e de ligação”, que é a vontade apropriada e verdadeira daqueles que estão unidos entre si.<sup>4</sup> É óbvio que Hirokazu Kore-eda coincide com Zygmunt Bauman na opinião sobre “comunidade”, usando o filme como meio para refletir sobre as emoções humanas comuns mais amplas e o significado mais profundo da vida. Esse conceito estético e ético de “grande amor” em seus filmes é poderosamente inclusivo.

### 3. Aderência e rebelião contra a teoria cinematográfica de Bazin

O famoso teórico francês do cinema, André Bazin, certa vez propôs a visão teórica de que “o cinema é a assíntota da realidade”. O documentário é a primeira característica original da arte cinematográfica. Ele está mais próximo da vida e da realidade do que qualquer outra arte. Desde o final da década de 1990, Hirokazu Kore-eda tem explorado e experimentado no campo do cinema com uma profunda preocupação com a realidade social e o humanismo. Como resultado de sua experiência anterior na realização de documentários televisivos, os primeiros filmes de Hirokazu Kore-eda ainda possuem uma forte característica documental, mantendo sua preocupação e reflexão sobre temas sociais, além de mostrar a verdadeira beleza da vida cotidiana com cenas realistas e o ritmo da luz e da sombra.<sup>5</sup> Embora o naturalismo e o realismo se sobreponham em algumas definições conceituais, o naturalismo tende a ser mais uma definição de técnica criativa na literatura e no cinema<sup>6</sup>, enquanto o realismo trata mais da temática. Os temas realistas e o estilo estético naturalista também foram desenvolvidos nos primeiros experimentos de Hirokazu Kore-eda no cinema. Ele tem o costume de empregar eventos noticiosos e questões sociais para aproximar as histórias da vida das pessoas comuns. Por exemplo, o filme *Ninguém pode saber* é adaptado do “Incidente do Abandono de Crianças em Sugamo” de 1987, que abalou o Japão. O filme *Tão distante (Boku no Kyori)*, 2001) baseia-se no horrível incidente do “Gás Sarin da Aum Shinrikyo”. *Pais e filhos* foi inspirado em repor-

5 FAN, Chenxi. Theme, Character, Style—Study on the Realistic Orientation of Hirokazu Kore-eda's Film Creation (1995-2020). Liaoning University, 2020.

6 GUO, Fengnan. “The art of ‘life stream’ in contemporary Japanese cinema”. *Movie Literature*, 2020(24): 42.



tagens sobre os muitos casos de trocas de bebês no Japão na década de 1970. O filme *Assunto de família* baseou-se em uma reportagem sobre uma família de ladrões que fraudava os idosos para obter suas pensões. Tanto as notícias quanto as questões sociais têm um grande potencial de público. Hirokazu Kore-eda usa esses temas realistas para aproximar o filme da vida do espectador.

A “teoria do foco profundo” proposta por André Bazin é baseada na “ontologia da imagem”. Ele argumenta que “a imagem do filme é a mesma que o objeto na realidade, e a essência de reproduzir a aparência original das coisas é a base da estética cinematográfica”. É evidente que os primeiros filmes de Hirokazu Kore-eda foram influenciados por sua experiência em fazer documentários. Ele fazia uso frequente de planos longos, foco profundo e gravação sincronizada para manter a continuidade do tempo e do espaço, a fim de reproduzir a realidade física do mundo. Isso está em conformidade com a “teoria do foco profundo” de Bazin, que aproxima o filme da realidade. Em termos de manifestação exterior, forma-se um estilo estético vívido de naturalismo em seus filmes.

No entanto, o filme mais recente de Hirokazu Kore-eda, *Broker*, continua seu estilo estético de realização cinematográfica ao mesmo tempo em que realiza algumas mudanças com base nele. Quanto ao tema, embora o filme trate de questões sociais e continue o gênero realista de seus trabalhos anteriores, é menos direto e incisivo do que antes. Além disso, a forma realista exterior deste filme começa a mudar consideravelmente. As imagens não são mais apresentadas como documentários, mas sim focam mais na natureza alegórica da história dentro de um estilo realista. Isso faz com que o filme se assemelhe mais a um conto de fadas alegórico entre a realidade e a ficção. Pode ser o resultado de Hirokazu Kore-eda estar se

aproximando dos padrões de produção. As características específicas da estética cinematográfica apresentadas em *Broker* se refletem principalmente em muitos aspectos discutidos abaixo.

## 4. A retórica da imagem

### 4.1 A metáfora da fotografia

Em 2019, o diretor coreano Bong Joon-ho dirigiu o filme *Parasita (Gisaengchung)*, que ganhou inúmeros prêmios no Oscar, no Festival de Cannes e em outros festivais internacionais, impressionando o público com a natureza metafórica de suas imagens. Descobri que o diretor de fotografia de *Broker*, uma produção internacional Japão/Coreia, é Kyung-pyo Hong, que foi o diretor de fotografia de *Parasita*. E muitas metáforas visuais permeiam o filme *Broker*.

A primeira tomada de um bom filme, como condensação do todo, deve ser bem planejada pelo diretor. Ela ou implica o destino dos personagens ou indica o desfecho da história, desempenhando um papel crucial. A primeira tomada de *Broker* — noite chuvosa, plano geral, plano-sequência fixo, ângulo alto e outros elementos e métodos de filmagem — mostra toda a cidade em vista panorâmica. Os becos sinuosos e mal iluminados em primeiro plano e os arranha-céus ao fundo formam um contraste gritante, representando, respectivamente, a classe baixa e a classe alta. A personagem principal, So-young, está carregando seu bebê enrolado em panos enquanto desce um beco, subindo com dificuldade uma ladeira íngreme. A noite chuvosa, o beco mal iluminado, as figuras cercadas por muros altos e a escalada difícil de baixo para cima são todos

7 PENG, Hongmei. A Study on Aesthetics in Daily Life and Family Ethics in Hirokazu Kore-eda's Movies. Lanzhou University, 2019.8  
NAKANE Chie. Interpersonal relations in vertical society. Translated by Chen Cheng. Beijing: The Commercial Press, 1994.

9 ZHANG, Rong. "Home and Memory: Study on Spatial Narratives in Hirokazu Kore-eda's Films". Movie Literature, 2019(21): 67.

10 WANG, Danning. Family in Hirokazu Kore-eda's Movie. Jiangsu Normal University, 2020.

elementos audiovisuais que, juntos, sugerem o caminho de vida árduo de So-young, uma pessoa marginalizada da sociedade, e as dificuldades que ela enfrentará mais adiante no filme.

A cena de abertura também ecoa o diálogo de So-young com Dong-soo aos 44 minutos do filme: "Às vezes, sonho que chove e a água da chuva lava a pessoa que fui ontem. Quando abro os olhos, a chuva ainda está caindo, mas eu não mudei em nada". So-young é uma criminosa no filme, e ela deseja que a chuva possa lavar seus pecados. Esse diálogo expressa com precisão seus sentimentos internos de impotência diante do destino. Na segunda tomada, a câmera utiliza um ângulo baixo fixo para captar a cena em que So-young sobe uma escada íngreme sob a chuva. Essa tomada complementa a primeira, na qual a chuva funciona como metáfora dos obstáculos que So-young enfrentará na vida.

Essa cena imediatamente me lembrou de uma cena semelhante em *Parasita*, na qual o diretor usa repetidamente a disposição espacial de cima para baixo dos personagens como metáfora da distância entre as duas classes sociais. Pode ser uma homenagem intencional de Hirokazu Kore-eda ao filme de Bong Joon-ho, ou talvez atribuída ao fato de que o diretor de fotografia de ambos os filmes é o mesmo.

## 4.2 A metáfora dos detalhes

Esconder informações importantes nos detalhes é uma característica distintiva do estilo estético cinematográfico de Hirokazu Kore-eda. E qualquer detalhe no filme pode tornar-se um elemento metafórico ou sugestivo para expressar significado e impulsionar a narrativa. Por exemplo, os novos giz de cera que a mãe compra para Yuki no filme *Ninguém pode saber* se transformaram em pontas

de giz no ano seguinte, e o esmalte que ela aplicou na filha mais velha, Kyoko, já caiu completamente. Todas essas mudanças na forma material enfatizam os vestígios deixados pelo tempo nas crianças<sup>7</sup>, sugerindo o longo processo de espera das crianças pelo retorno da mãe. No filme *Seguindo em frente* (Aruitemo aruitemo, 2008), há uma cena em que a família tira uma foto: a primeira tomada é direcionada à fotografia das figuras colocada sobre uma mesa dentro da casa, e as figuras fora de quadro são refletidas no vidro em primeiro plano da imagem. Através disso, o espaço em tela e o espaço fora de tela são unidos. Em seguida, a fotografia é retirada da mesa pela mãe. Na segunda tomada, a família está do lado de fora da porta para uma fotografia familiar. No centro, está a mãe segurando a fotografia que acabou de tirar da mesa. Ela aparece menor no quadro, mas ainda mantém a atenção do espectador. O significado das duas tomadas editadas juntas é claro: o homem na fotografia é um membro da família que faleceu. Somente sua mãe ainda se lembra dele, enquanto todos os outros praticamente o esqueceram.

Além disso, o título coreano de *Broker* é entremeado com uma linha que pode não apenas indicar a identidade do intermediário como "casamenteiro", mas também sugerir que os personagens principais do filme eventualmente se tornarão uma família unida.

## 4.3 A metáfora do lar

No livro de Nakane Chie, *Relações humanas em sociedades verticais*, ela descreve como o conceito japonês de "lar" é concebido como uma "comunidade de convivência", com maior ênfase no conceito de viver juntos em um mesmo espaço — o "lugar". Ao mesmo tempo, ela aponta que "coabitantes estranhos" são mais importantes do que

11  
YANG, Jian. *Perusal of Selection Screenwriting Discourse*. Beijing: The Writers Publishing House, 2017.

“parentes consanguíneos”, por meio de exemplos.<sup>8</sup> As famílias nos filmes de Hirokazu Kore-eda são frequentemente formadas como uma “comunidade de convivência” e uma “família reconstituída” que não está relacionada exclusivamente por laços de sangue. Isso também incorpora a experiência emocional de Hirokazu Kore-eda com o lar familiar. O espaço possui múltiplas funções. Ele não é apenas usado como lugar para o desenrolar do enredo, mas também é dotado de um significado simbólico.<sup>9</sup> O “lar” no filme não é apenas um espaço físico para viver, mas também um refúgio para cada membro da família.<sup>10</sup> Nos filmes anteriores de Hirokazu Kore-eda, como *Depois da tempestade* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016), *Seguindo em frente*, *Ninguém pode saber* e *Assunto de família*, o “lar” sempre existe em uma forma física fixa, que é um conceito comum e humano de “lar”. Em *Broker*, Hirokazu Kore-eda inova ao substituir o tradicional lar físico fixo por uma van apertada e decadente, onde algumas pessoas formam uma família improvisada para enganar o público. E a história se desenrola na estrada. A van apertada e decadente é uma metáfora para os traumas internos dos personagens causados pela dissolução de suas famílias e por seu espaço de vida restrito na sociedade. A van móvel também indica a vida errante e instável dos personagens. Assim, o conceito de “lar” torna-se mais metafórico e simbólico.

## 5. A narrativa do fluxo da vida

O “fluxo de vida” refere-se à gravação do fluxo natural, trivial e aparentemente sem sentido da vida.<sup>11</sup> O objetivo dessa abordagem é focar na vida real, apresentar a vida como ela é e criar um retrato de pessoas comuns, simples, sem qualquer embelezamento. A vida aparentemente ordi-

nária é colocada em contraste com o pano de fundo social e temporal, o que faz com que emoções intensas e outras camadas temáticas fiquem ocultas nesse “ordinário”. Com isso, cria-se uma reverberação duradoura.<sup>12</sup> Nos filmes de Hirokazu Kore-eda, planos aparentemente insignificantes são, na verdade, cuidadosamente concebidos para alcançar essa narrativa do fluxo de vida. Há dois propósitos nisso. Primeiro, as histórias e as identidades dos personagens são altamente dramáticas. A narrativa do fluxo de vida serve para suavizar esse drama e aproximar o filme da vida real, criando uma ilusão de realidade, em consonância com o estilo estético naturalista do diretor. Segundo, esses processos ou detalhes da vida, que parecem desconectados, sempre se ligam ao tema do filme. Em outras palavras, o tema está oculto nos processos e detalhes da vida dos personagens. A acumulação desses detalhes também pode fortalecer o impacto do clímax emocional ao final do filme. Por exemplo, essa narrativa é utilizada no filme *Seguindo em frente*. Não há grandes reviravoltas do início ao fim — o filme apresenta apenas a vida cotidiana da família Yokoyama. No entanto, essas rotinas diárias estão carregadas de conexões emocionais entre os membros da família. O estilo de fluxo de vida em *Broker* se reflete nos detalhes, que muitas vezes correspondem diretamente aos temas do filme, tornando um assunto dramaticamente denso ainda mais realista. Por exemplo, aos 55 minutos do filme, uma policial está pensativa na praia e murmura as palavras: “criem eles bem, como se fossem nossos próprios filhos”, enquanto ouvimos, em forma de voice-over, as vozes alegres de crianças. O voice-over não apenas reflete o espaço fora de campo, mas também reforça a autenticidade do filme. Além disso, as vozes das crianças se vinculam ao monólogo interno da policial. Outro exemplo é a letra da música que a policial canta no carro:

12  
GUO, Fengnan. “The art of ‘life stream’ in contemporary Japanese cinema”. *Movie Literature*, 2020(24): 42.

“mais triste que o amor é o afeto familiar”. Esses detalhes aparentemente casuais do fluxo de vida sublinham os temas centrais do filme: “crianças” e “família”. Aos 1h59 de filme, enquanto Sang-hyeon está sentado na sala de espera, diversas notícias são ouvidas em voice-over, o que reforça a autenticidade e aleatoriedade do filme, ao mesmo tempo que serve à narrativa. Em uma das notícias: “o corpo de Shen foi encontrado em um shopping subterrâneo no centro de Seul, nas primeiras horas do dia 8”. O diretor trata o assassinato de Shen de maneira elíptica, com uma “lacuna”, mas essa mensagem pode sugerir que o assassino é Sang-hyeon. Outra notícia: “para comemorar o Dia da Família em maio, atividades familiares estão sendo realizadas pelo país, e as crianças em Seul...”, mais uma vez ecoa os temas do filme: “família” e “crianças”.

## 6. Narrativa do espaço

### 6.1 Espaços fechados versus abertos na tela

Hirokazu Kore-eda utiliza, em seus filmes anteriores, principalmente planos-sequência com profundidade de campo e voice-over para dar a ilusão de espaço aberto, recriando uma imagem realista e um estilo naturalista. No entanto, em *Broker*, Kore-eda deliberadamente reduz a frequência do uso do espaço fora de campo e passa a empregar o método hollywoodiano de planos em três pessoas (*three shot method*) e plano/contraplano (*shot/reverse shot*), com o objetivo de fechar o espaço cênico e intensificar a narrativa e o drama do filme — atraindo o espectador de forma imediata e imergindo-o na ilusão da tela. Por exemplo, na cena do 15º minuto do filme, os dois corretores encontram So-young pela primeira vez. Sang-hyeon e Don-

g-soo tentam convencê-la a não deixar Woo-sung em um orfanato, mas sim encontrar pais adotivos adequados — e, com isso, os três poderiam receber uma quantia significativa desses pais adotivos. No primeiro plano da cena, a câmera enquadra os três em uma visão panorâmica através da porta. À medida que a conversa se desenrola, seguem-se três planos/contraplanos com Sang-hyeon explicando a So-young o motivo de levar a criança. Nos dois últimos desses planos, a câmera avança lentamente conforme a narrativa progride. Esse método serve para fechar o espaço cênico e evocar, psicologicamente, a empatia do público com as emoções dos personagens. No quinto plano da cena, vemos um close no bebê, indicando que o tema da cena gira em torno dele, enquanto Sang-hyeon, em primeiro plano, se levanta e sai do quadro — o que transforma o espaço cênico fechado anteriormente em um espaço aberto, forçando o espectador a romper com o estado de visão enclausurada. Do sexto ao décimo segundo plano, a cena continua com o diálogo entre So-young e Dong-soo, e a tela volta a se fechar. Mas então a voz de Sang-hyeon, em off, irrompe esse espaço fechado. Em seguida, ele sai da cozinha e senta-se para conversar com So-young, e o diretor volta a fechar o espaço com planos/contraplanos. Ao comparar os enquadramentos, percebe-se que os “campos de visão” dos três conjuntos de planos/contraplanos vão se tornando progressivamente menores à medida que a narrativa avança, facilitando para o público a percepção das mudanças emocionais de cada personagem. O espaço fechado serve para potencializar a dramaticidade da história, enquanto o espaço aberto sustenta a veracidade do relato. Kore-eda utiliza o método hollywoodiano de enquadramento triplo e plano/contraplano para enclausurar o espaço da tela, mas também recorre à entrada e saída dos personagens do quadro, assim como ao voice-over, para abrir o espaço

13  
 PENG, Hong-  
 mei. A Study on  
 Aesthetics in  
 Daily Life and  
 Family Ethics  
 in Hirokazu  
 Kore-eda's Mo-  
 vies. Lanzhou  
 University, 2019.

cênico — fazendo com que o estilo do filme oscile entre a ficção e a realidade. O triângulo, na geometria, é conhecido como uma figura estável, sendo frequentemente utilizado na composição visual do cinema. Os dois últimos planos dessa cena mostram os personagens em uma composição triangular: primeiro, Sang-hyeon, So-young e o bebê Woo-sung formam um triângulo, com Woo-sung no centro — o que enfatiza que a cena gira em torno da decisão sobre sua permanência ou partida. Em seguida, Sang-hyeon, Dong-soo e So-young aparecem em outra formação triangular, simbolizando o acordo e a relação relativamente estável entre eles. So-young ocupa o centro dessa nova composição, sugerindo que a decisão final sobre o destino de Woo-sung está em suas mãos, como mãe.

## 6.2 Espaço doméstico

Esta discussão sobre o “espaço doméstico” nos filmes de Hirokazu Kore-eda aprofunda o que foi apresentado anteriormente na seção sobre a “metáfora do lar”. Os filmes de Kore-eda têm como foco a família, com um grande número de cenas interiores ambientadas em experiências cotidianas da vida real. O espaço doméstico em seus filmes cumpre uma função narrativa.<sup>13</sup>

Em *Pais e filhos*, o contraste entre a moradia de alto padrão da família de Ryota e a habitação simples da família de Yudai é marcante, revelando a disparidade nas condições financeiras entre as duas famílias. Além disso, a moradia urbana de alto padrão transmite uma sensação intuitiva de frieza e falta de vitalidade, enquanto a casa simples nos subúrbios transmite calor e aconchego. O diretor utiliza as diferentes casas das famílias como metáfora das diferentes personalidades de Ryota e Yudai, fazendo com que o espaço de convivência da família tenha não apenas

uma função formal, mas também simbólica e expressiva. Em *Assunto de família*, uma casa pequena, apertada e desorganizada, cercada por edifícios urbanos, torna-se o espaço em que vive a “família”. A estrutura física da casa reflete a marginalidade social dos personagens. O diretor continua utilizando a casa como metáfora dos personagens. As tarefas cotidianas e as conversas aparentemente banais dessa “família” continuam a impulsionar a narrativa. Em suma, nos filmes anteriores de Kore-eda, o espaço de convivência familiar é quase sempre apresentado como uma única casa fixa, sendo que a série de ações dos membros da família nesse espaço contribui para o desenvolvimento da história.

No filme mais recente de Hirokazu Kore-eda, *Broker*, duas policiais precisam passar longos períodos escondidas em uma van policial para monitorar os movimentos criminosos dos corretores. A van torna-se um espaço de vida temporário. Muitos dos principais pontos da trama são impulsionados pelos diálogos entre as duas policiais dentro da van. Como já mencionado, essa van velha e apertada se torna símbolo de “lar” para diversos personagens principais. Além disso, o quarto de hotel para onde essa “família” viaja também se transforma em seu principal espaço de convivência. Por exemplo, em uma cena no quarto de hotel aos 1h21min do filme, Sang-hyeon conserta os botões do casaco de So-young e comenta com os outros como ele, em sua vida, se sente mais parecido com uma mãe. Esse momento leva So-young a ser tocada pelas palavras e a revelar seu segredo de ser uma criminosa, o que também evidencia a bondade de Sang-hyeon e o leva, aos poucos, a mudar de ideia sobre “vender” o bebê Woo-sung. É claro que, embora essa cena se passe em um espaço de convivência, o diretor a estrutura para que as ações e diálogos dos personagens tenham um papel narrativo fundamental.

14  
PAN, Xiutong. The spatial view of cinema. Literature and Art Studies, 1988(01): 95.

15  
PENG, Hong-mei. A Study on Aesthetics in Daily Life and Family Ethics in Hirokazu Kore-eda's Movies. Lanzhou University, 2019.

A transição espacial da van para o quarto de hotel demonstra que o espaço de vida dos personagens não é único nem fixo, mas está em constante mudança. Isso reflete também o estado emocional desses indivíduos marginalizados, que não têm senso de pertencimento e vivem em condição de errância. A transformação do espaço doméstico de um estado fixo para um estado fluido revela claramente a mudança no estilo estético dos filmes de Hirokazu Kore-eda.

