

UNISINOS - Universidade do Vale dos Sinos  
Escola da Indústria Criativa  
Curso de Realização Audiovisual

JOÃO CARDOSO

A POÉTICA CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE DO CINEMA DE POESIA E  
DIALOGISMO EM O *FUNERAL DAS ROSAS*

São Leopoldo  
2020  
JOÃO CARDOSO

A POÉTICA CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE DO CINEMA DE POESIA E DO  
DIALOGISMO EM O *FUNERAL DAS ROSAS*

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Curso de Realização  
Audiovisual da Universidade do Vale dos  
Sinos, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Bacharel em  
Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Josmar de Oliveira Reyes

São Leopoldo

2020

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à minha família por todo o apoio que me deram — e continuam me dando —; principalmente, a meus pais, Ana Cláudia Cardoso e Anderson Luís Gonçalves, ao meu padrasto, Luís Evandro Brasil, e à minha madrasta, Letícia Santetti, por apoiarem a minha ideia de querer estudar Cinema.

Agradeço aos meus amigos, que estão sempre ao meu lado, sendo, ao mesmo tempo, um porto seguro e um incentivo para continuar, especialmente, ao Matheus Larruscain, meu primo, por ficar várias vezes, literalmente, ao meu lado me fazendo seguir no trabalho e me impedindo de procrastinar.

Também a todos os professores, mesmo os que não mais fazem parte do corpo docente, os quais tive no Curso de Realização Audiovisual da UNISINOS, pois contribuírem de inúmeras maneiras tanto no que me ensinaram, quanto para a minha conclusão do curso.

Por fim, um agradecimento especial para o professor Josmar de Oliveira Reyes pela maravilhosa orientação, absolutamente necessária para a realização deste trabalho. Agradeço-lhe por tudo que me ensinou, pelas oportunidades que me proporcionou, mesmo que, muitas vezes, eu não as aproveitasse tanto quanto devia, assim como por lidar e escutar enquanto eu estava em crise e, principalmente, pela amizade.

## Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo contextualizar e analisar o filme *O Funeral das Rosas* à luz do cinema de poesia e do dialogismo bakhtiniano. O primeiro capítulo propõe uma contextualização de como ocorre a formação da Nuberu Bagu, desde o início do cinema japonês sonoro até a década de 1960. O segundo tem como objetivo discorrer sobre os conceitos basilares que nortearão a análise, quais sejam: *cinema de poesia* e *discurso indireto livre*, na perspectiva proposta por Pasolini, o dialogismo bakhtiniano, que propõe uma amálgama entre a instância narradora e o personagem e, por fim, a enunciação audiovisual a partir das perspectivas narratológicas de Christian Metz, André Gaudreault, François Jost e Josmar de Oliveira Reyes. Finalmente, a análise do filme permite uma articulação entre os preceitos teóricos que embasam a leitura do filme, levando em conta, sobretudo, a intersecção das personagens, Eddie, Gonda e Leda, com a enunciação.

Palavras-chave: O funeral das Rosas, cinema de poesia, dialogismo, discurso indireto livre, enunciação.

## Lista de imagens

Imagem 01 - As prostitutas trabalhando no bordel em <i>Rua da Vergonha</i> .	16
Imagem 02 - A união das trabalhadoras da fábrica em <i>A Mais Bela</i> .	18
Imagem 03 - O triste destino dos samurais em <i>Os Sete Samurais</i> .	20
Imagens 04a, 04b e 04c - Os Filmes de Nagisa Oshima em 1960.	27
Imagem 05 - A juventude militarizada japonesa em <i>Elegia de Luta</i> .	31
Imagem 06 - A obsessão sexual em <i>Império dos Sentidos</i> .	32
Imagens 07a e 07b - <i>Female Prisoner #701</i> e <i>Antiporno</i> , um exemplo clássico e contemporâneo do Pinku Eiga.	33
Imagem 08 - Encontro entre o presente e o passado em <i>Eros + Massacre</i> .	35
Imagem 09 - Kurokos em <i>Double Suicide</i> .	36
Imagens 10a e 10b - Fundo escurecido em <i>Noite e Neblina no Japão</i> .	37
Imagem 11 - O eu adulto e criança se encontrando para discutir sobre suas vidas em <i>Pastoral: Morrer no Campo</i> .	38
Imagem 12 - O universo Multicolorido do circo em <i>Pastoral: Morrer no Campo</i> .	39
Imagem 13 - Epígrafe de abertura de <i>O Funeral das Rosas</i> .	60
Imagens 14a e 14b - Os corpos entrelaçados nas cenas de abertura de <i>Hiroshima, Meu Amor</i> e <i>O Funeral das Rosas</i> respectivamente.	62
Imagem 15 - O espelho tripartido.	65
Imagens 16a e 16b - A referência textual e visual à <i>Branca de Neve</i> em <i>O Funeral das Rosas</i> .	67
Imagem 17 - Os diferentes figurinos de Leda e Eddie.	67
Imagem 18 - Eddie se olhando no espelho como gerente do bar Genet.	67
Imagens 19a e 19b - O contraste entre as cenas.	70
Imagem 20 - O macarrão derrubado ao chão.	71
Imagem 21 - Performance do grupo Zero Jigen.	72
Imagens 22a e 22b - O crime de Eddie e seu principal motivo.	73
Imagem 23 - Corpos nus em fundo neutro.	74
Imagem 24a e 24b - As trocas de olhares de Eddie antes dos gatilhos.	76
Imagens 25a e 25b - Eddie assassinando sua mãe.	78
Imagem 26 - A opressora exposição de máscaras.	81
Imagem 27a, 27b e 27c - um dos velozes zooms em gravura.	81
Imagem 28 - Vizinhos aterrorizados com a imagem de Eddie.	83

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>2. A TRAJETÓRIA DO CINEMA SONORO JAPONÊS ATÉ A <i>NUBERU BAGU</i></b> ..	12
2.1 O modo clássico .....	13
2.2 O modo moderno .....	18
2.3 O caldeirão político japonês na década de 50 .....	21
2.4 O modo modernista, a Nuberu Bagu .....	24
<b>3. ACERCA DE CONCEITOS SOBRE A POÉTICA CINEMATOGRAFICA: <i>CINEMA DE POESIA, DIALOGISMO E ENUNCIÇÃO</i></b> .....	41
3.1 O cinema de poesia .....	42
3.2 Dialogismo .....	48
3.3 Enunciação audiovisual .....	51
<b>4. UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA: <i>CINEMA DE POESIA, DIALOGISMO E DISCURSO INDIRETO LIVRE EM O FUNERAL DAS ROSAS</i></b> .....	57
4.1 A abertura .....	59
4.2 Os espelhos .....	63
4.3 Os gatilhos .....	68
4.4 Os planos subjetivos .....	75
4.5 A exposição de máscaras, um mergulho na mente de Eddie .....	79
4.6 A enunciação enganosa .....	82
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	90
REFERÊNCIAS FÍLMICAS .....	93

## 1. INTRODUÇÃO

Há em mim um grande interesse no estudo e apreciação do cinema japonês. Desde antes da minha entrada na graduação, a cinematografia japonesa já me chamava muito atenção. Cineastas como Satoshi Kon, Hayao Miyazaki e Yasujiro Ozu me eram interessantes, e, durante a sequência do curso, muito procurei pesquisar e entender mais sobre essa singular cinematografia. Nessa busca por diferentes filmes produzidos no Japão, deparei-me com *O Funeral das Rosas* (*Bara no Soretsu*, Toshio Matsumoto, 1969); rapidamente me encantei com sua estrutura e suas temáticas.

Particularmente, interessei-me por narrativas que abordam a comunidade LGBTQIAP+, muito por ser integrante dela, mas, principalmente, pelas narrativas em que o fato da personagem não ser heterossexual e/ou cisgênera não são o assunto central da obra, o que é o caso de *O Funeral das Rosas*. Não situar a não cis-heterossexualidade como tema central da obra permite que se possa explorar as complexidades das personagens, colocando-as como seres providos de desejos, sonhos, falhas e contradições. Dessa forma vejo que *O Funeral das Rosas* faz um ótimo trabalho em retratar uma comunidade muito específica, a de mulheres transgêneras no Japão do final da década de 1960, sem partir para moralismos ou preconceitos.

Outro aspecto necessário de se levantar é a ainda pouca pesquisa no Brasil acerca da *Nuberu Bagu* e do *cinema de poesia*, ou até mesmo de pesquisas traduzidas para a língua portuguesa. Em relação à *Nuberu Bagu*, os principais livros que abordam o tema ou nunca foram traduzidos, ou são de difícil acesso, pois são publicações que não recebem novas reimpressões há anos, fazendo que haja uma pouca oferta. Trabalhos, como dissertações e artigos, são mais presentes e, por estarem em bancos de dados online, estão mais acessíveis; é notável o quão recente são esses trabalhos. Por isso, vejo a importância em continuar essa discussão que vem aos poucos se mostrando mais recorrente.

Quanto ao *cinema de poesia*, há relação parecida. O texto de Pasolini não foi traduzido oficialmente para o português brasileiro, tornando-se também de difícil acesso. Além de que é um assunto trabalhado pelo autor somente em um artigo (presente em seu livro *The Heretic Empiricism*, lançado originalmente em 1987). Pasolini não pôde mais voltar ao assunto em decorrência da sua morte prematura

em 1975. Em decorrência disso, os trabalhos brasileiros que utilizam da teoria ainda são muito escassos. Dessa forma, a pertinência dessa pesquisa está em acrescentar à literatura sobre o tema possibilidades de análise sob aspectos ainda em aberto ou pouco trabalhados.

*O Funeral das Rosas* é o primeiro longa metragem de um proeminente diretor japonês que circulou entre diversos campos do cinema, documentário, ficção e experimental, sempre com um projeto de questionar a barreira entre esses campos. O diretor foi um dos importantes nomes da *Nuberu Bagu*, movimento cinematográfico modernista de cinema japonês, o qual será desenvolvido na presente pesquisa, tornando-se um de seus principais diretores, mas também fazendo algumas parcerias como roteirista, como em *The Catch (Shiiku)*, Nagisa Oshima, 1961). *O Funeral das Rosas*, possivelmente, é seu trabalho em que mais foi possível quebrar essas barreiras, pois apresenta uma narrativa ficcional altamente experimental entrecortada com diversos momentos documentais.

Seguindo a narrativa de uma mulher transgênera enquanto passa por uma série de lembranças de seu passado reprimido, em que ela assassina sua própria mãe, *O Funeral das Rosas* mostra de forma muito natural as identidades transgêneras, sem exotificá-las ou simplificá-las; pelo contrário, explora a complexidade da identidade de Eddie, fazendo com que esta mesma complexidade seja a razão da complexidade da narrativa fílmica. Esta ligação entre o que o filme nos apresenta (enunciação) e a personagem será a base desta pesquisa.

Esta pesquisa tem como objetivo fazer uma análise enunciativa do uso do *cinema de poesia*, *discurso indireto livre* e dialogismo no filme *O Funeral das Rosas*. Para que esta análise seja possível temos que antes compreender o contexto em que o filme foi produzido e o que são as teorias pelas quais ele será analisado. Com isso, novos objetivos surgem, quais sejam: compreender a formação e características da *Nuberu Bagu*, movimento cinematográfico no qual o filme se insere, e discorrer acerca das teorias utilizadas na análise do filme: o *cinema de poesia*, o *discurso indireto livre*, o dialogismo bakhtiniano e a enunciação.

O primeiro capítulo de desenvolvimento propõe um olhar sobre a construção do cinema sonoro japonês e do Japão pós Segunda Guerra Mundial até o período da *Nuberu Bagu*. O capítulo analisa as formas como a política e os eventos históricos influenciam na cinematografia japonesa, em seus temas recorrentes,

como a mulher, a sexualidade e a violência e na criação de novas formas de construção fílmica.

O segundo capítulo, busca entender as teorias que serão primordiais para a análise do filme — o *cinema de poesia*, o *discurso indireto livre*, o dialogismo e a enunciação. A primeira teoria diz respeito ao *cinema de poesia*, teoria desenvolvida por Pier Paolo Pasolini, escritor e cineasta, o qual questiona o pressuposto de que a linguagem cinematográfica se aproxima da linguagem da prosa, por ambas servirem para contar histórias. Ele defende, na verdade, que aquela se aproxima da linguagem da poesia, pela aproximação do narrador com o texto poético e pela exaltação do eu-lírico.

A partir disso, o autor cria uma teoria de como seria a utilização da linguagem poética no cinema. Para engendrar isso, é preciso fazer uma transposição do *discurso indireto livre* para o cinema. O *discurso indireto livre* é uma forma de discurso que visa uma ligação entre narrador e personagem de forma que o discurso de um se amalgama com o do outro. Existem diferentes visões de como se utilizar do *discurso indireto livre*, a que mais se aproxima do que Pasolini defende é a do dialogismo.

Desenvolvido pelo filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin, o dialogismo surge de uma análise das obras escritas por Dostoiévski, a partir da defesa de que o autor teria criado um novo gênero literário. Esse gênero é o romance polifônico, em que não há uma única voz dominante que controla a narrativa, mas, uma multiplicidade de vozes, não necessariamente concordantes, que levam a narrativa. Essas vozes são do narrador e dos personagens. Este narrador se imbuí do discurso do personagem criando uma amálgama entre os discursos.

Por fim, busca-se entender como se dá a enunciação audiovisual, que é o análogo da narração na literatura e de que formas ela constrói o filme e como pode se moldar para diversos propósitos, inclusive o de se conectar com o estado de espírito da personagem. Para isso, utiliza-se de diversos elementos que a deixam demarcada e que chamam atenção para a própria enunciação, como os enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, ruídos e músicas intra e extra diegéticas, cenários e artifícios de montagem.

O último capítulo de desenvolvimento busca por esses elementos enunciativos, analisa de que formas se conectam com a personagem principal, Eddie, e quais os sentidos que são revelados em sua vida. A análise se atenta para

algumas imagens recorrentes dentro do filme, como os espelhos e os gatilhos de memória, os planos subjetivos e os semi subjetivos, também para casos específicos em que a enunciação nos chama a atenção por sua forma, na abertura do filme, da cena da exibição das máscaras e, para um último caso, quando a enunciação engana o espectador, dessa forma nos dando indícios da mente de Eddie.

## 2. A TRAJETÓRIA DO CINEMA SONORO JAPONÊS ATÉ A *NUBERU BAGU*

Para que se possa compreender de forma mais completa possível tanto o filme *O Funeral das Rosas*, quanto sua personagem principal, Eddie, é necessário entender seu contexto dentro da cinematografia e história japonesa. Levando em consideração que os assuntos tratados no filme e em grande parte dos filmes contemporâneos a ele são muito ligados ao contexto japonês, esse apanhado histórico se faz importante.

No entanto, somente uma análise do momento histórico em que o filme foi produzido pode não levar a um entendimento mais aprofundado. Tendo isso em vista, para compreender o movimento da *Nuberu Bagu*<sup>1</sup>, no qual *O Funeral das Rosas* faz parte e que trabalha muito como forma de reação ao passado japonês, é preciso lançar um olhar da produção cinematográfica do país até então.

Em seu livro acerca da *Nuberu Bagu*, David Desser (1988), baseado em escritos de Audie Bock (1978), classifica a cinematografia japonesa em 3 períodos: o clássico, o moderno e o modernista. Desser chama esses períodos de modos<sup>2</sup>, tendo em vista que funcionam muito mais como uma análise estilística e sociocultural do que simplesmente histórica, e, segundo o autor, esses modos acabam coexistindo. Por exemplo, Yasujirô Ozu, Mikio Naruse e Kenji Mizoguchi, representantes do modo clássico que seguiram fazendo filmes nos anos após a segunda guerra mundial, período considerado como de solidificação do modo moderno, ou Akira Kurosawa, possivelmente o mais famoso nome do modo moderno, que segue produzindo filmes durante todo o período da *Nuberu Bagu*. Desser ainda escreve sobre o entendimento desses modos:

Os termos clássico, moderno e modernista precisam estar associados à sua base ideológica, ao seu respectivo modelo de pensamento ético e interação social. O paradigma clássico refere a um esquema "transcendental"; o moderno a um "psicológico" e o modernista inclui um modelo "meta-histórico" (1988, p.16, tradução própria).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O termo *Nuberu Bagu* vem da pronúncia japonesa das palavras francesas *Nouvelle Vague* (nova onda), fazendo clara alusão ao movimento cinematográfico francês de mesmo nome.

<sup>2</sup> modos no original

<sup>3</sup> No original: "The terms classical, modern, and modernist need to be associated with their ideological underpinning, their respective model of ethical thought and social interaction. The classical paradigm subscribes to a "transcendental" schema; the modern to a "psychological" one, and the modernist includes a "metahistorical" model"

Os modos descritos por Desser (1988) não podem ser considerados uma análise que se prenda somente à data da produção, mas como a estética dos filmes se relacionava com o momento sociopolítico vivido no Japão em cada momento histórico. O modo clássico se inicia antes da Segunda Guerra Mundial e faz referência a uma arte clássica japonesa, tanto em sua iconografia, que remete às pinturas, como em suas histórias, sendo muitos filmes adaptações de livros do período, como também na música e na representação, muito ligada ao teatro *nô*. O modo moderno se inicia com o fim da guerra e com a invasão estadunidense no Japão. Esse modo, ao mesmo tempo em que olha para um folclore de um Japão feudal, muito presente no imaginário popular, para que pudesse dialogar mais com as massas, tem uma ligação muito forte com as ideias artísticas vinda tanto da Europa, principalmente do teatro, quanto do cinema dos Estados Unidos. O modo modernista encara os traumas do povo japonês dos últimos séculos, desde o imperialismo, a falta de cuidados com as populações vulneráveis em solo japonês e, ainda, demonstra a rápida mudança de costumes que o Japão estava vivendo sem deixar de questioná-la.

Assim, faz-se necessário um olhar não somente dos filmes de cada modo, mas também o quanto eles se relacionavam com os momentos de suas realizações. É mister, também, considerar como as gerações seguintes reagiram aos filmes feitos anteriormente.

## 2.1 O modo clássico

O modo clássico, também chamado por Bock (1978) de o período “[d]os primeiros mestres<sup>4</sup>” (Apud Desser, 1988, p.15, tradução própria), se dá na primeira aproximação do cinema com a arte clássica japonesa, principalmente com a literatura. É um modo narrativo baseado em uma apreciação da natureza da vida e dos pequenos rituais que a rodeiam. Desser diz que as características do modo clássico são as de um cinema:

cronológico  
episódico  
cíclico  
mítico

---

<sup>4</sup> No original: the early masters

transcendental (1988, p. 16, tradução própria).<sup>5</sup>

Em sua crítica do texto de Noel Burch<sup>6</sup>, David Bordwell (1980) escreve que diferente de um modo narrativo clássico hollywoodiano, em que “satura todo elemento com informação da estória, o modo japonês deixa a narrativa à parte, designando somente como uma função<sup>7</sup>” (Apud. Desser, 1988, p. 17). Dessa forma, o modo clássico japonês não necessita de uma torrente de informações a todo momento, o que permite (ou até dá mais importância) uma observação do mundo, da vida e de seus fenômenos cotidianos.

As mulheres são o tema central em muitos dos filmes do modo clássico. Diversas são as obras em que a mulher é o elemento central, mesmo que a maioria seja dirigida por homens. Da mesma forma, muitas foram as abordagens a essas mulheres, desde uma figura mítica como um pilar familiar, como em *Pai e Filha* ou *Era uma Vez em Tóquio*, de Yasujiro Ozu<sup>8</sup>; ou como na mulher que busca seu espaço no mundo, em *Batalha de Rosas* (*Bara kassen*, 1950) ou *Nuvens flutuantes* (*Ukigumo*, 1955), de Mikio Naruse; até uma mulher que já alcançou uma forma de liberdade, no entanto, ao fazer isso, passa a não ser mais bem vista pela sociedade, como em *Os amantes Crucificados* (*Chikamatsu monogatari*, 1954) ou *Rua da Vergonha* (*Akasen chitai*, 1956), de Kenji Mizoguchi. Todavia, não somente esses diretores discutem o papel da mulher na sociedade. Outros diretores japoneses que se encaixam no modo clássico também abordaram esse tema em seus filmes. Kinuyo Tanaka e Yuzo Kawashima são exemplos disso. No Japão, a figura feminina é muito mais que um tema de um grupo específico de diretores ou de um determinado tempo histórico, mas sim uma perspectiva que vai, ao longo da história, sendo retrabalhada e atualizada até o momento em que o filme é feito.

---

<sup>5</sup> No original: chronological  
episodic  
cyclical  
mythic  
transcendental

<sup>6</sup> O texto aqui referenciado é o seminal *To The Distant Observer*, originalmente publicado em 1979.

<sup>7</sup> No original: saturates every element with story information; the Japanese mode sets narrative apart, designating it as only one function

<sup>8</sup> Yasujiro Ozu (1903 - 1963) um dos mais importantes e influentes cineastas japoneses. Em certo momento considerado pelos próprios japoneses como “japonês demais”. O diretor filmou desde os tempos do cinema mudo, desde o início de sua carreira com um grande interesse em relações de família, casamento e o ciclo natural da vida. Muito conhecido pelo seu estilo visual rígido, vazios (tanto narrativos quanto visuais) e por sua representação da cidade de Tóquio.

Em seus filmes, Ozu, primeiro grande autor desse modo, tem pouca preocupação com um tensionamento dramático. Da mesma forma, não há a criação de grandes consequências para as ações de seus personagens, além de uma sequência da vida em que ciclos se iniciam e terminam, dando espaço para outros novos ciclos.

Outro importante nome representante do modo clássico é Mikio Naruse. Suas narrativas, focadas em mulheres, mostram o esforço e, muitas vezes, a impotência feminina em meio a uma sociedade totalmente dominada pela figura masculina. As mulheres, em seus filmes, normalmente haviam atingido uma espécie de liberdade e então são obrigadas a lutar contra o mundo para que possam se manter livres. O conflito é muito mais presente nos filmes de Naruse do que nos de Ozu, no entanto, ambos apresentam diversas características em comum, destaca-se as narrativas episódicas, cíclicas e uma certa aceitação dos destinos das pessoas, em especial a morte.

Completando os três principais nomes do modo clássico, temos Kenji Mizoguchi. Mesmo que formalmente seus filmes se aproximassem muito de outros diretores do mesmo modo, sua abordagem aos temas tratados era diferente. Com uma influência muito grande vinda do neo-realismo italiano, Mizoguchi se aproxima muito mais da população carente, principalmente das mulheres prostituídas. Em um de seus filmes mais importantes, *A Rua da Vergonha*, o diretor conta as histórias de um grupo de mulheres que trabalha em um bordel, seus dramas pessoais, com a questão financeira sendo um problema a todas, enquanto no Congresso Nacional ocorrem as discussões sobre a criminalização ou não da prostituição em solo japonês. O filme aborda essas mulheres como vítimas de uma sociedade que não respeita qualquer mulher que não seja uma dona de casa alienada ao mundo e submissa ao marido, mas, que, ao mesmo tempo, figuras tidas como importantes nessa sociedade: empresários, policiais, políticos, utilizam extensivamente os serviços delas. No entanto, de forma alguma, a *Rua da Vergonha* coloca-as somente como vítimas. As mulheres apresentadas têm vontades, desejos, ambições, sentimentos e opiniões diferentes umas das outras. Isso se torna claro nos momentos em que discutem a criminalização ou não da prostituição e as diferentes formas que essas mulheres respondem ao tema. Os filmes de Mizoguchi apresentam mulheres diferentes daquelas de Ozu e Naruse. Em seus filmes, a mulher é muito menos complacente aos homens do seu entorno e mais

independente, além de que, os impulsos e vontades sexuais femininos são existentes e as influenciam.

