



Bara no Soretsu (O Funeral das Rosas): O discurso cinematográfico construído através da encenação e montagem.¹

Lucas GONÇALVES FERREIRA²

Erika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente artigo visa analisar o discurso cinematográfico do filme japonês Bara no Soretsu (O Funeral das Rosas - 1969) de Toshio Matsumoto através de duas premissas: a encenação e a montagem no Cinema. A partir da análise teórica dos principais autores de cada um dos assuntos, compreende-se que o discurso do filme é reforçado pelo olhar astuto de Toshio Matsumoto sob elementos encenados e montados que constroem, conseqüentemente, uma estética específica e tornar possível sua ideia principal.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Discurso. Encenação. Montagem. Funeral das Rosas.

Introdução

Desde a constatação de que o Cinema é uma forma de Comunicação e Arte, teóricos de todo o mundo discutem sobre a sua principal função. A reprodução de imagens em movimento não é realizada ao acaso, é pautada por uma grande construção. O fazer cinematográfico objetiva, por exemplo, reproduzir a realidade (seja ela concreta ou abstrata), causar ao espectador um sentimento, conceber imagetivamente uma ideologia individual ou coletiva. Para Ismail Xavier o cinema discute sobre "as mais diferentes posturas estético-ideológicas que foram assumidas ao longo de praticamente sessenta anos (da primeira Guerra Mundial ao início da década de 1970)" (XAVIER, 2005, p.14).

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015. Artigo desenvolvido para o projeto de extensão em interface com a pesquisa “Formação do Pensamento Cinematográfico: o cineclubismo como forma de atuação no âmbito da Educomunicação”, FAPEMIG – 1º semestre de 2015.

² Bolsista PROBIC/FAPEMIG. Graduando de Comunicação Social – Jornalismo (FACOM/UFJF). E-mail: lucasgoncalvesferreira@yahoo.com.br.

³ Orientadora do artigo e coordenadora do projeto. Professora do Departamento de Comunicação e Artes da FACOM/UFJF. E-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br.



O discurso cinematográfico é proporcionado pela linguagem da imagem em movimento que toma forma em um filme e se torna objeto de outros discursos que explicam, avaliam e analisam um conceito. Em geral, o Cinema sempre discursa sobre um determinado assunto, independentemente da explicitação deste.

No presente artigo proponho uma discussão sobre o discurso fílmico do longa-metragem *Bara no Soretsu* (O Funeral das Rosas), realizado em 1968 e lançado no ano seguinte. Foram realizadas reflexões em torno das técnicas cinematográficas utilizadas pelo diretor, Toshio Matsumoto, como a encenação ou *mise-en-scène* e a montagem cinematográfica.

O trabalho é resultado das atividades que exerci no Projeto Formação do Pensamento Cinematográfico: o Cineclubismo como forma de atuação no âmbito da Educomunicação, projeto de extensão em interface com a pesquisa (FAPEMIG) cujo objetivo central é promover uma leitura crítica da mídia por meio de atividades cineclubistas que visam a discussão do pensamento cinematográfico (que pode ser identificado na análise fílmica e aplicado na produção audiovisual).

A ideologias formam o discurso cinematográfico

A ideia de que o Cinema reproduz um discurso propriamente ideológico, construído em base a um pensamento que é estético, tem sido objeto de discussões reflexivas e teóricas desde o século XX. Para se entender discurso, é interessante pensar que em cada proposta cinematográfica há uma ideologia de base evidenciada por propriedades da imagem e do som.

O Cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debate as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas” (XAVIER, 2005, p.10).

O termo ideologia possui diferentes significados aplicáveis. Se refere ao conjunto de ideias, pensamentos, doutrinas e visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo orientado para ações sociais como a política.



O conjunto de ideias, as representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia”. (FIORIN, 1998, p.26)

Fiorin (1998) ressalta também que as ideologias estão contidas nos objetos e no social. Elas vão ser elaboradas a partir de uma forma fenomênica do real e representadas conforme a realidade daquele que a fomenta. A forma ideológica é entendida como a visão de mundo de um segmento social, isto é, o conjunto de representações de ideias que revelam a compreensão que se tem de mundo. Não existem ideias fora dos quadros da linguagem, entendida em seu sentido amplo de instrumento e comunicação verbal e não-verbal. Uma visão de mundo não existe desvinculada da linguagem e, por este motivo, cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, ou seja, um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo em uma linguagem específica.