### 6.3 Espaço emocional

O espaço cinematográfico não é apenas documentalmente objetivo, mas também expressivamente subjetivo. Ele não apenas reproduz o espaço físico real, mas também manifesta o espaço psicológico, emocional e o movimento do pensamento humano.<sup>14</sup>

#### 6.3.1 O trem como espaço de expressão emocional

A imagem do trem no cinema de Kore-eda não apenas cumpre a função de narrativa espacial, mas também carrega um caráter simbólico e expressivo muito rico, tornando-se um importante veículo para a expressão das emoções do diretor, com profunda carga afetiva.<sup>15</sup> A cena do trem, que aparece com frequência nos filmes de Hirokazu Kore-eda, possui função narrativa, lírica e simbólica. No início de *Ninguém pode saber*, Akira e sua mãe, junto com Yuki (escondida dentro de uma mala), pegam um trem rumo à nova casa em Nishitomo Duck, Tóquio. No final do filme, Akira toma um trem até o aeroporto, carregando o corpo de Yuki, também enrolado em uma mala, para enterrá-la. Nada disso é verbalizado ou exposto diretamente. Nesse momento, o trem torna-se um símbolo do ciclo da vida e carrega uma dor emocional imensa para os personagens. Aos 1h31min

de *Broker*, Sang-hyeon e Hae-jin têm, respectivamente, diálogos emocionais com So-young dentro do trem, acompanhados pelas variações de luz e sombra que entram pelas janelas e por uma trilha sonora suave, que expressa o peso emocional carregado por So-young. O desejo de So-young pelo mar e pelo céu revela seu anseio interior por liberdade. O trem torna-se, então, um veículo transitório rumo à liberdade e à esperança.

#### 6.3.2 A Cena de “Brincar” como Espaço de Expressão Emocional

Em praticamente todos os filmes de Hirokazu Kore-eda, há cenas em que a família brinca ao ar livre. Esses momentos tornam-se espaços importantes para que os personagens expressem suas emoções. Seja um passeio de rio entre duas famílias em *Pais e filhos*, seja um feriado na praia em *Assunto de família*, os espaços naturais nos filmes de Kore-eda funcionam como suavizadores das feridas emocionais ou como catalisadores para restaurar tensões entre pessoas queridas.<sup>16</sup> O parque de diversões escolhido como cenário emocional em *Broker* também ecoa o tema das “crianças” presente no filme. Uma simples conversa entre Sang-hyeon e o órfão Hae-jin na roda-gigante, aos 1h38min, faz Sang-hyeon lembrar do que é ser pai. No plano seguinte, vemos Dong-soo segurando o bebê Woo-sung e So-young sentados frente a frente na roda-gigante. O diretor utiliza planos/contraplanos para separá-los intencionalmente, evidenciando o distanciamento entre os dois. No entanto, à medida que o diálogo avança e as emoções são reveladas, uma das mãos de Dong-soo entra lentamente no quadro e cobre os olhos de So-young. Nesse momento, Dong-soo assume o papel de guardião de So-young. Originalmente, os dois estavam se-

16  
PENG, Hong-mei. A Study on Aesthetics in Daily Life and Family Ethics in Hirokazu Kore-eda's Movies. Lanzhou University, 2019.



17  
KORE-EDA, Hirokazu. Like the speed of walking: my daily life, creation and the world. Translated by Li Wenqi. Taipei: Infinite Press, 2014.

parados por dois espaços parciais na tela, divididos pelo plano/contraplano, mas a mão de Dong-soo conecta esses espaços. Assim, a relação entre os personagens se aprofunda, evoluindo para uma dinâmica familiar.

### 6.3.3 O “Deixar em Branco” na Expressão Emocional

Hirokazu Kore-eda afirmou em seu livro: “O filme também deve tentar mostrar a tristeza ou a solidão de uma forma que não diga diretamente ‘tristeza’ ou ‘solidão’. O que eu quero criar é um filme que utilize o ‘deixar em branco’, como em um ensaio, permitindo ao público imaginar.”<sup>17</sup> A morte de Yuki no filme *Ninguém Pode Saber* (*Nobody Knows*) poderia ter sido o clímax emocional mais extremo do filme, mas o diretor não a dramatiza. Em vez disso, mostra de forma objetiva e serena as mudanças emocionais das crianças diante da morte da irmã, conferindo ao filme um tom contido e implícito. Aos 1h47min55s de *Broker*, um plano em silhueta mostra Sang-hyeon de frente para uma loja de roupas infantis, segurando um boneco de pelúcia, com uma trilha sonora levemente melancólica ao fundo, evocando com sutileza a tristeza de um homem de meia-idade abandonado pela própria família. Em uma cena posterior, no quarto de hotel com os cinco membros da “família”, So-young diz a cada um deles no escuro: “Obrigada por terem nascido!”. Mas o tom de sua voz muda a cada vez que repete a frase, refletindo as emoções distintas que sente por cada pessoa. Ao fim da cena, Hae-jin responde: “Obrigado por você ter nascido também”. Essa frase inevitavelmente leva o público a refletir: será que nos lembramos de sermos bons conosco mesmos ao longo da vida? Essa cena constitui o clímax emocional do filme. Mesmo assim, o diretor opta pela forma mais sutil de expressão emocional. Além

disso, o plano final do filme mostra uma fotografia de grupo pendurada no interior do carro, sugerindo que os cinco personagens finalmente se tornaram uma “família”.

### 6.4 A Construção Espacial e as Relações entre os Personagens

A informação de um filme está principalmente concentrada dentro do quadro, ou seja, no espaço em tela. A percepção espacial do espectador em um único plano é construída por meio de: disposição espacial e posicionamento dos personagens e objetos em várias direções; volume e textura dos objetos; movimento da câmera e do sujeito; e organização espacial dos elementos visuais e sonoros em profundidade, horizontalidade e verticalidade.<sup>18</sup> A composição espacial está a serviço do conteúdo do filme, e seu resultado final se refletirá na psicologia do espectador, estando intimamente relacionado a fatores como o volume, a posição e as linhas dos personagens apresentados na imagem.

Em *Broker*, a organização espacial é usada para demonstrar a evolução das relações entre os personagens. No início do filme, o diretor utiliza deliberadamente planos/contraplanos para separar os dois corretores de So-young, mantendo uma certa distância que expressa a desconfiança dela em relação aos dois. Contudo, à medida que a narrativa avança, a familiaridade entre eles aumenta. Muitos planos mostram três ou cinco personagens em um mesmo quadro, sugerindo que os personagens, antes desconectados, começam lentamente a formar uma “família”.

O teórico de cinema Zhou Chuanji afirmou certa vez em uma palestra: “A distância espacial em um filme determina a relação entre os personagens.” Na cena da discussão entre So-young e Dong-soo, aos 39 minutos, o diretor

18  
SONG, Jie. Audio-visual Language: Image and Sound. Beijing: China Radio and Television Press, 2001.

usa propositalmente planos/contraplanos para acentuar a distância entre os dois. Conforme o conflito se intensifica, Kore·eda utiliza planos cruzados sobre o eixo de câmera (*cross-axis shots*), reforçando a tensão e gerando impacto psicológico no espectador. Quando Dong-soo sai do quadro com raiva, Sang-hyeon e So-young, que permanecem na sala, também não dividem o mesmo enquadramento — a desconfiança mútua entre eles se torna visível. Aos 43min30s, So-young diz “bom dia” a Dong-soo, que acaba de entrar no quarto. Em seguida, vemos a reação de Dong-soo e, depois, So-young voltada para a janela, refletindo o constrangimento causado pela discussão da noite anterior. Depois, Dong-soo entra no quadro segurando o bebê Woo-sung, e os três aparecem juntos em cena, sugerindo uma reaproximação. O público sente claramente que os personagens fizeram as pazes — o que também indica a possibilidade de que eles formem, mais adiante, uma relação de tipo familiar. Aos 58min17s, a policial organiza uma encenação para que um casal disfarçado se passe por possíveis pais adotivos e tente capturar os corretores durante a suposta transação. Durante o encontro, o comprador e o vendedor aparecem separados por uma palmeira central no enquadramento, indicando a desconfiança do vendedor e a falta de interesse real do comprador em adotar Woo-sung. Após algumas trocas de falas, o vendedor questiona o comprador. Então, Sang-hyeon imediatamente retira o bebê dos braços do casal e vai embora com os outros. A palmeira funciona, assim, como um elemento vertical de separação espacial, indicando de forma sutil o distanciamento entre as partes. Por volta de 1h00, a cena da lavagem do carro é mostrada duas vezes através do para-brisa, revelando os cinco personagens dentro do carro rindo juntos — uma imagem que aprofunda o vínculo entre eles. A van se torna o “lar” temporário do grupo, aproximando-os ainda

mais por meio da experiência compartilhada. O vidro embaçado, durante a lavagem, cria um efeito visual quase onírico — como se a alegria fosse parte de um conto de fadas. Isso parece indicar a intenção do diretor: que momentos de calor e felicidade são tão efêmeros quanto os sonhos. Além disso, cenas com os cinco personagens no mesmo enquadramento reaparecem aos 1h05min, 1h33min40s e 1h48min08s, todas cuidadosamente compostas para refletir visualmente o fortalecimento das relações. Esses são exemplos de como Kore·eda constrói visualmente o laço entre os personagens, sinalizando que os cinco acabarão se tornando, de fato, uma “família”.

## 7. Conclusão

*Broker* é o filme mais recente de Hirokazu Kore·eda e sua segunda coprodução transnacional, após o longa *A verdade* (La Vérité, 2019). Este artigo analisou *Broker* em detalhe sob cinco aspectos: o tema da ética familiar, a adesão e a rebelião em relação à teoria cinematográfica de Bazin, a retórica da imagem, a narrativa do fluxo de vida e a narrativa espacial. Constatou-se que o filme apresentou diversas transformações, ao mesmo tempo em que manteve o estilo estético característico dos trabalhos anteriores de Kore·eda. A partir disso, percebe-se que um estilo imutável nunca é suficiente para Hirokazu Kore·eda — e muitos de seus filmes mais marcantes nasceram exatamente de seus constantes experimentos e explorações.

# Monstro: lacunas e percepções

Henrique Esteves

“Junta e enfeixa/ e dos gravetos farás/ uma cabana,/ desata o feixe e terás/ outra vez a campina”, diz um antigo poema, citado no ensaio *Em louvor da sombra*, de Junichiro Tanizaki.

Em *Monstro* (Kaibutsu, 2023), temos uma trama que se desenrolará com a constante ressignificação dos objetos postos diante da câmera e, conseqüentemente, do nosso olhar. A narrativa ambientada na província de Naganano, no entorno do Lago Suwa, posiciona em estado de suspensão todos seus elementos, a natureza, o espaço urbano, as personagens, assim como seus gestos, palavras e silêncios. Quanto a nós, espectadores, somos colocados do lado dos fragmentos que compõem a história, sendo três deles os principais: a mãe do jovem Minato, preocupada com seu comportamento estranho; o Sr. Hori, atrapalhado professor do rapaz e o confuso Minato.

Estamos juntos com as personagens e as contingências dos seus caminhos, temos o nosso olhar induzido pelo olhar delas. Não se trata apenas de um jogo executado com virtuosismo narrativo, mas também do treinamento da nossa alteridade, compartilhamos dos sentimentos perpassados, seja a empatia, a raiva, a frustração ou a dificuldade de manifestar nossos desejos.

Nesta trilha com cada um deles encontramos obstáculos ambíguos na penumbra. Esta opacidade, somada ao olhar incapaz de lidar com a dúvida, possui atração pelas

especulações monstruosas do outro, a culpabilizar e colocar o “cérebro de porco” no outro.

A direção dos atores conjunta-se com a manipulação do espectador, não entenderemos à primeira vista o que é ter cérebro de porco, o que leva um menino a se jogar de um carro em movimento e o comportamento enigmático acompanhado de gestos que fogem à normalidade.

Kore•eda teve de “enfraquecer” seu método na direção de seus atores, a complexidade da trama não permitiu a mesma possibilidade de direcionamentos vagos e a solicitação de atuações como se estivessem no cotidiano, porém estes traços permanecem em menor grau. O mesmo não pode ser dito sobre seu método de direção de atores infantis, o cineasta tem enorme capacidade de extrair atuações autênticas, inclusive de não-atores infantis, e atinge isto moldando-se para eles, seu filme deve ser uma espécie de brincadeira, um espaço e tempo divertidos, com a liberdade do improviso, sem o roteiro físico e para onde as crianças vão com sorriso no rosto. Em *Monster*, o diretor optou por realizar a leitura integral do roteiro com os atores para melhor compreensão do texto.

Esta emancipação se dará no próprio espaço diegético, no vagão abandonado em meio às árvores. Enquanto as duas primeiras percepções dos acontecimentos do filme (mãe e professor) ocorrem no mundo dos adultos permeado por olhares e vozes conspurcados, em que ambas personagens se deparam com as lacunas, a imprevisibilidade do comportamento das crianças, a parte relativa a Minato é caracterizada pelo afrouxamento dessa fixidez, pelo conflito entre os olhares alheios e a própria percepção julgadora (reprodutora dos valores sociais deturpados) que contamina seus sentimentos por Yori. A verdadeira purificação é o trajeto do menino rumo a compreensão de seu desejo e sua manifestação. Este movimento ascendente desabrocha

junto à câmera, cada vez mais fluida, menos encalacrada em sua câmara escura e próxima das típicas flores de cerejeira da primavera japonesa.

Um ponto da narrativa encapsula o dilema enfrentado por Minato e seu percurso pela compreensão de como contorná-lo: o menino é confrontado por Hori, afastado do trabalho pelos acontecimentos recentes, o professor quer ouvir dele que não fez nada de errado, ter a culpa expiada, porém Minato não consegue colocar em palavras o que ele quer ouvir, concorda gestualmente e sai correndo, cai da escada e, instantaneamente, ouvimos a fofoca de que ele teria sido empurrado por Hori. O professor sobe no telhado da escola e chega à sua beira até ouvir uma cacofonia somada à contemplação do Lago Suwa, que ao longo do filme é objeto de olhar das personagens, um espelho ideal capaz de auxiliá-los na compreensão de si e da verdade. Hori vai para casa, decifra um texto que Yori fez em sala e acha um acróstico compondo o nome de Minato no texto.

O mesmo ponto narrativo, na percepção de Minato, revela o que constitui aquela cacofonia redentora. A diretora da escola se encontra com o menino, ele confessa ter mentido sobre a conduta do professor, ela diz compreendê-lo, pois mentiu também, a empatia e o espaço para que Minato sintasse-se confortável é construído a partir da confissão do erro de ambos.

O garoto, pela primeira vez, está em um ambiente para externar seus sentimentos sobre Yori a um terceiro, porém não nomeia o garoto. A diretora, com um olhar oscilante, encontra no menino a confiança para confessar: ela está com saudades de quando era professora de música. Ela entrega um trombone para ele, deve-se soprar no bocal do instrumento aquilo que não pode dizer e ambos sopram suas melodias. Neste ambiente à luz do sol refletido no

Lago Suwa, e apenas nele, os instrumentos entram em consonância, em harmonia, pela cacofonia, pelo erro.

O dia ensolarado é ofuscado pela súbita chegada de um tufão, Minato vai até a casa de Yori. O menino está cheio de hematomas do “corretivo” paterno, da normalidade. Só há um local para eles se abrigarem dos cataclismas naturais e artificiais, o vagão abandonado unido à natureza.

Conforme o tufão intensifica-se, a música *Aqua*, de Ryuichi Sakamoto ganha mais corpo. Vemos a dificuldade de abrigar-se das outras personagens, enquanto os dois enamorados escutam e brincam com o deslizamento de terra que escurece o vagão, “É hora de decolar”.

Passam por um caminho subterrâneo com uma pequena luz ao fim do trajeto. Emergem deste túnel de infinitas gradações de escuridão, questionam-se sobre se renasceram, mas não, ainda são os mesmos. Só resta aproveitar o campo, contemplar as flores, o sol, a simplicidade da *Aqua*, a voz, a permissão de falar por si e correr, rumo a antiga ferrovia, anteriormente aprisionada.



# • Entrevistas



1 Publicado originalmente em Shimamori Michiko. "Kamera wo hasande, tagai ga seicho shite iku". Traduzido do inglês por Julio Bezerra a partir do livro *Kore•eda Hirokazu* (Chicago: University of Illinois Press, 2023), de Marc Yamada.

## ‘Aqueles dos dois lados da câmera podem crescer’<sup>1</sup> Entre o alçó e a vítima

*Shimamori Michiko*

**Shimamori:** Para começar, posso perguntar sobre o momento da filmagem de *Tão distante* (Boku no Kyori, 2001)? Imagino que tenha levado um tempo até você amadurecer o projeto após os ataques com gás no metrô.

**Kore•eda:** Na verdade, eu estava no meio da edição de um filme quando os ataques ocorreram, e escolhi focar no meu trabalho, evitando deliberadamente o incidente por um tempo. O fato de que membros da minha geração estavam no centro do evento despertou minha curiosidade, mas não fui além disso — ou melhor, não deixei que fosse além disso. Quando ouvi a notícia da libertação de Joyu Fumihiro [o ex-porta-voz da seita Aum] da prisão, enquanto eu trabalhava no enredo de um novo filme, por volta do fim do ano, dois anos atrás, surgiram ideias vagas sobre retratar a mídia e seu papel no evento, sobre captar o lado sombrio da humanidade e tematizar a ideia de ficção.

**Shimamori:** Então foi esse o momento? Só para confirmar: isso foi em 1999?

**Kore•eda:** No fim de 1999.

**Shimamori:** Então, em vez de uma imagem concreta, você tinha um tema e um conceito em mente naquele ponto?

**Kore•eda:** Sim, e junto com isso, eu queria levar a metodologia que usei em *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998) um passo adiante, confiando novamente na emoção e nas performances geradas no set, trabalhando com o elenco sem um roteiro completamente formado. Isso era tudo que eu sabia com certeza. Ao assistir às transmissões, pensava nas grandes narrativas que criamos (como “religião” e “Deus”), fossem verdadeiras ou não, e em como poderia atribuir aos personagens principais a escuridão que essas narrativas carregam. Enquanto refletia sobre essas ideias, a história começou a tomar forma de repente.

**Shimamori:** O foco do filme na “família dos autores” me pegou um pouco de surpresa. Foi envolvente, mas também um pouco difícil de engolir. A tendência é seguir com a perspectiva da “vítima” ou com um ponto de vista mais fácil de se identificar. No entanto, focar na perspectiva dos “agressores” também pode gerar novas compreensões.

**Kore•eda:** Provavelmente por ter trabalhado tanto tempo na televisão, tudo que via nos noticiários, em particular, eram tipos de personagens bem definidos: o “criminoso maligno”, a “vítima inocente de assassinato” e a “família enlutada”. Se você tem esses três tipos, está feito — só resta desvendar o crime. Mas a vida real é mais complexa. Se tudo o que o espectador vê, sentado em frente à TV, é um mundo em que a linha entre o bem e o mal está tão claramente definida, ele só pode ser um espectador de terceira pessoa. É fácil para quem assiste, e se envolve emocionalmente, abraçar a perspectiva da família da vítima e lançar culpa sobre o autor, porque não está diretamente envolvido. Quis criar personagens que, antes de tudo, não se encaixassem



nesse padrão, personagens que você nunca vê na televisão, que são difíceis de enquadrar. E junto com isso, queria lidar com a dualidade da ideia de “algoz” e “vítima”, um conceito aparentemente estranho, mas que você precisa aceitar vivendo no Japão contemporâneo. Considerando que a maioria das pessoas não se sente totalmente à vontade com uma realidade preto no branco, focar na família dos autores me pareceu um caminho para expor essa condição.

**Shimamori:** O processo de realização do filme depois que o enredo foi formado é interessante. Gostaria muito de ouvir em mais detalhes sobre esse desenvolvimento.

**Kore-eda:** Quando partimos para a escolha do elenco, depois de completar o arco geral da história, os tipos dos quatro ou cinco personagens principais ainda não estavam totalmente definidos, então focamos em construir os personagens com o elenco. Passamos os meses seguintes esboçando os personagens, decidindo suas profissões, o tipo de casa em que viviam, bem como as profissões e personalidades dos falecidos com quem esses personagens tinham relações — como irmãos ou cônjuges.

**Shimamori:** Vocês deram forma aos detalhes dos personagens nesse período. Então o arco inicial da história que você criou já previa que os membros da família dos agressores se reuniriam de alguma forma?

**Kore-eda:** Eles iriam se reunir, fazer uma viagem e, por algum motivo, ficariam impossibilitados de voltar para casa, passando uma noite com um ex-integrante do grupo e depois partindo — isso já estava definido. Mas precisávamos descobrir o que aconteceria nesse processo. No início, era uma história mais complicada, envolvendo vários encontros, incluindo um com um casal de idosos que estava nas

montanhas para cometer suicídio, mas acabamos abandonando essa ideia.

**Shimamori:** Por que vocês desistiram disso?

**Kore-eda:** Quando refletimos mais sobre como os problemas pessoais e o luto deles viriam à tona a partir dos encontros com as pessoas no alojamento da montanha, pareceu que lidar finalmente com os pensamentos e memórias que eles haviam enterrado no fundo da alma seria uma estadia mais dolorosa do que essas interações externas. Quando tive a ideia da estrutura baseada na “recordação” — em que as memórias da última vez que os personagens principais viram seus entes queridos seriam retratadas — tudo o mais na história pareceu desnecessário. Então recomencei do zero e reestruturei a narrativa em torno dessa ideia.

## Criando através da destruição

**Shimamori:** Este parece ser um filme que foi determinado em grande parte pela escalação, por quem você decidiu colocar em certos papéis.

**Kore-eda:** Sim. Não estou dizendo isso apenas por dizer, mas [o sucesso do filme] foi totalmente graças ao elenco. A quantidade de tensão que conseguimos criar no filme, com esse tema e estilo de filmagem, foi unicamente resultado do sucesso que tivemos na escolha do elenco. Sem dúvida.