Imagem 01 - As prostitutas trabalhando no bordel em *Rua da Vergonha*.



Fonte: Daiei Productions

Tanto a independência e a sexualidade, quanto a própria feminilidade vão ser assuntos extensamente tratados no *Nuberu Bagu*, e de forma muito direta em *O Funeral das Rosas*, sendo uma possível leitura do filme a da nova mulher no novo Japão que se apresenta. A influência desses diretores nos futuros cineastas que revolucionaram o cinema japonês fica clara, principalmente no âmbito dos temas a serem tratados.

Desser (1988), descreve um sentimento muito presente nessas narrativas que ele chama de *aware*, uma espécie de consciência ao mesmo tempo física, psicológica e espiritual do que nos cerca, algo como um entendimento da força da natureza e da vida que esteve presente antes de nós. Na lápide de Ozu, está encravada somente um kanji<sup>9</sup> 無 (Mu) que pode muito bem representar esse sentimento. 無 é a experiência do vazio. O dicionário online Goo define 無 como “[...]O puro estado de consciência antes de que qualquer experiência ou conhecimento seja adquirido” (tradução própria)<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Sistema de escrita japonês de ideogramas adquirido através de caracteres chineses.

<sup>10</sup> Texto traduzido em inglês: the pure state of consciousness before any experiences or knowledge has been acquired. Do original em japonês: 経験・知識を得る以前の純粹な意識  
Esta é uma tradução de uma tradução do japonês para o inglês. Tradução para o inglês feita pelo usuário locksleyu no blog “Self Taught Japanese”, disponível em  
<<http://selftaughtjapanese.com/2019/01/15/mu-%E7%84%A1-the-japanese-word-that-means-nothing/>>  
> Original disponível em  
<[https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E7%84%A1\\_%E3%82%80%29/#jn-214416](https://dictionary.goo.ne.jp/word/%E7%84%A1_%E3%82%80%29/#jn-214416)> Ambos acessos em 13/06/2020.

O modo clássico imperava principalmente nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial, durante o período que o governo japonês tinha um grande controle sobre o que deveria ou não ser filmado. Existia um projeto governamental nacionalista de criar um sentimento de nação japonesa que se moldasse como uma grande família, em que o grande patriarca seria a figura simbólica do imperador, que já não governava mais o Japão desde o início da era Meiji (1868 - 1912). Dessa forma, um sentimento de união e complacência às coisas em função dessa união era amplamente propagado no cinema japonês da época. Esses sentimentos permitiram uma grande aceitação e concordância com o movimento imperialista japonês<sup>11</sup>, que ocorre nesse período, mas ganha mais força na era Taisho (1912 - 1926).

Isso fica claro ao analisarmos o cinema produzido no Japão durante a Segunda Guerra. Peguemos o exemplo de um filme de propaganda feito próximo do fim da guerra, *A Mais Bela* (*Ichiban utsukushiku*, Akira Kurosawa, 1944). O filme apresenta um grupo de mulheres trabalhadoras de uma fábrica de lentes que produz miras para as metralhadoras dos aviões. No auge da guerra, é pedido que se aumente a produção dessas miras. Para os homens, é pedido que se aumente em 100%; para as mulheres em 50%. As mulheres, que voluntariamente moram na fábrica, decidem que sua produção irá aumentar mais do que havia sido definido. Dessa forma, o filme segue essas mulheres no objetivo de, juntas, trabalharem mais para o bem da nação, enquanto sofrem com seus problemas pessoais, sejam de saúde ou de família.

---

<sup>11</sup> Claro que devemos ter em mente que este projeto imperialista é inspirado pelo imperialismo europeu em países americanos, africanos, asiáticos e oceânicos que já vinham ocorrendo há alguns séculos. O fato de ter sido tardio não faz o imperialismo japonês ser nem menos violento, nem menos condenável. Pode-se ver o exemplo da ocupação japonesa na Coreia, que durou entre 1910 e 1945, fazendo com que até hoje haja grande preconceito contra o povo coreano no Japão.

Imagem 02 - A união das trabalhadoras da fábrica em *A Mais Bela*.



Fonte: Toho Company.

Fica claro o sentimento de uma grande família nacional, representada por essas trabalhadoras da fábrica, que, no momento de uma necessidade patriótica, se sobressai à família da casa. Existe claramente nesse filme a ideologia do governo japonês de gerar um grande apoio sem questionamento de suas posições na guerra. Os soldados são romantizados, o sacrifício dos aviadores em batalha é tão belo quanto o sacrifício das trabalhadoras da fábrica, todos são um só, uma única nação.

## 2.2 O modo moderno

Esse abraçar da vida como ela é pode — e vai — ser visto como uma forma de aceitação do status quo. Algo que, depois da Segunda Guerra Mundial, se torna difícil para os japoneses. A ocupação estadunidense, que, ao mesmo tempo, consegue se sedimentar e moldar aspectos do pensamento cultural japonês, também gera grande revolta e um sentimento de união da esquerda, inicialmente formada principalmente por estudantes e intelectuais, para pensar os problemas do país. Em um primeiro momento, o cinema japonês inspirado por uma burguesia ascendente e por ideias, tanto artísticas quanto culturais vindas do ocidente, começa a se desvincular dos modos narrativos utilizados anteriormente.

Dessa forma, surgem “os humanistas do pós guerra<sup>12</sup>” (Bock, 1978, apud, Desser 1988, p.25, tradução própria), que Desser vai chamar de modo moderno. Esse modo tem como características ser:

---

<sup>12</sup> No original: the postwar humanists

causal  
linear  
histórico  
individual<sup>13</sup> (Desser, 1988, p 16,17, tradução própria).

O movimento de adesão de aspectos culturais e artísticos no Japão se deu anteriormente à guerra e pode ser traçado desde a década de 1880, com diversas traduções de peças e textos acerca do teatro vindos da Europa. Nos final dos anos 1910, foram montados os primeiros grupos do chamado *Shingeki* (literalmente novo teatro), “que se distanciava das formas teatrais japonesas antigas para abraçar o teatro realista ocidental” (Lessa, 2018, p.28).

Assim como o teatro, o cinema tinha uma primazia pela representação naturalista, e uma forma de narrativa que muito se aproximava do modo hollywoodiano. Nesse período, os filmes japoneses começam a ter uma maior visibilidade internacional, iniciando com a premiação do Leão de Ouro, em Veneza, dada à *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950).

Dentre os principais nomes que atuaram em suas carreiras no modo moderno se encontram: Akira Kurosawa, Masaki Kobayashi e Keisuke Kinoshita. As narrativas abordadas por esses diretores, normalmente dentro do gênero do *jidaigeki*<sup>14</sup>, tinham uma grande preocupação social, em que, muitas vezes, havia um favorecimento dos personagens advindos de classes menos abastadas ou em situações de problemas financeiros. Por exemplo, os camponeses em *Os Sete Samurais* (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1957), ou os samurais sem emprego após o eventual fim do sistema em *Harakiri* (*Seppuku*, Masaki Kobayashi, 1962). Esses filmes também apresentavam uma velocidade maior em seus ritmos e mais ação física.

Essas características ficam claras nos filmes anteriormente citados, que, apesar de muitas diferenças em forma, ritmo e narrativa, são exemplos antológicos do gênero de filmes de samurai, ambos apresentando clichês, como longas batalhas

---

<sup>13</sup> No original: causal  
linear  
historical  
individual

<sup>14</sup> Gênero cinematográfico do drama histórico japonês. Estabelece-se no início do século 20 e se refere a filmes que passam nos períodos Tokugawa, também conhecido como período Edo. (Richie, 1990). É importante deixar claro que o gênero não era algo único do modo moderno e que diretores do modo clássico também o produziram. Kenji Mizoguchi e Yuzo Kawashima, mais ao fim de sua carreira, são exemplos disso.

de espadas coreografadas, a apresentação do *Bushido*<sup>15</sup> e, como levantado por Desser (1988), uma certa melancolia, pois independente dos feitos dos personagens, existe uma realização extra fílmica quanto ao fim do sistema ao qual esses guerreiros fazem parte, que eventualmente irá acabar.

Imagem 03 - O triste destino dos samurais em *Os Sete Samurais*.



Fonte: Toho Company.

No entanto, no cinema japonês do modo moderno, principalmente os filmes da década de 1950, pouco se falava diretamente da guerra. Para isso, eram usadas metáforas e existia um sentimento de vitimização do Japão, principalmente do povo japonês em relação à Segunda Guerra Mundial. Esses filmes não confrontavam os males que o exército japonês causou, o imperialismo desenfreado, os bombardeios em diversas ilhas no Pacífico, as prisões que ficaram famosas pela crueldade do tratamento com os soldados inimigos e também não explicitavam que parte significativa da população concordava com tal sistema. Casturino (2013), comenta o cinema desse modo como:

[Um] artifício para minimizar os impactos na autoestima dos japoneses causados pela representação do país nos filmes norte-americanos, que buscavam enfatizar as atrocidades dos japoneses na guerra. Um humanismo, portanto, que colocava os japoneses apenas como meras vítimas da destruição e da bomba atômica, perspectiva que os eximia de qualquer culpa pela guerra. (p.5).

---

<sup>15</sup> Literalmente o “caminho do guerreiro”, código de conduta dos samurais que girava em torno da vida e morte honrada.

A romantização do passado japonês, o não lidar diretamente com os crimes cometidos pelo povo na guerra e os problemas do país que se formava no pós-guerra, que em muitos aspectos não se diferenciavam do Japão pré-guerra, são os principais motivos de cisão entre os novos cineastas jovens que surgiram na década de 1960 e também dos movimentos de esquerda japoneses, instaurando um novo pensamento artístico e social no país.

### **2.3 O caldeirão político japonês na década de 50**

Durante a década de 1950, o Japão viveu diversos momentos de grande insatisfação política popular. Uma série de protestos organizados por grupos de esquerda levou, entre outras coisas, ao sentimento necessário para a criação do movimento cinematográfico da *Nuberu Bagu*. Esses movimentos moldaram o pensamento dos novos cineastas e são de extrema importância para o entendimento estilístico do cinema no período que segue.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos invadem o Japão militarmente, tomando o controle tanto no âmbito político quanto social. Entre outras imposições, foi outorgada uma lei seca que foi vigente durante todo o período, caso relatado no filme de 1948, de Akira Kurosawa, *Anjo Embriagado (Yoidore tenshi)*. Em 1951, ambos países assinaram um tratado mútuo de segurança, fazendo assim, com que “os Estados Unidos e o Japão se tornassem aliados pela primeira vez na história”<sup>16</sup> (Packard, 1966 apud Dessler, 1988, p.31). O tratado dava maior autonomia para o governo local na gestão de sua pátria, mas, em contrapartida, o Japão não poderia ter um exército e deveria ceder espaço para bases militares estadunidenses em solo japonês. Entre as diversas medidas, uma determinava que o tratado seria revisto a cada dez anos.

Além disso, uma forte onda de controle do conhecimento voltava a surgir. De forma que, qualquer discussão acerca do papel do Japão na guerra que não colocasse o país como vítima de um governo autoritário ou que questionasse a não responsabilização do imperador Hirohito não era possível. Como Lessa (2018) explica:

---

<sup>16</sup> Tradução própria. No original: “the United States and Japan became allies for the first time in history”

[...]o governo, através do Ministério da Educação, promovendo um sistemático controle e censura de livros escolares de história – onde os únicos textos aprovados para publicação eram os que narravam Hirohito e o exército japonês não como participantes dos horrores da guerra, mas como vítimas de uma minoria militar extremista, e onde eram censuradas as referências a momentos como o massacre de Nanjing e a batalha de Okinawa, num aparente esforço para esconder o fato de que além de vítimas, os japoneses foram também agressores durante a guerra[...]. (p. 25 - 26)

Nesse contexto, grupos de esquerda começaram a surgir e se fortalecer, unindo-se em manifestações com o intuito de demonstrar um descontentamento geral com a política japonesa. Entre esses grupos estavam o Partido Comunista Japonês, o Partido Socialista Japonês, ambos há pouco haviam sido refundados e já ganhavam força, as uniões sindicais, os intelectuais de esquerda e, talvez o grupo mais importante para a arte na década que viria a seguir, a união estudantil nacional, a *Zengakuren*, grupo no qual vários dos, na época, futuros diretores da *Nuberu Bagu*, participavam.

Entre os anos de 1952 e 1955, os protestos se diversificaram entre atos nas universidades (principalmente na Universidade de Tóquio) e protestos nas ruas, inclusive tentativas de invasão ao Palácio Imperial e a bases militares estadunidenses em solo nipônico. Esses últimos atos com confrontos diretos com a polícia. Após 1955, "a ascensão espetacular no padrão de vida no Japão levou a uma diminuição dos protestos sindicais, enquanto protestos estudantis eram igualmente suspensos."<sup>17</sup> (Desser, 1988, p. 33, tradução própria). No entanto, entre 1959 e 1960, os protestos retornaram e, dessa vez, com mais força e maiores consequências. Isso se deu, principalmente, com a proximidade pela data do renascimento do tratado de segurança com os Estados Unidos. Acerca desses novos protestos, Desser escreve:

É possível argumentar que, sem o envolvimento de *Zengakuren*, os protestos da *Ampo*<sup>18</sup> nunca teriam atingido tal pico. E é possível que, sem a presença de *Zengakuren*, o *Ampo* 1960 poderia não ter tido um impacto tão grande nas artes. Pois levou não apenas a mobilização massiva de organizações que representavam uma ampla variedade de grupos sociais a criar um sentimento de frustração e traição gerada quando os protestos fracassaram, mas um sentimento de traição dos jovens, um sentimento de que a nova

---

<sup>17</sup>No original: The spectacular rise in the standard of living in Japan led to a decrease in labor union protests, while student protests were similarly held in abeyance.

<sup>18</sup> *Ampo* é o nome dado aos protestos contra o acordo Japão - Estados Unidos

geração do Japão seria controlada e tão oprimido como nos anos 30, para promover uma alienação e uma rebelião da corrente principal da sociedade. E essa rebelião por parte dos jovens japoneses tentaria ser uma ruptura quase completa do passado, uma ruptura não tem ressentimentos apenas da Velha Direita que reinou no Japão novamente, mas da Velha Esquerda, que não conseguiu impedir esse retorno [...]”<sup>19</sup> (Desser, 1988, p.33, tradução própria).

Estes protestos seguiram mesmo após a renovação do tratado ter sido assinada. Os estudantes, que já haviam se separado do resto da frente de esquerda, realizaram protestos maiores e com mais confrontos com a polícia. Esses chegaram no seu ápice em junho de 1960, quando uma manifestação em frente ao congresso japonês se transformou em uma invasão que durou horas, culminando em centenas de feridos e com a morte de uma estudante da Universidade de Tóquio “Kamba Michiko, de 22 anos [...] A esquerda alegou que ela foi estrangulada pela polícia; a direita alegava que ela havia sido pisoteada por estudantes revoltados. As circunstâncias de sua morte nunca foram resolvidas [...]”<sup>20</sup> (Desser, 1988, p.36, tradução própria), mas o sentimento amargo deixado pelos movimentos nos jovens foi rapidamente levado às telas de cinema. Para Burch: “O desenvolvimento do cinema japonês depois de 1959 está intimamente ligado com esses acontecimentos políticos”<sup>21</sup> (Burch 1969, apud. Desser, 1988, p. 24). Lessa (2018) resume bem o que foram os protestos do Anpo:

[Nos protestos] havia trabalhadores defendendo seus interesses de classe, fazendeiros que se opunham à expansão das bases militares, professores preocupados com o controle estatal da educação, cidadãos e grupos religiosos humanistas que defendiam banir o uso e fabricação de armas atômicas, estudantes membros de uma nova esquerda que ganhava força no país, preocupados com o uso tático do Japão na Guerra Fria, e até ultranacionalistas

---

<sup>19</sup>No original: It is arguable that without the involvement of Zengakuren, the Anpo protests would never have reached such a peak. And it is possible that without the presence of Zengakuren, Anpo 1960 might not have had such an enormous impact on the arts. For it took not only the massive mobilization of organizations which represented a wide variety of constituencies to create the sense of frustration and betrayal engendered when the protests failed, it took the sense of youth's betrayal, the sense that the new generation of Japan would be dictated to and as oppressed as in the '30s, to foster an alienation and a rebellion from the mainstream of society. And this rebellion on the part of Japan's young would try to be an almost complete break from the past, a break not only from the resurgent Old Right which ruled Japan again, but from the Old Left, which had failed to prevent this return

<sup>20</sup>No original: Kamba Michiko, a twenty-two-year-old co-ed from Tokyo University. The left claimed she was strangled by police; the right claimed she had been trampled by rioting students. The circumstances of her death were never resolved,

<sup>21</sup>No original: The development of the Japanese cinema after 1959 is intimately related with these political developments ....

incomodados com a perda de valores japoneses. Em suma – um grupo grande e diverso que se organizou sistematicamente para tentar impedir a renovação do tratado. Apesar das mobilizações extensivas, o governo não mudou de posição e o tratado se firmou – mas o clima de revolta social estava estabelecido. (p.25).

Todo esse complexo caldeirão político influenciou diretamente as artes a partir da década de 1960. Em todos os campos artísticos, novas maneiras de criação surgiram de forma que se questionasse o que havia sido feito antes, criando novas estéticas que coexistiam com uma importação de ideias estrangeiras, principalmente de vanguardas europeias e da cultura clássica japonesa, criando, assim, linguagens únicas e extremamente autorais.

#### **2.4 O modo modernista, a Nuberu Bagu**

Os jovens participantes dos protestos do início da década de 1950 acabaram se formando e partindo para o mercado de trabalho, levando essas ideias de revolução para campos fora do acadêmico, inclusive para o cinema. O cinema japonês sempre foi produzido nos estúdios, principalmente nos cinco principais, Shochiku, Toei, Nikkatsu, Toho e Daiei, que segundo Lessa (2018):

Dominaram praticamente toda a produção e distribuição cinematográfica até então, e onde as empresas possuíam hierarquias rígidas em que, para se tornar diretor, o aspirante deveria seguir como assistente durante muitos anos, o que dificultava a existência de filmes feitos por cineastas relativamente jovens. (p.43).

No entanto, depois de mais de uma década praticamente parada, a Nikkatsu, volta a produzir filmes na metade dos anos 1950, com um início de pouco dinheiro para as produções. Rapidamente diretores jovens e com pouca experiência ganharam a oportunidade de ali produzir filmes. Esses filmes tinham um conteúdo apelo sexual e violento, mas que, para a época, já se tornava novidade. Esses filmes tiveram sucesso comercial, firmando novamente a Nikkatsu no mercado e levando a que logo outros estúdios, com o intuito de lucrar com esse mercado jovem, comesçassem também a lançar novos diretores.

Entre esses estúdios estava a Shochiku, que promoveu três de seus assistentes para a posição de diretor. Eram eles Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida e Masahiro Shinoda. Oshima foi o primeiro a se destacar, com filmes

políticos e levavam em consideração os protestos da época. Ele conseguiu tocar todo um grupo jovem, os quais precisava sentir que suas ações estavam fazendo algum efeito na sociedade. Em seus três filmes lançados em 1960, Oshima revolucionou o cinema japonês ao tomar o tema da juventude alienada e rebelde.

Em *Conto Cruel da Juventude* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), o diretor filma os protestos da Ampo e também apresenta personagens que estão desgostosos com a forma decadente de organização social baseada em aparências e em valores que não os servem. Em seu segundo filme do ano, *O Túmulo do Sol* (*Taiyô no hakaba*, 1960), Oshima leva o desgosto com as instituições e a vontade de revolução dos jovens a um outro nível; agora estamos nas favelas de Osaka, em que os jovens se submetem a cometer diversos crimes para poder conseguir dinheiro. Seus pais, mesmo que condenem e tentem controlar esses jovens, acabam cometendo delitos muito mais graves sem admitir serem questionados por isso. Diferente do filme anterior, nesse há uma espécie de “levante contra as instituições”. O filme apresenta uma característica muito forte do diretor e que vai segui-lo por toda a sua filmografia, uma crítica e, pode-se dizer, um pessimismo com a nação e com o povo japonês. Isso se demonstra ao notar que, mesmo nos protestos da Ampo, o sentimento revolucionário, as ações das manifestações, podem ter mudado de alguma forma os indivíduos que delas participaram, mas no geral, a sociedade continua da mesma forma.

Em seu último filme do ano de 1960, *Noite e Neblina no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*)<sup>22</sup>, Oshima olha para a nova esquerda, que dominou os protestos do fim da década de 1950 e teme que eles acabem da mesma forma que os manifestantes do início da década, alienados pelo mundo profissional e doméstico, e cada vez mais próximos de serem o que criticavam. O filme marca seu rompimento com a Shochiku em decorrência da retirada do filme de cartaz. Essa parceria só seria retomada em 1999, no último filme da carreira do diretor, *Tabu* (*Gohatto*). *Noite e Neblina no Japão*, apresenta a maior quebra estilística com o passado cinematográfico do Japão. Há uma clara quebra com o naturalismo no filme, cenas

---

<sup>22</sup> Pode se perceber uma influência no título do filme com o filme de Alain Resnais *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956), mas, como Desser (1988) indica, Oshima não havia assistido ao filme antes de filmar o seu. “Na verdade, os caprichos da memória e a intrusão do passado no presente operam aqui, pois o filme de Resnais não teve, na verdade, sua estreia comercial no Japão até outubro de 1963. Oshima sabia do filme, leu sobre e adaptou seu título antes de realmente vê-lo. Formalmente, os filmes têm muito em comum, como a dependência da tomada itinerante em que a câmera demonstra a presença do cineasta, uma presença questionadora.” (p.30, Tradução própria).

que se apresentam como colagens em um fundo completamente escuro, em que a ação e ocasionalmente a narração, criam os sentidos para o filme. Os motivos pela retirada do filme dos cinemas não são evidentes, no entanto, a quebra com a Shochiku, e não muito depois com o sistema de estúdios, é clara. Como Desser (1988) narra:

[...] Oshima convenceu Shochiku de que um filme de "vanguarda" como ele imaginava atrairia um novo público. A companhia também sentiu que, como o filme é focado em um casamento, ele pode ser explorado como um melodrama. Mas claramente não era um melodrama, e Shochiku sentiu que não poderia ser explorado comercialmente; foi retirado da distribuição em seu quarto dia de lançamento. A Shochiku afirmou que a má bilheteria foi a responsável; Oshima afirmou que foi uma manobra puramente política. uma resposta ao assassinato do líder do JSP Asanuma Inejiro<sup>23</sup> em 12 de outubro de 1960 [...]. Por que Shochiku deveria ter retirado o filme de Oshima sobre a traição da Nova Esquerda pela Velha Esquerda por causa da morte do líder do Partido Socialista por um jovem fanático de direita não está claro. O fato é que a produtora, de fato, retirou o filme de circulação. (Foi finalmente distribuído em cinemas menores em 1963.) Oshima afirma que jurou sair da empresa pouco depois; outras fontes dizem que Shochiku hesitou em confiar-lhe outros projetos após este filme, forçando-o a renunciar.<sup>24</sup> (p. 25 - 26, tradução própria).