Considerando o fato das formações ideológicas se concretizarem em uma determinada linguagem, é coerente afirmar que o Cinema, por ser linguagem, reproduz em seu discurso ideologias. Marcel Martin (2005, p.10) explica que o Cinema tornou-se linguagem devido a sua escrita própria que é encarnada em cada idealizador. Segundo o autor “o cinema transformou-se, por este motivo, num meio de comunicação de informação e de propaganda” (MARTIN, 2005, p.10). Chamamos de discurso cinematográfico esta capacidade do Cinema de reproduzir ideologias e de transpassar ao espectador uma ideia formada através de subtextos.

Os elementos estilísticos que consolidam o discurso cinematográfico

Para Ismail Xavier (2005), o Cinema possui a capacidade de remeter a um objeto real e a imagem cinematográfica funciona como discurso articulado. Isso quer dizer que o Cinema representa uma determinada realidade e, ao mesmo tempo, fala sobre determinados assuntos à medida que o filme se articula. O autor identifica, com a leitura da imagem cinematográfica, os elementos responsáveis por um material final significante. Os elementos da imagem cinematográfica, englobados em um enquadramento específico, estão diretamente relacionados com dois espaços: um



inscrito no interior do enquadramento da imagem e outro exterior ao enquadramento. Isso significa que ao recortar uma parte do real, a câmera vai proporcionar a impressão da realidade e através de seus movimentos vai reforçar a ideia de que existe um mundo amplo por trás do enquadramento, independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida.

O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela” A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração. É claro que o tipo de definição dado ao espaço “fora da tela” depende da modalidade de entrada ou saída que efetivamente ocorre. (XAVIER, 2005, p. 20)

Tendo como base a afirmação de Ismail Xavier, entendemos que os movimentos de câmera, os enquadramentos e planos adotados compõem uma estilística específica capaz de expressar o real e proporcionar ao espectador a noção de espaço.

Estes elementos consolidam, na prática cinematográfica, a ideia de que o Cinema reproduz um discurso que vai variar de acordo com o ponto de vista de cada idealizador, isto é, pelo o estilo que ele vai adotar. A imagem cinematográfica é vista como uma janela que irá relacionar o mundo real e o mundo representado artisticamente pelo Cinema. O espectador, conseqüentemente, estabelece uma identificação com as imagens mostradas em movimento e a câmera passa a ser um elemento mediador destes dois mundos, o real e o representado. A lente da câmera, pode ser vista aqui, como um olho capaz de apoiar-se ao movimento de câmera para torná-lo possível. As mudanças de direção, avanços e recuos permitem ligações entre o aparelho e o olhar intencionado. O movimento de câmera irá reforçar a impressão de que o mundo representado na tela existe independente da câmera contínua ou do espaço da imagem percebida.

Ismail Xavier (2005) observa que a ideia do olhar cinematográfico, que participa na construção de um discurso de forma a torná-lo real, está relacionada à multiplicidade de pontos de vista do idealizador do filme. Estes pontos de vistas são concretizados no decorrer das sequências, ou seja, os conjuntos de cenas dentro de um bloco dramático. As cenas são constituídas por um conjunto de planos, ou seja, por cada tomada de cena.



O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. (XAVIER, 2005, p.22)

A escolha de como os planos são filmados, é fruto do olhar cinematográfico do diretor. O autor classifica os planos quanto à sua distância e posicionamento. O plano geral é utilizado para mostrar todo o espaço da ação. O plano médio ou de conjunto é usado quando se mostra apenas o conjunto de elementos envolvidos na ação. O plano americano é composto por figuras humanas mostradas dos joelhos para cima, permitindo ao espectador enxergar melhor seus gestos e expressões. Por fim, temos o primeiro plano ou *close-up*, que é quando a câmera focaliza o rosto de uma figura humana ou um detalhe qualquer. Ele é intensificado no chamado “primeiríssimo plano” onde apenas um detalhe é mostrado, por exemplo, um olho ou boca.

Quanto ao ângulo, Ismail Xavier (2005) define como normal aquele que a câmera é posicionada na altura dos olhos do ator. A câmera alta ou *plongê* é quando a câmera mostra a ação de uma posição mais elevada de cima para baixo. Por fim, a câmera baixa, onde a ação é mostrada de um nível inferior, ou seja, de baixo para cima. O autor define também os movimentos de câmera em panorâmico e *travelling*. O movimento panorâmico consiste na rotação da câmera feita em torno de um eixo fixo. Já o *travelling* consiste no movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada.