**Shimamori:** É verdade que você realmente dormiu no local com o elenco e a equipe?

**Kore-eda:** Sim, em uma pousada à beira do lago, na província de Nagano.

**Shimamori:** Por quantos dias?

**Kore-eda:** Dez dias no local. Dez dias, a partir do momento em que chegamos.

**Shimamori:** Vocês filmaram em ordem cronológica?

**Kore-eda:** Levou uma semana para filmar a cena noturna nas montanhas, então não filmamos em ordem cronológica, mas também não pulamos muito. Eu não sou do tipo que consegue começar a filmar com a cena final. As cenas mudavam conforme eram filmadas, então a continuidade sofria quando filmávamos separadamente [risos].

**Shimamori:** O filme mudou muito durante as filmagens?

**Kore-eda:** Mudou. Cenas filmadas no local acabavam surpreendentemente boas — tão naturais que pareciam ter sido pensadas previamente, quando na verdade muitas vezes foram escritas ali mesmo. A cena no início em que Arata e Issey (Yusuke) caminham pelos trilhos em direção à estação, olhando os lírios, foi captada quando pulamos do carro a caminho de outro local. E a cena em que Asano (Tadanobu) e Ryo gritam “yahoo!” no pier foi filmada em um dia em que os dois estavam livres e eu os levei até lá.

**Shimamori:** Esta não foi a primeira vez que você usou esse estilo de filmagem, certo?

**Kore-eda:** Em *Depois da vida*, eu quebrei intencionalmente muitas regras e percebi que isso funcionava para mim. Então desta vez eu tinha um plano claro. Arata e Issey sabiam desde o início que a produção seguiria assim [risos].

**Shimamori:** Deve ter sido bom contar com esses dois. Issey é um pouco—

**Kore-eda:** Não tem como descrevê-lo [risos]. Ele é diferente de qualquer pessoa com quem já trabalhei.

**Shimamori:** A performance e a vida real se misturam com ele. É difícil ver a diferença entre as duas.

**Kore-eda:** Nem ele mesmo sabe a diferença [risos]. Claro, há um personagem ali — ele não está apenas interpretando a si mesmo. No primeiro dia de ensaios, reuni os quatro atores principais e, depois que se apresentaram, pedi que tentassem agir como seus personagens, só por diversão — “valendo!”. Mas Issey continuou falando da mesma forma, como se nada tivesse acontecido. Nesse momento, Natsukawa (Kiyoka) parou de falar. Mas isso era natural para ela — ela nunca havia falado na frente da câmera, exceto ao dizer falas reais. Mas Issey fazia perguntas e a instigava como se fosse algo normal. Então confiei em Issey para ajudar Natsukawa a vencer suas inibições na primeira parte do filme. Na metade do processo, mencionei a ela que ela havia mudado, e ela percebeu que aquilo era bom e começou a se divertir muito mais.

**Shimamori:** Foi o tipo de performance complexa que se espera de um grande ator.

**Kore-eda:** Foi sim. O número de diretores que fazem filmes principalmente em estúdio aumentou. Diretores como Endo Ken'ichi pulam os ensaios e começam a filmar já no primeiro dia em que o elenco se encontra, encerrando o dia quando estão satisfeitos com o que conseguiram [risos].

**Shimamori:** Você fornece falas no roteiro?

**Kore-eda:** Não falas reais, mas condições ou até mesmo situações, como o modo como Endo e Natsukawa se tor-

naram um casal: eles foram colegas na faculdade. Depois que aprenderam esses aspectos da história dos personagens, eu disse a Natsukawa que ela deveria recusar os convites do marido para ir com ele “para o outro lado”, como uma forma de autoproteção, na cena em que estão juntos na varanda do apartamento. A frase-chave naquela troca era “você mudou”. Pedi que ela usasse essa frase como gatilho para sua personagem refletir sobre qual dos dois havia mudado ao longo dos anos. Pedi que ela recusasse as investidas do marido como uma esposa tentando manter sua casa feliz. Dei esse tipo de instrução a cada membro do elenco, mas deixei o andamento da cena a cargo deles.

**Shimamori:** Dá para perceber essa mesma técnica em *Depois da vida*, na cena sobre apostas.

**Kore-eda:** Se eu conseguir fazer com que a equipe e o elenco entendam o que estou tentando fazer em uma determinada cena desde o início, isso muitas vezes supera minhas expectativas. Claro, há cenas que não funcionam bem e precisam ser cortadas, mas, no geral, as cenas saem melhores do que eu esperava [risos].

**Shimamori:** Parece que a realidade das palavras é diferente da atuação tradicional.

**Kore-eda:** É esse o sentimento que tenho nos sets de filmagem. No sentido tradicional, os cinegrafistas teriam dificuldades se não soubessem como os atores iriam se mover. Mas como os cinegrafistas com quem trabalhei haviam filmado principalmente documentários até então, para eles o movimento é natural, e ter tudo coreografado é, na verdade, mais difícil de filmar. O som era gravado do lado das câmeras deles.

**Shimamori:** Isso parece o jeito como as coisas são feitas na televisão e em documentários.

**Kore-eda:** Sim, é o método usado por técnicos de som em documentários. Havia apenas um microfone, então captar cinco pessoas falando foi um desafio, mas foi mais interessante para meu técnico de som do que se a ordem do diálogo tivesse sido decidida previamente.

**Shimamori:** Você usou apenas um microfone mesmo quando os cinco atores estavam juntos?

**Kore-eda:** Usamos microfones sem fio na cena da estação de Shinjuku por causa do ruído de fundo, mas fora isso foi só um microfone. No começo, seria apenas um pequeno road movie com Arata e Isseya, então minha equipe entrou no projeto com essa ideia em mente. Mas antes que percebêssemos, o elenco cresceu para cinco pessoas, e a equipe técnica reclamou que havia sido enganada [risos].

**Shimamori:** Você planejou que fosse assim?

**Kore-eda:** Sim [risos]. Eu disse a todos que não haveria figurinista nem diretor de arte no set, então era só virem com as roupas do corpo e se divertirem com isso. O diretor de fotografia, o pessoal de som e os assistentes de direção estavam todos a bordo do plano. Minha terceira assistente de direção em *Depois da vida* — com quem eu nunca havia trabalhado antes daquele filme — assumiu como assistente de direção em *Tão distante*.

**Shimamori:** Como assistente de direção?

**Kore-eda:** Ela ficou responsável, mas provavelmente foi quem mais se sentiu enganada. No entanto, o estilo de filmagem de *Depois da vida* foi sua primeira experiência

com cinema, então, por já estar acostumada a sets de filmagem nos quais as coisas não são perfeitamente planejadas, ela se mostrou muito flexível para se adaptar à situação. Em um set como aquele, onde não podíamos nos dar ao luxo de erros por parte da equipe, ter alguém incapaz de dar conta do trabalho teria realmente nos afundado, então, milagrosamente, tudo correu bem.

**Shimamori:** A Ryo também fez um ótimo trabalho.

**Kore•eda:** Ela havia trabalhado principalmente em séries de televisão e sempre quis tentar algo assim, então se divertiu bastante. Não havia falas escritas para a cena dela com o Arata; foi quase tudo gerado por eles. Como Arata realmente entendeu o que eu estava tentando fazer no filme, deixei quase tudo nas mãos dele. A história que ele contou sobre o pássaro solitário foi algo que ele criou sozinho, sem instrução minha.

**Shimamori:** Todo mundo assumiu o papel de roteirista [risos].

**Kore•eda:** Todos assumiram para si o trabalho de desenvolver minha visão. Quando eu estava editando uma cena em que o som do rio tornava difícil ouvir os diálogos no local, só fui descobrir na fase de edição o que [os atores] realmente estavam dizendo [risos].

**Shimamori:** Isso é engraçado. Mas provavelmente era necessário para que eles avançassem — eles realmente precisavam habitar seus papéis. Eles precisavam atuar por conta própria.

**Kore•eda:** Você pode chamar isso de dúvida, se quiser.

## *Maborosi* carecia de entusiasmo

**Shimamori:** Eu não acho que seja dúvida, mas dado o ponto de vista tradicional do diretor como aquele que tem controle total sobre o mundo do filme, tenha sido premeditado ou não, ainda assim é um movimento audacioso.

**Kore•eda:** Ao fazer *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995), tentei controlar cada quadro dessa maneira. Planejei meticulosamente a continuidade, incluindo cada corte, junto com o design sonoro do filme, trabalhando com uma equipe técnica altamente competente que realmente entendeu minha visão e trabalhou para realizá-la. O produto final, no entanto, carecia de vitalidade — parecia uma imagem estática das ideias que estavam na minha cabeça.

**Shimamori:** Você não acha que foi mais do que isso?

**Kore•eda:** Sim. Em outras palavras, eu não me empolgava no set — eu estava apenas finalizando a imagem que já tinha na cabeça. Claro, sou grato àquele filme; ele foi um passo positivo na minha carreira, que me permitiu fazer meu segundo e terceiro filmes, mas havia algo faltando da minha parte. Em certo momento, achei que havia algo errado e até considerei começar tudo de novo. Comecei a trabalhar com imagem no documentário televisivo. Meu processo de fazer um filme envolvia gravar entrevistados cujas respostas — ou às vezes a ausência delas — frequentemente contrariavam totalmente as expectativas que eu tinha ao preparar as entrevistas. Esse vai-e-vem com os entrevistados me envolvia mental e emocionalmente em cada programa. Essas sessões eram de longe a parte mais interessante de fazer documentários, realmente enriqueciam o processo para mim. Então, fosse um

ator ou uma pessoa comum, você desenvolve uma relação com o sujeito do outro lado da câmera, usando o que recebe desse encontro na entrevista ou cena seguinte. Mas, ao tentar rever meu trabalho em *Maborosi*, me perguntei: esse processo de crescimento mútuo também poderia funcionar ao fazer filmes de ficção?

**Shimamori:** Nesse sentido, a metodologia e o conceito de *Depois da vida* são interessantes.

**Kore•eda:** O roteiro de *Depois da vida* foi concluído quando eu tinha vinte e sete anos, como um script completamente finalizado, com todos os diálogos incluídos. Eu o descartei totalmente para fazer o filme.

**Shimamori:** Então a ideia de poder levar uma única memória para o outro lado já estava na sua mente?

**Kore•eda:** Originalmente era uma história sobre pessoas falecidas que se encontravam em um único local, assistiam a um filme sobre suas vidas e escolhiam um momento antes de irem para o céu — ou seja, era do ponto de vista dos mortos. No processo de adaptação para o cinema, mudei a perspectiva para os funcionários que trabalhavam nesse local. O impulso para o filme veio das minhas experiências no início da carreira em televisão, quando eu ainda era assistente de direção em programas de viagens e quiz shows. Ao voltar das gravações, os diretores iam direto para casa enquanto os assistentes iam para a ilha de edição com o material bruto para montar o programa. Eu anotava as perguntas e respostas feitas nas entrevistas e os diferentes contextos, enquanto trabalhava sozinho, sem parar, rastreando os códigos de tempo. Uma noite, trabalhando sozinho na ilha de edição, imaginei uma cena com uma sala parecida com aquela em que eu estava, na

qual se vê uma fileira de fitas de vídeo numeradas que são mostradas às pessoas após a morte.

**Shimamori:** Não atores foram misturados ao elenco que interpretava os falecidos, certo?

**Kore•eda:** Metade eram não atores.

**Shimamori:** Como você lidou com os mais falantes?

**Kore•eda:** Eu os deixava falar o quanto quisessem [risos].

**Shimamori:** Todos eles? Uau, você é um santo. Deixar as pessoas falarem o quanto quiserem é mais realista, mas a câmera fica rodando o tempo todo, certo?

**Kore•eda:** Provavelmente porque essas são histórias preciosas para eles, certo?

**Shimamori:** Certamente você não pode ter um roteiro nesses casos. Alguém fazia as perguntas?

**Kore•eda:** Sim, exatamente como no filme: o falecido sentava de um lado da mesa e [havia] um funcionário como o Arata do outro lado, comigo ao lado fazendo as perguntas.

**Shimamori:** Com certeza, se você faz perguntas, eles vão responder.

**Kore•eda:** Fazíamos perguntas como “Que tipo de sapatos você estava usando nessa memória?” Era divertido quando os não atores relatavam suas memórias, mas quando entravam no cenário onde essas memórias seriam recriadas em filme, eles ficavam confusos — como a mulher que esqueceu o que fazer com o lenço enquanto começava a dançar ao som de “Red Shoes”. Com ou sem câmera, sinto

que meu papel no set era extrair essas performances espontâneas. Outro momento divertido foi quando um dos atores foi inspirado por uma senhora idosa a se juntar a ela em uma canção. Percebi o quão maravilhoso é ser ator.

**Shimamori:** Então não havia exatamente papéis? Era algo mais orgânico?

**Kore-eda:** Em sua maioria, surgiu organicamente. As interações no set realmente criaram um ambiente de filmagem incrível, em que o confluente de forças aparentemente incompatíveis se inspirava mutuamente em meio às vozes caóticas dos não profissionais. Pensei em como seria maravilhoso conseguir extrair esse tipo de performance ao fazer um filme. Provavelmente esse foi o ponto de virada para mim. Se eu não achasse essas performances interessantes, teria voltado a filmar apenas os não atores.

**Shimamori:** Entendi. Então os não atores também foram ótimos. Mas se você considera os não atores interessantes só porque são pessoas comuns, o resultado seria outro.

**Kore-eda:** Eu também acho.

**Shimamori:** Você também está fazendo um documentário, mas se continuar nesse caminho, pode acabar perdendo o senso de diferença entre documentário e ficção.

**Kore-eda:** Com certeza. Só porque estou filmando pessoas comuns, não quer dizer que seja um documentário. Tenho várias formas de captar um sujeito, sendo uma delas a abordagem documental, que é como se pode caracterizar a metodologia de *Tão distante*. Mas o produto final também pode ser chamado de ficção.

**Shimamori:** Em outras palavras, nossa compreensão da natureza da ficção está inevitavelmente mudando. Se não mudar, talvez percamos o senso do real.

**Kore-eda:** Concordo. Começamos a fazer filmes no rastro da destruição do sistema que os estúdios haviam aperfeiçoado. Entendo a alegria de assistir ao cinema japonês clássico: técnica cinematográfica impecável, arte que atinge níveis ideais, atores lindos em cena. E embora eu admire o esplendor desse mundo de sonhos fechado, não temos mais como reproduzi-lo, nem como desfrutar desse deslizamento da realidade. É inevitável, então, que cineastas da nossa geração busquem criar um sentido muito diferente de realidade por meio do meio ficcional do cinema — e que haja pessoas atraídas por essa nova realidade.

**Shimamori:** Certamente é possível retratar a verdade por meio da ficção. Se for assim, parece que a ideia de que o documentário foi o ponto de partida desse processo tem um grande impacto sobre você hoje.

**Kore-eda:** Sim, um impacto muito grande.

### *Quero me engajar socialmente*

**Shimamori:** Você fez alguns trabalhos ambiciosos e aclamados pela crítica durante seu período como documentarista, certo?

**Kore-eda:** Eu fazia documentários no início dos anos 1990, quando a Fuji Television ainda produzia programação experimental nas madrugadas. Eles tinham um programa de uma hora chamado *Nonfix*, e basicamente me deixavam fazer o que eu queria. Meus projetos eram aprovados apenas com a autorização de Kanamitsu Osamu e Ogawa Shinichi, os dois “gerentes da madrugada”, como eram chamados.



**Shimamori:** Devem ter sido bons tempos, imagino.

**Kore-eda:** Sim, foram. Trabalhei lá por três ou quatro anos. Não sou conhecido por ser um diretor prolífico. No máximo, fazia três ou quatro filmes por ano.

**Shimamori:** Pode soar estranho dizer isso, mas você parece fazer parte do grupo “socialmente engajado”, no sentido de que seus filmes buscam mesclar interesse humano com questões sociais — algo raro entre as gerações mais jovens [risos].

**Kore-eda:** Não tenho isso muito consciente, mas pode ser que esse seja mesmo um ponto de partida para o meu trabalho. O primeiro projeto que me designaram no *Nonfix* foi um filme sobre o suicídio de Yamanouchi Toyonori, um burocrata do Ministério do Meio Ambiente que era responsável pelos processos de indenização da Doença de Minamata, e sobre duas mulheres que se suicidaram após terem seus benefícios assistenciais cancelados. Focando no tema dos cortes de benefícios, conduzi entrevistas centradas no suicídio dessas duas mulheres, preparando um filme que inicialmente seria sobre a má gestão da assistência por parte da burocracia. Contudo, enquanto eu conduzia as entrevistas, o Sr. Yamanouchi cometeu suicídio, e uma investigação rápida de seu histórico revelou que ele havia ocupado o cargo de chefe de assuntos sociais no Ministério da Saúde, Trabalho e Bem-Estar. Ele me chamou atenção como alguém que poderia estar envolvido nos problemas da administração social. Investigando mais a fundo, descobri que ele havia se formado em Direito pela Universidade de Tóquio e tirado o segundo lugar no exame do serviço público, o que o colocava em rota direta para os ministérios das Finanças ou das Relações Exteriores. Mas também descobri que ele havia enviado um artigo sobre os problemas na gestão do bem-es-

tar social a um jornal, sob um pseudônimo, denunciando a atuação do Departamento de Bem-Estar Social e da assistência às pessoas com deficiência, até ser transferido para o Ministério do Meio Ambiente. A princípio, meu plano era criar uma narrativa simplista que colocasse os burocratas maus contra vítimas indefesas, mas quando me deparei com esse burocrata atormentado, cuja luta o levou ao suicídio, percebi o quanto minha tentativa de forçar as pessoas em narrativas convencionais e batidas era limitada.

**Shimamori:** Você aparece no filme que rodou sobre o paciente com AIDS [Hirata], não é?

**Kore-eda:** Sim, fui puxado para o filme por ele, mas usei essa experiência de ser envolvido como parte da própria construção do filme. Fazer documentários não é sobre captar algo tão elevado quanto a “verdade”, mas sobre retratar o tempo compartilhado e os vínculos entre aqueles que estão dos dois lados da câmera. Ao perceber isso, entendi que aqueles momentos em que os entrevistados olham para a câmera ou falam comigo, enquanto estou sentado ao lado, momentos que eu costumava cortar na edição quando comecei, na verdade contêm a essência do documentário. O homem de quem você está falando, o Sr. Hirata, era do tipo que ligava só porque queria conversar com alguém — e quando você chegava, ele despejava as frustrações em cima de todo mundo até se acalmar, e aí queria sair para comer alguma coisa [risos]. Então, de forma intencional, tornamos o fato de estarmos sendo puxados para dentro da história uma espécie de subtrama.

**Shimamori:** Você teve alguma resistência em aparecer no programa?

**Kore-eda:** Tive no início, mas ela desapareceu depois que o

programa ficou pronto. Embora eu tenha me preocupado com isso durante as filmagens.

**Shimamori:** Então houve um momento em que você superou essa dúvida?

**Kore-eda:** Sim, mas também fomos criticados. Houve quem achasse que não deveríamos fazer parte do programa. O Hirata, com o tempo, começou a perder a visão e, em certo momento, deixou cair os remédios no chão. Eu estava lá sozinho e não os peguei para ele de imediato, continuei filmando enquanto ele tateava tentando achá-los. Depois de um tempo, eu os peguei e entreguei, mas fomos bastante criticados por isso. Em outras palavras: é certo filmar alguém enquanto está tentando, às cegas, pegar o próprio remédio no chão? Existe essa maneira de pensar. Mas, antes de qualquer coisa, eu gostaria de fazer o que é normal para os seres humanos — e de não esquecer o que significa fazer isso.

**Shimamori:** Você entrou na TV Man Union porque queria fazer documentários?

**Kore-eda:** Não. No começo, eu só queria fazer filmes. Trabalhei como assistente de direção em programas de viagem e entrevistas internacionais, e chegou um momento em que não aguentei mais aquilo, então me deixaram sair da programação tradicional. Depois disso, meu primeiro projeto foi a proposta sobre o Sr. Yamanouchi. A proposta era sobre consciência social, mas o produto final acabou sendo sobre fragilidade humana. Nesse sentido, o resultado final se desviou do ponto de partida, mas esse desvio, para mim, não foi algo ruim [risos].

**Shimamori:** Você conseguiu realizar bons trabalhos logo no início. No fim das contas, você é um jornalista, não é?

Seu filme seguinte, *Tão distante*, também foi jornalístico, embora de forma diferente do sentido original da palavra.

**Kore-eda:** Ele também me parece jornalístico, mas eu realmente não gosto da conotação das palavras *engajamento social* e *jornalismo*, então não costumo usá-las. Mas também não quero esquecer minha própria perspectiva socialmente engajada. Com a melhora na qualidade dos vídeos caseiros, hoje em dia é possível filmar qualquer coisa sozinho, o que aumentou o interesse por fazer cinema — mas ainda há muitos jovens que têm dificuldade em apontar a câmera para outras pessoas. Por não conseguirem estabelecer uma conexão com quem está do outro lado da lente, eles se voltam para aqueles com quem já têm relações: a família, os namorados, eles mesmos. Recolhem-se para dentro, em vez de olhar para fora, o que leva a reações polarizadas, que vão do isolamento social à violência contra o mundo ao redor. Se eles não aprenderem a fazer filmes conversando cara a cara, assim como estamos fazendo aqui, não vão experimentar nenhum crescimento por meio do documentário.

**Shimamori:** O mundo se distorce, e o engrandecimento do “eu” ganha proporções estranhas. Você sente que cresce ao fazer filmes?

**Kore-eda:** Percebo como cresci depois de ter feito um filme. Tenho uma tendência ao isolamento social [risos], mas quando peguei uma câmera pela primeira vez, percebi justamente o contrário: que conseguia me relacionar com outras pessoas — e que podia continuar crescendo.

**Shimamori:** Minha última pergunta é sobre como seus filmes são “silenciosos”. Nossa conversa sobre microfones foi reveladora, mas o tom geral de seus filmes é silencioso

de um modo muito particular. Isso faz parte da sua natureza como cineasta?