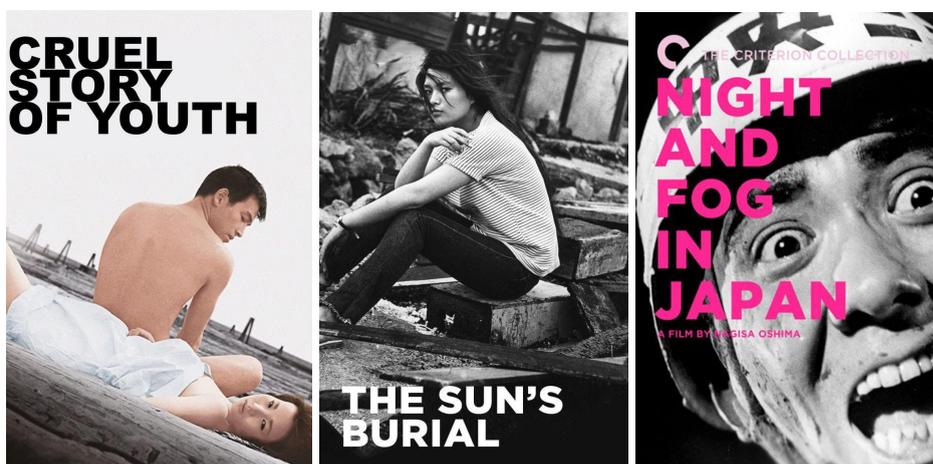
Lessa (2018) conta que o termo *Nouvelle Vague* foi dado por um crítico comparando *Conto Cruel da Juventude*, de Nagisa Oshima, com os filmes franceses do movimento com mesmo nome que estavam sendo produzidos na época. Assim a Shochiku, com o intuito de promover os filmes, passou a utilizar o termo para descrever os filmes produzidos pelos jovens diretores da companhia, chamando-os de *Shochiku Nuberu Bagu*.

---

<sup>23</sup> Líder do partido socialista japonês, foi assassinado por um adolescente nacionalista durante a campanha para uma vaga no parlamento.

<sup>24</sup>No original: [...]Oshima convinced Shochiku that an "avant-garde" film such as he envisioned would appeal to a new audience. Shochiku also felt that since the film focused on a wedding, it could be exploited as a melodrama. But it was dearly not a melodrama, and Shochiku just as dearly felt it could not be exploited for any commercial potential; it was pulled from distribution on its fourth day in release. Shochiku claimed poor box office was responsible; Oshima claimed it was a purely political maneuver. a response to the assassination of JSP leader Asanuma Inejim on October 12, 1960 [...]. Why Shochiku should have withdrawn Oshima's film about the betrayal of the New Left by the Old Left because of the killing of the Socialist party leader by a young right-wing fanatic is unclear. The fact is that Shochiku did, indeed , withdraw the film from circulation. (It was finally distributed nontheatrically in 1963.) Oshima claims that he vowed to quit the company shortly after; other sources say that Shochiku hesitated to entrust him with other projects after this film, thus forcing him to resign.

Imagens 04a, 04b e 04c - Os Filmes de Nagisa Oshima em 1960.



Fonte: The Criterion Collection.

Da mesma maneira que Oshima, outros diretores da Nuberu Bagu também aproveitaram o momento político para fazerem seus comentários sobre o Japão em seus filmes. Dentre os diretores que fizeram parte da Nuberu Bagu, podem ser destacados os já citados, Yoshishige Yoshida, Masahiro Shinoda, mas, também nomes como Hiroshi Teshigahara, Kaneto Shindo, Koji Wakamatsu, Seijun Suzuki, Shohei Imamura, Shuji Terayama, Susumu Hani, Yasuzo Masumura e o diretor de *O Funeral das Rosas*, Toshio Matsumoto. Esses diretores, com a ideia de que deveriam se diferenciar da velha esquerda (Desser, 1988), criaram uma forma que rompesse com aquilo que havia sido feito antes, principalmente nos anos 1950, período muito influenciado por Hollywood. No entanto, como escreve Desser:

Como a arte japonesa tradicional já é formalmente subversiva, uma arte japonesa política genuinamente radical deve ir além de ser meramente formalmente subversiva; mas também deve ir além do tipo de contentamento radical aparente nos filmes do pré-guerra ou no cinema humanista de esquerda do pós-guerra da década de 1950.<sup>25</sup> (1988, p.24).

Seguindo uma tradição do cinema japonês de forte ligação do cinema com o teatro de sua época, a Nuberu Bagu tem sua relação com o teatro *Angura*<sup>26</sup> que

---

<sup>25</sup>No original: Since traditional Japanese art is already formally subversive, a genuinely radical, political Japanese art must move beyond the merely formally subversive; but it must also move beyond the kind of radical content apparent in the prewar tendency films or the postwar humanistic, left-wing cinema of the 1950s.

<sup>26</sup>Pronúncia japonesa da palavra inglesa *Underground*.

vinha acontecendo desde a década de 1950. O teatro *Angura*, surge como uma nova forma de representação que buscava:

dar voz às narrativas alternativas, isto é, aquelas que fogem às narrativas estabelecidas pelas autoridades do Estado e demais instituições, particularmente no que diz respeito à responsabilidade de guerra, a memória e esquecimento coletivos, e as relações vítima/agressor. (Lessa, 2018, 21).

O teatro *Angura* se diferenciava do shingeki, pois não tinha tanto apego pela obra e métodos originais, mas sim pela experiência criada, tendo o corpo do ator como vetor principal para a mesma. O teatro era fortemente inspirado por Brecht, mais na ideia do teatro como algo épico do que na do naturalismo psicológico. Mistura aspectos de formas clássicas do teatro japonês como o Kabuki e Nô, e, inclusive, outras formas performáticas como o vaudeville, trazendo aspectos do folclore e criando algo com espírito dadaísta (Lessa, 2018). Essa forma teatral muitas vezes negava o espaço do teatro italiano, pois não permitiria uma maior ligação entre público e peça.

Muitos dos ideais do teatro *Angura* são compartilhados por outras formas artísticas japonesas; no cinema, não é diferente. Em sua escrita, Lessa (2018) traz algumas ideias de Peter Eckersall, pesquisador do teatro, que podem se referir ao cinema da Nuberu Bagu. Eckersall defendia que “o teatro [*Angura*] deve ser social e culturalmente interativo e dialogar com os temas, problemas e experiências de uma geração” (Eckersall Apud Lessa, 2018, p31) e que deveria “falar com e por uma visão radical da memória cultural do Japão, interrogar e renegociar sua complexa história e formação de políticas de identidade<sup>27</sup>”(idem).

O cinema deveria então quebrar com diversas das ideias estabelecidas anteriormente, assim permitindo uma maior gama de possibilidades imagéticas, sonoras e narrativas, para que um confronto com o Japão que se estabelecia fosse feito. Assim Desser descreve o modo modernista como:

acronológico  
arbitrário  
episódico  
acausal  
dialético  
anti-mítico and anti-psicológico

---

<sup>27</sup> Ambas traduções de Lessa, 2018.

meta histórico<sup>28</sup> (1988, p. 17).

Além das temáticas políticas, outros assuntos foram de muita importância para o cinema da *Nuberu Bagu*. Dentre eles podem ser destacados, a violência, o sexo, a figura feminina e a demonstração da enunciação<sup>29</sup>. Esses temas estão presentes em todos os filmes do modo modernista, em grande parte das vezes, sendo tratados de forma conjunta e como uma única coisa, a identidade do novo Japão que estava se consolidando.

Com um passado extremamente militarizado, é de se esperar que a questão da violência seja muito trabalhada na cinematografia japonesa. Os filmes da *Nuberu Bagu* muitas vezes tratavam desse passado militarista e de uma sociedade que idealizava seus valores. Os três filmes do ano de 1960 de Nagisa Oshima apresentam claramente como, mesmo após a guerra, a sociedade não consegue se desvencilhar tanto da violência, quanto da dominância entre os seus iguais. Além disso, olhares acerca da violência como base da sociedade e da figura masculina são temas muito presentes nos filmes do principal diretor de violência da *Nuberu Bagu*, Seijun Suzuki. Em seu filme *Elegia de Luta (Keika Ereji, 1966)*, o diretor mostra como se dá a idealização do mundo militar, principalmente entre os jovens. Gangues escolares se formam e apresentam regras rígidas de hierarquia, de como agir e de se vestir, algo que logo se torna uma guerra entre os grupos. O filme faz graça com a idealização do sentimento militar, principalmente em relação ao seu personagem principal, Kiroku. Mas, ao mesmo tempo, mostra o quanto ele se afunda nesse universo e as perdas que tem em relação a quem está fora disso. Ainda, o filme brilhantemente demonstra como o problema da mistificação da violência não é algo somente dos jovens, mas da figura masculina que perpassa a sociedade. Isso fica claro na cena em que, após repreender Kiroku, o diretor de sua escola o desafia para uma acalorada luta de espadas de madeira. O impulso

---

<sup>28</sup>No original: achronological  
arbitrarily  
episodic  
acausal  
dialectical  
anti-mythic and anti-psychological  
metahistorical

<sup>29</sup> No entanto esses assuntos, menos talvez a demonstração da enunciação, não são novidades dentro das narrativas japonesas e sim assuntos recorrentes de uma nação e que, no período, foram extensamente retrabalhados.

violento se demonstra tão absorvido pela sociedade que já não é mais algo necessariamente ruim, mas pode ser algo divertido, uma brincadeira.

Imagem 05 - A juventude militarizada japonesa em *Elegia de Luta*.



Fonte: Nikkatsu Corporation

A sexualidade é também outro ponto de forte importância para o cinema japonês da época. Nos anos 1950, a grande quantidade de nascimentos fez com que programas governamentais de prevenção de natalidade fossem criados.<sup>30</sup> Isso em conjunto às fortes censuras às genitálias feitas sob as artes, o tabu do sexo na sociedade e a cultura mais sexualizada vinda principalmente dos Estados Unidos, criou um sentimento de fantasia em torno do sexo nos japoneses. Aliado a isso, havia um movimento internacional pela liberação sexual. Como em outros âmbitos da sociedade japonesa, o cinema da época rapidamente responde a esses anseios do povo. Para a *Nuberu Bagu* a exploração da sexualidade é algo positivo e importante para a liberdade individual. Filmes como *Introdução a Antropologia (Erogotoshi-tachi yori: Jinrukaigu nyûmon)*, Shohei Imamura, 1966), *O Império dos Sentidos (Ai no korîda)*, Nagisa Oshima, 1976), *Eros + Massacre (Erosu purasu Gyakusatsu)*, Yoshishige Yoshida, 1969), e especialmente, *O Funeral das Rosas*. Destaco o filme de Oshima, que, provavelmente, é seu filme mais famoso. O filme narra a história real de Sada Abe, uma mulher que ficou famosa por asfixiar e arrancar pênis e testículos de seu amante. O filme se passa em maior parte no quarto de Sada e de seu amante, enquanto eles praticam o ato sexual de forma ininterrupta. Pode-se fazer uma leitura do filme em que o sexo ocupa o espaço de um ato revolucionário, que contraria o controle social dos corpos. Em seus escritos,

---

<sup>30</sup> Assunto tratado no filme de Yuzo Kawashima *Burden of Love (Ai no Onimotsu)*, 1955)

Oshima já havia comentado seu pensamento acerca da importância do sexo como ato revolucionário:

‘Maior o labor do amor, mais esmagador é o seu desejo pela revolução. Quanto mais você se revolta, mais esmagador é o seu desejo de se engajar no labor do amor.’ Essa pichação, escrita em uma parede da Sorbonne durante a revolução de Maio, é uma expressão extremamente concreta disso. Em momentos como esse, a sexualidade de uma pessoa se conecta com toda a humanidade. Uma relação sexual com outro, elicitava uma conexão com toda a humanidade: ao se abraçar com uma pessoa, você é capaz de abraçar toda a humanidade. (Oshima 1992, apud. Tinen, 2018, p.88, tradução de Tinen).

Fica claro a visão revolucionária que Oshima tinha em relação ao sexo, algo que vai permear todo o cinema da *Nuberu Bagu*. Havia “a necessidade de pensar o sexo em termos políticos, assim como a política em termos sexuais.” (Tinen, 2018, p.88).

Imagem 06 - A obsessão sexual em *Império dos Sentidos*.



Fonte: Argo Films.

Dessa vontade de ver a sexualidade e o prazer sexual representados nas telas, surge um novo gênero cinematográfico dentro do Japão, o *Pinku Eiga*.<sup>31</sup> O *Pinku Eiga* assoma-se como forma de manifesto sexual artístico, indo ao limite da censura. No entanto, com o grande sucesso de público desses filmes, diversos estúdios passaram a produzi-los em larga escala. Mesmo que com o tempo o *Pinku*

---

<sup>31</sup> Algo como filme rosa.

*Eiga* perdesse forças, nunca parou de ser produzido, a ponto de diversos diretores consagrados contemporâneos passarem pelo gênero. Cito aqui três diretores que, em algum momento de suas carreiras, já dirigiram um *Pinku Eiga*: Takeshi Miike, Kiyoshi Kurosawa e Sion Sono.

Imagens 07a e 07b - *Female Prisoner #701* e *Antiporno*, um exemplo clássico e contemporâneo do *Pinku Eiga*.



Fonte 06a: Toei Company.

Fonte 06b: Nikkatsu Corporation.

Da mesma forma que os assuntos tratados anteriormente, a questão da mulher não é uma novidade no cinema japonês no período da *Nuberu Bagu*. Desde a introdução do cinema sonoro em solo japonês e de um maior envolvimento dos artistas do teatro *Shingeki* no cinema, mais mulheres foram para frente das telas (Lessa, 2018). Rapidamente muitos dos filmes produzidos tinham como tema aspectos da vida feminina e/ou protagonistas femininas. Isso é bem claro no modo clássico, tratado anteriormente, os filmes de Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Kenji Mizoguchi e Kanuyo Tanaka são grandes exemplos disso. No entanto com a modernização do Japão vinda com o pós-guerra, foram importadas também novas ideias sobre o papel da mulher na sociedade. Muitos dos cineastas da *Nuberu Bagu* exaltavam essa nova mulher com mais autonomia e liberdades, diversos filmes tratam sobre essa nova mulher que surge, dentre os quais destaco *O Funeral das Rosas* e outro filme do mesmo ano, *Eros + Massacre*.

*Eros + Massacre* se apresenta como uma biografia de um importante militante anarquista japonês do início do século 20, Sakae Ôsugi, sua relação com três mulheres, Hori Yasuko, sua esposa e suas namoradas, Masaoka Itsuko, uma jornalista e Noe Itô, outra militante anarquista. Em paralelo a essa biografia, temos cenas no Japão contemporâneo em que dois jovens estudantes Eiko e Wada discutem teorias acerca do amor livre, enquanto Eiko busca entender mais sobre uma das amantes de Ôsugi, Noe. Em ambas histórias fica clara a vontade das mulheres que as protagonizam de controlar suas próprias vidas, o que irão fazer delas e com quem vão passá-las. Noe Ito vive um casamento infeliz com um poeta, que se recusa a aceitar a modernidade que os rodeia, a qual Noe tanto anseia. O filme deixa claro que a negação da modernidade é impossível por mais que o marido de Noe tente. Ele passa os dias tocando um Hocchiku<sup>32</sup>, enquanto um barulhento trem passa nos limites da propriedade do casal constantemente, trem que é considerado um grande marco da revolução industrial pelo mundo e que no período que esse núcleo do filme se passa estava no auge no Japão. Noe busca se libertar dessa estagnação e buscar sua própria liberdade. Ela começa, então, entrando em um relacionamento com Ôsugi, o anarquista que defende ideias acerca do amor livre e dos múltiplos relacionamentos amorosos. Noe percebe que Ôsugi também está estagnado em sua vida, sem dinheiro e dependendo de sua namorada, Masaoka para sobreviver, preso em uma vida que tampouco agrada-lhe, o que a faz abandoná-lo também.

Na parte contemporânea do filme, seguimos Eika, que também busca uma liberdade que lhe é negada pela sociedade que a cerca. Eika é muito interessada nas ideias de amor livre e na figura de Noe Itô. Ela busca ser independente e não ter que dar satisfações de com quem fica ou por quê. Há um policial que a persegue e a acusa de se prostituir. A figura do policial é a repressão a qualquer forma de relacionamento desviante do padrão heterossexual, cisgênero, monogâmico, que afeta de forma mais forte às mulheres. Eiko quer sair desse padrão, mas é pressionada para que não o faça; ela não cede a essa pressão e, junto de Wada, buscam entender mais as ideias revolucionárias, tanto sobre o amor, quanto sobre outros aspectos da sociedade.

---

<sup>32</sup> Instrumento clássico japonês, uma flauta vertical de bambu.

Imagem 08 - Encontro entre o presente e o passado em *Eros + Massacre*.



Fonte: Gendai Eigasha.

Por fim, o último aspecto que pretendo abordar no momento é o da demonstração da enunciação. Vale ressaltar que a demarcação enunciação é uma ideia não exclusiva dos japoneses dessa época, mas algo que vinha surgindo pelo mundo com as chamadas *novas ondas*, movimentos que apareceram junto à *Nouvelle Vague* francesa, esses movimentos estavam muito interessados em novas formas de construção fílmica e em lidar com as questões locais de cada país. Existem muitos casos de filmes que utilizam dessas ferramentas no mundo. Dirigido por uma diretora belga, mas produzido nos Estados Unidos, *O Amor dos Leões* (*Lions Love*, Agnès Varda, 1969) apresenta também essa demonstração da enunciação. Diversas vezes os personagens se dirigem à câmera para falar com o público, seja para fazer comentários, seja para explicar o que estão fazendo. Há também um brilhante momento em que Shirley Clarke, atuando como ela mesma, se nega a fazer uma cena de suicídio. Sem que haja cortes, o filme mostra a suposta discussão entre a atriz e a diretora, até que, cansada das reclamações de Shirley, a própria Agnès entra em cena e atua na cena de suicídio para a câmera.

Na *Nuberu Bagu*, encontramos filmes que admitiam a enunciação e também foram característicos. Um grande exemplo é *Double Suicide* (*Shinjû: Ten no Amijima*, Masahiro Shinoda, 1969). O filme é baseado na peça de 1721, escrita por Monzaemon Chikamatsu, *Os Amantes Suicidas de Amijima* (*Shinjû Ten no Amijima*). A peça foi bastante apresentada na forma de teatro *bunraku*, o teatro de bonecos. A primeira cena do filme mostra a preparação para uma apresentação da peça no estilo, enquanto uma voz, supostamente do diretor, conversa ao telefone sobre a feitura da cena final do duplo suicídio. Logo o filme se torna um *jidaigeki* clássico. Jihei, um comerciante de papel, casado, que se apaixona por Koharu, uma

cortesã. Jihei promete comprar a liberdade de Koharu, no entanto, nem mais controle sobre sua loja Jihei tem. O filme começa em uma representação naturalista próxima das vistas em filmes do modo moderno. Porém, em progressivamente, *kurokos*<sup>33</sup>, aparecem em cena interagindo com personagens, objetos e cenários. Quando essas figuras entram em cena, a representação muda, de algo naturalista para algo muito estilizado, lembrando muito as formas clássicas do teatro japonês do *kabuki*.

Imagem 09 - Kurokos em Double Suicide.



Fonte: Art Theatre Guild.

Além de aspectos temáticos, o cinema da *Nuberu Bagu* apresenta também uma série de novidades em sua forma de apresentá-los. Novas criativas formas de filmar e de contar histórias são introduzidas pelos diretores, marcando uma inovação no cinema japonês. Os cineastas do modo modernista tinham como objetivo se distanciar das formas de cinema que haviam sido produzidas anteriormente, principalmente nos anos logo após a guerra, período muito influenciado pelo cinema hollywoodiano. Dessa forma, a primazia pelo naturalismo era deixada de lado para que outras formas de se passar mensagens fossem utilizadas. Diversos exemplos podem ser trazidos, alguns de filmes já discutidos neste capítulo como as cenas em fundo escuro de *Noite e Neblina no Japão*, de Nagisa Oshima, que as utiliza quase como um manifesto tanto

---

<sup>33</sup> *Kuroko* é no teatro clássico um membro da equipe que aparece em cena como algo fora da narrativa, seja para mover objetos para mudança de cenário, seja para fazer sons de animais, ou no teatro *bunraku* são as figuras que movem os bonecos em cena.

cinematográfico quanto político, ou os personagens filmados sem cabeça ou corpos em *Eros + Massacre*, até a presença dos kurokos em *Double Suicide*. Há um interesse em uma grande experimentação na linguagem cinematográfica, criando, assim, modos não antes vistos de construção de sentidos no filme.

Imagens 10a e 10b - Fundo escurecido em *Noite e Neblina no Japão*.



Fonte: The Shochiku Company.

Um diretor ainda não citado, que, no entanto, é de grande importância para o movimento da *Nuberu Bagu*, é Shuji Terayama. O diretor, roteirista e dramaturgo criou uma estética própria no qual o naturalismo, que antes imperava no cinema japonês, praticamente não existe. Seu cinema é repleto de metáforas e brincadeiras de linguagem, além de uma completa fragmentação da narrativa. Um grande exemplo da sua forma de filmar é *Pastoral: Morrer no Campo* (*Den-en ni shishu*, 1974). A possível autobiografia de Terayama segue um menino, indicado nos créditos somente como *Eu quando criança*, enquanto busca sua independência tanto de sua mãe, quanto de sua cidade interiorana. O filme se apresenta de forma surrealista, com diversos elementos sendo utilizados como nada além de metáforas

para os assuntos trabalhados. Seja na pintura branca no rosto da criança, no mundo mágico e multicolorido do circo, ou mesmo quando se descobre que o que havíamos assistido na primeira metade do filme era na verdade a projeção de um filme ainda não acabado de um diretor, chamado de *Eu* nos créditos, e que, na segunda metade do filme, o personagem volta para o seu passado e encontra a criança que o representa e ambos, assim, seguem então, com o intuito de reescreverem suas histórias.

Imagem 11 - O eu adulto e criança se encontrando para discutir sobre suas vidas em *Pastoral: Morrer no Campo*.



Fonte: Jinriki Hikoki Sha.

Imagem 12 - O universo Multicolorido do circo em *Pastoral: Morrer no Campo*.



Fonte: Jinriki Hikoki Sha.

Percebe-se, no cinema da Nuberu Bagu, uma cosmovisão, a partir de uma abordagem complexa do mundo, que busca alcançar os seus mais variados

aspectos, demonstrando, sem pudor, a fragilidade de seus personagens, mas, principalmente do mundo que o entorna, colocando-os tanto como vítimas do meio quanto alienados dele, perpetuadores dos problemas que assolam o Japão. Carol Sorgenfrei, em uma frase que poderia descrever grande parte do movimento, trata sobre o cinema de Shuji Terayama como "a fragmentação da realidade em um nível geral e a fragmentação da identidade em um nível individual."<sup>34</sup> (1978 Apud. Desser, 1988, p. 24 tradução própria).