Por conseguinte, temos os cortes dentro das cenas que, na decupagem clássica, surgiram a partir da necessidade de representação da evolução simultânea entre dois espaços. Xavier (2005) define a decupagem como a fase de confecção do roteiro, diferenciando-a da montagem. A montagem é o modo de se fazer o corte dentro da cena e funciona como elemento fundamental filmico, visto que está relacionada com a atribuição do sentido entre as cenas, ritmo e intensão do diretor. Para o autor, o cinema clássico proporcionou estes elementos apenas para a sucessão das imagens, tornando a montagem invisível e ocultando o processo de produção do filme. Este processo é definido, por Xavier, como a transparência do filme. Para que o processo seja possível, é necessário que se pense nos enquadramentos que serão utilizados, nos deslocamentos



dos personagens em quadro, direção de arte, direção de fotografia e sonoplastia. Chamamos este conjunto de elementos de *mise-en-scène* ou encenação.

Mise-en-scène: a encenação no cinema

David Bordwell (2008) observa que na maior parte da história do Cinema, a encenação (ou *mise-en-scène*) foi fundamental para que se construísse um filme. Do começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica tinham como função transformar roteiros escritos em cenas. Esta tarefa envolvia o detalhamento das relações de personagens no espaço. Em um estúdio, a encenação fundamentava o trabalho do cineasta. Especialistas em iluminação, figurino, cenografia e montagem trabalhavam com o diretor para dar forma às representações dentro do espaço e tempo de uma cena. O conceito de *mise-en-scène* define, entre outros elementos, o espaço entre os corpos e os objetos em cena. Significa enquadramento, gesto, entonação da voz e luz.

A encenação é pois, nem mais nem menos, o instrumento que permite construir, a partir de elementos do mundo (mesmo que totalmente teatrais), a apresentação convincente de uma história, que nos permite recebê-la com prazer, compreendê-la e atribuir-lhe um estatuto ontológico muito particular (o da simulação lúdica, ou ficção)”. (AUMONT, 2006, p.163)

Para Aumont, a origem da Encenação está no teatro filmado, do final do século XIX e início do XX, e surge com a valorização da figura do cineasta, que passa a planejar de forma geral a colocação do drama atuado no espaço cênico.

Com o crescimento das ambições artísticas e da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolveu-se e diversificou-se [...] havia, de um lado, o realizador e encenador; do outro, cineasta e, depois, autor. Cineasta é o único destes termos que tem uma data de nascimento e um progenitor. (AUMONT, 2006, p.20)

Aumont (2006) ressalta que foi nos anos 1920 que aconteceu a popularização do termo “cineasta” e que estava separado do termo “encenador” apenas por uma nuance recente no campo teatral. Ambos os termos, cineasta e encenador, designam a função de passar para a realidade ações, gestos e movimentos. O autor também observa que tanto o



cinematógrafo quanto o encenador de teatro possuem a missão de ilustrarem um texto, ou seja, concebê-lo imageticamente.

David Bordwell (2008) afirma que o conceito de encenação cinematográfica e *mise-en-scène* é o mesmo. Embora alguns críticos, como Jacques Aumont, inclua o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, Bordwell prefere deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito a cinematografia e não constitui uma característica do que é filmado. O movimento de câmera é interpretado por ele como elemento da *mise-en-shot*. A *mise-en-shot* consiste na forma como a *mise-en-scène* será concebida, ou seja, como a posição da câmera, os movimentos da câmera, o disparo da filmagem, a sua duração da filmagem e o ritmo da edição vão interferir em uma sequência determinada. Esses elementos serão possíveis e evidenciados no final de uma produção cinematográfica através da técnica de montagem.

A montagem cinematográfica

Segundo Marcel Martin, montagem é “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p.167). O autor também observa que a montagem pode ser definida em narrativa e expressiva. A montagem narrativa tem em sua essência a simplicidade e imediatismo, ou seja, os planos são organizados em sequências lógicas e cronológicas possibilitando uma interpretação mais automática. Já a montagem expressiva, consiste na justaposição dos planos a partir de duas imagens que geram sentido.

Admitindo a montagem como a progressão dramática de um filme, Martin (2005) chega à conclusão de que ela obedece à uma lei dialética onde cada plano deve contar com um elemento específico, capaz de gerar sentido no plano seguinte. Quanto as suas funções, a montagem é, para o autor, responsável pela criação do movimento (animação), deslocação e aparência de continuidade temporal ou espacial no interior da imagem cinematográfica. O ritmo, também possibilitado pela montagem cinematográfica, nasce da sucessão de planos em relação à sua duração. Por fim, a montagem atua como criadora de ideias. Ao aproximar os elementos, ela possibilita o surgimento de um novo. Nesse sentido, a montagem analisa, critica, une e generaliza.