**Kore-eda:** As partes que soam silenciosas provavelmente vêm da minha natureza. Em particular, a construção das cenas e o desenho de som deste filme são, talvez, os mais naturalistas de toda a minha obra. Sobre o som: quando assisto a filmes de outras pessoas, meu desconforto costuma vir do volume desproporcionalmente alto do som captado pelo microfone em planos abertos. Não acertei isso em *Maborosi*. O ideal seria que a distância do som correspondesse à distância da imagem. Em *Depois da vida*, tentei corrigir isso — capturar o som na mesma distância da câmera.

**Shimamori:** Tudo bem se for difícil ouvir, ou mesmo se não der para ouvir?

**Kore-eda:** Sim, eu acho que sim.

**Shimamori:** É assim que a maioria das pessoas percebe as coisas. Sem pensar, às vezes inclinamos o ouvido. As imagens ajudam, mas muitas vezes sensações sutis, difíceis de expressar em palavras, vêm do ambiente — como o som do vento. Essa é uma das qualidades mais fortes dos seus filmes.

**Kore-eda:** Não usei muita música neste filme, então, ao final, seus ouvidos provavelmente estarão mais cansados do que nunca [risos]. A música tranquiliza o espectador porque é reconfortante. Então, ao eliminá-la, os sons do ambiente transbordam — e seus ouvidos captam todos eles.

**Shimamori:** Há uma razão específica para você ter se tornado tão atento ao som?

**Kore-eda:** Como discutimos em *Maborosi*, eu queria captar as

vozes dos atores, então coleí um microfone de lapela no Emoto Akira e na Esumi Makiko quando eles estavam conversando à beira-mar, perto do fim do filme. A cena foi filmada com um plano geral, então, teoricamente, você não deveria ouvir as ondas nem nada. Ao assistir *O espírito da colmeia* (El espíritu de la colmena, 1973) e *O sul* (El sur, 1983), do Víctor Erice, com seus desenhos de som simples, eu comecei a repensar: se eu estivesse filmando hoje, deixaria de fora o som das ondas? Ou, se quisesse incluí-lo, de que outra forma tentaria captá-lo? Quando quero ouvir uma voz suave, me aproximo. A proximidade está perfeitamente baseada na distância do som. Nunca consegui me sentir confortável com isso. Mas, quando percebi que é possível fazer um desenho de som com uma abordagem tão simples, parei de forçar tanto.

1 Publicado originalmente em *Ioncinema* em 04 de fevereiro de 2022. Disponível online em: <https://www.ioncinema.com/interviews/interview-hirokazu-kore-eda-air-doll>  
Tradução de Ana Moraes.

## Entrevista: Hirokazu Kore-eda (*Boneca inflável*, 2009)<sup>1</sup>

Yama Rahimi

*O cineasta japonês Hirokazu Kore-eda retorna a um tema que conhece bem: solidão e vazio. Desta vez, ele o faz a partir do ponto de vista de uma boneca inflável sexual. Mais uma vez, Kore-eda consegue construir uma observação instigante, compondo um ensaio original que é ao mesmo tempo acolhedor e tocante, mas também trágico, contemporâneo e extremo — em muitos sentidos, é um retrato cheio de humanidade e humor que vai ressoar com muitos espectadores.*

*É uma espécie de conto à la Pinóquio sobre uma boneca inflável usada por um homem solitário para prazer sexual, que ganha vida, passa a compreender o que torna os humanos humanos e se apaixona por um atendente de locadora. A atriz sul-coreana Bae Doona está perfeita no papel da boneca: ela incorpora o personagem física e emocionalmente, o que resulta em uma observação rica e satisfatória sobre a condição humana. Dar substância suficiente a uma premissa tão exagerada não é tarefa fácil, mas um talento como Kore-eda faz isso funcionar com leveza.*

**Yama Rahimi:** Qual foi a gênese desse projeto?

**Kore-eda:** O início deste filme foi há 10 anos, quando li pela primeira vez a história em quadrinhos (mangá) que o inspirou. Houve uma cena em particular que me marcou muito: a

boneca de plástico trabalha em uma locadora, corta o braço em um prego e cai no chão, esvaziando. O homem que trabalha com ela então cola seu braço e sopra ar dentro dela. Achei essa cena muito erótica. Nunca tinha pensado em colocar cenas de sexo nos meus filmes, mas percebi que, dessa forma, poderia representar uma cena altamente erótica sem que o homem e a mulher estivessem nus — e isso poderia ser feito com delicadeza. Foi aí que começou o filme.

**Rahimi:** Adorei a ideia de usar uma boneca como objeto sexual, já que é assim que as mulheres são frequentemente tratadas. A intenção era mostrar a objetificação feminina por meio da boneca?

**Kore-eda:** Há vários homens no filme que parecem usar a boneca como objeto sexual. No entanto, o personagem Hideo, que vive com a boneca, reflete vários homens que conheci durante a pesquisa, que também vivem com bonecas de plástico. Eles não as veem apenas como objetos sexuais. Às vezes os levam ao parque, preparam refeições para elas — mesmo que as bonecas não comam — para que comam juntos, como forma de preencher sua própria solidão ou vazio. Mais ainda: interagem com as bonecas mais do que com outras pessoas. Esse também era um aspecto que eu queria mostrar.

**Rahimi:** O tema da solidão e do vazio parece um subproduto da tecnologia no mundo moderno, que impede as pessoas de se conectarem entre si, em comparação com o chamado Terceiro Mundo, onde as pessoas vivem sem o conforto da tecnologia, mas têm uma vida mais curta devido às condições mais difíceis. O que você pensa sobre isso?

**Kore-eda:** À medida que desenvolvi o roteiro, incluí personagens que duvidam da própria autenticidade — sentem-se

substitutos de si mesmos. Esse tipo de pessoa está espalhado por Tóquio. Na verdade, Tóquio está cheia desse tipo de gente. Como tudo se tornou muito conveniente em nossas vidas modernas, você realmente não precisa interagir profundamente com os outros para viver ou sobreviver — mas isso significa que essas pessoas não se sentem realizadas e sofrem. Essas são as pessoas ao meu redor, e as incluí na história.

**Rahimi:** Quais filmes ou cineastas te inspiraram a seguir essa carreira durante sua formação?

**Kore•eda:** São muitos, mas posso citar Truffaut, Fellini e Rossellini. Ken Loach e Hou Hsiao-Hsien me inspiraram depois que me tornei cineasta. No meu primeiro ano de universidade, fui assistir a uma sessão dupla de *A estrada da vida* (*La strada*, 1954) e *Noites de Cabíria* (*Le notti di Cabiria*, 1957), do Fellini. Claro que eu já tinha visto e amado filmes antes disso, mas foi a primeira vez que percebi a presença do diretor. Senti que o diretor estava olhando para Giulietta Masina e tomei consciência do olhar do cineasta. Pensei: “Fazer um filme é isso — é olhar para alguma coisa.”

**Rahimi:** Pergunto isso porque um dos principais cenários do filme é a locadora de vídeo, e há referências a outros filmes. Queria saber se são seus filmes favoritos.

**Kore•eda:** Sim, todos são meus filmes favoritos.

**Rahimi:** Quais foram os desafios de fazer um filme sobre uma boneca inflável? Como você criou uma personagem plenamente desenvolvida?

**Kore•eda:** Essa boneca é uma boneca barata. Por isso, ela tem um complexo de inferioridade — é translúcida e tem marcas de plástico que quer esconder. Hoje em dia, as bonecas são mais avançadas e caras, feitas de silicone, e têm mais peso, o que se aproxima mais da sensação e do toque humanos. Ela tem complexos que uma adolescente poderia ter — se o nariz é muito grande ou não alto o suficiente. Esses sentimentos surgem quando ela começa a ter alma.

**Rahimi:** Em relação à atriz principal, foi difícil encontrar uma atriz japonesa para o papel ou você já queria trabalhar com essa atriz coreana?

**Kore•eda:** Sou um grande fã da Bae Doona e sempre quis trabalhar com ela. Eu sabia que era um papel difícil, mas o idioma não seria um problema para ela. Por isso, fiz o convite diretamente a ela como minha primeira escolha. Pensando agora, não acredito que nenhuma atriz japonesa conseguiria fazer esse papel. Ela é a única.

**Rahimi:** O que vem a seguir para você?

**Kore•eda:** Estou planejando filmar um longa no verão com crianças — talvez cinco ou seis. A história será sobre um novo trem-bala que chegará à cidade delas pela primeira vez. Elas vão ver o trem — é só isso que tenho por enquanto. Ainda não escrevi o roteiro. Assim que eu escalar as crianças, terei mais ideias com base nelas. Mais uma vez, será um processo iterativo.

Nota do editor: O filme em questão viria a se tornar *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011).



1 Publicado em *Easternkicks* em 26 de maio de 2013. Disponível *online* em: <https://www.easternkicks.com/features/an-interview-with-kore-eda-hirokazu/>  
Tradução de Ana Moraes.

## Uma entrevista com Hirokazu Kore-eda (*Hana*)<sup>1</sup>

Andrew Heskins

O celebrado diretor de *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008), *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009), *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004) e *Hana* (Hana yori mo naho, 2006), Kore-eda Hirokazu construiu uma carreira explorando tanto a fantasia quanto o drama familiar com uma abordagem naturalista que evita o melodrama. Com temas frequentemente centrados no sentimento de perda daqueles que ficam para trás, ele desenvolveu um estilo próprio em que tragédia e vida em dor se entrelaçam de forma delicada.

Mas, apesar de se centrar novamente no drama familiar, o mais recente filme de Kore-eda, *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011), tem um tom decididamente mais leve. Dois irmãos são separados pelo divórcio: Koichi, um garoto estoico e centrado de 12 anos, vive obedientemente na cidade costeira de Kagoshima com a mãe e os avós, enquanto Ryu, de 10 anos, vive de forma desregrada com o pai músico irresponsável na urbana Kyushu. Enquanto isso, a linha ferroviária de Kyushu que conecta essas duas cidades está prestes a ser concluída, e Koichi ouve um boato de que, quando os dois primeiros trens se cruzarem, um milagre acontecerá — e todos os que presenciarem isso terão seus desejos realizados. Com isso em mente, os irmãos traçam um plano para reunir sua família.

Em vez de se deter na melancolia, o filme celebra a engenhosidade das crianças em planejar, junto aos ami-

gos, o encontro dos trens. O roteiro é repleto de diálogos hilários, muitos deles improvisados pelas próprias crianças.

**Heskins:** Qual teria sido o seu desejo quando tinha a idade dos meninos? E qual seria agora?

**Kore-eda:** Quando criança, meus desejos eram: que meus pais se dessem bem; que os tufões não destruíssem nossa casa; e ter meu próprio quarto. Agora, desejo que meu filho cresça saudável e alegre.

**Heskins:** Li que O que eu mais desejo surgiu da intenção de “criar um filme que fosse amado por muito tempo”. Bem, você definitivamente conseguiu! Mas por que isso era tão importante para o projeto? Você sentiu que alguns de seus filmes anteriores eram muito cínicos?

**Kore-eda:** Tentei criar um filme que pudesse ser sentido de maneira diferente daqui a 10 anos; um filme que pudesse crescer junto com o público. Nunca foi minha intenção fazer filmes cínicos. Basicamente, faço filmes com a crença de que o mundo é próspero e de que a vida vale a pena ser vivida, por isso acredito que nunca fiz um filme que negue esse valor. Especialmente desta vez, o filme acabou sendo positivo porque os personagens principais eram mais positivos do que eu esperava.

**Heskins:** Acredito que a história foi inspirada, em parte, por seu próprio amor por ferrovias, algo que você compartilhou com o produtor que queria fazer um filme sobre a linha Kyushu Shinkansen. Pode contar como surgiu a história dos irmãos separados, e como geralmente encontra inspiração para seus filmes?

**Kore-eda:** As histórias surgem do nada, então não existe um “geralmente”. Neste filme, a situação foi diferente porque o

produtor me deu o tema — “trem”. Artífices podem aprimorar suas habilidades e a qualidade de seus produtos ao longo do tempo, mas mesmo que um diretor tenha uma longa carreira, ele não pode garantir que fará um grande filme sempre, porque fazer cinema sempre começa do zero.

**Heskins:** Os irmãos Maeda foram uma verdadeira descoberta! Pode nos contar como você seleciona o elenco de seus filmes, tanto com atores inexperientes quanto veteranos ou famosos? Você acha que voltará a trabalhar com os irmãos Maeda?

**Kore•eda:** Procuo crianças que consigam se comunicar comigo, que eu consiga entender o que querem dizer e que entendam o que quero dizer. É o mesmo critério para escalar atores adultos. Escolho atores (inexperientes, veteranos ou conhecidos) que queiram ser filmados por mim e que eu queira filmar. Gosto de escalar atores que me façam imaginar e me perguntar como posso filmá-los — e não o contrário; não escalo atores para moldá-los ao papel. (Claro que existem restrições básicas, como idade e sexo para determinado papel.) Se houver oportunidade, quero trabalhar com os irmãos Maeda novamente.

**Heskins:** Em algumas ocasiões você teve que mudar suas ideias e roteiros originais em *O que eu mais desejo*; como reescrever o roteiro após escalar os irmãos Maeda, para se adequar às suas personalidades, e incorporar as dificuldades de ver os trens realmente se cruzarem. Você encara essas dificuldades como parte do processo de fazer cinema ou preferiria que tudo acontecesse conforme o planejado?

**Kore•eda:** Gosto de mudar minhas ideias e roteiros — ou melhor, prefiro mudar! Sei que isso sempre dá trabalho para a equipe, mas acho importante no cinema mudar os

cenários e tudo mais depois de conhecer os atores e de visitar os locais de filmagem.

**Heskins:** Crianças têm a reputação de serem difíceis de trabalhar, e ainda assim você provou que consegue ótimas performances com filmes como *O que eu mais desejo* e *Ninguém pode saber*. Qual é o seu segredo? E quais são, de fato, as dificuldades de trabalhar com crianças em vez de adultos?

**Kore•eda:** Leva tempo. Não acho que seja tão difícil se entendermos que filmar crianças exige muito mais tempo. Elas podem ser mais flexíveis do que atores adultos e ficar diante da câmera sem o roteiro, uma vez que entendem como você quer filmá-las. Pode parecer que você vai desperdiçar muito filme porque precisa continuar filmando enquanto grava com crianças, mas se você entende isso desde o início, acaba se divertindo.

Normalmente faço testes com cerca de mil crianças, então eu diria que essa é a parte mais difícil. Mas é importante se divertir com isso. No teste, penso em como cada criança se comportaria em conjunto com as outras. Quando fizemos os testes para os papéis dos amigos dos protagonistas, os irmãos Maeda estavam cheios de energia — especialmente o irmão mais velho, Koki, era tão bom que muitas crianças não conseguiam brilhar na frente dele. Então tentei combinar crianças que pudessem rivalizar com eles e criar química, para que também pudessem brilhar.

Por exemplo, Rento (que interpretou um dos amigos) não ficou nervoso perto dos irmãos Maeda. Muitas crianças ficaram nervosas porque eles já eram famosos como comediantes stand-up naquela época, mas Rento tinha nervos de aço, e não se importava com os irmãos. No fim das contas, ele se encaixou bem no papel de amigo.

**Heskins:** Seu filme mostra um exemplo bastante benigno da geologia japonesa com o vulcão Sakura-jima, mas não pude deixar de pensar em um exemplo mais recente, o devastador terremoto de Tōhoku em 11 de março de 2011. Você considerou revisar o filme após esses acontecimentos?

**Kore-eda:** Não considere revisá-lo. O terremoto de Tōhoku ocorreu depois que o filme já estava finalizado.

**Heskins:** Li que você originalmente queria ser escritor, e escreve a maioria de seus filmes a partir de ideias próprias. Mas Boneca inflável foi um pouco diferente, uma adaptação do mangá de Yoshiie Goda, que já tinha uma história mais completa. Isso mudou o processo para você?

**Kore-eda:** Gosto de criar histórias originais, mas não houve diferença, seja original ou adaptação, em termos de processo de escrita. Aproveitei muito fazer Boneca inflável. Quando escrevemos um roteiro baseado numa adaptação, ele parte de algo que eu não conseguiria escrever sozinho, então é prazeroso e não quero rejeitar esse tipo de trabalho. Para O que eu mais desejo, o produtor me deu o tema do filme — “trem” — então foi empolgante. Estou mais aberto a adaptações agora.

**Heskins:** Sua ex-assistente de direção, Miwa Nishikawa, está encontrando seu caminho com filmes como *Dreams For Sale* (2012). Você produziu o primeiro filme dela, *Wild Berries* (2003), além de filmes de Mami Sunada e Tomoko Kana. Quão importante você considera ser o papel de mentor e apoio a novos diretores?

**Kore-eda:** Fico feliz com o sucesso delas. Como não tenho muitos amigos (risos), é bom ter diretoras amigas ao meu redor. Eu não ensino nada a elas, mas elas me inspiram e

me motivam para meus próximos projetos. Tento roubar o que Nishikawa e Sunada têm de bom que eu não tenho.

**Heskins:** Está previsto para este ano uma grande versão hollywoodiana da história dos 47 Ronin. Você pode contar por que abordou essa famosa lenda de forma irreverente, mas maravilhosamente humana, em *Hana*? (Se não percebeu, esse é um dos meus favoritos!)

**Kore-eda:** Escrevi a história depois do 11 de setembro. Me perguntava qual era o sentimento por trás da vingança. E quis criar um filme sobre um homem que não se vinga. Existem muitos filmes sobre vingança, mas tentei mostrar um homem que não escolhe esse caminho. E no Japão, Chūshingura é muito conhecido por tratar de vingança, então escolhi esse tema.

1 Publicado originalmente em *Reverse Shot* em 27 de agosto de 2009. Disponível online em: <https://reverseshot.org/interviews/entry/364/hirokazu-kore-eda>  
Tradução Julio Bezerra.

## Uma entrevista com **Hirokazu Kore-eda**<sup>1</sup>

*Jeff Reichert*

Hirokazu Kore-eda construiu, de forma silenciosa, uma das filmografias mais notáveis do cinema japonês contemporâneo. Silenciosa não tanto em relação ao reconhecimento internacional, que tem sido constante e crescente desde o lançamento de seu primeiro longa, *Maborosi* (*Maboroshi no Hikari*, 1995), mas pela natureza cada vez mais serena das próprias obras. Mesmo em seus momentos mais tensos (*Ninguém pode saber*, 2004) ou mais desesperadores (*Tão distante*, 2001), os filmes de Kore-eda parecem operar no registro de um sussurro. Seu mais recente trabalho, *Seguindo em frente* (*Aruitemo Aruitemo*, 2008), é um pequeno drama aparentemente modesto que acompanha um único dia na vida de uma família, mas que se desdobra, de maneira gradual e — sim — silenciosa, em uma vasta paisagem de arrependimento, amargura e amor.

**Reverse Shot:** Uma das coisas que mais me chama atenção nos seus filmes é que muitos são estruturados em torno de coisas que não estão realmente no filme. Em *Ninguém pode saber*, vemos as crianças vivendo sem os pais; em *Tão distante*, são os sobreviventes refletindo sobre as vítimas dos ataques com gás; em *Seguindo em frente*, a família se reúne para lembrar de uma morte. Como você estrutura um filme em torno de uma ausência?

**Kore-eda:** Isso não é algo de que eu esteja muito consciente — é apenas o jeito como as coisas surgem. Quando terminei de trabalhar em *Ninguém pode saber*, uma repórter

francesa em Cannes me disse: “Você sempre retrata pessoas que foram deixadas para trás, e seus temas são sempre sobre memória e morte.” Até aquele momento, eu mesmo não tinha percebido isso. Mas há algo nessa condição de ter sido deixado para trás que realmente ressoa comigo. Na sociedade japonesa, os mortos têm um tipo diferente de presença; se você fez algo errado, pode dizer: “Ah, não posso encarar meus antepassados.” Os japoneses são muito conscientes da presença e dos efeitos dos mortos em suas vidas cotidianas.

**RS:** Esse sentimento de “ter sido deixado para trás” seria então o ponto de partida para os seus filmes? Sempre parece haver algo não dito, como se a narrativa brotasse de uma sensação — em vez do contrário.

**Kore-eda:** Acho que isso pode ser verdade. Fiz *Hana* (*Kiseki*, 2006) depois da morte do meu pai. Tive uma relação muito distante com ele — era superficial, e nunca tivemos conversas profundas. Mas, ao limpar a casa, encontrei um tabuleiro de go, e naquele momento lembrei que ele havia me ensinado a jogar. Ao redescobrir essa memória, percebi que, mesmo após a morte dele, eu ainda poderia continuar desenvolvendo minha relação com meu pai.

**RS:** Li que *Seguindo em frente* foi inspirado por outra experiência autobiográfica ligada à morte. Você poderia falar um pouco sobre como transforma materiais da sua vida em expressão, através de uma família diferente?

**Kore-eda:** Pode ser que eu continue fazendo filmes logo depois que alguém morre. Após a morte da minha mãe, fiquei com a sensação de que não cheguei a tempo; de que nunca se chega a tempo. Fui tomado por um arrependimento forte, profundo. Essa foi a base do filme. Não é, de forma

alguma, uma emoção positiva, mas foi muito presente durante o processo criativo. Quanto à família em *Seguindo em frente*, a situação deles, as ocupações dos personagens, a estrutura familiar — tudo é bem diferente da minha própria. Mas os sentimentos de arrependimento com os familiares, de ter esgotado o tempo, estão profundamente conectados à minha vida.