Percebe-se, então, um grande foco nas questões de identidade e de construção identitária no cinema japonês da época. Essa identidade, no entanto, está longe de ser algo unificado e metódico, mas, algo mais próximo do que Stuart Hall(2006) define como identidade pós-moderna. Hall diz que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (Hall, 2006, p.12).

Essa identidade pós-moderna e múltipla, a qual Hall descreve, mostra-se evidente no cinema jovem da *Nuberu Bagu*, uma multiplicidade de temas, tempos, vontades, formas e sentimentos, sendo representados em tela ao mesmo tempo de forma conflitante e coesa. Do mesmo modo é essa geração de pessoas que se formava, pois viam um Japão culturalmente diverso, com aspectos europeus, americanos, asiáticos, comunistas e capitalistas, todos convivendo junto e construindo uma única e nova sociedade japonesa. Uma sociedade que já não podia mais, de forma alguma, negar o passado, mas que precisava, e almejava, lidar com seu presente e seu futuro. Um país que por muito tempo esteve fechado às influências externas e que agora, mais do que nunca, se tornava um importante centro econômico, tecnológico e cultural.

---

<sup>34</sup>No original: the fragmentation of reality on the general level and the fragmentation of identity on the individual level. ...

### 3. ACERCA DE CONCEITOS SOBRE A POÉTICA CINEMATOGRAFICA: CINEMA DE POESIA, DIALOGISMO E ENUNCIACÃO

Muito tem sido escrito e teorizado pelo mundo acerca das novas formas de se fazer filmes a partir do fim dos anos 1950. Pier Paolo Pasolini foi um dos cineastas que, além de dirigir filmes que muito inovaram o cinema, também dedicou-se a teorizar sobre essas novas formas. Lançado originalmente em 1965, seu texto intitulado *Cinema de Poesia* (2005), discute a construção e a articulação da linguagem cinematográfica. Neste texto, questiona a predominância de uma linguagem prosaica no cinema em vez de uma linguagem poética<sup>35</sup>, a qual ele defende muito mais se comunicar com as bases da linguagem cinematográfica.

Pasolini diz que, para alcançar a linguagem poética no cinema, devemos buscar a tradução do *discurso indireto livre* para imagens. Dessa forma, aproximando a construção da enunciação e o personagem retratado (relação entre narração e personagem), fazendo com que se encontre a “linguagem do personagem<sup>36</sup>” (Pasolini, 2005, p.176. tradução própria) e que demonstre o estado de espírito dele. A questão principal de seu texto é: "a técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?<sup>37</sup>"(2005, p.175, tradução própria).

Para responder esta questão de forma mais aprofundada, devemos separá-la por partes, explorando-as, então, de forma completa. Dessa forma, outras questões surgem, questões essas que serão as norteadoras deste capítulo. São elas: O que é o *discurso indireto livre*? Conceito que, para Pasolini, está diretamente ligado à ideia de dialogismo cunhado por Mikhail Bakhtin. E, assim, o que é o dialogismo bakhtiniano? Ao responder o que Pasolini quer dizer com discurso indireto livre, temos que avançar para a outra parte da questão, da utilização da técnica no cinema. Para isso, é importante o entendimento do conceito de enunciação audiovisual e como ela rege o filme e, principalmente, para esta pesquisa, as relações visuais e sonoras entre a enunciação e a personagem. O presente capítulo tem como objetivo responder tais questões para que possamos, enfim, compreender em maior completude o *cinema de poesia* proposto por Pasolini.

---

<sup>35</sup> As noções de linguagem prosaica e poética no cinema serão abordadas no decorrer do capítulo.

<sup>36</sup> No original: language of the character

<sup>37</sup> No original: is the technique of free indirect discourse possible in cinema?

### 3.1 O cinema de poesia

Em seu curto, porém, denso texto, Pasolini desenvolve uma nova e complexa teoria cinematográfica do *cinema de poesia*. Nele, o autor busca entender a formação e a construção da linguagem cinematográfica, de modo a diferenciá-la da linguagem literária. Diz ele que, “enquanto as linguagens literárias baseiam sua poesia na premissa institucionalizada de idiomas instrumentalizados utilizáveis [...] as linguagens cinematográficas parecem fundar-se em nada: não têm como premissa real nenhuma linguagem comunicativa<sup>38</sup>” (Pasolini, 2005, p.167, tradução própria), complementa ainda: “em outras palavras, pessoas se comunicam com palavras não imagens; logo, uma linguagem constituída especificamente de imagens pareceria ser puramente uma abstração artificial.<sup>39</sup>” (idem)

A partir disso, Pasolini defende que, para que haja uma leitura da linguagem cinematográfica, devemos passá-la por um olhar semiótico, que compreenda os signos imagéticos utilizados por um filme, ou como ele chama, *im-signos*<sup>40</sup>. O autor descreve que existe uma instância da vida humana em que os sentidos são criados primariamente, através de signos imagéticos: “o mundo das memórias e sonhos.<sup>41</sup>” (2005, p.168). Toda a tentativa de reconstrução de memórias e sonhos passa por um processo de visualização de *im-signos*. Este processo é extremamente cinematográfico, pois organizamos uma sequência de imagens mentais que apresentam enquadramento, duração, movimento, todas características presentes da linguagem cinematográfica. Dessa forma, pode-se entender que uma linguagem baseada majoritariamente em imagens pode ser criada.

Pasolini volta, então, para a diferenciação entre as linguagens escritas e cinematográficas, chegando em a um ponto vital da discussão, as possibilidades de material que podem ser usados. Para o autor da obra escrita, existe um número finito de palavras que podem ser utilizadas para a sua criação, além de haverem regras gramaticais, inerentes ao idioma, que regem a forma escrita. Já para o cineasta, o processo é mais complexo. Não existe um dicionário de imagens, ou

---

<sup>38</sup>No original: While literary languages base their poetry on the institutionalized premise of usable instrumentalized languages( the common possession of all speakers) cinematographic languages seem to be founded on nothing at all: they do not have as a real premise any communicative language

<sup>39</sup> No original: In other words, people communicate with words not images; therefore, a specific language of images would seem to be a pure and artificial abstraction.

<sup>40</sup> No original: Im-signs

<sup>41</sup> No Original: this is the world of memory and of dreams

regras para a articulação delas, o que existe é a multiplicidade da realidade, infinitas imagens podem ser capturadas e podem ser articuladas de infinitas maneiras. Pasolini descreve assim o trabalho do cineasta:

Ele não tira seus signos (im-signos) de um santuário, de uma capa protetora, ou de alguma bagagem, mas do caos, onde são nada mais do que possibilidades ou sombras de uma comunicação mecânica, onírica. A atividade do autor cinematográfico, assim descrita toponimicamente, não é única, mas dupla. Na verdade, ele deve (1) tomar o im-signo da confusão sem sentido de expressões possíveis (caos), tornar sua existência individual possível, e concebê-lo como colocado em um dicionário de im-signos significativos (gestos, ambiente, sonho, memória); (2) cumprir a função de escritor, ou seja, agregar a tal signo puramente morfológico sua qualidade expressiva individual [...] Em outras palavras, enquanto a atividade do escritor é uma invenção estética, a do cineasta é primeiro linguística e depois estético.<sup>42</sup> (2004, p. 169, 170, tradução própria).

A partir disso, temos o problema de como se fazer entender, tendo em vista que a construção imagética é algo pessoal do cineasta, como comunicar para outros que não tem uma bagagem cultural ou vivências parecidas da do cineasta os sentidos que se busca com essas imagens? Pasolini argumenta que existem de fato séries de imagens que, por repetição, entram em uma espécie de inconsciente popular que geram leituras em comum entre diferentes receptores da obra. O autor cita o trem a vapor como ideia de modernidade. Sua imagem existe como algo presente no imaginário, algo que pode ser lido como tal. (Pasolini, 2005). Além disso existe no encontro de diversos *im-signos* uma criação de novos significados que nenhuma das imagens separadas poderia criar. Voltando à imagem do trem, podemos citar novamente o filme *Eros + Massacre*, em que a imagem e o som do trem são usados como contraponto ao apego ao passado do marido de Noe Ito, na parte do filme que se passa na década de 1910.

Tendo em vista que o cinema não funciona como a linguagem literária prosaica, pode-se considerar o cinema em sua base mais aproximado à da poesia.

---

<sup>42</sup>No Original: He does not take his signs (im-signs) from a shrine, a protective sheat, or from some baggage, but from chaos, where they are nothing more than possibilities or shadows of a mechanical, oneiric communication. The activity of the cinematographic author, thus toponymically described, is not single, but double. As a matter of fact, he must (1) take the im-sign from the meaningless jumble of possible expressions (chaos), make its individual existence possible, and conceive of it as placed in a dictionary of meaningful im-signs (gestures, environment, dream, memory); (2) fulfill the writer's function, that is, add to such a purely morphological sign its individual expressive quality [...] In other words, while the activity of the writer is an aesthetic invention, that of the filmmaker is first linguistic and then aesthetic.

Ela também tem suas regras formais muito mais estilísticas do que gramaticais, há, da mesma forma, uma criação de sentidos através e utilização de signos. No entanto, em sua forma narrativa, no cinema é utilizado muitas vezes de forma prosaica, ou seja, o filme é construído de forma que as palavras sejam mais carregadas de sentidos do que as imagens. Filho (2017) defende que: “o poético é uma postura perante o mundo e a linguagem, que implica criar uma nova gramática e uma nova linguagem”. Faustino (1976) afirma que as diferenças entre a linguagem da prosa e da poesia são principalmente de ordem formal e quantitativa:

Formal por referir-se apenas aos aspectos por assim dizer concretos que até hoje (não se pode dizer que para sempre) tem distinguido uma coisa da outra: o aspecto exterior, gráfico, da página de prosa e do poema, variações rítmicas etc. E, quantitativo porque todas as distinções formais até hoje apontadas entre as duas modalidades apenas têm servido para mostrar que a poesia tem mais ritmo, num certo sentido, que a prosa; que a poesia é uma linguagem mais concentrada; que o metro em poesia é mais preciso e mais fácil de identificar. (p. 61).

Assim, Pasolini se questiona: “é a linguagem da poesia possível no cinema?” (2005, p.175, tradução própria). E diz que, para responder essa questão, deve-se mudar esse questionamento para: “é a técnica do discurso indireto livre possível no cinema?”<sup>43</sup> (idem). Com isso, o autor busca entender se é possível um cinema em que a enunciação se aproxime do personagem.

Pasolini critica o cinema dito por ele como prosaico por estar mais preocupado com a história que conta do que com o personagem que a vive. Nesse cinema, as características do personagem não afetam mais do que em um nível narrativo o filme, sem que se abra espaço para uma profunda exploração na sua mente e no modo de pensar. Passa, então, a discorrer sobre o cinema dito poético, que teria muito mais proximidade com as bases da linguagem cinematográfica. Xavier (1993) diz que em seu texto *O Cinema de Poesia*, Pasolini é influenciado pelo linguista Roman Jakobson que, segundo Filho (2017), elabora as seguintes funções da linguagem:

1. A função emotiva: centrada no “eu”, ou seja, naquele que fala;
2. A função poética: centrada na própria linguagem;

---

<sup>43</sup> No original: is the technique of free indirect discourse possible in cinema? As noções de discurso indireto livre serão abordadas mais à frente.

3. A função referencial: centrada no mundo, ou realidade exterior;
4. A função fática: centrada no contato com o outro, o receptor;
5. A função metalinguística: centrada no uso do código;
6. A função conativa: centrada no outro, no receptor (p.21).

Percebe-se, na função poética, uma importante característica do *cinema de poesia*, ter o próprio meio da linguagem como algo a ser evidenciado (enunciação). E, como veremos ao fim deste capítulo quando discutirmos como se dá a criação de um filme que utiliza da linguagem poética, esta característica será novamente trazida. No momento é importante entender que, utilizando da ideia da poesia do eu-lírico, o filme deve explorar a subjetividade do personagem que aborda, demonstrando imagética e sonoramente não só o mundo que o cerca, mas seu interior, traumas, psicológico e, principalmente, a linguagem. O cinema poético deve, acima de tudo, ir atrás da linguagem de quem está apresentando e colocá-la em imagens<sup>44</sup>.

A questão da busca da linguagem do personagem é de muita importância para o cinema poético de Pasolini. O cineasta, segundo ele, não deve abordar alguém que se aproxime de sua própria vivência e linguagem, mas, deve explorar a linguagem e o universo de um outro, uma busca fora de seu contexto de forma que o processo seja sobre o objeto, personagem que se aborda, do que sobre si mesmo. Deve-se buscar a verdade do outro e dar o espaço para que o outro fale por si mesmo, sem cruzar com experiências próprias do autor da obra. Nesse sentido, está posta uma das principais aproximações nas visões de Pasolini e Bakhtin em relação ao *discurso indireto livre*. Como veremos a seguir, o filósofo soviético também acreditava na busca da linguagem do outro na sua teoria do dialogismo. Antes que partamos para a compreensão do dialogismo bakhtiniano, devemos explorar a ideia de *discurso indireto livre*.

---

<sup>44</sup> Ressalto o uso único da imagem em detrimento do som. Mesmo que existam filmes não sonoros que utilizam de ideias abordadas por Pasolini em seu *O cinema de poesia, Limite* (Mario Peixoto, 1931) por exemplo. No entanto, como veremos mais adiante quando se discutir enunciação, que a banda sonora do filme é de tanta importância quanto a imagem. *O Funeral das Rosas* não é exceção, a música, os efeitos sonoros, e até mesmo a mixagem do som são importantes para a construção e exploração da personagem principal, Eddie.

### 3.1.1 O discurso indireto livre

A ideia do *discurso indireto livre (DIL)*, é originalmente da literatura e diz respeito à relação entre narrador e personagem na obra. O *DIL* deve ser a junção entre os discursos direto e indireto, logo, para compreendê-lo, devemos antes entender o que vem a ser o *discurso direto* e o *discurso indireto*.

O discurso direto é a forma do diálogo em que o narrador retira a sua presença e deixa que os personagens falem por si próprios sem que haja uma intervenção direta. Pasolini descreve a utilização do discurso direto no cinema como a de um filme que se passe completamente em primeira pessoa. *A Dama do Lago (Lady in the Lake, Robert Montgomery, 1947)* e *[Rec] (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007)*, são exemplos de filmes em discurso direto. Já o discurso indireto, é a forma em que o narrador toma total controle da fala dos personagens e usa a sua voz para se expressar através dos personagens. Pasolini define a transposição do discurso indireto como qualquer filme em que vemos a história do personagem sem que se veja por seus olhos ou se aproxime de seu estado psicológico.

O *DIL* é, então, a união dessas duas formas de discurso. “Nele normalmente estão presentes os tempos verbais e os pronomes usuais do discurso indireto, mas o tom e a ordem da frase do discurso direto, como se fossem oriundos da fala do personagem.” (Seminatti, 2016). O autor continua sobre o *DIL*:

Trata-se, assim, de um procedimento estilístico capaz de aproximar, no próprio discurso, a voz individual e subjetiva do personagem à do narrador, possibilitando uma fusão de vozes que permitiria ao leitor visualizar os desdobramentos dos acontecimentos na consciência dos seres ficcionais, sem que o discurso assumisse sentido e tom didáticos, transmitindo uma "mensagem ética unívoca e explícita"; pois, com o indireto livre, a mensagem tornar-se-ia "implícita e por vezes quase inadvertida". Portanto, no romance moderno, o discurso indireto livre teria como uma de suas funções operar enquanto um dispositivo literário eficaz para captar linguisticamente a interioridade do personagem, sem que o narrador precise adotar um tom de julgamento moralista. (p.12 - 13).

Dessa forma, o *DIL* cria outra dinâmica entre narrador e personagem. Dinâmica essa em que ambos tenham espaço para se expressar sem que haja uma sobreposição de um em detrimento do outro. E que possam, juntos, sem que necessariamente concordem, construir a narrativa.

Como é uma forma estilística, existem algumas discordâncias quanto à forma do uso do *DIL*. Segundo Parente (2000), a divergência está na posição do narrador em relação ao discurso do personagem. Conforme os seguidores das teorias de Kerl Vossler<sup>45</sup>, o narrador deve tomar uma posição mais passiva em relação ao personagem, meramente, descrevendo o seu universo e dar espaço para que este possa se expressar livremente na obra. Bakhtin (2006) discorre sobre essa visão de *DIL*:

Nas línguas modernas, certas variantes do discurso indireto, em particular o discurso indireto livre, têm uma tendência inerente a transferir a enunciação citada do domínio da construção linguística ao plano temático, de conteúdo. Entretanto, mesmo assim, a diluição da palavra citada no contexto narrativo não se efetua, e não poderia efetuar-se, completamente: não somente o conteúdo semântico mas também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável, como um todo auto-suficiente. (p.146).

A visão Bakhtiniana que irei me aprofundar nesta pesquisa, pois mais compreende a visão de Pasolini, defende uma posição ativa do narrador em ir ao encontro à vivência do personagem e em construir uma narração que seja de acordo com a sua estilística, seja na forma de se comunicar, seja das expressões dos maneirismos. Xavier (1993) resume bem a ideia de discurso indireto livre defendida por Pasolini:

[O] discurso indireto livre permite uma imersão na vida interior da personagem (ou em seu próprio estilo de linguagem, de sensibilidade) sem uma sinalização clara do limiar da interiorização; ou seja, sem que se determine, com toda a segurança, quando passamos da visão exterior, digamos objetiva, para a visão mediada pela vivência da personagem que tem sua maneira de ver, sentir e “dizer” a situação (o escritor engendra um estilo capaz de dar forma a esta vivência, mantendo-a mesclada com o relato mais objetivo de um narrador externo). (p. 107) .

Como destaquei anteriormente, pretendo focar na visão bakhtiniana do *DIL*, a qual é representada pelo seu estudo sobre a obra de Dostoiévski e na sua ideia de dialogismo. Com isso, devemos partir para a exploração desses conceitos, pois formam a ideia de Pasolini (2005) sobre a linguagem poética a ser alcançada pelo uso do *DIL* no meio cinematográfico. Pasolini não chama por uma visão

---

<sup>45</sup> Eugene Lerch, Etienne Lork e Käte Hamburger são citados por Parente.

Vossleriana, em que o cineasta, que assume a posição de autor no cinema, se distancia e ativamente se diferencia do personagem, mas sim uma posição de investigação do outro, para que se possa não somente dar o espaço para a fala, mas também que a própria construção imagética dialogue diretamente com o personagem em questão.

### 3.2 Dialogismo

O dialogismo é uma teoria criada pelo filólogo soviético Mikhail Bakhtin acerca do trabalho literário de Dostoiévski. Em seus escritos, Bakhtin defende que Dostoiévski criou um novo gênero literário, que era, em suas bases, dialógico e polifônico. Uma leitura que tente encaixá-lo, como parte de movimentos ou gêneros que o precedem, é, em grande parte, equivocada.

Em seus textos, Bakhtin postula que a linguagem é uma prática social e que deve ser estudada como tal. Ele deixa claro quando descreve o que entende por discurso:

a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela lingüística (Bakhtin, 1981, p.157).

O discurso não deve ser apenas pensado na sua forma, regras e construção, mas em seu uso e nas relações que cria, principalmente nas interpessoais. É nesse contato com um outro que surge o dialogismo. Vale ressaltar, no entanto, que o dialogismo não se atrela necessariamente ao diálogo face a face, entre interlocutores, mas sim um diálogo entre discursos, entre enunciados, tendo em vista que “o interlocutor só existe enquanto discurso” (Fiorin, 2006. Apud Marcuzzo, 2008, p. 3). Além disso, “todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro” (ibid.). Brait (1997) discorre sobre as características do dialogismo:

O dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse

sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem.

[...] O dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos. (p.98).

É nesse diálogo entre enunciados que Bakhtin vai fazer sua análise das obras de Dostoiévski. Foca substancialmente na relação narração X personagem, defendendo que, nas obras do romancista, narração e personagens eram independentes entre si e carregadas das mais diversas contradições.

Bakhtin difere o romance dialógico de Dostoiévski daquilo que ele chama de um romance monológico que seria:

À guisa de definição, o monologismo se refere a um discurso único, definitivo e uniforme. O monologismo não deixa revelar os outros discursos que permeiam a prática discursiva. Na análise de Bakhtin sobre os romances, aqueles considerados monológicos apresentam uma única voz, a do próprio autor do romance. No universo monológico, as personagens não têm mais nada a dizer, pois já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente de visão, já disse a última palavra por elas e por si. (Marcuzzo 2008, p.4).

Assim podemos entender o monologismo como uma forma em que existe uma única voz dominante e condutora na obra. Voz essa, que sempre se sobressai às demais, que, por sua vez, existem como apoio para a voz dominante, sendo ela a voz do autor, ou representante de sua voz na obra.

O romance de Dostoiévski, por outro lado, dá pleno espaço para que as vozes se manifestem livremente, sem que uma única voz tenha mais importância do que as outras, nem mesmo a do próprio autor. No texto dialógico a narração (autor) não “fala sobre o herói, mas com o herói” (Braith, 2009 p. 58), todas as vozes presentes na obra tem total espaço para construir suas próprias linguagens. Braith (2009) discorre sobre as ideias de Bakhtin acerca do romance dialógico de Dostoiévski:

Considerando a personagem como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, expondo a sua *consciência e autoconsciência*, Bakhtin integra ao conceito de personagem/herói a ideia de *extraposição* ou de *excedente de visão* e, conseqüentemente, de *incomunicabilidade*. Dessa perspectiva, a *imagem integral* torna-se possível. Sendo o campo de visão

determinado pela personagem, ele vai circunscrever, por exemplo, a *angustiante autoconsciência* de um *funcionário*, e não o funcionário em si, em sua imagem integral. O mesmo vai acontecer com o mundo exterior que se transfere do campo de visão do autor para o da personagem. (p. 56, 57).

Da mesma forma, como no cinema de poesia de Pasolini, a busca do outro e de sua linguagem é de extrema importância para a construção da obra dialógica bakhtiniana. O discurso é, pois, por si próprio tanto feito para ser direcionado para um outro, como é por si só um diálogo com outros discursos que o precedeu e o cerca. Logo, a busca e construção do discurso de outro, não como forma a transmitir o pensamento do autor, mas como forma de criar uma voz complexa e independente. Marcuzzo (2008) destaca que:

Desse modo, as obras do romancista russo são dialógicas, na medida em que resultam do embate de muitas vozes sociais. [...] essas vozes são manifestações discursivas sempre relacionadas a um tipo de atividade humana e sempre axiologicamente orientadas – apresentam uma atitude valorativa dos participantes do acontecimento a respeito do que ocorre em relação ao objeto do enunciado, em relação aos outros enunciados, em relação aos interlocutores. [...] Bakhtin é o primeiro pensador contemporâneo a tratar e analisar a linguagem sem a necessidade de divorciá-la da materialidade da vida social. Isso é possível a partir das concepções de Bakhtin acerca do discurso e, principalmente, do dialogismo. (p. 4, 5).

Podemos perceber o papel social na construção dialógica, deixando evidente as conexões entre Bakhtin e Pasolini. Ambos escrevem sobre uma construção de linguagem que dialogue com o outro. É, na busca desse outro, que um romance dialógico ou filme poético podem surgir.

Tendo agora entendido o que Pasolini quer dizer com a linguagem poética no cinema, podemos voltar à questão inicial: "é a linguagem da poesia possível no cinema?" (Pasolini, 2005, p.175) E, da mesma forma, partir para a segunda parte da questão, a de utilizar a técnica no cinema. Para isso, partiremos para compreender o conceito de enunciação a fim de que possamos, assim, traçar que enunciação é essa que faz o cinema de poesia possível.

### **3.3 Enunciação audiovisual**

Como vimos anteriormente, a questão da transposição do *discurso indireto livre*, que é dialógico, para o cinema é parte importante para o entendimento aprofundado do *cinema de poesia* proposto por Pasolini. Dessa forma, devemos compreender qual é a força que rege o filme, a enunciação. Para isso, é necessário antes entender algumas noções acerca da ideia de enunciado. Reyes (2010) cita Kerbrat-Orecchioni quando essa afirma que: "toda análise do discurso passa pela definição do "aparelho formal de enunciação", ou seja, o estatuto intratextual dos diferentes atuantes da enunciação<sup>46</sup>" (1980 Apud. p.179, tradução própria). Com isso, se diz que o enunciador irá, de alguma forma, deixar marcas subjetivas na obra, sejam marcas de ordem de "expressões afetivas, interpretativas, avaliativas, modalizantes, axiológicos<sup>47</sup>" (Reyes, 2010, p. 180, tradução própria). Um enunciado é sempre marcado por um enunciador, que Reyes chama de "Egocêntrico<sup>48</sup>" (2010, p.180, tradução própria). Egocêntrico no sentido que estará sempre colocando algo de um eu para o enunciado, seja esse algo, estilo, ponto de vista, opiniões. Reyes ainda cita Benveniste que, por sua vez, muito bem explica esta noção de posição do enunciador em relação ao enunciado. Benveniste diz que "Como uma realização individual, a enunciação pode ser definida, em relação à língua, como um processo de apropriação. O enunciador se apropria do aparato formal da língua e afirma sua posição de enunciador por indícios específicos<sup>49</sup>" (1974 Apud. 2010, p. 180, tradução própria).

É importante entender que este "eu" citado anteriormente, o qual se mostrará presente no enunciado, não necessariamente deve ser uma representação do autor, pessoa física que existe para além da obra e a cria, mas sim deve ser coerente com o "eu" da própria obra. Reyes cita novamente Kerbrat-Orecchioni:

O que impede a reconfortante unificação da história é, muitas vezes, a instabilidade de referências dêiticas. O que importa para o leitor não é que o "eu" represente "honestamente" o autor, mas é que a cada ocorrência do "eu" (quando é suposto representar a instância narrativa) podemos correlacionar um referente coerente com a forma linguística.<sup>50</sup> (1980 Apud. 2010, p. 180, tradução própria).

---

<sup>46</sup> No original: toute analyse de discours passe par la définition de "l'appareil formel de l'énonciation.

<sup>47</sup> No original: expressions affectives, interprétatives, évaluatives, modalisatrices, axiologiques.

<sup>48</sup> No original: égocentrique.

<sup>49</sup> No original: En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques.

<sup>50</sup> No original: ce qui empêche l'unification sécurisante du récit, c'est bien souvent l'instabilité des références dêitiques. Ce qui importe au lecteur, ce n'est pas que le "je" représente "honnêtement"

Com isso, podemos lembrar do dialogismo bakhtiniano em que falava na construção da obra com a busca e construção de um outro, que teria sua própria linguagem. Podemos então concluir que a enunciação dialógica deve não buscar a coerência com o 'eu' do autor, que suas marcas estilísticas e linguísticas sejam presentes e recorrentes, mas as marcas desse outro (personagem) que se busca construir e dar vida. Sobre essa diferenciação entre 'eu' enunciador e 'eu' autor Reyes se aporta em Roland Barthes (1966). Reyes mostra que o autor:

[...]faz uma distinção clara e nítida entre escritor e narrador. Para ele, a história é emitida por uma pessoa (no sentido pleno termo psicológico); esta pessoa tem um nome, é o autor, em quem são trocados sem prender a "personalidade" e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que leva periodicamente a caneta para escrever uma história: a história é então apenas a expressão de um eu que é externo a ele. Em contraste, o narrador e os personagens são essencialmente "seres de papel". O autor escreve um romance em que um dos elementos constituintes é o narrador, responsável por contar a história.<sup>51</sup> (2010, p. 193, tradução própria.).

A enunciação no cinema é, ainda que subjetiva e, como qualquer enunciação, impessoal. São as imagens e sons que contam a história e não a palavra de alguém. E são essas imagens e sons que carregarão a subjetividade característica de um discurso.

A enunciação é a instância narradora do filme e não a instância do narrador. Isso quer dizer, é a instância que organiza e articula o que se é mostrado e ouvido no filme. Christian Metz (1991) afirma que: "Se há imagens para ver, alguém as arranjou<sup>52</sup>" (apud Reyes 2010, p.248). Em todo e qualquer filme a enunciação se faz presente, a variação é, em sua forma, tal qual texto escrito, influenciada pelo estilo. No entanto, não se deve ser entendida, a partir de um sentido técnico, das pessoas que produzem o filme, mas da obra em si, dando então o caráter impessoal discutido anteriormente.

---

l'auteur, mais c'est qu'à chaque occurrence du "je"( lorsqu'il est censé représenter l'instance narrative) on puisse corrélér à la forme linguistique un référent cohérent.

<sup>51</sup> No original: [...] établit une distinction claire et nette entre écrivain et narrateur. Pour lui, le récit est émis par une personne (au sens pleinement psychologique du terme); cette personne a un nom, c'est l'auteur, en qui s'échangent sans arrêt la "personnalité" et l'art d'un individu parfaitement identifié, qui prend périodiquement la plume pour écrire une histoire: le récit n'est alors que l'expression d'un je qui lui est extérieur. En revanche, le narrateur et les personnages sont essentiellement des "êtres de papier". L'auteur écrit un roman dont l'un des éléments constitutifs est le narrateur, responsable pour l'énonciation du récit.

<sup>52</sup> No original: S'il y a des images à voir, c'est que quelqu'un les a arrangées

Gaudreault e Jost (2009), ao escrever sobre a visão de Christian Metz sobre a enunciação, destacam essa característica da enunciação em ser absolutamente intra fílmica: “a enunciação fílmica é, antes de tudo, “metadiscursiva”, no sentido de que aponta, em primeiro lugar, para o próprio filme como objeto.” (p.76) A partir disso, podemos entender que a enunciação é a articulação das operações do processo fílmico, a encenação, o enquadramento, a montagem, a fotografia, a cenografia, sons (para o cinema sonoro), cores (para o cinema colorido). (Gaudreault e Jost, 2009). Pode-se entender, então, que a enunciação é a própria linguagem cinematográfica em ação na obra.

Assim como foi dito por Pasolini em *cinema de poesia* (2005), a linguagem cinematográfica não se baseia em preceitos gramaticais, logo, a estilística é prevalente em sua aplicação, dessa forma, demonstra o caráter subjetivo da enunciação. De que maneiras essa subjetividade se apresenta? As respostas para esta questão serão de grande importância para quando partirmos para a parte seguinte deste trabalho, quando for feita a análise do principal objeto desta pesquisa, o filme *O Funeral das Rosas*.

Reyes diz que devemos procurar pelos dêiticos presentes na obra. O autor define os dêiticos e sua função como “os significantes da subjetividade na linguagem. Eles mudam referentes enquanto mantêm os mesmos significantes sem que as circunstâncias do enunciado sejam declaradas. O espaço enunciativo é identificado pelos dêiticos.<sup>53</sup>” (2010, p. 253, tradução própria). Ao falar da leitura de Kerbrat-Orecchioni sobre os dêiticos na linguagem audiovisual Reyes diz que:

[...] a posição e o movimento da câmera em relação aos personagens e lugares podem denotar uma subjetividade mais ou menos forte comparável no discurso literário aos verbos subjetivos. E a edição também pode desempenhar um papel no estabelecimento de ‘um olhar subjetivo’. A problemática da subjetividade/objetividade na imanência discursiva no caso da escrita cinematográfica pode ser percebida [...] por meio do uso de planos. Ela classifica os planos, desde os mais objetivos aos mais subjetivos. O plano geral e o plano panorâmico seriam os mais objetivos, enquanto o close-up seria o mais subjetivo. Quanto mais próximo o plano, mais subjetiva a afirmação. Se estivermos diante de um filme feito quase inteiramente de um plano americano, quando um plano próximo aparecer, é óbvio que chamará a atenção. A câmera pode, portanto, ser dobrada com um valor

---

<sup>53</sup> No original: seraient les signifiants de la subjectivité dans le langage. Ils changent de référents en conservant les mêmes signifiants sans que soient énoncées les circonstances de l'énonciation. On identifie l'espace énonciatif grâce aux déictiques.

semântico-subjetivo pelos ângulos, posições e movimentos da câmera. A edição também se enquadra nesta categoria, especialmente pelos efeitos causados por técnicas como câmera lenta, crossfading e overprinting.<sup>54</sup> (2010, p. 253, tradução própria).

Dessa forma, podemos ver que diversas formas de enunciação, de diferentes meios, servem para diferentes fins. No cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, há uma construção enunciativa com o intuito de que a própria enunciação não fique demarcada para o espectador médio. De outra maneira, há a enunciação que se mostra presente e deixa clara a manipulação fílmica, que, segundo Reyes e Metz, demonstraria mais claramente a subjetividade enunciativa no cinema, como é o caso de filmes citados no capítulo anterior como *Noite e Neblina no Japão*, *Double Suicide* e *O Funeral das Rosas*.

Devemos, então, voltar à questão inicial deste capítulo "é a linguagem da poesia possível no cinema?" (Pasolini, 2005, p.175) Após a discussão proposta neste capítulo, a questão mais pertinente é: como a linguagem da poesia é possível no cinema? Ao analisarmos o *discurso indireto livre* e, por consequência, o dialogismo proposto por Bakhtin, entendemos que devemos ter elementos tanto dos discursos diretos, quanto do indireto. Dessa forma, devemos construir tanto a visão do personagem, quanto o mundo que o entorna. Além disso, deve haver uma construção dialógica entre narração e personagem, ou seja, deve haver espaço para a livre expressão independente das partes. Possivelmente a questão mais importante seja a busca pela linguagem. A construção enunciativa do filme deve ir ao encontro da construção psicológica e linguística da personagem, pois é desta forma que vai ser expressa, através do filme, seu âmago, capaz de controlá-lo e criar seu próprio discurso. Reforço que, para a construção da obra dialógica, e também do filme de linguagem poética, o autor ou cineasta, deve buscar fora de si essa linguagem da personagem, deve criar um diálogo entre o discurso do eu

---

<sup>54</sup> No original: [...] la place et le mouvement de la caméra par rapport aux personnages et aux lieux peuvent dénoter une subjectivité plus ou moins forte comparable dans le discours littéraires aux verbes subjectifs. Et le montage peut également jouer dans l'instauration d'un regard subjectif. La problématique de la subjectivité/objectivité dans l'immanence discursive dans le cas de l'écriture filmique peut être vue [...] par l'usage des plans. Elle fait une classification des plans, du plus objectif au plus subjectif. Le plan général et le plan panoramique seraient les plus objectifs alors que le gros plan serait le plus subjectif. Plus le plan est approché, plus l'énonciation est subjective. C'est également le contexte qui exprimera la subjectivité. Si l'on est face à un film tourné presque intégralement en plan américain, lorsqu'un plan serré apparaît, il est évident qu'il attirera l'attention. La caméra peut donc être infléchiée d'une valeur sémantico-subjective par les angles, positions et mouvements de caméra. Le montage entre aussi dans cette catégorie, notamment par les effets causés par des techniques comme le ralenti, le fondu-enchaîné et la surimpression.

(autor) e outro (personagem). Para se fazer isso, é necessário que se estabeleça a demarcação da subjetividade na enunciação no filme. Algo que para Xavier (1993) é a marca do cinema moderno<sup>55</sup>. Assim o cinema que utiliza da forma poética deve demonstrar a sua enunciação para que, através disso, se encontre com a linguagem da personagem, para então demonstrar seu estado psicológico através de sons e imagens.

No próximo capítulo, levando em consideração as ideias abordadas neste capítulo em conjunto com os levantamentos históricos trazidos no capítulo anterior, iremos, então, analisar *O Funeral das Rosas* através desta perspectiva, utilizando principalmente as estratégias metodológicas fornecidas por Gaudreault e Jost (2009), Metz (2015) e Reyes (2010) sobre a subjetividade da enunciação audiovisual, partindo, assim para compreender a figura de Eddie.

---

<sup>55</sup> Aqui Xavier não se refere ao cinema moderno na mesma forma que Desser (1988) ao falar do cinema moderno japonês, tratado no capítulo anterior, mas sim referente aos filmes feitos a partir do final da década de 1950. O que, nos modos de Desser, seria o modo modernista.

#### 4. UMA ANÁLISE ENUNCIATIVA: CINEMA DE POESIA, DIALOGISMO E DISCURSO INDIRETO LIVRE EM O FUNERAL DAS ROSAS

O *Funeral das Rosas* foi o primeiro longa-metragem dirigido por Toshio Matsumoto, que, após uma série de documentários experimentais, parte para o cinema de ficção. O filme aborda sobre Eddie, uma jovem transgênero que trabalha como uma espécie de cortesã<sup>56</sup> em um bar gay de Tóquio, chamado Genet<sup>57</sup>. Eddie tem um caso com o dono do bar Gonda, o qual namora a gerente do bar, também uma mulher transgênero, Leda<sup>58</sup>. Ao serem descobertos por Leda, uma série de gatilhos faz com que Eddie passe a lembrar seu passado, de forma desordenada e caótica. É nessa lembrança que grande parte do filme ocorre e é aqui que mais entramos em seu universo psicológico. Matsumoto, em uma entrevista, fala das suas intenções ao fazer o filme:

---

<sup>56</sup> É importante entender que na tradição japonesa não necessariamente cortesãs são prostitutas. Ao longo do filme fica claro que somente algumas das cortesãs do bar se prostituem, não é o caso de Eddie.

<sup>57</sup> O nome do bar faz referência a Jean Genet. Genet foi um importante escritor, poeta e dramaturgo francês. Por suas histórias constantemente apresentarem personagens homossexuais, o próprio autor abertamente se dizia homossexual, se tornou uma grande referência da cultura homossexual do século XX. Além de Genet *O Funeral das Rosas* faz diversas referências à cultura homossexual internacional. Há também referências à Pier Paolo Pasolini, diretor de cinema italiano, e a diversos bares homossexuais famosos reais do Japão. É interessante atentarmos para a cena em que o bar é apresentado. A primeira imagem que vemos do bar é de uma das cortesãs dançando um flamenco característico da ópera Carmen, de Georges Bizet. Na ópera Carmen é uma cigana que encanta os homens por onde passa. Um deles é Don José, um cabo do exército e noivo de uma aldeã. Carmen o faz largar sua noiva, ser preso e desertar do exército, para no fim o deixá-lo e partir com um novo homem. Don José desesperado assassina esfaqueando-a em praça pública. Existe ligação entre a ópera e o filme, em ambas narrativas, por desespero causado pelo amor que, por diferentes motivos, se mostra agora impossível lâminas são utilizadas para que a vida de um dos amantes seja tirada, mas com a morte de um o outro vira alguém igualmente morto em sua essência. Em Carmen, Don José a mata fazendo com que caia de joelhos aos prantos pelo o que fez. Em *O Funeral das Rosas* Eddie ao perceber que Gonda se suicidou por descobrir ser seu pai se cega, querendo não enxergar os horrores que cometeu. A música será repetida próxima do final do filme quando parte da primeira cena do bar Genet se repete, agora com um novo contexto, lembrando o final trágico que estamos prestes a testemunhar.

<sup>58</sup> O nome de Leda faz referência ao mito de Leda e o Cisne. Na história Leda, a jovem e bela princesa, casada com o herdeiro de Esparta, tem relações sexuais com o deus Zeus metamorfoseado como um cisne. Leda engravida e coloca dois ovos, um com dois filhos de Zeus e um com dois filhos de seu marido. Podemos ver no mito algumas similaridades com o filme, em ambos temos alguém que mascara seu verdadeiro eu e que rouba o espaço de outro em um relacionamento. Como Eddie que vive um grande mascaramento de si mesma e que rouba o espaço de Leda no seu relacionamento. Além disso, a Leda do filme ainda se conecta com o papel exercido por Hera no mito, que após descobrir que Leda (do mito) carrega os filhos de Zeus a persegue. Fazendo que Zeus tenha que elevar o nível de Leda para imortal. Isso ocorre no filme de maneira parecida. Leda ao descobrir o caso de Eddie e Gonda persegue a jovem, fazendo com que Gonda a repreenda e faça com que, após o suicídio de Leda, eleve Eddie para gerente do Bar Genet.

[..]Eu queria fazer um tipo de filme experimental e dramático que não existia antes, estava provocativamente invadindo o mundo do cinema de ficção como guerrilha. Assim, neste projeto, minha intenção criativa era perturbar o esquema perceptivo de um mundo dualista, que divide fatos da ficção, homens e mulheres, objetivo do subjetivo, mental do físico, sinceridade da mentira e tragédia da comédia. É claro que os assuntos que fiz foram a vida gay e o movimento estudantil - uma vez que foi feita na mesma época de *For My Crushed Right Eye*, o material é provavelmente semelhante. Mas em termos de forma, desmontei a estrutura narrativa cronológica sequencial e organizei o passado e o presente, a realidade e a fantasia nos eixos temporais como em uma pintura cubista, adotando uma forma fragmentada, como de colagem, citada na literatura, teatro, pintura e música antiga e nova do Oriente e do Ocidente.<sup>59</sup> (Matsumoto, 1996, tradução própria).

Esta comparação com seu filme de mesmo ano, *For My Crushed Right Eye* (*Tsuburekakatta migime no tame ni*, 1969), é extremamente interessante e frutífera. Tanto em conteúdo quanto em forma, os dois filmes conversam em diversos níveis. Levemos em consideração os temas abordados pelos filmes. Ambos trabalham com uma juventude japonesa rebelde do final dos anos 60, apresentam os protestos, com certa predileção pelos protestos artísticos de *happenings*, utilizam da música e da dança como forma de expressão popular jovem e colocam o universo transgênero em evidência.

Em um âmbito formal, os dois filmes também têm diversas características em comum; principalmente, em sua enunciação narrativamente fragmentada e deliberadamente confusa. Essa confusão, em *O Funeral das Rosas*, foi criada para convergir com a perturbação mental em que Eddie se encontra. Já em *For My Crushed Right Eye* a desordem se dá principalmente na forma em que o filme originalmente era apresentado com três projetores simultâneos: dois deles reproduzindo as imagens captadas lado a lado e um terceiro que colocava pequenas intervenções por cima das imagens dos anteriores. Além disso, algumas técnicas (que serão mais trabalhadas ao longo do capítulo) se apresentam em ambos os filmes, como a repetição e os cortes bruscos na montagem.

---

<sup>59</sup> No original: [...] I wanted to make a kind of experimental, dramatic film that had not existed before, I was provocatively raiding the fiction film world as a guerrilla. Thus in this project, my creative intent was to disturb the perceptual schema of a dualistic world dividing fact from fiction, men from women, objective from subjective, mental from physical, candidness from masquerade, and tragedy from comedy. Of course the subjects I took up were gay life and the student movement--since it was made around the same time as *For My Crushed Right Eye*, the material is probably similar. But in terms of form, I dismantled the sequential, chronological narrative structure and arranged past and present, reality and fantasy on temporal axes as in a cubist painting, adopting a fragmented, collage-like form that quoted from literature, theater, painting, and music old and new from both East and West.

Dessa forma, neste capítulo iremos analisar a enunciação do filme à luz dos conceitos de *cinema de poesia*, *discurso indireto livre* e dialogismo. A análise será feita a partir da divisão do filme em temas principais para podermos entender as formas em que enunciação e personagem se conectam. Essas partes são: a abertura do filme, os espelhos, os gatilhos, os planos subjetivos e semi subjetivos, as máscaras e a enunciação enganosa. Na abertura, nas primeiras imagens do filme, já somos transportados a ver e ouvir as sensações da personagem. Os espelhos, aqui, entendidos como objetos recorrentes dentro do filme, na maioria das vezes não refletem a exata imagem da realidade, mas uma idealizada de quem olha através deles. Os gatilhos de memória de Eddie, que dão partida à estrutura não linear do filme, mostrando-nos o doloroso processo de rememoração da personagem. Os planos subjetivos e semi subjetivos, entendidos aqui como os pontos em que a enunciação absolutamente se liga com a personagem e quando a enunciação se mostra evidente para demonstrar o estado de espírito de Eddie. Assim, olharemos para um caso específico da cena da exposição das máscaras, em que diversos artifícios enunciativos são utilizados de forma a demonstrar a confusão mental da personagem. E, por fim, um outro caso em que a enunciação, à primeira vista, engana o espectador, mas, continua a se conectar a Eddie.

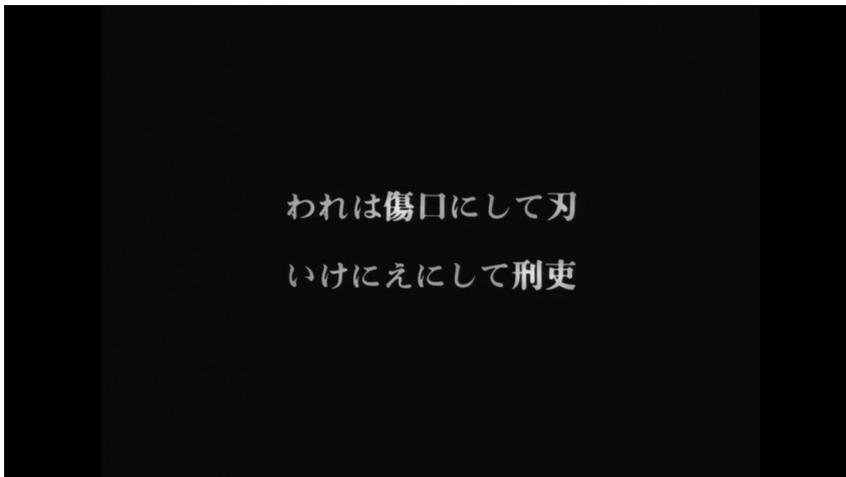
#### **4.1 - A abertura, onde a narrativa se inicia**

O filme abre com uma epígrafe transcrita de um dos poemas de Baudelaire (2015), *O heautontimoroumenos*, “Eu sou a faca e o talho atroz! [...] Eu sou a vítima e o algoz!” (p.84) Há, nessa passagem do poema, uma clara indicação de dualidade, tema presente tanto no filme, quanto em *Édipo Rei*, tragédia de Sófocles em que o filme se baseia<sup>60</sup>, principalmente ao final de ambas obras, em que os amantes, ao descobrirem seu laço sanguíneo, se auto mutilam. A mãe (Jocasta em *Édipo Rei*) ou pai (Gonda em *O Funeral das Rosas*), se suicidam e o filho (*Édipo* em *Édipo Rei*) ou a filha (Eddie em *O Funeral das Rosas*) se cegam.