**RS:** As interações familiares em *Seguindo em frente* são extremamente específicas, mas também parecem universais. Quão comum é essa experiência familiar no Japão? Estou pensando, por exemplo, no arranjo misto resultante do casamento de Ryota com uma viúva que tem um filho de outro relacionamento...

**Kore-eda:** Especificamente o filho se casando com uma mulher que já tem um filho?

**RS:** Exato. Acho isso fascinante — especialmente pela reação dos avós — e me pergunto se isso é ou não diferente do que ocorre nos EUA. Mas também queria falar, como você já mencionou, sobre a questão da morte, da memória, da reunião em torno de uma cerimônia.

**Kore-eda:** Para pessoas da geração de Ryota, casar-se com alguém que já tem um filho está se tornando cada vez mais comum, e a reação dos pais dele é bem típica. A mãe diz: “Você está pegando as sobras de alguém”, o que é uma maneira horrível de pensar, mas não é atípica. Pelo menos, esperava-se que ele se casasse com alguém que não tivesse filhos — mesmo que não fosse o primeiro casamento da pessoa. Já a reunião no aniversário de morte é bastante comum no Japão. É uma das raras ocasiões em que toda a família se reúne, além do Ano Novo ou do Festival dos Mortos. Sem isso, as famílias japonesas muitas vezes mal

se veem. Não é que eu quisesse retratar a família japonesa “média” em *Seguindo em frente*, mas em muitos aspectos, eles são bastante ordinários.

**RS:** Você poderia falar um pouco sobre o final de *Seguindo em frente*? Ele tem um tom muito diferente — quase como um filme de Imamura ou Teshigahara dos anos 1960 ou 70, ao adotar um tom antropológico através da narração em voz off e do flash forward. Especialmente num filme tão orgânico até ali, é surpreendente como ele se desloca.

**Kore-eda:** Essa é uma pergunta difícil. Ao adicionar aquele epílogo, eu queria mostrar que o dia retratado no filme até aquele ponto existe agora como uma memória de Ryota. Também quis olhar para os eventos anteriores a partir de uma certa distância, e fazer com que aquele plano dos pais subindo as escadas fosse visto do ponto de vista da paisagem — como se olhássemos de fora.

**RS:** Quão importante foi situar o filme em um único dia? Isso cria uma espécie de restrição, mas também uma forma de expansão.

**Kore-eda:** Outra pergunta difícil! A restrição de um único dia foi inspirada pela morte da minha mãe. Durante os dois anos que antecederam sua morte, acompanhei o processo de adoecimento. E, ao pensar sobre ela, percebi que, se quisesse retratá-la naquele período, inevitavelmente cairia na narrativa do lento processo rumo à morte. Uma das razões pelas quais não quis fazer isso foi que o tema estaria perto demais de mim naquele momento. E também é difícil evitar a sentimentalidade ou o melodrama ao adotar esse tipo de narrativa. Em vez disso, quis capturar um recorte da vida dela em um momento breve — quanto mais curto, melhor.

Mas ao longo do dia mostrado em *Seguindo em frente*, há pequenos sinais: o azulejo quebrado, a dobradiça do banheiro. Você vê indícios do que está por vir. Vê sinais da morte, do envelhecimento. Desde o início, eu sabia que queria retratar uma situação cotidiana. Não há eventos, nada muda, nenhum personagem passa por grandes transformações. O que faz com que isso não seja entediante de assistir é que, em um único dia muito ordinário, você pode ver os efeitos do passado e também os prenúncios do futuro. E acho que é assim que a vida cotidiana funciona.



# “O sangue é suficiente?” Entrevista com Hirokazu Kore- -eda sobre famílias improvisadas e Assunto de família<sup>1</sup>

Alexander Jacoby

1 Publicado originalmente em *Sight and Sound* em 23 de novembro de 2018. Disponível online em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/blood-enough-kore-eda-hirokazu-makeshift-families-shoplifters>  
Tradução de Julio Bezerra.

Com uma carreira em longas-metragens que já se estende por quase um quarto de século, Hirokazu Kore-eda tornou-se, sem dúvida, o diretor japonês de live-action mais aclamado pela crítica e um dos mais amplamente distribuídos da atualidade. Seus temas vão desde os samurais de *Hana* (Kiseki, 2006) até a boneca inflável que ganha vida em *Boneca inflável* (Kûki ningyô, 2009), passando por gêneros como a fantasia (*Depois da vida*, 1998) e o drama jurídico (*O terceiro assassinato*, 2017).

No entanto, seu território mais recorrente e fértil é o drama familiar — um gênero com pedigree distinto no Japão, remontando à era de Ozu e Naruse, ambos reconhecidos por Kore-eda como influências. Como Ozu, Kore-eda trabalha com uma companhia de atores recorrentes (notadamente Kiki Kilin, que faleceu no início daquele ano), que encarnam variações de temas centrais, conferindo à sua obra uma assinatura pessoal. Em filmes como *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008) e *Depois da tempestade* (Umi yori mo mada fukaku, 2016), ele explorou diferentes aspec-

tos da família japonesa em tempos de transição social e incerteza econômica. Quando venceu a Palma de Ouro em Cannes, em maio de 2018, por *Assunto de família* (Manbiki Kazoku), tornou-se o primeiro diretor japonês a conquistar tal honraria em 21 anos — desde que Imamura Shohei ganhou com *A Enguia*, em 1997.

Kore-eda não era novato em Cannes: em 2013, venceu o Prêmio do Júri com *Pais e filhos* (Soshite chichi ni naru) e seu ator Yagira Yuya conquistou o prêmio de Melhor Ator — o mais jovem da história — por sua performance em *Ninguém pode saber*. Conversei com ele na sede da BAFTA antes do lançamento britânico de *Assunto de família*.

**Alexander Jacoby:** *Assunto de família* venceu a Palma de Ouro em Cannes, o primeiro filme japonês a fazê-lo em mais de 20 anos. A que você atribui esse sucesso especial? Você acha que é o seu melhor filme?

**Kore-eda:** Como cineasta, é muito difícil dizer qual é o meu melhor filme; acho que cabe mais às outras pessoas fazer esse julgamento. Elas provavelmente têm mais razão do que eu para dizer isso. Mas se penso no cinema como um processo de parto, e os filmes como meus filhos, então esse foi o nascimento mais fácil. Estava trabalhando com o diretor de fotografia [Kondo Ryuto] pela primeira vez, e também era a primeira vez que trabalhava com [a atriz] Ando Sakura — e tudo correu muito bem.

**Jacoby:** As coisas certamente correram muito bem na Europa, com seu triunfo em Cannes, e o filme teve sucesso comercial no Japão. Mas em junho você recusou um convite do Ministério da Educação e Cultura para uma celebração. Em outra entrevista, você falou sobre a importância de “manter uma distância clara das autoridades governa-

mentais”. Poderia explicar melhor o motivo dessa decisão?

**Kore-eda:** Sou cineasta, mas também sou uma pessoa da televisão; minha formação é na TV. E me preocupa a situação atual da mídia, no sentido de que ela não faz críticas ao governo. A mídia está falhando em cumprir seu verdadeiro papel.

Provavelmente é impensável no Ocidente que os chefes de redações almocem e jantem com altos funcionários do governo, ministros, políticos, o primeiro-ministro. Eles deveriam estar na posição de criticar, vigiar, fiscalizar o governo atual — mas não estão. E, por exemplo, quando um atleta ganha um prêmio no exterior, o governo o parabeniza convidando-o ao gabinete do primeiro-ministro para tirar fotos ou enviando uma mensagem de congratulações — esse tipo de coisa. Isso me dá enjoo; não entendo por que eles não sentem mais senso de perigo.

As artes e o esporte são muito suscetíveis ao uso político. Olhando para a história do Japão, acho importante que o cinema não se aproxime demais do poder. Esse sempre foi um princípio básico para mim. Em particular, o governo de [Shinzo] Abe se manteve por muito tempo, mas não houve nenhuma avaliação de sua posição em relação à radiodifusão, às artes ou à constituição. Achei que deveria me distanciar dessas coisas — e acredito que eles também pensaram assim.

**Jacoby:** Um dos aspectos do filme que parece ter causado certa controvérsia é que ele cria um retrato bastante negativo da sociedade japonesa moderna. E acho que o mesmo poderia ser dito sobre *Ninguém pode saber* ou *Boneca inflável*. Você sente que esse filme, e talvez seus filmes de maneira geral, retratam uma sociedade caminhando na direção errada?

**Kore•eda:** Talvez haja um pouco disso, mas se eu retratasse apenas as coisas positivas do Japão, isso não passaria de um filme turístico, um filme promocional. Acho que é preciso haver variedade, mostrar todo tipo de coisa.

Mas parece que as críticas e comentários negativos sobre este filme, desde seu lançamento, vêm principalmente da internet. Nenhum desses críticos parece compreender a real natureza do filme, não parecem captar seu sentido. Em muitas entrevistas me perguntam sobre essas críticas no Japão, mas não tenho muito a dizer sobre isso — não acho que isso leve a lugar algum, sinceramente, porque carece de substância.

**Jacoby:** Um dos aspectos negativos que você trata neste filme, claro, é o crime. O próprio título já indica que se trata de um filme sobre crime. E não é a primeira vez que você aborda esse tema. Seu filme anterior, *O terceiro assassinato*, é um drama de tribunal; o crime está presente em *Boneca inflável*; em *Pais e filhos*, os bebês são trocados em um ato criminoso; e em *Tão distante*, você explora as consequências de um ataque terrorista. O Japão, na verdade, ainda é uma sociedade com baixos índices de criminalidade. Em outras entrevistas, sei que você falou sobre crimes reais, como abuso infantil ou o ataque ao *shinkansen* [trem-bala]. Mas por que você escolheu focar tantas vezes no crime? Você sente que seus filmes expressam alguma posição específica sobre as causas do crime ou suas possíveis soluções?

**Kore•eda:** Não acho que eu esteja tentando indicar uma solução, ou algo do tipo; não há como eu fazer isso. Mas acho que uma das razões pelas quais tratei tantas vezes do tema é que muitos crimes ocorrem no Japão, mas as pessoas tendem a encarar o crime como uma questão de respon-

sabilidade individual. Enxergam como culpa desta ou daquela pessoa, em vez de algo que nasce da sociedade e de seus males. Assim, apenas punem essa pessoa — porque é “culpa dela”, sua responsabilidade individual — e tratam o problema como encerrado. É assim que se resolve isso no Japão.

Mas eu acredito — talvez isso soe antiquado — que o crime nasce da sociedade; é responsabilidade da sociedade. É algo que precisamos examinar, e acho que o trato como algo que nós, enquanto sociedade, precisamos enfrentar. Precisamos recuperar esses criminosos — e as causas de seus crimes — como parte de um bem comum. O crime é algo que nós, enquanto sociedade, possuímos coletivamente; penso que é algo que precisamos reivindicar e aceitar como responsabilidade nossa, e não apenas do indivíduo.

**Jacoby:** Outro paralelo que notei entre dois desses filmes sobre crime, *Assunto de família* e *Tão distante*, é que ambos terminam com a mesma palavra dita: “Otosan” — “pai”.

**Kore•eda:** A última linha em *Tão distante* é “Pai”, mas em *Assunto de família*, ele apenas articula a palavra; não se ouve o que ele diz.

**Jacoby:** É verdade. De qualquer forma, essa conexão aponta para outro fator que une muitos dos seus filmes: o tema da família. *Assunto de família* fala de uma família extremamente incomum; e em certo momento do filme, ouvimos um personagem especular que os laços formados com uma família que você escolhe podem ser mais intensos do que aqueles que sente por parentes de sangue. Isso parece ser, de fato, o seu tema essencial. Seu assunto recorrente é a família. E especialmente em *Ninguém pode saber*, *Pais*

e filhos, *Nossa irmã mais nova* (Umimachi Nikki, 2015) e agora em *Assunto de família*, você pergunta: “O que importa mais, os laços de sangue ou o afeto humano?” O que o leva a retornar tantas vezes a essa pergunta? Você acha que seria melhor se a família fosse algo que pudéssemos escolher?

**Kore•eda:** Provavelmente não é tanto uma questão do que eu penso ou sinto sobre a família. Não quis apresentar uma escolha tão rígida. Acho que existem diferentes formas de olhar para essa questão. Não é “qual é mais forte?”, mas “o sangue é suficiente para fazer de alguém sua família?”

Acho que estou sempre me perguntando se isso é suficiente. Às vezes me preocupo que seja simplesmente frágil demais. Mas, ao mesmo tempo, os laços de sangue tornam você muito mais responsável; eles trazem consigo muita bagagem. E acho que o que a avó está dizendo, naquela fala, é que há tantas expectativas por parte da própria família — e essas expectativas podem se tornar uma responsabilidade extra, ou ainda mais bagagem. Quando não há laço de sangue, há menos expectativa, então diferentes formas de pensar podem coexistir dentro da família.

Em *Assunto de família*, enquanto aquele pai quer ser chamado de “pai”, eu não acho que ele consiga realmente sê-lo. E penso que é justamente quando ele abre mão disso, quando diz que não é mais o pai — talvez seja aí que ele de fato se torna pai. A família não é exatamente uma família real até que se desfaça; é quando se separam que se tornam mais família. Só quando ele deixa o filho partir, talvez então — e não antes — ele se torne verdadeiramente pai. Enquanto ele deseja ser o pai, ele ainda não é um pai por completo.

**Jacoby:** Alguns anos atrás, você disse que fazia filmes a partir do ponto de vista de um filho olhando para seu pai

(Hana, *Seguindo em frente*), mas que agora, sendo você mesmo pai, começou a filmar a partir da perspectiva paterna. *Depois da tempestade* é um desses filmes. Mas em *Assunto de família*, senti que o centro da empatia está no menino. Como diretor, onde está sua simpatia?

**Kore•eda:** Foi deliberado colocar a ênfase no menino. A casa que usamos no filme é muito parecida com a casa onde vivi até os nove anos. A casa real era ainda menor, e havia seis de nós vivendo naquele espaço pequeno. Eu dormia no armário, e quis contar a história do ponto de vista do menino que dormia no armário.

Talvez isso não diga respeito apenas a mim. O tema é a decepção que o filho sente em relação ao pai à medida que cresce. Acho que isso retrata o que qualquer outro menino, qualquer outra família pode viver: crescer e se decepcionar com seu próprio pai. É contado a partir dessa perspectiva.

**Jacoby:** Talvez seja uma pergunta delicada, mas este filme marcou sua última colaboração com a falecida e muito admirada atriz Kiki Kilin, que interpreta a avó. Você poderia nos contar algo sobre sua relação de trabalho com ela, neste e em outros filmes?

**Kore•eda:** Acabei de ver isso na estação [ele me mostra uma foto de uma papelaria chamada “kikki.K”]. Vou mandar para a filha dela.

Fui ao velório dela. Não consegui ir ao funeral, mas escrevi uma homenagem. Ela me dizia para esquecer “uma velha como ela” e que eu deveria ir trabalhar com pessoas mais jovens... Minha opinião, meu comentário sobre ela, foi essa homenagem; isso foi tudo o que tinha a dizer. Então, afirmei que não darei mais declarações, nem farei mais entrevistas sobre ela.

Mas nos últimos dez anos, acho que foi mais do que apenas uma parceria entre diretor e atriz. Agora preciso pensar sobre o que fazer sem ela, como continuar fazendo filmes sem ela.

*Jacoby:* Sinto muito por sua perda. Espero que você encontre uma maneira de continuar fazendo filmes sem ela... Suponho que devo perguntar sobre seus planos futuros. Depois da Palma de Ouro — talvez o prêmio mais prestigiado do cinema mundial — o que ainda falta alcançar?

*Kore·eda:* Estou aqui agora [na BAFTA] por conta da indicação ao Oscar de Melhor Filme Internacional — embora não seja exatamente uma campanha — então talvez eu deva dizer que esse é meu próximo objetivo. Mas, honestamente, não faço filmes para ganhar prêmios.

Ainda assim, quando ganhei a Palma de Ouro, senti claramente que isso ampliou minha perspectiva sobre os filmes que posso fazer. A consciência de que tenho mais opções, e que não preciso mirar apenas nos prêmios do Japão — essa é uma situação muito afortunada. E ainda tenho o espírito para enfrentar esse desafio e aproveitar ao máximo essa situação. É assim que me sinto.

# *Riri Furanki, o pai da família, Osamu – O diretor Hirokazu Kore-eda dá um passo em um novo território após dez anos<sup>1</sup>*

*Todoroki Yukio*

**Moderador:** O filme que originalmente tinha o título provisório de “Leitura em voz alta” acabou se tornando *Assunto de família*. Esta é a mais recente produção de Kore-eda. Esta conversa entre Kore-eda e Riri Furanki, o personagem principal da história, aconteceu logo após a conclusão do filme, antes mesmo do início do 71o Festival de Cannes em maio e da coletiva de imprensa de 25 de abril que anunciou sua finalização. Tateando ao longo da conversa, eles compartilharam algumas percepções sobre o significado do filme.

## **Um filme cheio de raiva**

**Riri:** Ainda não compreendi totalmente este filme.

**Kore-eda:** Nem eu. Ainda estou próximo demais dele. De todo modo, tive a sensação de que era um filme “ousado” ao vê-lo — algo ousado capturado em imagem.

1 Publicado originalmente em Todoroki Yukio et al. “Riri Furanki, kazoku no naka no chichi, Osamu, Kore-eda Hirokazu kantoku ga 10 nenkan kangaete kita koto, ikkannsei ga arata na ryōiki e fumidasu”. Kinema Junpō 1782, junho de 2018, pp. 18–22. Traduzido do inglês por Julio Bezerra a partir do livro *Kore-eda Hirokazu* (Chicago: University of Illinois Press, 2023), de Marc Yamada.



**Riri:** Fiquei chocado quando vi a cópia provisória. Tinha mudado tanto em relação ao enredo e ao roteiro originais. Chorei quando li o roteiro pela primeira vez; seu lirismo me tocou profundamente. No entanto, durante as filmagens, parecia mais um drama familiar caloroso, se não uma comédia. Comparando essas primeiras impressões com o produto final, era como assistir a um documentário de uma família tentando sobreviver.

**Kore•eda:** Minha técnica de som, Hosono Harumi, assistiu ao filme e perguntou se estava tudo bem não adicionarmos música, porque parecia mais um documentário. Eu certamente não pretendia fazer um documentário, mas a produção do filme se assemelhou ao processo documental. Ou seja, eu estava constantemente revisando o roteiro com base em momentos em que surgiam motivos que nem eu mesmo previa, à medida que filmávamos e editávamos. O filme é completamente ficcional, mas sua atmosfera geral é fruto da minha abordagem quase documental.

**Moderador:** Os casos reais de fraude doméstica no Japão, de pessoas que roubavam as pensões de pais falecidos, inspiraram sua imaginação como roteirista. [Você mencionou numa coletiva de imprensa que] “quando ouvi familiares justificando seus crimes dizendo que não conseguiam aceitar que seu ente querido havia morrido, quis imaginar toda a história por trás dessas declarações” (citação do *Press Kit* [Q&A]). Você achou que eles poderiam estar mentindo, então esboçou uma família conectada apenas pelo crime. O filme começa com o pai, Shibata Osamu (interpretado por Riri), e o filho, Shota (Jyo Kairi), juntos em mais uma de suas tarefas de furto em lojas, e logo corta para os dois caminhando para casa em uma fria noite de inverno, quando Osamu, incapaz de deixar para trás uma garotinha (Sasaki

Miyu) que encontram tremendo de frio na periferia de um prédio, decide levá-la para casa. Na coletiva de imprensa, você disse que “a raiva foi a emoção no centro da criação deste filme.”

**Riri:** Kore•eda parece estar sempre com raiva de alguma coisa.

**Kore•eda:** Sim, de várias coisas, surpreendentemente [risos]. É difícil organizar as emoções por trás deste filme, mas, se eu tivesse que escolher uma como base, seria a raiva. Mais especificamente, eu sentia a necessidade de criticar a cobertura indiferente da família nesses tipos de incidentes — uma cobertura que não tenta aprofundar os sujeitos, mas apenas observa, apaticamente, a deterioração familiar. *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004) foi assim também — canalizei a perspectiva inspirada pelo meu mal-estar com a sociedade por meio da raiva. Por isso o filme me parece “ousado”.

**Riri:** Talvez seja porque crianças como Shota são os personagens principais do filme, e quando você coloca crianças nos seus filmes, os problemas sociais se revelam com mais força, pois o filme adota a perspectiva desses membros mais vulneráveis da sociedade. Gosto muito disso nos seus filmes. Seu trabalho tem uma natureza jornalística, mesclada à de um cineasta. Esses dois aspectos se combinam e criam essa sensação de indignação nos seus filmes.

**Kore•eda:** Obrigado.

**Riri:** No entanto, certamente há críticos sem sensibilidade que condenam o filme por supostamente apoiar o furto em lojas nos dias de hoje.

**Kore-eda:** Sim, com certeza há.

**Riri:** Claro, do ponto de vista legal, [a família de *Assunto de família*] está cometendo um erro, e não deveríamos defender isso, mas eles também são pessoas surpreendentemente boas. Interpretar Shibata Osamu e passar tempo naquela família me ajudou a reconsiderar a fonte da felicidade humana e perceber que não vivemos em um mundo preto no branco.

**Kore-eda:** Concordo. Certamente, eles têm muitos problemas, mas também são felizes juntos. Dá mesmo para questionar seus sorrisos? Fico me perguntando...

**Riri:** Sua raiva neste filme é direcionada a algo que também costuma me indignar: a forma como a mídia de massa e online faz julgamentos simplistas sobre o bem e o mal, que apenas arranham a superfície dos acontecimentos e, em seguida, atacam e destroem os envolvidos sem ir além disso. O mundo está se tornando cada vez mais um lugar onde os motivos e circunstâncias por trás das ações são ignorados. Em meio a isso, sua abordagem é revigorante. Muitas vezes, há razões ocultas por trás de certos “crimes” que deveríamos considerar antes de julgar.