---

<sup>60</sup> As ligações do filme com a obra original serão mais discutidas ao longo do capítulo.

Imagem 13 - Epígrafe de abertura de *O Funeral das Rosas*.



Fonte: Art Theatre Guild

Após esta epígrafe, temos então a primeira cena do filme. Em um fundo branco, vemos planos, detalhes de corpos nus em ato sexual. Essa é a segunda imagem do filme e já somos apresentados a dois dos grandes temas presentes no filme, o corpo e o sexo. Percebe-se que a primeira parte de corpo mostrada é um peito, o qual, mais tarde, saberemos que pertence a Gonda. A imagem da mama é recorrente dentro do filme e voltará como uma marca do corpo feminino, principalmente o corpo feminino transgênero. Nesta cena já se pode perceber o primeiro exemplo da ligação entre a enunciação e a personagem no filme. Diversos elementos presentes nos apontam para entendermos como a personagem se sente no momento.

Em primeiro lugar, deve-se apontar para a falta de cenário ou objetos em cena. Como já citado, o filme nos coloca em um espaço com fundo completamente branco, nem mesmo uma cama na qual os personagens estariam é vista, somente os corpos. Os planos, em todos detalhes — muito próximos da pele — são focados nos toques entre Eddie e Gonda, até que, no último plano da cena (também com foco nos beijos dados por Gonda em Eddie), podemos ver com clareza o rosto da personagem principal. Ela está com os olhos entreabertos, em êxtase; no entanto, não é possível ver suas pupilas.

Podemos inferir, a partir disto, que sua mente está completamente naquela relação. O filme nos transmite esta sensação, nenhuma interferência externa ao sexo entre os personagens pode ser lida. O som também contribui para esse estado

de mergulho completo na ação, pois os únicos sons a serem ouvidos são uma série de frequências extra diegéticas agudas não identificáveis, de forma quase hipnotizante, os sons diegético das vozes e corpos dos amantes, até mesmo do ambiente, são completamente abafados. Além disso há um artifício que será reutilizado em outros momentos, principalmente nas cenas de sexo: o aumento do volume, como forma de denotar intensidade da sensação de extase da personagem.

Estas ligações entre a enunciação e o estado da personagem são indicativo das características do *discurso indireto livre*, pelo menos na sua visão através do dialogismo proposto por Bakhtin. Há uma construção das sensações de Eddie na cena através da linguagem cinematográfica. Com isso chegamos no *cinema de poesia*, de Pasolini (2005), que é a utilização da técnica no cinema. O que é feito aqui, como em diversos momentos ao longo do filme, é que se é dado o espaço de livre expressão da personagem, utilizando do *discurso indireto livre*, que, de acordo com Xavier (1993) “[...] permite uma imersão na vida interior da personagem (ou em seu próprio estilo de linguagem, de sensibilidade) sem uma sinalização clara do limiar da interiorização [...]” (p.107).

Além disso, nesta cena, assim como em outras também, mas nesta principalmente, há uma clara referência à abertura de *Hiroshima, Meu Amor* (*Hiroshima, Mon Amour*, Alain Resnais, 1959). Os planos, detalhes dos corpos de Eddie e Gonda, são muito parecidos com os de Elle e Lui do filme francês. Ademais, como é percebido por Danese (2012):

Por que partimos de Resnais? Porque é *Hiroshima mon amour* que constitui o modelo estético, a estrutura diegética fílmica sobre a qual Matsumoto constrói *O Funeral das Rosas*, que, ao mesmo tempo, é uma forte reflexão sobre as mudanças no Japão do pós-guerra, filtrada pelas interseções entre a cultura tradicional japonesa e a cultura ocidental, [...]. As citações do filme de Resnais em *O Funeral das rosas* são fundamentais e a bela sequência de abertura de ambos os filmes com os detalhes dos corpos entrelaçados dos amantes, desenhando formas quase abstratas na tela, seriam suficientes para comprovar a dependência íntima e intencional de Matsumoto da obra-prima do colega francês. [...]

A arquitetura narrativa também é quase idêntica: Matsumoto baseia sua história em flashbacks que recuperam um passado reprimido e doloroso, bem como no entrelaçamento de cenas puramente

ficcionais e clipes documentais sobre o Japão contemporâneo.<sup>61</sup> (p.315, 316. Tradução própria).

As ligações à *Hiroshima, Meu Amor* se mostram mais profundas do que uma citação visual em suas cenas iniciais, como Danese afirma, a estrutura narrativa de ambos filmes muito se parecem, além de terem ligações temáticas. O tema da guerra retorna em *O Funeral das Rosas* com um foco maior na Guerra do Vietnã, que ocorria durante a época do filme. Pode-se citar outras referências visuais também nos momentos de gatilhos para a rememoração do passado, a montagem rápida e alternada de algo no presente, para um curto plano de algo do passado sem contexto no filme, até o momento, é recorrente em ambos filmes.

Imagens 14a e 14b - Os corpos entrelaçados nas cenas de abertura de *Hiroshima, Meu Amor* e *O Funeral das Rosas* respectivamente.



Fonte 12a: Argo Films.

Fonte 12b: Art Theatre Guild.

Nesta primeira cena do filme, já podemos perceber a característica que estamos buscando, a do encontro entre o que nos é exibido em tela e o estado de espírito da personagem. Como foi referido, a cena é composta unicamente por planos detalhes, que nos dão uma ideia de foco em algo específico na cena, como

---

<sup>61</sup> No Original: Perché siamo partiti da Resnais? Perché è Hiroshima mon amour che costituisce il modello estetico, la struttura diegetica filmica su cui Matsumoto costruisce FPR, che, parallelamente, è una forte riflessione sui mutamenti del Giappone postbellico, filtrata attraverso gli incroci tra cultura tradizionale nipponica e cultura occidentale, [...]. Le citazioni del film di Resnais in FPR sono fondamentali e basterebbe la bellissima sequenza iniziale di entrambe le pellicole con i dettagli dei corpi avvinghiati degli amanti, che disegnano forme quasi astratte sullo schermo, per provare la stretta e intenzionale dipendenza di Matsumoto dal capolavoro del collega francese.[...]

Anche l'architettura narrativa è pressoché identica: Matsumoto fonda infatti il suo racconto su flashbacks che recuperano un passato rimosso e doloroso, come pure sull'intreccio tra scene di pura fiction e spezzoni documentaristici sul Giappone contemporaneo.

nos diz Reyes (2010): “É como se o narrador nos dissesse: preste atenção a este detalhe, observe a intensidade da emoção do momento. O narrador ‘seleciona e nos força a olhar em particular para a situação’.”<sup>62</sup> (p. 183, tradução própria) Assim podemos entender um foco tanto no corpo, instância que causa diversos questionamentos na personagem durante o filme, quanto na ação sexual em que ela se encontra. Nada além daquela ação pode ser percebida, seja o local onde estão, seja o mundo ao seu entorno. O foco do filme e da personagem é completamente no sexo com Gonda.

## 4.2 Os espelhos

Na sequência da cena do ato sexual entre os dois amantes, analisada anteriormente, há um diálogo entre Eddie e Gonda. Em um plano geral, logo após o sexo, os amantes estão conversando naturalmente sobre o corpo de Gonda enquanto Eddie se veste. Quando a conversa passa a ser sobre a saída de Eddie do bar Genet, há um movimento lateral do ângulo da câmera, mostrando que o que estávamos vendo anteriormente era o reflexo em um espelho. O que é mostrado agora é a filmagem direta dos personagens. Há aqui um jogo de fantasia X realidade. A fantasia, idílica e livre de preocupações, é espelhada, um espaço em que os amantes podem viver seu amor livremente em contraponto à realidade crua e problemática em que existem diversos problemas na vida de ambos, principalmente Leda, a namorada de Gonda e gerente do Genet. Metz (2015), analisou uma possível utilização do uso do espelho no cinema que condiz com esta e outras cenas do filme:

Pode acontecer também que o espelho, longe de dar acesso a um local vizinho, possibilite uma lembrança mental, revelando, ao contrário, um local completamente diferente que não tem contato direto com o do filme. Ele se abre para outra coisa, algo cuja presença aqui é impossível. Certos filmes de fantasia exploram a estranheza que vem com esse falso reflexo. (p.97, tradução própria).

Metz se refere especificamente a uma imagem que não condiz com a imagem espelhada. Podemos, não obstante, levar a discussão também para o

---

<sup>62</sup> No original: C’est comme si le narrateur nous disaient : faites attention à ce détail, observez l’intensité de l’émotion du moment. Le « narrateur » sélectionne et nous oblige à regarder en particulier la situation.

espírito da imagem refletida. Fica, então, demonstrado (e devemos lembrar que esta é a primeira exposição de qualquer contexto nos dada pelo filme), que existe uma aparente e sutil diferença entre o que Eddie mostra ser, ou ao menos quer mostrar, e o que ela é na realidade. O espectador desavisado não sabe que estamos tratando de uma personagem transgênero, que flutua entre o masculino e o feminino, não sabe sobre seu passado e como ela suprimiu diversas memórias a ponto de não lembrá-las mais.

As metáforas de espelho não se esgotam nesta cena; elas retornam com a mesma ideia: o que é refletido no espelho é o que se imagina, ou se idealiza, não é o que apresenta na realidade. Danese (2012), aponta a imagem recorrente do espelho dentro do filme:

Em *O Funeral das Rosas* o espelho devolve uma imagem idêntica, mas diferente da pessoa, é uma espécie de revelação, uma denúncia de que além do que vemos de nós, pode haver outra história, outra identidade por trás do aspecto externo que estamos exibindo.<sup>63</sup> (p. 323, tradução própria).

Destaco três cenas. A primeira se passa no passado de Eddie, quando vivia somente com sua mãe, antes de assassiná-la a facadas. É o momento em que Eddie se descobre mulher. A jovem Eddie se senta na frente de um espelho tripartido e, enquanto se olha, um zoom nos aproxima lentamente do reflexo da personagem, jogando-nos ao encontro da situação que se desenrola. A imagem é cortada com uma citação do livro de Jó, do antigo testamento da Bíblia (LJ, 3, 3): “Pereça o dia em que nasci [...]”<sup>64</sup> (Bíblia sagrada, 2015, p. 828). A imagem retorna para o rosto da jovem que passa batom e beija a própria imagem refletida no espelho. Neste plano há uma proposital quebra de eixo, no plano anterior, do zoom, vimos o reflexo de Eddie com o rosto virado levemente para a direita; no plano seguinte, após o texto bíblico, vemos novamente o reflexo de Eddie. No entanto, seu rosto está levemente virado para a esquerda. Só percebemos a quebra quando a menina beija o espelho e vislumbramos que o que a câmera mostrava era o reflexo. Aqui, Eddie, mais uma vez, confronta a imagem da sua idealização, da

---

<sup>63</sup> No original: In FPR lo specchio restituisce un'immagine identica, ma altra, rispetto alla persona, è una specie di rivelazione, di denuncia del fatto che oltre ciò che si vede di noi, ci può essere un'altra storia, un'altra identità dietro l'aspetto esteriore che andiamo ostentando.

<sup>64</sup> uma passagem que segundo Benson (1857), se refere a comemoração do dia do nascimento, confirmando o caráter do nascimento da nova identidade de Eddie.

idealização do seu lado feminino. No entanto, diferentemente do início do filme, ela vai em busca dessa idealização, o que leva a ser repreendida pela mãe. É interessante notarmos também a fragmentação deste espelho. No plano geral, vemos que se trata de uma estrutura que contém três espelhos. Dessa forma, demonstrando, mais uma vez, a característica da fragmentação da vida de Eddie.

Imagem 15 - O espelho tripartido.



Fonte: Art Theatre Guild.

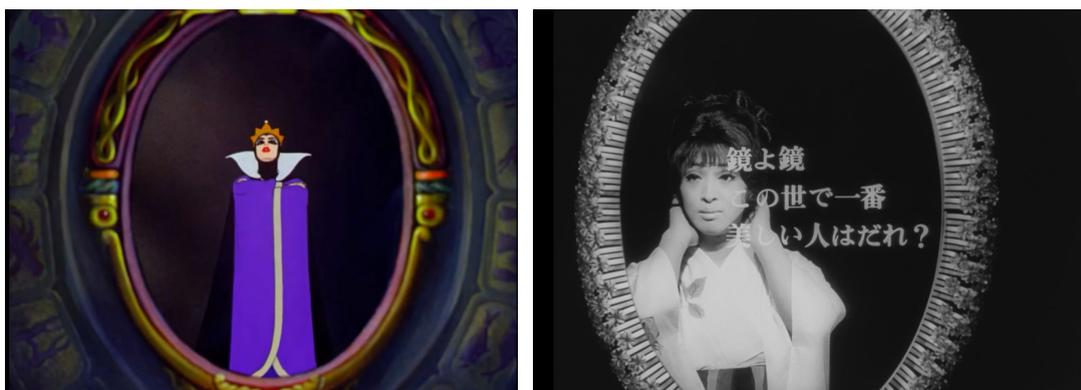
A segunda cena ocorre quando somos apresentados ao bar Genet. Aqui temos o foco em Leda, que, em dado momento, se olha no espelho presente no bar. Na imagem surge sobre a tela uma citação da fábula Branca de Neve: “Espelho, espelho meu quem é mais bela do que eu?”. A citação não é somente no texto escrito sobre o plano, mas é, também, visual, tanto o formato do espelho quanto o enquadramento lembram a do filme da Disney de 1937. O texto desaparece da imagem e ao fundo surge Eddie em um vestido elegante e moderno, contrastante com o clássico quimono de gueixa que Leda veste. Nesta cena, entendemos o que Eddie representa para Leda. O cinema de poesia aqui não está se referindo à personagem principal, mas sim à Leda. Ela vê Eddie como uma ameaça, tanto ao seu relacionamento com Gonda, quanto à sua soberania no bar Genet. Temos não somente uma imagem refletida que difere em espírito, mas também em imagem. O reflexo está em um fundo preto, o bar não aparece, a música presente no ambiente também desaparece, ficando somente o silêncio e a visão de Leda. Esse escurecimento do fundo e única iluminação dos personagens em cena, lembra a

técnica utilizada extensivamente em outro importante filme da Nuberu Bagu, *Noite e Neblina no Japão*, de Nagisa Oshima (ver imagens 10a e 10b).

O filme de Oshima utiliza da técnica para revelar os lados ocultos das mentes dos personagens. Em seu filme diversos personagens têm segredos e visões dos outros que escondem para si. É neste espaço de escuridão do entorno que em ambos os filmes os personagens revelam seus íntimos segredos e medos. Este mesmo espelho retorna durante o filme após o revelamento do passado de Eddie e do suicídio de Leda. Agora Eddie está gerenciando o bar Genet. Durante a reorganização do espaço, a nova gerente se olha no mesmo espelho em que antes Leda a havia visto. Desta vez, ninguém a persegue, nem seu passado, nem sua “rival”, Eddie somente se admira.

Da mesma forma que em *A Branca de Neve*, há um grande medo da mulher mais velha, que até pouco tempo era a mais cobiçada, de perder sua posição como dominante em seu espaço para a beleza juvenil de outra mulher. Essa comparação entre o novo e o antigo é demonstrado através de seus figurinos. Enquanto Leda representa o passado e a tradição japonesa, Eddie é a figura da nova mulher, que veste referenciais ocidentais apresentando não só uma novidade estética, como também a de costumes.

Imagens 16a e 16b - A referência textual e visual à *Branca de Neve* em *O Funeral das Rosas*.



Fonte 16a: Disney.

Fonte 16b: Art Theatre Guild.

Imagem 17 - Os diferentes figurinos de Leda e Eddie.



Fonte: Art Theatre Guild.

Imagem 18 - Eddie se olhando no espelho como gerente do bar Genet.



Fonte: Art Theatre Guild.

Por fim, a última cena a utilizar do espelho é a penúltima cena do filme. Nela Gonda descobre ser pai de Eddie<sup>65</sup>, se suicida, e Eddie se cega, ao descobrir ser filha dele. Tanto o suicidio quanto a auto cegueira ocorrem enquanto os

---

<sup>65</sup> Esta descoberta se dá através de uma foto de família que Eddie tinha guardada dentro de um livro, na foto o rosto do pai está com uma queimadura de cigarro e é impossível reconhecer seu rosto. No entanto é interessante prestarmos atenção no livro em que esta foto se encontra. O livro é “O retorno do pai [escrito por Kan Kikuchi em 1917] é uma de suas peças mais famosas e afortunadas. Muito interessante para nós é o enredo desta peça, que narra um choque 'edipiano' entre um pai e um filho, depois que o pai, que havia abandonado a família vinte anos antes, reaparece repentinamente à porta e deve face ao filho mais velho, que entretanto assumira o papel de chefe da família. Como podem ver, esta é uma história muito próxima da vivida por Eddie no seu passado, com a diferença de que o protagonista do filme de Matsumoto não consegue ocupar o lugar do pai desaparecido, como gostaria, nem enfrentá-lo. para um esclarecimento definitivo.” (Danese 2012, p. 318, tradução própria)

personagens se olham no espelho do banheiro do apartamento de Eddie. Neste momento, ambos se confrontam com o que são, pela primeira vez suas imagens e as imagens refletidas são as mesmas e, por causa dos atos que cometeram, são incapazes de se manter os mesmos.

É no armário do banheiro que fica guardada a faca com a qual os personagens se auto mutilam. Dentro do espelho encontram a arma que os vai ferir. Trago novamente a citação de Baudelaire do início do filme: “Eu sou a faca e o talho atroz! [...] Eu sou a vítima e o algoz!” (2015, p.84). A profecia dada na epígrafe do filme é completa e, é dentro de si próprios, que os personagens encontram as armas para se ferirem; eles são feridos e ferem por ninguém além de si mesmos.

### 4.3 Os gatilhos

Algo importante de se prestar atenção é a série de gatilhos que Eddie tem durante o filme. Esses, que dão largada à estrutura não linear do filme, são gatilhos para uma confusão mental em que passado e presente se unem tanto em sua memória quanto narrativamente. Algo que Gaudreault e Jost descrevem como imagens mentais, citando como exemplo a cena *Hiroshima, Meu Amor* em que “[...] a heroína, percebendo a mão de seu amante japonês, revê seu amor morto em Nevers [...]” (Gaudreault e Jost, 2009 p.176). Essas memórias reprimidas por Eddie são tão estranhas para ela quanto para o espectador e, através desses lapsos de memória, tornamo-nos mais habituados com esse passado. Esses gatilhos nos fazem ter uma completa ligação entre enunciação e pensamentos de Eddie. Seus pensamentos nos fazem, em um primeiro momento, ir bruscamente para um ponto completamente oposto na narrativa, quando a menina ainda reprime suas memórias. Quando ela não consegue mais reprimi-las, somos transportados para a confusão em que essas memórias se apresentam em sua mente.

O primeiro desses gatilhos se dá após a cena de diálogo à frente do espelho, cena essa discutida anteriormente, no início do filme. Eddie e Gonda estão saindo do hotel em que estavam, um carro funerário passa por eles<sup>66</sup>, os amantes entram no carro de Gonda e passam por Leda na rua, havendo uma troca de olhares entre

---

<sup>66</sup> A imagem do carro funerário aqui é muito interessante, pois ela nos traz a ideia do final mórbido dos três personagens presentes na cena (Eddie, Gonda e Leda). O carro reaparece ao longo do filme quando teremos a repetição desta cena no ponto de vista de Leda.

Eddie, no carro, e Leda, na rua. Nessa troca de olhares é a primeira vez que temos um plano subjetivo de Eddie, algo que Pasolini diz como importante para o cinema de poesia, a qual retornaremos a essa ideia mais tarde. Este primeiro gatilho leva um certo tempo a ter consequências, tempo esse que é brilhantemente usado para que se rolem os créditos iniciais do filme, enquanto vemos somente o reflexo dos olhos inquietos de Eddie no espelho<sup>67</sup> do carro.

A conversa entre os personagens é retornada por Eddie, que fala das suas preocupações sobre Leda tê-los descoberto. Quando Gonda confirma que também está preocupado, ela desaba, pede que ele não fale mais nada. Sua mente quer sair daquele momento e o faz, o filme a acompanha. Dessa forma, o filme nos leva para longe. Estamos, aparentemente, completamente desconexos com o que foi mostrado até então, em um local completamente novo e com novos personagens. Claro que estes novos personagens terão relação direta com Eddie, mas no momento os desejos da menina de fugir da situação que se encontrava é alcançado.

É interessante olharmos para a diferença entre as imagens que temos de Eddie e o que vem em seguida. O que vemos, primeiro, é uma cena clara dos rostos dos personagens, no ambiente claustrofóbico do carro. A cena seguinte é escura, na noite de Tóquio, num grande plano aberto aéreo, em que vemos as ruas iluminadas. Podemos entender, a partir da grande diferença entre as cenas, que a vontade de Eddie de fugir da situação em que estava era tão grande, que a enunciação nos leva para uma cena completamente contrastante com o que era visto anteriormente.

---

<sup>67</sup> Aqui o espelho não funciona como no que foi descrito anteriormente. Nesta cena Eddie não se olha no espelho. Diferente da cena na abertura ou da cena em seu passado, ela não busca uma visão idealizada de si mesma, mas quer fugir de si mesma, seja por medo que Leda a denuncie por vender drogas, ou pela própria vergonha de ser descoberta. Como havia dito, seu olhar está inquieto, mas nunca encontra o espelho.

Imagens 19a e 19b - O contraste entre as cenas.



Fonte: Art Theatre Guild.

O próximo gatilho acontece quando Eddie, após sair do carro de Gonda, caminha pelas ruas, tentando se desvencilhar de homens que a perseguem, convidando-a para sair com eles, tromba com um entregador de massas, o qual vinha numa bicicleta. A imagem do macarrão espalhado no chão faz com que ela tenha *flashes* de memórias reprimidas que, por causa da situação em que ela se encontra, estão aflorando, da mesma forma, como são mostradas, essas memórias são desconexas e desorganizadas para Eddie. A protagonista não consegue compreender o que vem na sua mente e, dessa forma, o filme a acompanha com planos rápidos e descontextualizados. No entanto, esses planos são importantes para o entendimento de o que se passa em sua mente.

Imagem 20 - O macarrão derrubado ao chão.



Fonte: Art Theatre Guild.

Nesta cena, somos apresentados ao passado de Eddie de forma desconexa,. É importante entender que muitas dessas imagens fazem referência também a coisas que ela havia visto anteriormente enquanto caminhava na rua. É essa coleção de informações sensoriais que contribui para a potência do gatilho. Mas o que exatamente a enunciação nos passou dos pensamentos da personagem nesta cena? Há aqui o início da rememoração do assassinato de sua mãe, uma memória há muito tempo esquecida e reprimida. Um ato que, como nos será mostrado em dado momento do filme, foi cometido durante um lapso, em uma mistura de raiva e confusão, uma perda de controle. Diversas imagens nos apresentam isso. O macarrão jogado no chão pode ser relacionado ao sangue espalhado no chão após o assassinato da mãe de Eddie.