### As estrelas brilhantes do clube Kore-eda

**Moderador:** Riri, você já participou de quatro filmes de Kore-eda, incluindo este [*Assunto de família*]; *Pais e filhos* (Soshite Chichi ni Naru, 2013), *Nossa irmã mais nova*

(Umimachi Diary, 2015) e *Depois da tempestade* (Umi yori mo mada fukaku, 2016) — sendo o segundo ator mais presente, atrás apenas de Kiki Kirin, que interpreta a avó. Isso mostra o quanto Kore-eda confia em você como ator. A esposa de Osamu, Nobuyo, interpretada por Ando Sakura, e a irmã de Nobuyo, Aki, que trabalha em um clube de entretenimento adulto, interpretada por Matsuoka Mayu, fazem aqui suas primeiras aparições no “clube Kore-eda”. As atuações delas são impressionantes, mas você, Riri, é realmente o centro do filme.

**Riri:** Acho que o que mais me surpreendeu quando começamos a filmar foi a crueza nas interpretações da Sakura e da Mayu. Fiquei inspirado pela abordagem sem enfeites delas, desprovida de vaidade. Nem preciso dizer que Kirin era assim também. O modo como ela tirava a dentadura e comia laranja de maneira desagradável era absolutamente sem concessões.

**Kore-eda:** Quando pedi para ela comer zenzai na doceria, pensei: “Ela está chupando o mochi? [risos]”

**Riri:** Sem dentes, ela não conseguia mastigar o mochi, então colocou no prato da Aki. Que atuação impressionante [risos]! A fisiologia do ator realmente entra em jogo. Algo que me incomodou um pouco foi que minha voz não combinava com o papel que eu estava interpretando. Até a Kirin disse que minha voz soava intelectual demais para o pai de uma família de furtadores. Mas mudar isso demais soaria forçado.

**Kore-eda:** Eu adoro sua voz, então realmente não foi um problema, mas o tom no final das suas frases estava um pouco demais em alguns momentos. Havia uma certa linearidade no fim das suas falas.

**Riri:** Sério?!?

**Kore•eda:** Mas mais do que isso, o que me chamou atenção não foi apenas a qualidade da sua atuação, mas como sua coordenação motora fina está no nível de um atleta profissional. Você tem consciência de como seu corpo aparece em cena e do que acontece quando se move. É como um jogador de futebol que consegue se enxergar em terceira pessoa enquanto dribla. Você tem essa percepção, não tem?

**Riri:** É a primeira vez que alguém me diz isso. Raramente recebo elogios seus, mas consigo lembrar de dois. O primeiro foi quando você disse que eu vestia minhas calças muito rápido. E o segundo, que nem tinha relação com a atuação, foi quando você elogiou o jeito como eu consigo agachar mantendo os calcanhares no chão.

## Isto não é o fim

**Moderador:** No filme, o que silenciosamente encoraja Shota a faltar à escola é a história “Swimmy”, publicada em seu livro didático. Criada pelo artista de livros ilustrados Leo Lionni, americano de origem holandesa, “Swimmy” é o conto de um peixinho preto em meio a um cardume de peixes vermelhos. A tradução japonesa é do poeta Tanikawa Shuntaro. Parece que uma fábula poética como “Swimmy” também se forma em torno dessa família unida pelo crime e abandonada pela sociedade.

**Kore•eda:** No roteiro original, Shota supera seu pai no final da história, mas o significado disso só me ocorreu

durante as filmagens. Nessa configuração da trama, há partes do filme — embora poucas — que refletem minha própria vida, e dentro de Shota, a imagem de Osamu como figura paterna se desfaz. A disfunção de Osamu estimula o crescimento de Shota. É por isso que Osamu sofreu no passado e, agora, como pai, tem dificuldade em aceitar essa situação. Ultimamente, tenho a sensação de que isso é o que significa ser pai.

**Riri:** Você me disse que Osamu é um personagem inútil. Ele não amadurece no fim. Mas justamente por não mudar, todos ao redor dele conseguem seguir em frente. Exceto Osamu, todos crescem.

**Kore•eda:** Quanto à esposa de Osamu, Nobuyo, a adoção irresponsável da menina desperta nela um instinto materno. Eu queria mostrar como as pessoas mudam por meio da acumulação desses pequenos atos, mesmo que não percebiam isso conscientemente.

**Riri:** A cena em que a família vai à praia durante o verão também foi marcante. Naquele ponto das filmagens, tudo o que havia era a linha narrativa.

**Kore•eda:** Ao filmar essa cena primeiro, consegui vislumbrar grande parte da história, e isso me permitiu escrever o filme todo. No set, Kirin sugeriu abruptamente dizer para Nobuyo: “Se você olhar com atenção, é bonita.” Durante a filmagem, percebi que era um momento em que Nobuyo era vista a partir de uma perspectiva transcendente. Naquele ponto da história, Kirin conseguia enxergar tudo. É esse tipo de história.

**Riri:** É também a cena em que Kirin revela um lado juvenil no papel da avó. Eu gosto muito dessa cena. Mas, quan-

do perguntei a você depois da filmagem, você disse que só queria levar o elenco para conhecer as locações.

**Kore•eda:** Exato. Aconteceu por acaso.

**Riri:** Quando todos estávamos juntos no mar, parecia a “versão pobre” de *Nossa irmã mais nova*. A Mayu achou a descrição perfeita quando contei isso para ela, mas me pediu para não comentar. Porque, ela choramingou: “Eu queria muito estar em *Nossa irmã mais nova* [risos]!”

**Kore•eda:** Você mencionou que este filme é uma “versão pobre” de *Nossa irmã mais nova*... Pensando bem, a meia-irmã das três garotas de *Nossa irmã mais nova* se muda para morar com elas. Assim como em *Assunto de família*, as relações familiares mudam quando uma menina entra na casa. Eu não chamaria *Assunto de família* de ponto culminante da minha carreira, mas ele realmente reflete as questões em que venho pensando nos últimos dez anos.

**Riri:** Mesmo que você tente reprimir seus impulsos naturais como roteirista ou cineasta, eles acabam emergindo. Eu realmente acho que *Assunto de família* reúne tudo o que é essencial na sua obra até agora e, ao mesmo tempo, representa um passo rumo a um novo território.

# “Encontrado” na tradução: Uma entrevista com Hirokazu Kore-eda sobre *A verdade*<sup>1</sup>

Ali Moosavi

*“Quando você tem bons atores, eles sabem o que eu quero.”*

Hirokazu Kore-eda

O Japão tem uma longa e respeitada tradição de apresentar ao mundo cineastas de classe mundial. Entre eles estão Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi, Shohei Imamura, Nagisa Oshima e Hayao Miyazaki, entre outros. O mais recente diretor japonês a ocupar seu lugar entre esses grandes nomes é Hirokazu Kore-eda.

Para os cinéfilos, Kore-eda já era bem conhecido por filmes como *Maborosi* (1995), *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), *O que eu mais desejo* (Kiseki, 2011), *Pais e filhos* (Soshite Chichi ni Naru, 2013) e *Depois da tempestade* (Umi yori mo mada fukaku, 2016). Kore-eda conquistou reconhecimento mundial definitivo quando *Assunto de família* (Manbiki Kazoku) venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2018.

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente na *filmint.nu* em 8 de julho de 2020. Disponível online em: <https://filmint.nu/interview-with-hirokazu-kore-eda-on-the-truth-moosavi/>  
Tradução de Ana Moraes.

Ele seguiu esse sucesso com seu primeiro filme em língua estrangeira, *A verdade* (La Vérité), estrelado por Catherine Deneuve, Juliette Binoche e Ethan Hawke, que estreou no Festival de Veneza em 2019.

Kore-eda também apresentou o filme no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián de 2019, onde foi entrevistado pela Film International. A entrevista foi conduzida com o auxílio de uma intérprete. Após ouvir cada pergunta, Kore-eda recostava a cabeça, fechava os olhos, pensava por alguns segundos e então respondia em japonês.

Quando Abbas Kiarostami fez seu primeiro filme fora do idioma persa, *Cópia Fiel* (Copie conforme, 2010), ele escreveu o roteiro em farsi e o traduziu para o francês e o inglês. Que processo você adotou?

**Kore-eda:** Desde o primeiro momento, decidi adotar uma abordagem diferente, mais leve. No meu caso, foi o mesmo processo. Escrevi o roteiro em japonês e depois o traduzi para o francês. Tivemos uma intérprete que fazia traduções simultâneas durante as filmagens. Foi um processo muito difícil porque a língua japonesa possui ambiguidades — algumas coisas são propositalmente pouco claras. Mas para a tradução em francês, tudo precisava ser muito claro. Por isso, é um processo complicado obter uma boa tradução.

Como foi feita a seleção do elenco para o filme?

**Kore-eda:** Em 2007, almocei com Juliette Binoche em um restaurante japonês em Paris. Depois, em 2010, estivemos juntos em um evento oficial no Japão, no qual fui encarregado de conduzir uma sessão de perguntas e respostas com ela durante três horas. Nos reencontramos em um evento em Kyoto, e ela me perguntou por que ainda não tínhamos feito um filme juntos.

Houve alguma diferença marcante entre dirigir atores japoneses e atores franceses ou americanos?

**Kore-eda:** Acho que, quando você trabalha com atores muito bons, não há grandes diferenças entre dirigir atores japoneses e estrangeiros. Ensaíamos juntos, discutimos minha abordagem geral em relação aos personagens. Depois, conversei de maneira mais delicada, no meu ritmo, para tratar de cada personagem individualmente. Quando você tem bons atores, eles sabem o que você quer.

Parece que há alguns elementos checovianos em *A verdade*.

**Kore-eda:** Alguém já me disse isso antes, e para mim é um grande elogio. Mas, na *verdade*, eu não pretendia inserir algo de Tchekhov nesse filme. Quando querem me elogiar, geralmente citam Tchekhov e Ozu!

Acredito que uma das razões pelas quais seus filmes são comparados aos de Ozu é que, como ele, você trata de famílias. Em *A verdade*, novamente, você foca nos diferentes membros de uma família.

**Kore-eda:** Não é só sobre a família, mas é verdade que a estrutura familiar me permite fazer um filme muito específico. Neste filme, trata-se da relação entre mãe e filha, mas também entre uma sobrinha e um avô. Então há diferentes pontos de vista. A filha está prestes a se tornar mãe, o que gera interações contínuas em diferentes níveis dentro da família — e isso foi muito interessante para mim.

Há muitos closes de mulheres e de duas mulheres juntas em *A Verdade*, o que me lembrou Ingmar Bergman. Ele foi uma influência?



**Kore-eda:** Talvez você esteja falando de *Sonata de outono* (Höstsonaten, 1978). Na *verdade*, assisti a esse filme novamente antes de começar o meu. Mas não acho que haja tanta semelhança entre eles. Talvez alguns dos outros filmes do Bergman tenham influenciado *A verdade*.

Catherine Deneuve ficou à vontade com a menção à Brigitte Bardot? O público riu muito e, sem dúvida, será um ponto de discussão.

**Kore-eda:** Ela nunca me disse que não queria fazer essa cena. Estava no roteiro e não foi alterado. Ela riu e disse que talvez Brigitte a odiasse, mas não pediu para mudar nada.

Vencer a Palma de Ouro mudou seus planos como cineasta? Você pretende fazer mais filmes internacionais?

**Kore-eda:** Este projeto (*A verdade*) começou antes de vencermos a Palma de Ouro, então isso não influenciou este filme. Talvez, daqui para frente, seja mais fácil conseguir financiamento. As filmagens foram muito tranquilas e sem problemas. Passamos bastante tempo na preparação e nos ensaios antes de rodar. Portanto, se eu tiver esse tempo de preparação para fazer um filme no exterior, farei.

É a primeira vez que você trabalha com o compositor russo Alexei Aigui?

**Kore-eda:** O produtor me deu amostras do trabalho de três ou quatro compositores, e escolhi ele porque buscava uma atmosfera leve — algo que não fosse sombrio. E senti que ele era o compositor certo para este filme.

Me parece que este filme tem mais humor do que os seus anteriores. Isso se deve em parte ao cenário francês e aos atores, ou foi intencional?

**Kore-eda:** Desde o início, decidi adotar uma abordagem diferente, mais leve, em comparação com meus filmes anteriores, e introduzir um pouco de humor. Claro que a personalidade da Catherine Deneuve, que é muito simpática, teve um papel importante nisso.

Depois de concluir um filme e cumprir a etapa de promoção nos festivais, você se desconecta do cinema ou continua pensando no próximo filme?

**Kore-eda:** Para ser sincero, nos últimos quatro ou cinco anos estive constantemente filmando e, ao mesmo tempo, preparando o próximo projeto. Então, nos 365 dias do ano, não consegui me desconectar. Depois deste filme, pretendo tirar umas pequenas férias e tentar não pensar em filmes por um tempo. Mas é muito difícil para mim não pensar em cinema! Estou tentando me desconectar com esforço! Pela primeira vez na vida, fiquei fora do Japão e longe da minha família por seis meses, e isso foi estressante para mim. Por outro lado, agora estou em um hotel, e tudo o que tenho que pensar é no filme que acabei de fazer. Então, tento encontrar um equilíbrio.

1 Publicado em A Rabbit's Foot em 13 de março de 2024. Disponível online em: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/confessions/hiro-kazu-kore-eda-what-we-dont-understand-we-make-into-monsters/>  
Tradução de Ana Moraes.

## Hirokazu Kore-eda: “O que não compreendemos, transformamos em monstros”<sup>1</sup>

Luke Giorgiades

O aclamado cineasta japonês Hirokazu Kore-eda fala sobre seu novo filme *Monstro* (Kaibutsu, 2023), sua obsessão pelos pequenos detalhes da vida e por que só Ryuichi Sakamoto poderia ter composto a trilha sonora do filme.

Há momentos, durante a conversa com o aclamado diretor japonês Hirokazu Kore-eda, em que nenhum de nós diz nada; longos períodos de silêncio, nos quais ele fecha os olhos e mergulha num estado de profunda reflexão. Suas respostas são breves, mas é justamente nesses silêncios que se revela muito sobre o homem. Eles demonstram a mesma paciência e cuidado que me fizeram me apaixonar por *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), um filme que assisti pela primeira vez num laptop velho durante uma sufocante viagem de ônibus de 18 horas por Myanmar. Não era o cenário ideal para conhecer um dos maiores autores contemporâneos do cinema, mas seu humanismo inconfundível foi tão iluminador naquela ocasião quanto é hoje.

Os filmes de Kore-eda tocam a alma — não por meio de grandes gestos ou melodramas, mas por nos sintonizar com os espaços entre os momentos dramáticos da vida e os

menores gestos humanos, o que ele compara a um ato de recuperação de memórias perdidas. (Há um vídeo-ensaio maravilhoso do diretor de *After Yang* e *Columbus*, Kogonada, que explora brilhantemente essa sensibilidade — vale assistir).

Seu mais recente filme, *Monstro*, segue fielmente essa abordagem. Adaptado de um roteiro de Sakamoto Yuji, o filme tem uma estrutura ao estilo *Rashomon* (1950), com múltiplos pontos de vista em torno de um incidente no qual uma mãe acusa um professor de agredir seu filho. Yuji e Kore-eda desconstroem o mistério de seus personagens como quem desfaz fios soltos de um suéter antigo, extraindo com paciência fragmentos de verdade em meio a um redemoinho de mal-entendidos. Digo a Kore-eda que sempre me impressionou sua capacidade de enxergar a alma de seus personagens, mesmo quando estão em seus momentos mais reprováveis — e, à medida que navegamos pelas águas turvas até a verdade reveladora de *Monstro*, sua compaixão agridoce começa a brilhar.

O coração de *Monstro*, no entanto, está nos dois jovens protagonistas, interpretados por Hinata Hiragi e Sôya Kurogawa, que oferecem uma ternura complexa e surpreendente — do tipo que só Kore-eda parece extrair de seus atores infantis. A delicada exploração da relação entre os dois garotos rendeu ao diretor a Palma Queer em Cannes, e um discurso emocionado do presidente do júri, John Cameron Mitchell. Seu desfecho belamente realizado, somado à trilha devastadoramente profunda composta por Ryuichi Sakamoto — que criou duas faixas novas para o filme pouco antes de sua morte — fazem de *Monstro* um filme essencial. Uma obra que representa, ao mesmo tempo, uma ruptura e uma reafirmação dentro do legado cinematográfico de Kore-eda.

A seguir, Kore-eda comenta o tema central de *Monstro*, sua obsessão pelos pequenos detalhes da vida e por que

só Ryuichi Sakamoto poderia escrever a trilha do filme.

**Luke Giorgiades:** *Monstro* é um filme de mistério em muitos sentidos. Yuji Sakamoto insere pistas na narrativa como em um romance policial, embora a revelação final seja muito íntima em escala, e sua natureza bastante inocente. Havia beleza para você em abordar o filme dessa maneira?

**Hirokazu Kore-eda:** O que não compreendemos, transformamos em *monstros*. Esse inimigo imenso que espreita no escuro. Mas o *monstro* não está lá. Ele não existe. Quando percebemos isso, nossa relação com as pessoas pode mudar. Neste caso, os garotos estão aprendendo a lidar com os *monstros* que acreditam carregar dentro de si. Isso acontece por meio de uma corrente de pequenas interações. Naquela cena da sala de música, o modo como os instrumentos “gritam” — não é bem música, é mais um som — é um exemplo de como um pequeno acontecimento cotidiano pode contar uma história. Essa é uma das maravilhas do roteiro de Yuji Sakamoto. Não sei se consegui responder bem à sua pergunta [risos]. É um sentimento difícil de expressar em palavras.

Uma das minhas cenas favoritas da sua filmografia está em *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), quando uma adolescente descreve com riqueza de detalhes a sensação de deitar a cabeça no colo da mãe. O que sempre te fascinou nesses pequenos detalhes? Quando começou essa fascinação?

**Kore-eda:** Aquela era uma memória real da atriz durante a entrevista. Veio dela. As memórias se perdem facilmente. Percebi que, quanto menor e mais “insignifi-

cante” uma memória parece, maior o risco de ela ser enterrada se não fizermos um esforço consciente para preservá-la. Essa é uma das abordagens possíveis no cinema: é sobre onde você escolhe focar a lente. Gosto de filmes que se concentram na acumulação de pequenos detalhes.

Você venceu a Palma Queer em Cannes. Houve muitas conversas entre você, Sakamoto e os jovens atores sobre a sugestão de amor queer no filme?

**Kore-eda:** Quando fui convidado para o projeto, percebi que havia esse elemento presente. Mas também entendi que, se fosse fazer esse filme, eu mesmo teria que aprender. Conversamos com um grupo de apoio a crianças LGBTQ. Eles ajudaram com o roteiro e deram palestras para os jovens atores no set. Eu queria que as crianças e toda a equipe aprendessem sobre o tema — sua importância e os riscos envolvidos.

Fico curioso se, nesses momentos de aprendizado, as crianças demonstraram mais receptividade à ideia da diversidade do que os adultos.

**Kore-eda:** O casamento entre pessoas do mesmo sexo ainda é ilegal no Japão, então, nesse sentido, estamos atrás de muitos países do Ocidente. Mas acho que as crianças hoje têm menos propensão a zombar da sexualidade dos outros ou a menosprezá-los por isso. Pelo menos na superfície.

Que qualidade especial Ryuichi Sakamoto trouxe ao filme que se ligava tão profundamente ao que você queria colocar em cena?

**Kore•eda:** Quando olhava para o lago à noite, a única música que eu ouvia era a de Ryuichi Sakamoto. Quando estava no meu quarto de hotel, editando, ainda era a única música que eu conseguia ouvir. Cheguei ao ponto de pensar: se ele recusar, prefiro que o filme não tenha música alguma a usar a de outro compositor. Eu teria confiado apenas nos sons do fogo, do vento, da água e nos gritos quase animais dos instrumentos na sala de música.

Você sente que há uma linha de continuidade que une todos os seus filmes?

**Kore•eda:** [Longa pausa] Eu gostaria muito de saber o que você pensa.

O primeiro filme seu que vi foi *Ninguém pode saber* (Dare mo Shiranai, 2004), e o primeiro momento que me marcou foi quando a mãe — que depois abandona os filhos — acorda de manhã com uma lágrima escorrendo pelo rosto. Você consegue enxergar a alma de seus personagens, mesmo quando agem de forma egoísta.

**Kore•eda:** É fácil pintar as pessoas como más. E o público quer isso, porque assim tem a quem culpar pelas injustiças do mundo. E então pode lavar as mãos — como se aquilo não tivesse nada a ver com eles. Mas eu não quero que o público se isente tão facilmente. Essa ideia atravessa boa parte do meu trabalho. Quando li sobre o caso real [de abandono infantil] que inspirou *Ninguém pode saber*, a mídia a chamou de “mãe demônio”. Ela foi demonizada. Mas, se pensarmos bem, o filho, no fim do filme, ainda está tentando com muito esforço manter as promessas feitas a ela — protegendo seus irmãos. Ele não

perdeu a fé nela. Por quê? Tem que haver algo a mais nela, na relação entre eles, para que ele ainda acredite. Quis garantir que o tempo que mostrei os dois juntos não fosse o mesmo retrato que víamos nos noticiários.

Entre um filme e outro, de onde vem sua inspiração?

**Kore•eda:** Conhecer pessoas. Conversar com elas. Assistir ao noticiário. Costumo ter ideias enquanto estou me deslocando — num trem ou avião. Sempre que entro num meio de transporte, penso: “Espero ter boas ideias desta vez.” Tenho cinco ou seis filmes que quero fazer há muito tempo. Só estou decidindo com qual começar no próximo ano.

Existe um filme seu do qual você sente mais orgulho?

**Kore•eda:** Todos os meus filmes são muito diferentes. Alguns são bem realizados, outros nem tanto [risos]. Alguns são muito parecidos comigo, outros me fazem pensar: “Você é mesmo meu filho?”. *Seguindo em frente* (Aruitemo Aruitemo, 2008) não teve grande lançamento internacional. Não foi selecionado para nenhum dos três grandes festivais. E por isso — talvez a palavra não seja ‘orgulho’ — mas tenho um carinho profundo por ele.

1 Publicado em *Rough cut* em 9 de maio de 2024. Disponível *online* em: <https://roughcutfilm.com/2024/05/09/innocence-and-cruelty-an-interview-with-hirokazu-kore-eda/>. Tradução de Ana Moraes.

## Inocência e crueldade: uma entrevista com Hirokazu Kore-eda<sup>1</sup>

Claire Cao conversa com o diretor sobre o fascínio pelo roteiro de Yuji Sakamoto, seu interesse por personagens “distorcidos” e sua abordagem ao trabalhar com atores mirins.

O diretor japonês Hirokazu Kore-eda é um mestre em retratar noções fluidas de intimidade e as complexidades do espírito humano vivendo sob pressões sistêmicas esmagadoras. Seus filmes geralmente começam com grandes rupturas que forcem intensos processos de autoanálise — seja a morte de uma criança, traficantes de pessoas confrontados com a mãe de um bebê roubado, ou — no caso de sua Palma de Ouro, *Assunto de família* (Manbiki Kazoku, 2018) — uma família improvisada de ladrões que adota mais um “filhote perdido”.

Meu favorito pessoal é *Depois da vida* (Wandafuru Raifu, 1998), que prova que o trabalho de entender a si mesmo e aos outros nunca termina — nem mesmo depois da morte.

Seu novo longa, *Monstro* (Kaibutsu, 2023), vencedor da Palma Queer no Festival de Cannes do ano passado, marca o retorno do diretor ao Japão após filmar na França e na Coreia do Sul. É também a primeira vez desde sua estreia, *Maborosi* (1995), que Kore-eda dirige um roteiro que não escreveu. Aqui, ele se une a Yuji Sakamoto, roteirista conhecido principalmente por seus trabalhos na televisão, cuja experiência com narrativas episódicas é perceptível na construção rica e multifacetada de *Monstro*.

A história começa com uma mãe solo (interpretada por Sakura Ando, de *Godzilla Minus One*) tentando responsabilizar a escola primária do filho após um professor supostamente agredi-lo. Mas a narrativa muda de direção quando o mesmo professor acusa o menino de praticar bullying contra outro aluno. O filme se desenrola então num painel vibrante que abarca burocracias escolares, desejos emergentes e vergonhas impostas socialmente, culminando em uma tempestade violenta que espelha o caos emocional de seus personagens. Ao longo de tudo isso, brilha o profundo entendimento de Kore-eda sobre os mundos interiores e turbulentos das crianças — um fio condutor em sua obra humanista.

*Nota: a entrevista foi editada para clareza e concisão.*

**Claire Cao:** Muitos de seus filmes tratam de tentar atravessar o abismo entre as pessoas e nossa compreensão da interioridade alheia. Mas em *Monstro*, é a estrutura narrativa que ilumina esse entendimento. Foi essa estrutura algo que te atraiu no roteiro de Sakamoto? Pode falar sobre o processo de trabalho com ele?

**Hirokazu Kore-eda:** Quando li o enredo desse filme pela primeira vez — foi em dezembro de 2018, então já se passaram mais de cinco anos —, eu não conseguia parar de virar as páginas. Não entendia direito o que estava lendo ou o que estava acontecendo, mas mesmo assim queria continuar. Quando terminei, pensei que se eu conseguisse fazer o público sentir essa mesma coisa — esse desejo de continuar mesmo sem entender completamente —, o filme poderia ser um sucesso.

Isso não é algo em que penso muito quando escrevo meus próprios roteiros. Não costumo trabalhar com o engano do

público ou essa sensação de suspense. Mas aprendi muito com isso, e senti que seria um desafio valioso para mim. Aceitei o convite imediatamente — teria aceitado de qualquer forma, vindo dele. Mas, ao ler, fiquei entusiasmado e aceitei sem hesitar.

Fico profundamente comovida com o quanto você compreende as crianças, e como elas podem ser, ao mesmo tempo, instintivamente cruéis e inocentes — enquanto os adultos racionalizam seus comportamentos. Você quis representar esse contraste entre as perspectivas infantis e adultas?

**Kore•eda:** O que você está descrevendo é algo que Sakamoto escreveu no roteiro, mas também foi a forma como eu o interpretei. A primeira e a segunda parte do filme são contadas a partir da perspectiva dos adultos, que acreditam que o *monstro* está fora delas. Já na terceira parte, embora não seja verdade, as crianças passam a achar que o *monstro* está dentro delas. Acho que isso revela tanto a crueldade quanto a inocência — e também o perigo presente nessa percepção.

O núcleo do filme é essa bela relação entre os dois garotos e a criação de seu mundo privado. Como você trabalhou com os atores mirins para construir essa relação?

**Kore•eda:** Normalmente, quando trabalho com crianças, não entrego o roteiro com antecedência. Em vez disso, dou as falas a elas diretamente no set. Com isso, os filmes acabam ficando mais próximos da personalidade real dos atores mirins, e ajusto o roteiro conforme vamos filmando. Mas, desta vez, devido aos conflitos internos dos personagens, senti que essa abordagem seria perigosa. Em vez de construir o conflito dentro das crianças, decidimos trabalhar juntos para criar os personagens fora delas — foi essa

a abordagem. Também usamos várias estratégias. Trouxemos alguém de uma organização LGBTQ+ para falar sobre sexo e identidade de gênero. Uma parteira também veio conversar, assim como um professor especializado em educação sexual nas escolas.

Dessa forma, sim, desta vez entreguei o roteiro a eles com antecedência. Fizemos leituras e ensaios antes da produção para que eles compreendessem melhor os papéis. Acabei adotando a mesma abordagem que uso com atores adultos.

*Monstro* retrata as contradições e complexidades de ser pai/mãe e educador, e a humanidade desses papéis de cuidado. O que te atraiu nesses personagens quando leu o roteiro?

**Kore•eda:** Todos os personagens do filme são “distorcidos” à sua maneira. Não tenho interesse em escrever ou dirigir personagens apenas bons, ou super-heróis. Não acho personagens totalmente bons interessantes. Mas esses, que carregam algo inquietante dentro de si, me interessam muito como diretor. E acho que isso também atrai os atores. Especialmente a mãe, interpretada por Sakura Ando. Ela não acha — pelo menos até certo ponto do filme — que está fazendo algo errado. Há algo muito cruel, mas também interessante, no fato de que, em vez de apenas proteger o filho, ela começa a se tornar monstruosa. Acho que quem tem filhos pode sentir que a linha entre a monstruosidade e o que não é monstruoso é mais tênue do que costumamos imaginar.



# • Filmografia



## Kaibutsu / Monster / Monstro (2023)

*Produtor:* Hirokazu Kore-eda, Minami Ichikawa, Kenji Yamada, Megumi Banse, Taichi Itō, Hijiri Taguchi

*Roteiro:* Yuji Sakamoto

*Fotografia:* Ryûto Kondô

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Ryuichi Sakamoto

*Duração:* 125 min

*Elenco:* Sakura Andô, Eita Nagayama, Sôya Kurokawa, Hinata Hiiragi e Yûko Tanaka.

*Sinopse:* Saori, uma mãe viúva, percebe mudanças preocupantes no comportamento de seu filho Minato e suspeita que seu professor esteja envolvido. A história se desenrola a partir de diferentes perspectivas — da mãe, do professor e do próprio menino — revelando camadas de mal-entendidos e julgamentos precipitados que desafiam noções de verdade, culpa e identidade.

## Beurokeo / Broker / Broker, Uma Nova Chance (2022)

*Produtor:* Eugene Lee, Yoon Ki-dong

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Hong Kyung-pyo

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Jung Jae-il

*Duração:* 129 min

*Elenco:* Song Kang-ho, Gang Dong-won, Bae Doona, Lee Ji-eun e Lee Joo-young.

*Sinopse:* Em uma noite chuvosa em Busan, So-young deixa seu bebê Woo-sung do lado de fora de uma 'caixa de bebê', um lugar seguro criado em igrejas coreanas para novas mães deixarem bebês indesejados. Em vez disso, ele é pego por Sang-hyun, que dirige uma empresa de adoção não-oficial e que planeja encontrar um novo lar para ele.

## The Center Lane / Raia Central (2021)

*Produtor:* Eiji Kitahara

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Ryûto Kondô

*Montagem:* Keita Suzuo

*Trilha Sonora:* Akira Kosemura

*Duração:* 11 min

*Elenco:* Rikako Ikee

*Sinopse:* Diagnosticada com leucemia em fevereiro de 2019, a nadadora competitiva japonesa Rikako Ikee retorna ao seu destino: a raia central, neste curta-metragem dirigido por Hirokazu Kore-eda para a marca de cuidados com a pele SK-II.

## La Vérité / A Verdade (2019)

*Produtor:* Muriel Merlin

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Éric Gautier

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Alexei Aigui

*Duração:* 106 min

*Elenco:* Catherine Deneuve, Juliette Binoche, Ethan Hawke, Clémentine Grenier e Manon Clavel.

*Sinopse:* Fabienne, uma famosa atriz francesa, decide publicar suas memórias. Sua filha Lumir, que vive nos Estados Unidos, retorna à França para o lançamento do livro. A reunião entre as duas mulheres traz à tona desavenças e sentimentos não resolvidos.



### ***Manbiki Kazoku / Shoplifters / Assunto de Família (2018)***

**Produtor:** Hirokazu Kore-eda, Kaoru Matsuzaki, Akihiko Yose, Hijiri Taguchi  
**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda  
**Fotografia:** Ryûto Kondô  
**Montagem:** Hirokazu Kore-eda  
**Trilha Sonora:** Haruomi Hosono  
**Duração:** 121 min  
**Elenco:** Lily Franky, Sakura Ando, Mayu Matsuoka, Kairi Jô, Miyu Sasaki e Kirin Kiki.

**Sinopse:** Depois de uma de suas sessões de furtos, Osamu (Lily Franky) e seu filho se deparam com uma garotinha. A princípio, eles relutam em abrigar a menina, mas a esposa de Osamu concorda em cuidar dela após saber das dificuldades que enfrenta. Embora a família seja pobre e mal ganhem dinheiro dos pequenos crimes que cometem, eles parecem viver felizes juntos até que um incidente revela segredos escondidos, testando os laços que os unem.

### ***Sandome no Satsujin / The Third Murder / O Terceiro Assassinato (2017)***

**Produtor:** Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi  
**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda  
**Fotografia:** Mikiya Takimoto  
**Montagem:** Hirokazu Kore-eda  
**Trilha Sonora:** Ludovico Einaudi  
**Duração:** 124 min  
**Elenco:** Masaharu Fukuyama, Kôji Yakusho, Suzu Hirose, Shinnosuke Mitsushima e Mikako Ichikawa.

**Sinopse:** O advogado Shigemori (Masaharu Fukuyama) é obrigado a pegar um caso de assassinato na defesa de Misumi (Kôji Yakusho), que tem um registro criminal de 30 anos atrás. Mesmo após Misumi confessar a autoria do homicídio, arriscando sua condenação à pena de morte, Shigemori tem dúvidas sobre a culpa dele no caso.

### ***Umi yori mo Mada Fukaku / After the Storm / Depois da Tempestade (2016)***

**Produtor:** Kaoru Matsuzaki, Akihiko Yose, Hijiri Taguchi  
**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda  
**Fotografia:** Yutaka Yamazaki  
**Montagem:** Hirokazu Kore-eda  
**Trilha Sonora:** Hanaregumi  
**Duração:** 117 min  
**Elenco:** Hiroshi Abe, Yôko Maki, Taiyô Yoshizawa, Kirin Kiki, e Satomi Kobayashi.

**Sinopse:** O filme conta a história de Ryota, escritor de um único livro de muito sucesso há mais de dez anos, que trabalha, agora, como detetive particular e vive endividado por conta de apostas. Afastado do filho, teme perdê-lo para o namorado da ex-mulher Kyoko (Yôko Maki). Na véspera do Japão receber o 23o tufão do ano, a família tem a chance de se reunir no apartamento da sua mãe, Yoshiko, cujo maior desejo é reunir o casal separado.

### ***Unimachi Diary / Our Little Sister / Nossa Irmã Mais Nova (2015)***

**Produtor:** Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi  
**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda (baseado no mangá "Unimachi Diary" de Akimi Yoshida)  
**Fotografia:** Mikiya Takimoto  
**Montagem:** Hirokazu Kore-eda  
**Trilha Sonora:** Yôko Kanno  
**Duração:** 128 min  
**Elenco:** Haruka Ayase, Masami Nagasawa, Kaho, Suzu Hirose e Shinobu Otake.

**Sinopse:** Três irmãs – Sachi, Yoshino e Chika – vivem juntas em uma linda casa que pertence à família há anos, na cidade de Kamakura. Quando o pai delas, ausente nos últimos 15 anos, morre, elas decidem ir ao seu enterro. Lá, elas conhecem a sua meia-irmã Suzu, uma tímida adolescente à qual elas se apegam muito rápido. Elas chamam Suzu para morar com elas, e quando o convite é aceito, uma nova vida de descobertas e alegrias começa para as quatro irmãs.

## Ishibumi / Requiem for the Atomic Bomb / Epitáfio (2015)

**Direção e Roteiro:** Hirokazu

Kore-eda

**Produção:** NHK (Nippon Hōsō Kyōkai)

**Fotografia:** Yutaka Yamazaki

**Montagem:** Hirokazu Kore-eda

**Trilha Sonora:** Takashi Kako

**Duração:** 85 min

**Elenco:** Haruka Ayase (narradora), leitores anônimos (vozes dos testemunhos)

**Sinopse:** Em Ishibumi, Hirokazu Kore-eda recria para a televisão japonesa uma transmissão original de 1969, baseada no livro Ishibumi — uma coletânea de cartas e testemunhos de estudantes e professores da Segunda Escola de Hiroshima, mortos no bombardeio atômico de 6 de agosto de 1945. Com uma abordagem sóbria e comovente, o filme apresenta leituras desses relatos, intercaladas com imagens de arquivos e planos da paisagem contemporânea da cidade, homenageando os jovens cujas vidas foram ceifadas e refletindo sobre memória, perda e responsabilidade histórica.

## Soshite Chichi ni Naru / Like Father, Like Son / Pais e Filhos (2013)

**Produtor:** Kaoru Matsuzaki, Hijiri

Taguchi

**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda

**Fotografia:** Mikiya Takimoto

**Montagem:** Hirokazu Kore-eda

**Trilha Sonora:** Shin Yasui, Takashi

Mori, Junichi Matsumoto, Takeshi

Matsubara

**Duração:** 120 min

**Elenco:** Masaharu Fukuyama, Machiko Ono, Yōko Maki, Lily Franky e Jun Fubuki.

**Sinopse:** Um grande homem de negócios, obcecado pelo dinheiro e pelo sucesso, sofre uma grande transformação em sua vida quando descobre que está criando o filho de outro homem há seis anos, pois seu filho biológico foi trocado por engano na maternidade.

## I Wish / O Que Eu Mais Desejo (2011)

**Produtor:** Hijiri Taguchi, Yoshihiro

Kato, Kentarō Koike

**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda

**Fotografia:** Yutaka Yamazaki

**Montagem:** Hirokazu Kore-eda

**Trilha Sonora:** Quruli

**Duração:** 128 min

**Elenco:** Kōki Maeda, Ōshirō Maeda, Hiroshi Abe, Nene Ohtsuka, Joe Odagiri e Kirin Kiki.

**Sinopse:** Dois irmãos são separados após o divórcio dos pais. Koichi (Koki Maeda), o mais velho, mora com a mãe (Nene Ohtsuka) e com os avós em Kagoshima. Ryu (Ohshiro Maeda), por seu lado, vive com o pai (Joe Odagiri) em Fukuoka. Koichi sonha em reunir a família e acredita que um milagre pode acontecer quando se realiza um pedido no local exato onde dois trens bela se cruzam.

## Kūki ningyō / Air Doll / Boneca Inflável (2009)

**Produtor:** Yutaka Shigenobu,

Kazumi Kawashiro, Toshirō

Uratani

**Roteiro:** Hirokazu Kore-eda

(baseado no mangá de Yoshiie Gōda)

**Fotografia:** Ping Bin Lee

**Montagem:** Hirokazu Kore-eda

**Trilha Sonora:** Katsuhiko Maeda (World's End Girlfriend)

**Duração:** 125 min

**Elenco:** Bae Doona, Arata Iura, Itsuji Itao, Joe Odagiri e Mari Hoshino.

**Sinopse:** O filme é baseado no mangá de Yoshiie Gōda, "The Pneumatic Figure of a Girl", que foi publicado na revista Big Comic Original, especializada no gênero Seinen. O mangá conta a história de uma boneca inflável que se vê dotada de alma e começa a explorar o mundo humano, desenvolvendo sentimentos e enfrentando as complexidades da vida.

### **Aruitemo aruitemo / Still Walking / Seguindo em Frente (2008)**

*Produtor:* Satoshi Kono, Yoshihiro

Kato, Hijiri Taguchi

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Yutaka Yamazaki

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Gontiti

*Duração:* 114 min

*Elenco:* Hiroshi Abe, Yui

Natsukawa, You, Kazuya

Takahashi e Kirin Kiki.

*Sinopse:* O filme se passa num período de aproximadamente 24 horas, enquanto uma família se reúne para celebrar a data do falecimento do filho mais velho.

### **Daijôbu de aruyô ni: Cocco owaranai tabi / So I Can Be Alright: Cocco's Endless Journey / Para Que Fique Tudo Bem: A Viagem Infinita de Cocco (2008)**

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Yutaka Yamazaki

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Cocco

*Duração:* 117 min

*Elenco:* Cocco

*Sinopse:* Um documentário sobre a cantora de rock japonesa Cocco, acompanhando sua turnê "Kira-Kira Live Tour" e abordando sua vida pessoal e carreira artística.

### **Hana yori mo Naho / Hana / Hana (2006)**

*Produtor:* Nozomu Enoki, Shiho

Sato, Hijiri Taguchi

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Yutaka Yamazaki

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Tablaline

*Duração:* 127 min

*Elenco:* Junichi Okada, Rie Miyazawa, Arata Furuta e Jun Kunimura.

*Sinopse:* No início do século XVIII, Aoki Sozaemon, um jovem samurai, chega a Edo em busca do homem que matou seu pai, com o objetivo de restaurar a honra de sua família. No entanto, vivendo em um bairro pobre e convivendo com pessoas comuns, ele começa a questionar se a vingança é realmente o caminho certo, ponderando sobre o valor de uma vida pacífica ao lado de quem se ama.

### **Dare mo shiranai / Nobody Knows / Ninguém Pode Saber (2004)**

*Produtor:* Hirokazu Kore-eda

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Yutaka Yamazaki

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Gontiti

*Duração:* 141 min

*Elenco:* Yûya Yagira, Ayu Kitaura, Hiei Kimura e Momoko Shimizu.

*Sinopse:* Quatro irmãos, cada um de um pai diferente, vivem com a mãe em um pequeno apartamento em Tóquio. As crianças nunca foram à escola e precisam permanecer escondidas para evitar a expulsão. Um dia, a mãe desaparece, deixando apenas um bilhete e uma pequena quantia de dinheiro. O filho mais velho, Akira, de 12 anos, assume a responsabilidade de cuidar dos irmãos, enfrentando os desafios da sobrevivência e do amadurecimento precoce.

## Boku no Kyori / Distance / Tão Distante (2001)

*Produtor:* Masayuki Akieda,  
Toshirô Uratani  
*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda  
*Fotografia:* Yutaka Yamazaki  
*Montagem:* Hirokazu Kore-eda  
*Trilha Sonora:* Yasuhiro Kasamatsu  
*Duração:* 132 min  
*Elenco:* Arata Iura, Yūsuke  
Iseya, Susumu Terajima e Yui  
Natsukawa.

*Sinopse:* Três anos após um ataque químico realizado por uma seita religiosa, seguido de suicídio coletivo, quatro parentes das vítimas reúnem-se no local do incidente para homenagear seus entes queridos. Lá, encontram um ex-membro da seita que escapou do suicídio. A interação com ele leva os visitantes a confrontarem suas próprias emoções e questionamentos sobre fé, culpa e redenção.

## Wandafuru Raifu / After Life / Depois da Vida (1998)

*Produtor:* Masayuki Akieda, Shiho  
Sato  
*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda  
*Fotografia:* Yutaka Yamazaki,  
Masayoshi Sukita  
*Montagem:* Hirokazu Kore-eda  
*Trilha Sonora:* Yasuhiro Kasamatsu  
*Duração:* 118 min  
*Elenco:* Arata Iura, Erika Oda,  
Susumu Terajima e Takashi Naitō.

*Sinopse:* Após a morte, as pessoas passam por um processo único: durante uma semana, devem escolher uma única memória para levar consigo para a eternidade. Uma equipe de conselheiros auxilia os recém-falecidos a identificar e recriar essa lembrança, que será filmada para que possam revivê-la para sempre. O filme é uma reflexão poética sobre memória, identidade e o significado da vida.

## Arawashi yo / This World / Este Mundo (1996)

*Co-dirigido com* Naomi Kawase  
*Produtor:* Naomi Kawase  
*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda, Naomi  
Kawase  
*Fotografia:* Hirokazu Kore-eda,  
Naomi Kawase  
*Montagem:* Hirokazu Kore-eda,  
Naomi Kawase  
*Duração:* 60 min  
*Elenco:* Hirokazu Kore-eda e Naomi  
Kawase.