Em seguida, vemos uma imagem estática de uma apresentação que já foi vista anteriormente no filme do grupo Zero Jigen<sup>68</sup>. A performance que aparece na fotografia se chama *Vietnam Hansen Koshin* (Marcha contra a Guerra do Vietnã). Nela aparece a marcha de figuras com proteção antirradiação, que demonstra o medo de uma nova utilização de armas nucleares em guerras, marchando pelas ruas durante 25 minutos.

. Ao levarmos em consideração a que a performance se refere, podemos entender que há também uma mensagem sobre um passado, não tão distante, de, se há uma certa tentativa de esquecimento e apagamento, as sequelas daqueles eventos, no entanto, independente da velocidade em que marcham, nunca desaparecerão e, assim, irão alcançar o presente. O que na performance, e segundo os artistas que a fizeram para a nação japonesa como um todo, são as bombas atômicas que atingiram o Japão em 1945, para Eddie é o assassinato de sua mãe cometido por ela própria.

---

<sup>68</sup> O Zero Jigen (Dimensão Zero) foi um grupo político e artístico que fazia diversos *happenings* por Tóquio. “O grupo começou em Nagoya por Kato Yoshihiro e Iwata Shinichi que logo se tornaram infames pelas suas “cerimônias,” como eles a chamavam. Movendo a Tóquio suas performances, foram notadas pela sua nudez e confrontos diretos com lojistas nas principais vizinhanças de Shinjuku, Ginza, e Shibuya. Enquanto geralmente ignorados ou até mesmo atacados pela crítica de arte contemporânea, Zero Jigen se encontra regularmente nas crônicas em jornais e geralmente sob o título referindo-se por meio de “orgias” ou “festas pornôs”. Ao contrário dessa retórica inflamada, Zero Jigen criou situações que foram mais simpáticas às preocupações “ritualísticas” de muitos artistas da época, substituindo as referências abertamente políticas ou literárias com o severo uso de repetições, materiais de apoio, e uma série de movimentos intercambiáveis.” (O’ROURKE, 2006, Apud Takakura, 2016, p.8)

Imagem 21 - Performance do grupo Zero Jigen.



Fonte: Art Theatre Guild.

Até que vemos o assassinato de fato. No entanto, neste momento Eddie ainda não compreende com totalidade o que são essas memórias, por isso, a deliberada confusão enunciativa em que as imagens são apresentadas. Após isso, como se mais uma vez, grifando que o que vemos é o que se passa na mente de Eddie, voltamos a outro plano subjetivo dela. Olhando para o alto com sua visão turva, ela pouco compreende o que se passa consigo, mas é afetada por esta confusão. É aí que então somos apresentado pela primeira vez a um motivo do assassinato, o apagamento paterno. Esta fotografia é o pivô para o descobrimento do parentesco entre Gonda e Eddie. Como será demonstrado ao longo do filme, a falta do pai em sua família faz com que a jovem Eddie, no momento se identificando como homem, tentasse assumir a posição de “homem da família”, sendo completamente ridicularizada por sua mãe.

Imagem 22a e 22b - O crime de Eddie e seu principal motivo.



Fonte: Art Theatre Guild.

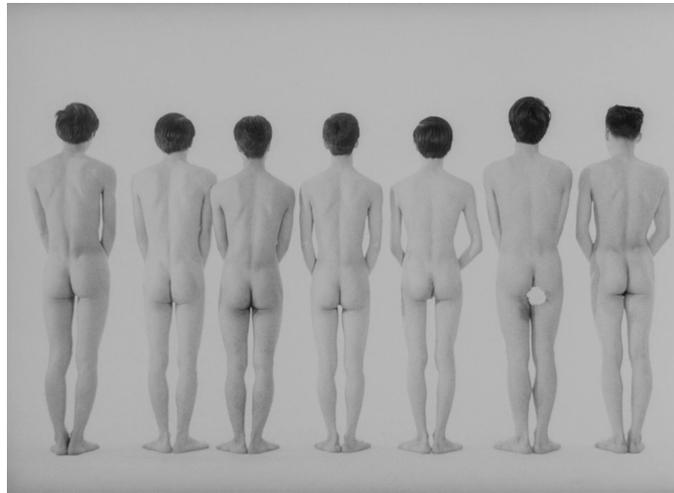
É interessante nos atentarmos a essas duas imagens que compõem a parte final do gatilho de Eddie, por serem as que de fato mostram os fatos de seu passado, e não uma metáfora para tal. Elas são as mais reveladoras de todas as imagens até então mostradas na cena. Vemos os símbolos dos apagamentos parentais na vida de Eddie, de sua mãe e de seu pai e que, em ambas imagens, estão no processo de se esvaír. Na primeira, a vida de sua mãe se vai através de um buraco feito por Eddie. Já na segunda, a memória de Gonda também deixa de existir através da abertura de um buraco, dessa vez causado pelas cinzas do cigarro da mãe de Eddie no seu rosto em uma fotografia. De certa forma, esse é o marco de morte de uma parte de Gonda. Ele já havia deixado para trás sua família, o que existia desse distante pai era somente a memória. Ambas mortes são violentas e privam Eddie do espaço parental. Isso cria o grande trauma da vida da menina que será, futuramente, rememorado de forma dolorosa.

Há, ainda, outro gatilho que não serve como rememoração, ocorrendo próximo ao final da narrativa. Aqui, Eddie já passou pelo processo de lembrança de seu passado. Antes de Gonda e Eddie descobrirem seu parentesco e se automutilarem, eles transam. Nessa transa, vemos novamente imagens mentais de Eddie intercaladas com planos da trupe de Guevara dançando e com uma imagem, que é recorrente durante o filme, de diversas pessoas nuas de costas para a câmera, enfileiradas lado a lado; uma delas tem uma rosa no meio de suas nádegas.

Como foi anteriormente abordado, esta imagem é recorrente dentro do filme, sempre aparecendo como uma quebra na diegese. Esta imagem é muito interessante, pois nos leva a uma discussão acerca de um dos temas do filme, o corpo. Não podemos inferir o gênero das pessoas ali presentes, como o filme nos mostra, a diferença entre masculino, feminino e não-binariedade não pode ser necessariamente percebida através de um simples olhar. Essas identidades se permeiam por todos os tipos de corpos e podem estar presentes em qualquer pessoa, independentemente de como foi designada ao nascer. Acompanhamos, ao longo do filme, uma mulher que não se identificava com o gênero que foi designada ao nascer e como, a não aceitação de sua condição como mulher, foi prejudicial em sua vida. Da mesma forma, Eddie teve seus traumas por essa não aceitação em seu seio familiar, podemos imaginar que essas outras mulheres, que se encontram

em uma situação parecida à dela não se identificarem com o gênero imposto ao seu nascimento, também tenham histórias parecidas. Com essa imagem, em um fundo branco e neutro, com poucas informações, o filme nos leva a nos questionar as imposições de gênero presentes no mundo e como é impossível termos certeza de alguma identidade sem que busquemos conhecê-la.

Imagem 23 - Corpos nus em fundo neutro.



Fonte: Art Theatre Guild.

Aqui o gatilho de Eddie se dá como uma espécie de catarse. Ela entende seu passado e tenta conviver com ele e ainda compreende que sua identidade não é somente este passado sombrio. Há toda uma outra parte de sua vida tão complexa quanto que ainda existe. Mas, como o som da cena nos indica, a funebriedade da vida de Eddie ainda não se esgotou. Ao longo da cena de sexo, uma música extra diegética toca. Essa música, que se repete ao longo do filme em outros contextos, é algo que lembra uma música de circo, como se fosse algo lúdico, que remete à infância. Mas, na cena a música assume um tom fúnebre e lento, nos encaminhando para o trágico fim dos personagens.

Há, nessas cenas de gatilho, uma completa união entre enunciação e personagem. As imagens que vemos são as das memórias de Eddie, organizadas de forma a seguir seu fluxo, tanto em disposição quanto em tempo. Dessa forma temos aqui absolutamente a relação dialógica que Bakhtin falava ao analisar os romances de Dostoiévski. O discurso enunciativo e o discurso do personagem se unem em um único, criando, assim, o *discurso indireto livre*. Além disso, ao

olharmos o *cinema de poesia* descrito por Pasolini (2005), entendemos a necessidade da linguagem poética no filme. Com isso, podemos entender a memória, mais especificamente o processo de rememoração, como algo intrínseco e um eu que narra esta memória, tendo, desta forma, um eu-lírico que transmite seu discurso, da mesma forma que na poesia.

#### 4.4 Os planos subjetivos e semi subjetivos

Similaridade que podemos perceber em comum nestas cenas de gatilho das memórias antes reprimidas é a presença do plano subjetivo, ou plano em primeira pessoa. Segundo Gaudreault e Jost (2009), o plano subjetivo está absolutamente ligado à ideia de focalização, mais especificamente, os autores utilizam da tipificação criada por Genette, a focalização interna primária<sup>69</sup>, ou seja, quando podemos ver como se fosse através dos olhos do personagem, sendo demarcada por algum indicativo imagético que se sobrepõe na imagem (ocularização) e quando se pode ouvir o que a personagem ouve (auricularização). É como se a câmera e o microfone fossem colocados dentro da cabeça da personagem, enxergamos o que ela enxerga e ouvimos o que ela ouve.

Nas cenas de gatilho anteriormente analisadas, os planos subjetivos se dão, na primeira cena, dentro do carro, quando Eddie vê Leda, e, na segunda, na rua, antes de Eddie bater no entregador de macarrão. Nesta primeira cena, vemos seu ponto de vista dentro do carro, acompanhamos o balançar da câmera junto ao movimento do avançar do veículo, enquanto ouvimos o som do motor. Já na segunda cena, Eddie não está em um automóvel, mas anda na rua; vemos novamente o balançar da câmera, que agora é menor, mas o maior indicativo deste plano subjetivo são os três homens que interagem com a câmera/personagem. Eles conversam com Eddie, que, sem responder nada, se vira e começa a andar para o

---

<sup>69</sup> Existem também as focalizações zero e interna secundária. Em resumo a ocularização zero se refere a “quando a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, nenhum personagem, quando ela é um puro *nobody’s shot* [...]” (Gaudreault e Jost, 2009, p.172). A auricularização zero se diz respeito a “quando a intensidade da sonorização está subordinada às variações de distância aparente entre os personagens ou quando a mixagem faz os níveis variarem como movidos unicamente por critérios de inteligibilidade [...]” (Idem, p.175)

Em resumo, a ocularização interna secundária “é definida pelo fato de a subjetividade da imagem estar construída pelos *raccords* (como em campo - contracampo), por uma contextualização.” (Gaudreault e Jost, 2009, p. 171). A auricularização interna secundária se dá “quando a restrição entre o que é ouvido e escutado constrói-se por meio da montagem e/ou da representação visual.” (Idem, p. 174)

outro lado. Essa guinada é mostrada como um rápido movimento de câmera de virada para o lado que segue com um avanço para frente, como estávamos vendo anteriormente. Ouvimos os sons da rua e, principalmente, as vozes dos homens que falam com Eddie.

Imagens 24a e 24b - As trocas de olhares de Eddie antes dos gatilhos.



Fonte: Art Theatre Guild.

Com esses planos, somos colocados vendo e ouvindo exatamente o mesmo que o personagem; assim, temos uma clara e completa unificação entre enunciação e a personagem. E, sendo colocados antes de cenas em que o estado de espírito dela, de diferentes formas, controla o que será visto em seguida, é como a enunciação nos dissesse: o que será visto agora está na mente da personagem. Entramos em sua visão física e agora veremos sua visão mental. A utilização do plano subjetivo é uma marca importante do *cinema de poesia* descrito por Pasolini (2005). O autor afirma que o “plano de ponto de vista” é a marca do *discurso indireto livre* no filme e que sua utilização é necessária para a criação de um espaço de livre expressão do personagem. (Pasolini, 2005)

Existe, também uma outra instância de subjetividade que é importante na construção da enunciação, os nominados por Metz (2015), de *planos semi subjetivos*. Nesses planos há uma subjetividade de personagem não reconhecível. Com isso entendemos que a imagem, de alguma forma, chama a atenção para si mesma. Pode ser através de um movimento de câmera, um movimento de lente, uma montagem chamativa, como jump cut, por exemplo. No *cinema de poesia*, esses planos semi subjetivos devem se conectar com o discurso e estado do personagem, de forma que se crie o espaço dialógico de *discurso indireto livre*. Em

*O Funeral das Rosas*, existem diversos momentos em que planos semi subjetivos se mostram presentes. Destes, destaco, no parágrafo subsequente, um que muito ajuda na compreensão de Eddie.

Este momento ocorre quando, com a ajuda de Guevara, cineasta amigo de Eddie, a menina lembra com detalhes do assassinato de sua mãe. São nessas memórias que vemos os planos semi subjetivos. Quando a menina entra no quarto em que sua mãe está com o seu amante, a câmera se move livremente pelo cenário sempre acompanhando algum personagem, inclusive mudando o foco de quem segue durante o plano. Temos, no primeiro, uma visão de cima do ombro de Eddie enquanto ela entra no quarto portando uma faca, o amante de sua mãe se assusta e tenta fugir dela (e nessa tentativa de fuga a câmera passa a segui-lo), tropeça no chão e é esfaqueado por Eddie na porta do quarto, fazendo com que ele lentamente caia das escadas enquanto sua vida se esvai. Em seguida, vemos um longo plano em ângulo baixo do rosto de Eddie em torpor. Ato contínuo, há sequência de planos paralelos entre Eddie se aproximando de sua mãe e ela, assustada, tentando de alguma forma escapar do seu destino.

Em nenhum desses planos, os personagens olham para a câmera, algo que demonstra a não personalização do plano, diferenciando-se, assim, dos dos subjetivos antes analisados, em que a marca do olhar para a câmera do personagem é sempre presente. Ao Eddie se aproximar, vemos, em contra-plongée, um plano dela levando a faca até sua mãe. No momento em que a faca penetraria a barriga materna, temos dois frames completamente pretos, a imagem do plano retorna e vemos o esguicho do sangue em Eddie. Por fim, temos o plano completo de uma imagem que já havia sido vista anteriormente nos gatilhos: a de sua mãe sangrando e caindo no chão (ver imagem 18a).

Imagens 25a e 25b - Eddie assassinando sua mãe.



Fonte: Art Theatre Guild.

Nesta cena, há uma série de planos que chamam a atenção para a enunciação, seja por seu movimento, pelo enquadramento, duração e, até mesmo, pela montagem. A câmera livremente se move pelo cenário, seguindo os movimentos dos personagens, em determinados momentos, nos quais muitos se aproximando deles, deixa marcada a característica do plano semi subjetivo. Além disso, os enquadramentos chamativos, principalmente o contra-plongée de Eddie colocando a faca em sua mãe, nos fazem entender esta marca. Mas, a que toda esta construção enunciativa se refere? Por qual motivo a cena é construída de forma que se difira das outras? Podemos entender, baseado em indícios apresentados pelo filme, entre eles o esquecimento do fato por Eddie no futuro, que naquela situação a personagem estava em um momento de total descontrole. Ela não tinha absoluta noção do que fazia, mas agia num impulso violento decorrente da violência psicológica causada pela mãe. Em função de ter sido ridicularizada, quando quis assumir a posição paterna e quando descobriu-se mulher, mas não foi aceita como tal pela mãe, Eddie estava “embriagada” de raiva. Suas expressões faciais demonstram isso e, dadas as circunstâncias, ela nem percebe o que realmente faz.

#### **4.5 A exposição de máscaras, um mergulho na mente de Eddie**

Há uma cena no filme importante para entendermos Eddie. Nesta cena, existem diversos elementos enunciativos que mostram aparentemente ligados à personagem. Após o gatilho do macarrão caído no chão, Eddie se encontra

encostada em uma parede com diversos cartazes do filme *Édipo Rei* (*Edipo Re*, Pier Paolo Pasolini, 1967), um homem chega perto da menina, convida-a para sair e beber com ele. Eddie sai de perto do homem, que passa a persegui-la pela cidade. Em certo ponto, ela desce uma escadaria escura, e o homem não mais a segue. Ao fim desta escadaria, Eddie encontra uma galeria com uma exposição de gravuras de máscaras acompanhada de uma gravação de um texto sobre máscaras.

E, nesse espaço da exposição, somos transportados para dentro da mente dessa personagem. A exposição está em uma ampla sala em que somente as obras estão bem iluminadas. Além das gravuras, há ainda duas silhuetas de figuras humanas na sala. Ambas ficam imóveis, quase sempre que são mostradas. Uma delas, saberemos em seguida, que se trata de Guevara<sup>70</sup>; enquanto a outra, muito lembra a silhueta da mãe de Eddie. Além disso, um discurso sobre a função psicológica das máscaras toca ao fundo invadindo a cena.

Danese (2012) afirma que Toshio Matsumoto teria dito que criou “este espaço de tal forma que a disposição dos objetos e das luzes transmitisse uma sensação de desconforto ao espectador.<sup>71</sup>” (p. 322, Tradução própria) Esse desconforto é claramente sentido também por Eddie. As imagens desconfortantes das gravuras, o espaço amplo, vazio e opressor da sala, e o discurso gravado, tanto seu conteúdo quanto o desconfortável som gerado pelo gravador - que apresenta problemas, fazendo com que a cada frase dita haja um incômodo barulho de ranhura na fita - , geram uma grande estranheza na menina que se identifica com aquilo. O discurso gravado diz:

Cada homem tem sua própria máscara a qual esculpiu por muito tempo. Alguns carregam a mesma máscara por toda a vida, mas outros usam toda uma variedade de máscaras. Algumas máscaras reforçam características, mas outras estão bem longe do original. Algumas são pobres e facilmente reconhecíveis, mas outras são tão habilmente talhadas que serão dificilmente reconhecidas. As pessoas sempre usam máscaras ao enfrentar as demais. Apenas vêem máscaras. Mesmo que às retirem raras vezes suas faces se expõem, pois pode haver uma segunda camada de máscaras. E outras camadas ocultas atrás das primeiras. Portanto, todos frequentemente examinam suas máscaras por você. E você, as deles. (O FUNERAL das Rosas. Direção: Toshio Matsumoto.

---

<sup>70</sup> Só saberemos dessa informação mais tarde no filme quando esta cena retornará e se concluirá com Guevara acudindo Eddie após desmaiar.

<sup>71</sup> No Original: questo spazio, in modo tale che la disposizione degli oggetti e le luci trasmettessero allo spettatore un senso di disagio

Japão: Art Theatre Guild, Matsumoto Production Company, 1969.  
Título original: Bara no sōretsu.).

Podemos perceber que o discurso especialmente dialoga com Eddie. Como vimos anteriormente, a menina vive em um mundo de aparências, em que mente para todos, principalmente para si mesma, sobre seu passado. Levando em consideração que ela ainda está em processo de rememoração do seu passado que antes fora reprimido, todos esses fatores causam efeito nela. Esse efeito é demonstrado pela rápida sequência de planos com movimento de zoom<sup>72</sup> em diversas das gravuras de máscaras ao final da cena. A essa imagem, junta-se um incômodo barulho extra diegético, não identificável, grave e repetitivo, algo que muito lembra uma respiração acelerada, como em um ataque de ansiedade. Aqui, temos claramente que a agitação e confusão da montagem concretiza os mesmos sentimentos vividos por Eddie. É como se ela estivesse sendo jogada. Podemos entender isso principalmente pela série de zooms, a essas imagens e a esse discurso, que, em muitos níveis, revela a já fragilizada personagem. Com isso, temos um outro gatilho de memória. Desta vez vemos somente sua mãe sangrando e caindo em direção ao chão. Essa memória faz com que a personagem perca o equilíbrio e, com ela, a câmera também vai ao chão.

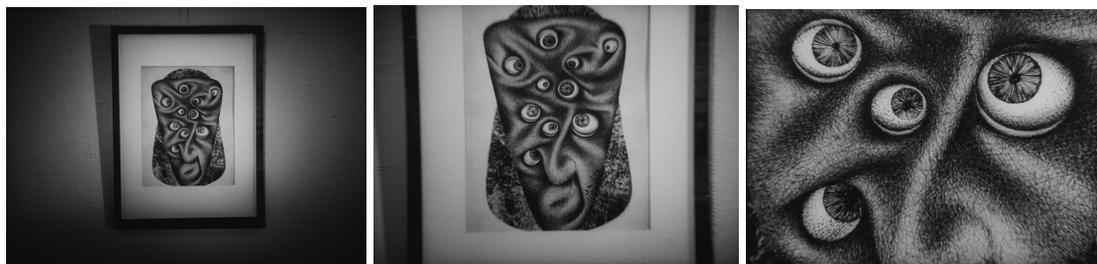
Imagem 26 - A opressora exposição de máscaras.



Fonte: Art Theatre Guild.

<sup>72</sup> Essa rápida sequência de zooms em uma figura fantástica será novamente trabalhada pelo diretor no seu curta metragem de maior fama *Atman* (Toshio Matsumoto, 1975). No filme temos uma figura com máscara de Oni sentada em uma cadeira no campo. A figura é vista através de diversos planos em rápidos zooms em diversos ângulos, dando uma noção de circundação.

Imagens 27a, 27b e 27c - um dos velozes zooms em gravura.



Fonte: Art Theatre Guild.

Na cena descrita acima, há um grande exemplo de enunciação que se liga com a personagem, tal qual no *discurso indireto livre* e no *cinema de poesia* de Pasolini. O cenário, a iluminação e o som combinam com a opressão psicológica que as memórias de Eddie colocam nela. O discurso reproduzido pelo gravador, domina a sala e muito dialoga com a sua vida, revelando os processos pelos quais, inconscientemente, faz consigo mesma. E, por fim, quando todo esse espaço não mais é suportável, a montagem e a câmera demonstram o estado caótico da personagem com os rápidos cortes e com a queda.

#### 4.6 A enunciação enganosa

Há um plano dentro do filme que se passa por plano subjetivo, em ocularização interna primária, mas não é de fato um. Na verdade, trata-se de um plano em focalização zero. Falo do penúltimo plano do filme, após a automutilação de Eddie ao cegar-se. O plano à primeira vista se parece com um plano subjetivo, como se a câmera fosse os olhos de Eddie, vemos seu balançar e o trajeto que faz; no entanto, há uma série de diferenças que fazem crer que não se trata de um plano tal qual os analisados anteriormente. Em primeiro lugar, temos a questão da diegese. Eddie naquele momento já está cega, então um plano “do que ela enxerga” seria impossível. Mas, mesmo assim, o que vemos em tela é um plano, na altura de sua cabeça, da menina saindo de seu apartamento e descendo as escadas em direção à rua. Vemos também a reação assustada de seus vizinhos ao enxergarem-na, vimos o seu rosto mutilado na cena anterior e entendemos o pavor de quem a vê. Visualmente, todas as características de um plano subjetivo estão presentes. No entanto, a personagem em si nada enxerga e isso se demonstra com

a falta de reação da personagem a seus vizinhos aterrorizados. O som do plano, todavia, não é como nos planos subjetivos que tivemos anteriormente. Diferentemente dos planos anteriores, aqui não se ouve o que Eddie ouve. Na realidade, em grande parte do plano, nada se ouve; em alguns momentos toca uma música de circo, a mesma da última cena de sexo de Eddie e Gonda, que rapidamente aparece e desaparece algumas vezes ao longo do plano.

Imagem 28 - Vizinhos aterrorizados com a imagem de Eddie.



Fonte: Art Theatre Guild.

Aqui, Eddie já não pode mais esconder o que fez; por isso, cega-se, para que não mais possa enxergar o seu passado, antes reprimido. No entanto, a enunciação não permite que façamos o mesmo que a personagem e nos coloca no lugar da menina. Passamos juntamente com ela pelo processo de descobrimento de suas memórias e de sua relação incestuosa. Somos, então, levados a seguir a sua mente, enquanto foge mais uma vez da situação que ela mesma criou. Algo como o primeiro gatilho ao ter o caso com Gonda descoberto por Leda, na qual sua mente quer sair daquela situação e então a faz, sendo seguida pela enunciação. Agora, por ter já sido confrontada pelos segredos de sua mente, ela já não consegue mais sair dali mentalmente, somente a sua saída física é possível. Isso a enunciação nos mostra. Temos a fisicalidade de sua saída, mas ela não compreende nem o que

Eddie vê nem o que exatamente ela está pensando. Agora Eddie volta a ser uma incógnita.

Vemos, em *O Funeral das Rosas*, um complexo filme que busca entender o intrincado mundo de uma jovem japonesa, a qual há muito tempo reprime terríveis memórias. No processo de descobrir seu próprio passado, entrevê que seu presente também esconde um grande segredo. Essa exploração é feita através de uma entrada em sua mente, de maneira que muitas regras enunciativas do filme são dadas de forma a combinarem com os sentimentos da personagem, utilizando-se, assim, de ideias presentes no cinema moderno da época, o *cinema de poesia*. Em relação à enunciação, por vezes se fragmenta e esconde elementos narrativos, da mesma forma que a própria personagem faz isso consigo mesma. Vimos que, em diversas vezes, temos que perceber mais profundamente as imagens e sons do filme, pois existe uma diferença entre o que aparentam ser e o que realmente são. Da mesma forma que a jovem Eddie, que tenta aparentar uma vida plena enquanto um passado sombrio a persegue e, eventualmente, a alcança.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Funeral das Rosas* encontramos um filme altamente fragmentado e confuso que, em diversos níveis, se liga à desordem vivida por sua personagem principal, Eddie. Ela tem memórias reprimidas de um horrível ato que cometeu na infância. Para o filme o processo de redescobrimto dessas memórias é tão importante quanto a memória em si, na medida que esse processo de rememoração nos é demonstrado tal qual a personagem experiencia. Por isso, o olhar do filme através da ótica do *cinema de poesia* de Pasolini, cujo entendimento sobre a utilização da linguagem poética no cinema viria através da transposição do *discurso indireto livre* para o cinema, ou seja, uma ligação entre enunciação e personagem, parece apontar para uma correta análise da obra. E de fato se mostrou uma leitura extremamente frutífera, foi possível perceber diversos níveis em que a enunciação nos passava uma maior completude de entendimento da narrativa e da personagem para além do que simplesmente era dito pelos personagens.

Mesmo assim, a palavra dita ainda é de fato importante para entender em que contexto o filme se insere, algo que não foi comentado na análise, é a série de entrevistas<sup>73</sup> extra diegéticas que perpassam toda a duração do filme<sup>74</sup>. Essas entrevistas nos apresentam toda uma juventude que o diretor do filme, Toshio Matsumoto, buscava representar. São jovens usuários de drogas e transgêneros de Tóquio que falam sobre suas experiências de vida. As entrevistas ajudam a nos colocar junto aos grupos em que Eddie se insere, mas principalmente a entender a multiplicidade desses grupos. Nelas, esses jovens falam livremente sobre suas visões de mundo e auto percepções.

Conhecemos, assim, uma geração múltipla que, mesmo tendo diversas características em comum, ainda apresenta grande individualidade. Algo que combina com a tendência abordada anteriormente, quando discutimos essa mesma pluralidade no cinema da *Nuberu Bagu*, demonstra-se a característica fragmentada da identidade cultural. Como afirma Hall:

---

<sup>73</sup> É interessante atentarmos para o fato de que Matsumoto era já um reconhecido documentarista quando fez *O Funeral das Rosas*, seu primeiro filme de Ficção. Sendo inclusive autor de um importante artigo sobre o documentário *Avant-Garde*.

<sup>74</sup> Uma delas feita com a atriz principal do filme Pítã inclusive entrega a revelação final do filme algum tempo antes de ser feita narrativamente.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (2006 p.12)

Esta ideia de fragmentação identitária se demonstra muito presente em *O Funeral das Rosas*, ainda mais ao analisarmos a partir da ótica dialógica de Bakhtin. É a identidade fragmentada, provisória e contraditória pós moderna de Eddie que cria esse filme. Segundo a teoria de Bakhtin, o enunciado deve buscar a linguagem do personagem; logo a maneira de transmitir uma identidade fragmentada e confusa (que não é única de Eddie, mas é também uma característica geracional) não seria outra a não ser uma fragmentação e confusão narrativa e enunciativa.

No entanto, a presença dialógica não é exclusiva da diegese do filme. Há ainda uma instância dialógica que permeia diferentes discursos artísticos que rodeiam o filme e que se demonstram sendo referenciados em maior ou menor nível. Em primeiro lugar temos que comentar sobre a maior de todas as referências do filme, a da tragédia grega de Sófocles, Édipo Rei, a qual o trailer original anunciava que *O Funeral das Rosas* era uma leitura moderna da obra.

O filme utiliza da tragédia para construir sua narrativa básica, mas explora também outros caminhos para que possa comentar sobre algo muito além do que a tragédia por si só permitiria, a geração jovem japonesa queer do final dos anos 60 no Japão. Para isso, Matsumoto dialoga com outras diversas obras contemporâneas à época, dentre elas a adaptação cinematográfica de Pasolini<sup>75</sup> da mesma tragédia. Dessa forma, cria-se uma espiral de citações: Sófocles é citado por Pasolini, que, por sua vez, é citado por Matsumoto que, faz também outras diversas citações, e, por sua vez, também será citado.<sup>76</sup>

Alguns outros casos de citações já foram comentados, como o de Jean Genet, Carmen de Georges Bizet, o mito de Leda e *O retorno do pai*, de Kan

---

<sup>75</sup> A citação a Pasolini é de fato muito interessante não somente em função de sua adaptação à mesma obra que Matsumoto vai se inspirar, mas também, pela posição de Pasolini como um cineasta transgressor. Da mesma forma que *O Funeral das Rosas*, o cinema de Pasolini muitas vezes trata de um universo queer. Em filmes como, por exemplo, *Teorema* (1968) seus filmes abordam diversas questões de sexualidade e gênero.

<sup>76</sup> Trago aqui um rápido exemplo de citação do filme de *O Funeral das Rosas*. Stanley Kubrick teria admitido diversas referências visuais de *O Funeral das Rosas* em seu filme de 1971, *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*). Sendo elas, principalmente, na maquiagem de Alex (personagem principal do filme de Kubrick) e nas cenas com fast motion, presentes em ambos os filmes.

Kikuchi, por exemplo. Há toda uma gama de referências artísticas que compõem a obra. É interessante nos atentarmos para a quantidade de referências ocidentais, como os Beatles, que aparecem em cartazes na casa de Guevara, o rock, que embala as festas tanto no bar Genet quanto na casa de Guevara. O próprio nome de Guevara faz clara referência a um dos principais nomes da revolução cubana, Che Guevara. Os rostos de Marilyn Monroe e Humphrey Bogart aparecem como decoração dos cabides no escritório de Gonda. Há um cartaz de Marcello Mastroianni, importante ator italiano, no quarto de Guevara. Jonas Mekas, importante documentarista de origem lituana, é citado por um dos amigos de Gonda após a exibição de seu filme. Essa última citação é muito interessante, pois de certa forma é uma espécie de comentário sobre o próprio filme. O amigo de Guevara diz: “Todas as definições de cinema foram apagadas. Todas as portas foram abertas. Menas Jokas” e é seguido por outro amigo que corrige o nome do diretor que havia sido pronunciado erroneamente. O comentário é feito em relação ao filme dirigido por Guevara, que é exibido.

O filme que Guevara produz existe também de maneira extra fílmica como um curta metragem dirigido por Matsumoto, lançado no mesmo ano de *O Funeral das Rosas*, o filme é *Ecstasis* (Toshio Matsumoto, 1969) e que será retrabalhado, colorido e relançado em 1972, com o título *Expansion*, demonstrando, dessa forma, um caráter auto referencial em sua obra. Caráter este, que se mantém ao longo da carreira de Matsumoto. Como foi dito anteriormente, *O Funeral das Rosas* tem uma grande relação com o filme de 1968, *For My Crushed Right Eye*, mas essas referências são seguidas. Em seu próximo longa-metragem, após *O Funeral das Rosas*, *Shura* (1971), o diretor usa de diversas técnicas utilizadas no filme anterior, como a constante imagem da memória e a câmera que circula os personagens. Há também o filme *Mona Lisa* (1973), em que o diretor novamente trabalha com a obra, de mesmo nome, cânone da arte ocidental, dessa vez escolhendo um tradicionalmente que têm ambígua em relação com seu gênero.

Além disso, há uma outra característica de extrema importância para a construção do filme. Existe, em diversos momentos, uma forte presença de um metacinema. Isso é claramente demonstrado em casos como os das entrevistas, já abordadas, mas, há também outros casos que esta característica se faz presente. Há uma cena em que a filmagem do próprio filme é mostrada, aparecendo toda a equipe e equipamentos. Existem, da mesma forma, os diversos cortes da narrativa

em que imagens de negativo e de contagem regressiva para os bips de sincronização de som e imagem.

A presença da metalinguagem se conecta com um sentimento cinematográfico muito presente na época, algo não somente à cinematografia japonesa. Relembro o caso dos Kuuros em *Double Suicide*, mas outros filmes japoneses da época também apresentam, de forma constante, a manipulação e, especialmente, a manipulação cinematográfica (é o caso do também já citado *Eros + Massacre*). Mas, como havia dito, essa característica não é exclusivamente japonesa, a vemos em filmes ao redor do globo. Como em *A Chinesa (La Chinoise)*, Jean-Luc Godard, 1967) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971).

Algo que também devemos nos atentar são as rosas. Presentes no título do filme<sup>77</sup>, as rosas são recorrentes ao longo da narrativa, sempre sendo relacionada ao universo Queer. Sua presença é constante no bar Genet, sendo na gerência de Leda ou Eddie, nas mesas, nas paredes, nas estampas das cortinas, o local é recheado de rosas. As rosas nos levam a uma ideia de beleza idealizada, algo puro, a ser admirado. E essa beleza encantadora é uma busca de todas as mulheres do Genet, o trabalho delas como cortesãs pede isso, elas tem de entreter e servir aos clientes.

Ao mesmo tempo em que as rosas se ligam à noção de feminilidade, para essas mulheres, designadas como homens no nascimento, é outra busca. É por isso que na cena dos corpos nus em fundo neutro (ver imagem 23) é uma rosa que está na nádega de uma dessas pessoas. A rosa representa no filme uma busca de um status de beleza feminina hegemônica.

Para Eddie, há um momento em que ela teme que sua posição de ser feminino possa ser destruída, o que é demonstrado através de flores. Em certo momento do filme, um grupo de policiais vai até o bar Genet, fazendo com que Eddie tenha medo que o esquema de tráfico de drogas a qual ela participa tenha sido descoberto. Ela, por isso, corre para o escritório de Gonda para alertá-lo e Toni, que também está no escritório. Ao se assustarem, os homens derrubam o vaso de flores no chão. Retornando a ideia basilar do trabalho do *cinema de poesia*, há uma ligação entre enunciação e personagem, em que vemos em detalhe a

---

<sup>77</sup> Em japonês *bara* (バラ) é rosa.

queda e quebra do vaso, demonstrando que a personagem teme ser presa e perder seu espaço como “rosa” no bar e com Gonda.

Entendemos, então, em *O Funeral das Rosas*, um filme em que seu aspecto dialógico existe intra e extra narrativa. Encontramos uma personagem que se estabelece em um mundo plural e repleto de informações que, de uma forma ou outra, serão componentes em suas identidades. Essa personagem é trabalhada através de uma enunciação que se conecta em diversos níveis com o estado da personagem, utilizando da linguagem do *cinema de poesia* descrito por Pasolini (2005), de forma que seja feito a partir do *discurso indireto livre*, que é o modo de um imbricar narração e personagem.

*O Funeral das Rosas* é um filme transgressor em diversos aspectos. Devemos apreciá-lo pela forma positiva em que apresenta a comunidade transgênera, mas que está inserida em um contexto cinematográfico mundial de grandes transgressões de forma, imagem e som.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 1 ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2012. *E-book*. Disponível em: <http://bedigital.soaresbasto.pt/cops-master/ebooks/Charles%20Baudelaire/As%20Flores%20do%20Mal%20%284%29/As%20Flores%20do%20Mal%20-%20Charles%20Baudelaire.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1981.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia Da Linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec. 2006.

BARROS, Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *in*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

BENSON, Joseph. **Commentary of the old and new testaments**. Nova Iorque: T. Carlton & J. Porter. 1857. Disponível em: <https://biblehub.com/commentaries/job/3-3.htm>. Acesso em 06 nov. 2020.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Contendo o velho e o novo testamento com notas explicativas e referências cruzadas das obras-padrão de a igreja de Jesus Cristo dos santos dos últimos dias. Salt Lake City: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias. 2015. *E-book*. Disponível em: <http://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-83800-por.pdf>. Acesso em 06 nov. 2020.

BRAIT, Beth. Bakhtin e natureza constitutivamente dialógica da linguagem. *in*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

\_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. *in*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. 1. ed. São Paulo: Contexto.

CASTURINO, Márcia. Transgressão no cinema japonês: o corpo violado como manifesto. *In*: **Fazendo Gênero/Desafios Atuais do Feminismo**, 10. 2013,

Florianópolis. **Anais eletrônicos** [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: [http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381937310\\_ARQUIVO\\_MarciaCasturino.pdf](http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381937310_ARQUIVO_MarciaCasturino.pdf). Acesso em: 28 set. 2020.

DANESE, Roberto Mario. Edipo al funerale delle rose. L'Edipo re di Sofocle nel cinema di Toshio Matsumoto. *In*: CITTI, Francesco. IANNUCCI, Alessandro (org.). **Edipo classico e contemporaneo**. 1 ed. Hildesheim: George Olms, 2012.

DESSER, David. **Eros plus Massacre: an Introduction to the Japanese New Wave**. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

FAUSTINO, Mário. **Poesia experiência**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

FILHO, Joel Pizzini. **O cinema de poesia segundo Pasolini**: Depois do trem, um filme-ensaio sob a poética de Joaquim Cardozo. 2017. Dissertação (Mestrado em estudos literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Teoria da Literatura e Literatura Brasileira, Universidade Federal Fluminense. 2017.

GAUDREAU, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LESSA, Larissa. **Subversão e resistência no Japão pós-guerra**: os filmes de Terayama Shūji. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LOCKSLEYU; “Mu” (無): The Japanese word that means nothing. **Self Taught Japanese**. 15 Jan. 2019. Disponível em: <http://selftaughtjapanese.com/2019/01/15/mu-%E7%84%A1-the-japanese-word-that-means-nothing/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MARCUZZO, Patrícia. **O Diálogo Inconcluso os Conceitos de Dialogismo e Polifonia na Obra de Mikhail Bakhtin**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.36 jul.

2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/18908>. Acesso em: 22 jun. 2020.

MATSUMOTO, Toshio. Documentarists of Japan #9: Matsumoto Toshio. Aaron Gerow. DOCUMENTARY BOX, 31 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html>. Acesso em 15 jun. 2020.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva. 1972

\_\_\_\_\_. **Impersonal Enunciation, or The Place Of Film**. 1 ed. Nova Iorque: Columbia University Press. 2015. E-book. Disponível em: <https://cup.columbia.edu/book/impersonal-enunciation-or-the-place-of-film/9780231173674>. Acesso em: 25 out. 2020

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. 1. ed. Campinas: Papirus. 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Heretical Empiricism**, 2. ed. Washington DC: New Academia Publishing. 2005.

REYES, Josmar. **Le film comme lecteur du texte littéraire**: L'Heure de l'Étoile et Les Nuits du Sertão. Lille: Édition Université de Lille(ANRT). 2010

RICHIE, Donald. **Japanese Cinema**: An introduction, 1. ed. Hong Kong: Oxford University Press (china). 1990.

TAKAKURA, Sandra Mina. **Identidades Transgressoras**: Um estudo das identidades homossexuais em *O Funeral das Rosas*, de Matsumoto. Revista Visagem. Belém, vol. 2, n. 1, p. 158-181, janeiro / junho 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/313206264\\_IDENTIDADES\\_TRANSGRESSORAS\\_UM\\_ESTUDO\\_DAS\\_IDENTIDADES\\_HOMOSSEXUAIS\\_EM\\_O\\_FUNERAL\\_DAS\\_ROSAS\\_DE\\_MATSUMOTO\\_TRANSGRESSIVE\\_IDENTITIES\\_A\\_STUDY\\_OF\\_HOMOSEXUAL\\_IDENTITIES\\_IN\\_THE\\_FUNERAL\\_OF\\_ROSES\\_FROM\\_MATSUMOTO](https://www.researchgate.net/publication/313206264_IDENTIDADES_TRANSGRESSORAS_UM_ESTUDO_DAS_IDENTIDADES_HOMOSSEXUAIS_EM_O_FUNERAL_DAS_ROSAS_DE_MATSUMOTO_TRANSGRESSIVE_IDENTITIES_A_STUDY_OF_HOMOSEXUAL_IDENTITIES_IN_THE_FUNERAL_OF_ROSES_FROM_MATSUMOTO). Acesso em: 28 set. 2020.

TINEN, Pedro de Araújo Nogueira. **Espaços e masculinidades em Nagisa Oshima**: Tabu e Fúria. 2018. Dissertação (Mestrado em Mídias) - Programa de pós-graduação em mídias, Universidade de Campinas, Campinas, SP. 2018.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno segundo Pasolini**. Revista Italianística. São Paulo. vol. 1, n. 1, p. 101 - 109, 1993. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/307733987\\_O\\_cinema\\_moderno\\_segundo\\_Pasolini](https://www.researchgate.net/publication/307733987_O_cinema_moderno_segundo_Pasolini). Acesso em: 06 out. 2020.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A CHINESA. Direção: Jean-Luc Godard. França: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, 1967. Título original: La Chinoise.

A DAMA do Lago. Direção: Robert Montgomery. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Meyer, 1946. Título original: Lady in the Lake.

A MAIS Bela. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, 1944. Título original: Ichiban utsukushiku.

A RUA da Vergonha. Direção: Kenji Mizoguchi. Japão: Daiei Motion Pictures Company, 1956. Título original: Akasen chitai.

ANJO Embriagado. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, 1948. Título original: Yoidore tenshi.

ANTIPORNO. Direção: Sion Sono. Japão: Django Film, Nikkatsu Corporation, 2016. Título original: Anchiporuno.

ATMAN. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Matsumoto Productions, 1975.

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. Brasil: Total Filmes, 1971.

BATALHA de Rosas. Direção: Mikio Naruse. Japão: Film Art Association, Sochiku Company, 1950. Título original: Bara kassen.

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen. Estados Unidos: Disney, 1937. Título original: Snow White and the Seven Dwarfs.

CONTO Cruel da Juventude. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: Shōchiku Company, 1960. Título original: Seishun zankoku monogatari.

DOUBLE Suicide. Direção: Masahiro Shinoda. Japão: Hyôgen-sha, Art Theatre Guild, 1969. Título original: Shinjû: Ten no Amijima.

ECSTASIS. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Matsumoto Production Company, 1969.

ÉDIPO Rei. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, Marrocos: Arco Films, Somafis, 1967  
Título original: Edipo Re.

ELEGIA de Luta. Direção: Seijun Suzuki. Japão: Nikkatsu Corporation, 1966. Título original: Kenka erejî.

ERA uma Vez em Tóquio. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku Company, 1953.  
Título original: Tôkyô monogatari.

EROS + Massacre. Direção: Yoshishige Yoshida. Japão: Gendai Eigasha, Bungazuka, 1969. Título Original: Erosu purasu gyakusatsu.

ERVAS Flutuantes. Direção: Mikio Naruse. Japão: Toho Company, 1955. Título original: Ukigumo.

EXPANSION. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Matsumoto Productions, 1972.  
Título original: Expansion - Kakuchou.

FEMALE Prisoner #701: Scorpion. Direção: Shunya Ito. Japão: Toei Company, 1971. Título original: Joshû 701-gô: Sasori.

FOR My Crushed Right Eye. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Art Theatre Guild, 1969. Título original: Tsuburekakatta migime no tame ni.

HARAKIRI. Direção: Masaki Kobayashi. Japão: Shochiku Company, 1962. Título original: Seppuku.

HIROSHIMA, Meu Amor. Direção Alain Resnais. França, Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, 1959. Título original: Hiroshima, Mon Amour.

INTRODUÇÃO à Antropologia. Direção: Sohei Imamura. Japão: Nikkatsu Corporation, Imamura Productions, 1966. Título original: Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyûmon.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Inglaterra, Estados Unidos: Warner Bros., Polaris Productions, Hawk Films, 1971. Título original: A Clockwork Orange.

MONA Lisa. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Matsumoto Productions, 1973.

NOITE e Neblina no Japão. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: Shōchiku Company, 1960. Título original: Nihon no yoru to kiri.

O AMOR dos Leões. Direção: Agnès Varda. Estados Unidos, França: Max L. Raab Productions, Ciné Tamaris, 1969. Título original: Lions Love.

O FUNERAL das Rosas. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Art Theatre Guild, Matsumoto Production Company, 1969. Título original: Bara no sōretsu.

O IMPÉRIO dos Sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Japão, França: Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation, 1976. Título original: Ai no korîda.

O TÚMULO do Sol. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: Shōchiku Company, 1960. Título original: Taiyō no hakaba.

OS AMANTES Crucificados. Direção: Kenji Mizoguchi. Japão: Daiei Motion Pictures Company, 1954. Título original: Chikamatsu monogatari.

OS SETE Samurais. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho Company, 1954. Título original: Shichinin no samurai.

PAI e Filha. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku Company, 1949. Título original: Banshun.

PASTORAL: Morrer no Campo. Direção: Shūji Terayama. Japão: Art Theatre Guild, Jinriki Hikōki-sha, 1974. Título original: Den'en ni shisu.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Daiei Motion Pictures Company, 1950.

[REC]. Direção: Jaume Balagueró e Paco Plaza. Espanha: Castelao Producciones, Filmax, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Instituto de Crédito Oficial, ICF Institut Català de Finances, Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries Culturals, Televisión Española, Canal+ España, Gobierno de España e Ministerio de Cultura, 2007.

SHURA. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Toho Company, Art Theatre Guild, Matsumoto Production Company, 1971.

TABU. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: Shōchiku Company, Oshima Productions, 1999. Título original: Taboo.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Aetos Produzioni Cinematografiche, 1968.

THE CATCH. Direção: Nagisa Oshima. Japão: Palace Productions, Taiho, 1961. Título Original: Shiiku.