*Sinopse:* Este documentário é uma correspondência filmada entre os cineastas Hirokazu Kore-eda e Naomi Kawase. Utilizando câmeras de 8mm, ambos compartilham imagens e reflexões sobre suas vidas, processos criativos e percepções do mundo ao seu redor, criando um diálogo íntimo e poético sobre a existência e o cinema.

## Kioku ga ushinawareta toki / Without Memory / Sem Memória (1996)

*Produtor:* Hirokazu Kore-eda  
*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda  
*Fotografia:* Shigeru Honda  
*Montagem:* Hirokazu Kore-eda  
*Trilha Sonora:* Yasuhiro Kasamatsu  
*Duração:* 75 min  
*Elenco:* Hiroshi Sekine, Miwa  
Sekine, Taku Sekine e Yû Sekine.

*Sinopse:* O documentário acompanha a vida de Hiroshi Sekine, um homem que desenvolveu encefalopatia de Wernicke após um tratamento médico mal-sucedido, resultando na perda de memória de curto prazo. O filme explora a importância vital da memória humana através das interações diárias de Hiroshi com sua família e os cineastas.



### **Maboroshi no Hikari / Maborosi / Maborosi - A Luz da Ilusão (1995)**

*Produtor:* Naoe Gozu

*Roteiro:* Yoshihisa Ogita (baseado no romance de Teru Miyamoto)

*Fotografia:* Masao Nakabori

*Montagem:* Tomoyo Ôshima

*Trilha Sonora:* Ming-chang Chen

*Duração:* 110 min

*Elenco:* Makiko Esumi, Tadanobu Asano, Takashi Naitô e Akira Emoto.

*Sinopse:* Yumiko (Makiko Esumi) é uma jovem mulher que sofre com a morte repentina de seu marido, que aparentemente cometeu suicídio de forma repentina e sem avisos. Sozinha com seu filho, ela se muda para uma vila de pescadores e tenta reconstruir sua vida, enquanto lida com o luto e busca compreender o que levou seu marido àquela decisão.

### **Kare no inai hachigatsu ga / August Without Him / Agosto Sem Ele (1994)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Yukihiro Nakamura

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Yutaka Hirata, Hirokazu Kore-eda, Nick Olcott, Shiho Satô etc.

*Sinopse:* Este documentário acompanha Yutaka Hirata, o primeiro homem no Japão a admitir publicamente que contraiu HIV por meio de relações homossexuais. Filmado ao longo de vários meses, o filme contrasta sua vida pública como ativista e palestrante com sua luta pessoal contra a doença e o estigma social associado.

### **Soul Sketches / Rascunhos d a Alma (1993)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Kenji Miyazawa

*Sinopse:* Este documentário explora a vida e obra do poeta Kenji Miyazawa, apresentando interpretações pessoais de sua poesia por diferentes indivíduos. O filme oferece uma visão íntima das influências e do legado de Miyazawa na cultura japonesa.

### **Eiga ga Jidai o Utsusu Toki - Hou Hsiao-Hsien to Edward Yang / When Cinema Reflects the Times: Hou Hsiao-Hsien and Edward Yang / Quando o Cinema Reflete Nossos Tempos: Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang (1993)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang, Akira Emoto etc.

*Sinopse:* Este documentário compara os estilos e abordagens dos cineastas taiwaneses Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang, figuras centrais do Novo Cinema de Taiwan. Através de entrevistas e análises, o filme examina como seus trabalhos refletem as mudanças sociais e culturais em Taiwan durante as décadas de 1980 e 1990.

**This Is How I'm Living  
– One Year of Coming  
Out with AIDS by Yutaka  
Hirata (1993) / Assim  
estou vivendo, um ano  
convivendo com AIDS,  
por Yutaka Hirata**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 24 min

*Elenco:* Yutaka Hirata

*Sinopse:* Este documentário acompanha Yutaka Hirata, o primeiro homem no Japão a declarar publicamente que contraiu HIV por meio de relações sexuais. O filme registra um ano de sua vida após essa revelação, explorando suas visitas ao hospital e suas interações com as pessoas ao seu redor.

**Four Times of Death /  
Quatro Vezes a Morte  
(1993)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Não especificado

*Sinopse:* Documentário que explora quatro histórias distintas relacionadas à morte, examinando as diferentes formas como as pessoas enfrentam o fim da vida e o luto.

**Nihon-jin ni  
narita katta /  
I Wish I Could Be  
Japanese / Eu Queria  
Ser um Japonês  
(1992)**

*Produtor:* Hirokazu Kore-eda

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Shinji Itô

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Leo Morimoto

*Sinopse:* O filme aborda os direitos dos nipo-coreanos nascidos no Japão, que, apesar de viverem no país, não possuem passaporte ou nacionalidade japonesa, fato que os leva a enfrentarem fortes rejeições sociais caso não abandonem sua identidade coreana. A narrativa central é a história de um coreano enviado ao Japão durante a ocupação japonesa da península coreana, que, após a guerra, cria uma identidade japonesa para si, mantendo suas origens em segredo por 50 anos até ser preso em 1985.

**Where Has All the  
Pollution Gone? / Para  
Onde Foi a Poluição?  
(1992)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Não especificado

*Sinopse:* Desde a década de 1960, casos de asma próximos a uma siderúrgica na província de Chiba foram associados à atividade da fábrica. Em 1967, a primeira lei de controle de poluição foi promulgada no Japão. O filme aborda algumas das vítimas e os formuladores de políticas responsáveis pelas questões ambientais, destacando o caso do burocrata Mishio Hashimoto, autor da lei de 1967, e as reviravoltas em sua trajetória.

## **However... / Entretanto (1991)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Não especificado

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Yamanouchi Toyonori,  
Nobuko Harashima

*Sinopse:* Retrato sobre a vida e obra de Yamanouchi Toyonori, chefe do serviço social japonês, que se dedicou às vítimas da doença de Minamata, causada pelo envenenamento por metilmercúrio. O filme também conta a história de Nobuko Harashima, uma mulher que sobreviveu ao bombardeio de Tóquio, mas enfrentou dificuldades após adoecer gravemente.

## **Mou hitotsu no kyouiku - Ina shogakkou haru gumi no kiroku / Lessons from a Calf / Lições de um Bezerro (1991)**

*Produtor:* Não especificado

*Roteiro:* Hirokazu Kore-eda

*Fotografia:* Hirokazu Kore-eda, Katsuhiko Suzuki

*Montagem:* Hirokazu Kore-eda

*Trilha Sonora:* Não especificado

*Duração:* 47 min

*Elenco:* Alunos da Escola Primária de Ina

*Sinopse:* Uma escola primária no Japão inicia um programa experimental que gira em torno de um único projeto para seus alunos: a criação de um bezerro da adolescência à idade adulta. Através do cuidado com o animal, os estudantes aprendem sobre matemática, biologia, nutrição e outras disciplinas, desenvolvendo empatia e responsabilidade.

# • Sobre OS Autores





## Alexander Jacoby

Pesquisador, professor e crítico especializado em cinema japonês. É autor de *A Critical Handbook of Japanese Film Directors* (Stone Bridge Press, 2008) e colaborador regular de revistas como a *Sight and Sound*. Seu trabalho foca nas tradições cinematográficas do Japão, com especial atenção à era clássica e ao papel do gênero na construção cultural da filmografia nipônica.

## Ali Moosavi

Jornalista e crítico de cinema com contribuições para veículos como *Film International*, *Film Threat* e *Cineuropa* - também trabalhou com documentários para a TV. Com ampla cobertura de festivais internacionais, seus textos abordam desde o cinema independente contemporâneo até cinematografias nacionais emergentes, sempre com uma atenção particular às conexões entre estética e política.

## Andrew Heskins

Fundador e editor do site easternKicks, uma das principais plataformas em língua inglesa dedicadas ao cinema asiático contemporâneo. Atua como curador, crítico e programador, com destaque para seu trabalho em festivais e eventos que promovem filmes da China, Coreia, Japão e Sudeste Asiático no Reino Unido e na Europa.

## Baoming Song

Pesquisador, crítico e professor na West Yunnan University, na China. É especializado em cinema asiático, com ênfase nas cinematografias chinesa, japonesa e sul-coreana. Seus artigos combinam análise estética e reflexão sociocultural, com publicações em revistas acadêmicas e veículos especializados na Ásia e no Ocidente.

## Cacau Ideguchi

Com mais de dez anos de experiência profissional, Cacau Ideguchi é mestra em Letras com ênfase em Cultura Japonesa (2023), MBA em História da Arte (2024), especialista em Jornalismo Cultural (2014) e bacharel em Jornalismo (2011). Lançou dois livros: *Gota de Sangue a Olho Nu* (2015) e *31* (2017). Seu caminho acadêmico é no cinema e história japonesa, perpassando pela literatura e artes plásticas do país.

## Célia Maki Tomimatsu

Bacharel em Filosofia, Mestra em Ciências da Religião e Doutora em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP, com a tese "O cinema que convoca os sentidos da vida - Uma análise do conceito de Ikigai (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Kore•eda" (2017). Colaboradora do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP.

## Claire Cao

Crítica cultural e escritora radicada na Austrália. Contribui regularmente para publicações como *The Guardian* e *Art Review*, com textos que abordam cinema asiático, representações da infância e narrativas queer. É editora da revista *The Big Issue* e assina o roteiro do filme *Here Out West* (2021). Seu olhar atravessa crítica, ensaio e memória pessoal.

## David Bordwell (1947-2024)

Foi professor emérito de estudos cinematográficos da Universidade de Wisconsin-Madison. Publicou livros como *Figuras Traçadas na Luz* (Papyrus, 2009), *Planet Hong Kong* (Harvard University Press, 2000), *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling* (University of Chicago Press, 2017), *Film Art: An Introduction e Film History: An Introduction* (McGraw-Hill, 2009) - os dois últimos com Kristin Thompson. Manteve o blog *Observations on Film Art* (também com Thompson).

## Donald Richie (1924-2013)

Uma das maiores referências quando se trata da cultura japonesa e do cinema nipônico. Foi professor, curador e escritor, tendo publicado mais de 40 livros ao longo de sua carreira. Entre eles estão: *A Hundred Years of Japanese Film* (Kodansha, 2012) e *Ozu: His Life and Films* (University of California Press, 1977). Residente no Japão por mais de meio século,

escreveu para o *The Japan Times* e o *The New York Times*, além de ter atuado como programador de cinema no MoMA e lecionado em diversas universidades, como Columbia, Yale e Tóquio. É amplamente reconhecido por traduzir com sutileza e profundidade os valores estéticos do Japão para o leitor ocidental.

## Henrique Esteves

Graduando do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi monitor das disciplinas de Introdução à linguagem cinematográfica, Estudos de narrativa e Estudos de cinematografia estrangeira.

## Hernani Heffner

Pesquisador e curador, graduado em Comunicação Social/Cinema pela UFF. Começou a carreira profissional na Cinédia em 1986, onde trabalhou com levantamento de fontes e dados e coordenou a restauração de filmes como *Ébrio* (1946), *Alô! Alô! Carnaval!* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936). Ingressou como voluntário na Cinemateca do MAM-RJ em 1983. Tornou-se funcionário em 1996, passando pela Curadoria de Documentação e Pesquisa, assumindo em 1999 o cargo de Conservador-Chefe e em 2020 o de Gerente da Instituição.

## Jeff Reichert

Crítico, cineasta e editor da revista *Reverse Shot*. Vencedor do Oscar pelo documentário *American Factory* (como produtor), Reichert escreve sobre cinema contemporâneo com especial atenção ao cinema de autor, tendo entrevistado Hirokazu Kore-eda e outros diretores centrais do circuito internacional. Escreve para outras publicações, como *Film Comment* e *Filmmaker*, e dirigiu os documentários *Gerrymandering* (2010), *Remote Area Medical* (2013) e *This Time Next Year* (2014).

## Julio Roberto Groppa Aquino

Professor titular da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo desde 2015. Mestrado (1990) e Doutorado (1995) em Psicologia Escolar pelo IPUSP, bem como Pós-Doutorado (2002) pela Universidade de Barcelona e Livre-Docência (2009) pela FEUSP. Pesquisador 1D do CNPq. Co-líder do grupo de pesquisa “Investigações educacionais com Foucault e Deleuze”. Vem desenvolvendo trabalhos de pesquisa voltados ao encontro do pensamento foucaultiano com a educação brasileira. É autor, coautor e organizador de um conjunto de artigos, livros e capítulos, com vistas a uma crítica sistêmica das racionalidades educacionais correntes. Foi um dos ganhadores do prêmio Jabuti, categoria educação/pedagogia, em 2015, com o livro *Da autoridade pedagógica à amizade intelectual: uma plataforma para o éthos docente*.

## Kelley Dong

Crítica e pesquisadora baseada no Canadá, com foco em cinema asiático, feminismo e modos de narrar o cotidiano. Seus ensaios aparecem em revistas como *Film Comment*, *Reverse Shot* e *MUBI Notebook*. Produziu o longa *He Thought He Died* (2023), de Isiah Medina.

## Kristi Irene McKim

Professora de cinema e estudos de mídia no Hendrix College (Arkansas, EUA). É autora de *Rushmore* (BFI Film Classics, 2023), *Love in the Time of Cinema* (2011) e *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change* (2013). Suas obras transitam entre o rigor acadêmico e o tom pessoal, com aparições em revistas como *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, *Senses of Cinema*, *New England Review*, *Camera Obscura*, entre outros.

## Linda C. Ehrlich

Escritora, professora e editora, publicou extensamente sobre cinema mundial e teatro tradicional em revistas como *Film Quarterly*, *Cinema Journal*, *Senses of Cinema*, *Film Criticism*, entre outras. É autora de *Cinematic Landscapes* (coorganizado com David Desser), uma antologia de ensaios sobre a interface entre as artes visuais e os cinemas da China e do Japão (University of Texas Press, 1994), e dos livros *The Cinema of Victor Erice: An Open Window* (Scarecrow Press, 2000), *Cinematic Reveries: Ges-*

*tures, Stillness, Water* (Peter Lang Publishers, 2013) e *The Films of Kore-Eda Hirokazu: An Elemental Cinema* (Palgrave MacMillan, 2020). Foi professora na Case Western Reserve University.

## Luke Giorgiades

Crítico e editor britânico, colaborador das plataformas *The Film Magazine*, *A Rabbit's Foot* e de publicações independentes sobre cinema internacional. Escreve sobre festivais, cinema contemporâneo e temas como identidade e memória, com atenção especial a diretores como Hirokazu Kore-eda e Wong Kar-wai.

## MaoHui Deng

Professor de Estudos de Cinema na University of Manchester. Sua pesquisa investiga de que modo os filmes sobre demência e envelhecimento podem tanto ampliar quanto problematizar nossa compreensão do tempo no cinema, na gerontologia e na sociedade em geral. Publicou anteriormente na revista *Asian Cinema*, além de participar das coletâneas *Contemporary Narratives of Ageing, Illness, Care* (2022) e *The Politics of Dementia* (2022), ambos da Edinburgh University Press.

## Marc Yamada

Professor de estudos asiático-americanos e cinema na Brigham Young University. Autor do livro *Kore-Eda Hirokazu* (University of Illinois Press, 2023). Publicou artigos sobre literatura japonesa

moderna, cinema e mangá, além de um livro sobre o Período Heisei do Japão: *Locating Heisei in Japanese Fiction & Film: The Historical Imagination of the Lost Decades* (Routledge, 2019).

## Mari Sugai (1975-2024)

Fez pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Doutora pela Universidade Federal da Paraíba com a tese “A construção das memórias, do cotidiano familiar e dos objetos biográficos no espaço narrativo de Seguindo em frente” (2016).

## Michiko Shimamori

Crítica e escritora japonesa, é especialmente conhecida por suas entrevistas com o diretor Hirokazu Kore-eda. Autora de livros como *Yonaka no Aka Enpitsu*, publicado pela Shinchosha, que reúne reflexões e ensaios sobre cultura e cinema.

## Nathan Senn

Curador e pesquisador radicado em Melbourne, Austrália. É diretor de programação tanto do Sydney Underground Film Festival (SUFF) quanto do Environmental Film Festival Australia (EFFA), além de colaborar regularmente com as programações do Melbourne International Film Festival (MIFF) e do Sydney Film Festival.



## Yama Rahimi

Jornalista, artista e cineasta afegão-americano radicado em São Francisco, EUA. Além de colaborar com matérias especiais para espaços como *The Film Verdict* e *IONCINEMA.com*, dirigiu os curtas *Object of Affection* (2003), *Chori Foroosh* (2006) e o documentário de longa-metragem *Afghanistan* (2010).

## Yukio Todoroki

Crítico de cinema, seu nome artístico é uma homenagem à atriz Yukiko Todoroki. Com uma carreira dedicada à análise cinematográfica, tornou-se uma figura respeitada no cenário do cinema japonês. Autor de obras como *15 maneiras de se tornar um diretor de cinema* (Tankobon, 2001).

## Walter Salles

Cineasta e produtor brasileiro, formou-se em economia pela Puc-Rio e em comunicação audiovisual pela University of Southern California. É um dos diretores nacionais de maior sucesso e prestígio, tendo sido figura importante do chamado Cinema de Retomada no Brasil. Assina a direção de longas como *Central do Brasil* (1998), *Abril despedaçado* (2001), *Diários de motocicleta* (2004), *Água negra* (2005), *Na estrada* (2012) e *Ainda estou aqui* (2024). Seus filmes ganharam um Oscar, três prêmios no Festival de Cannes, três prêmios no Festival de Veneza, dois British Academy Film Awards, um Urso de Ouro e um Globo de Ouro, além de outras três indicações ao Oscar.

# • Créditos

PATROCÍNIO  
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO  
Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO  
SESC

PRODUÇÃO  
Firula Filmes

CURADORIA  
Raquel Gandra

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
Julio Bezerra e Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
José de Aguiar

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO  
EXECUTIVA  
Rafael Bezerra

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS  
Jaiê Saavedra

PRODUÇÃO LOCAL  
Guilherme Marinho (CCBB DF)  
Gabriel Linhares Falcão (CCBB RJ)  
Renata Costa (CCBB SP)

IDENTIDADE VISUAL  
Igor Moreira  
Jandê Saavedra Farias  
Ric J Souza

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL  
Airtime Transportes

REVISÃO DE CÓPIAS  
Debora Brutuce

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO  
Raquel Gandra  
Julio Bezerra  
Jaiê Saavedra  
José de Aguiar  
Marina Pessanha

ORGANIZAÇÃO  
Raquel Gandra  
Julio Bezerra

PRODUÇÃO EDITORIAL  
Julio Bezerra  
José de Aguiar

AUTORES  
Alexander Jacoby  
Ali Moosavi  
Andrew Heskins  
Baoming Song  
Cacau Ideguchi  
Célia Maki Tomimatsu  
Claire Cao  
David Bordwell  
Donald Richie  
Henrique Esteves  
Hernani Heffner  
Hirokazu Koreeda  
Jeff Reichert  
Julio Roberto Groppa Aquino  
Kelley Dong  
Kristi Irene McKim  
Linda C. Ehrlich  
Luke Giorgiades  
MaoHui Deng  
Marc Yamada  
Mari Sugai  
Michiko Shimamori  
Nathan Senn  
Yama Rahimi  
Yukio Todoroki  
Walter Salles

TRADUÇÃO  
Ana Moraes  
Jaiê Saavedra  
José de Aguiar  
Julio Bezerra  
Marina Pessanha

REVISÃO  
Ana Moraes

PROJETO GRÁFICO  
Igor Moreira  
Jandê Saavedra Farias  
Ric J Souza

# • Créditos

## SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no  
Estado de São Paulo

## PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

## DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Luiz Deoclecio Massaro Galina

## SUPERINTENDÊNCIAS TÉCNICO-SOCIAL

Rosana Paulo da Cunha

## COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ricardo Gentil

## ADMINISTRAÇÃO

Jackson Andrade de Matos

## ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO

Marta Raquel Colabone

## ASSESSORIA JURÍDICA

Carla Bertucci Barbieri

## GERÊNCIAS

### AÇÃO CULTURAL

Érika Mourão Trindade Dutra

## ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO

João Paulo Leite Guadanucci

## CINESESC

Simone Yunes

## EQUIPE SESC

Adriana Moniz Pimenta, Ana Cristina

Feitosa de Pinho, Cecília de Nichile,

Danilo Cava, Fabíola Tavares Milan,

Fabício Floro, Graziela Marcheti,

Igor Rodolpho Pupo, Vanessa Mendes

Rosado, Moara Zahra Iak, Raphael

Viana, Rodrigo Gerace, Sabrina

Tenguan, Silvia Eri Hirao, Solange dos

Santos Alves Nascimento.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

O Cinema de Hirokazu Kore-eda / idealização Raquel Gandra...  
[et al.].-- 1. ed.-- Rio de Janeiro : Firula Filmes, 2025.

Outros idealizadores: Julio Bezerra, Jaiê  
Saavedra, José de Aguiar, Marina Pessanha.  
ISBN 978-85-68159-12-5

1. Cinema- apreciação 2. Crítica cinematográfica
3. Diretores e produtores de cinema- Japão- Biografia
4. Entrevistas I. Gandra, Raquel.  
II. Bezerra, Julio. III. Saavedra, Jaiê. IV. Aguiar, José de.  
V. Pessanha, Marina.

25-276560

CDD-791.43028092

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Diretores e produtores de cinema : Biografia e  
obra 791.43028092

Aline Grazielle Benitez – Bibliotecária – CRB-1/3129

ISBN: 978-85-68159-12-5



Produção

FIRULA

Apoio

Sesc

CCBB

Realização

GOVERNO DO  
**BRASIL**  
DO LADO DO POVO BRASILEIRO