Eisenstein enfatiza em sua teoria cinematográfica principalmente a montagem. Como realizador, praticou suas teorias de modo a estabelecer um marco na história do cinema. Para o autor, a montagem nada mais é que “a marca, mais ou menos perfeita, da marcha real de uma percepção de um acontecimento reconstruído através do prisma de uma consciência e de uma sensibilidade de artista” (EISENSTEIN, 2002, p.11). Admitindo a importância da montagem para a obra cinematográfica, Eisenstein classifica-a em categorias formais de acordo com a experiência que o realizador pretende ofertar. A montagem pode ser métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.

Eisenstein (2002) observa que a montagem métrica tem como critério fundamental os comprimentos absolutos dos fragmentos (planos). A tensão é obtida pela aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos. Depende, principalmente, do compasso musical onde a realização está na repetição deste compasso. O conteúdo dentro de um quadro está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. O conteúdo do quadro do plano está subordinado ao compasso métrico escolhido na montagem. Na montagem rítmica é o movimento que se dá dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro, isto é, o conteúdo dentro do plano é um fator que deve ser levado em consideração.

Por conseguinte, Eisenstein (2002) define a montagem de acordo com o tom geral do fragmento. Na montagem tonal, é levado em consideração todas as sensações do fragmento, como por exemplo, a tonalidade (intensidade) de luz e a tonalidade gráfica. Há uma vibração emotiva de ordem mais alta. Já a montagem atonal, caracteriza-se por uma percepção diretamente fisiológica. É marcada pela ausência do movimento de tensão e relaxamento. Nesta categoria de montagem, o principal foco é a percepção do espectador. A música alinhada ao visual do fragmento funciona de forma a intensificar a impressão percebida. “A sensação de deslocamento físico é, algumas vezes, literalmente obtida: carrilhões, órgãos, enormes tambores turcos etc” (EISENSTEIN, 2002, p. 85).

Por fim, Sergei Eisenstein (2002) chega ao conceito de montagem intelectual. O autor define como montagem intelectual “a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p.86). A montagem adquire a função de proporcionar uma relação direta entre a justaposição de



fragmentos sucessores dentro da sequência. Sergei Eisenstein, em suas reflexões sobre a montagem cinematográfica, concebe ao filme a vocação de se reproduzir discursos. A montagem, assim, é o que proporciona a articulação deste discurso.

A construção dos discursos de Bara no Soretsu (O Funeral das Rosas)

O Funeral das Rosas (Bara no Soretsu – Japão – 1969) com direção de Toshio Matsumoto, é um filme japonês vanguardista, considerado como clássico da Noberu Bagu⁴. O filme tem como cenário a contracultura gay do Japão e a explora através de todos os artifícios visuais possíveis. Da inserção de elementos de outras áreas artísticas aos flashes documentais. Sexo, nudez, violência explícita, consumo de drogas e a vida cotidiana de travestis são temas retratados no longa.

Embora as temáticas abordadas e elementos vanguardistas utilizados, o filme segue uma história de base contada cronologicamente. Eddie (Pîtâ) é uma travesti jovem que aos poucos se torna a mais popular do clube em que frequenta. Acaba se tornando amante de um cafetão que é marido de Leda (Osamu Ogasawara), uma travesti madura que há tempos carregava o título de estrela da noite. Eddie mantém oculto um passado imprevisível: não tinha memória do rosto do pai e a mãe fora assassinada por não a aceitar. Em contrapartida, Eddie frequenta sessões filmicas regadas de drogas, companheiras travestis e música americana. Estas sessões são realizadas por Guevara (Toyosaburo Uchiyama), um jovem cineasta independente e representante do *underground*⁵ japonês. Leda é abandonada pelo marido e Eddie se torna a nova esposa, entretanto, somos surpreendidos com um desfecho trágico: o novo marido de Eddie é seu pai biológico.

⁴ A Noberu Bagu é conhecida como a *nouvelle vague* japonesa e veio à tona em um momento de mudança social no contexto histórico japonês, em meados de 1959 e 1960. Os diretores da época tinham como principal objetivo retratar assuntos polêmicos e estilos de sua escolha. Queriam romper com o padrão cinematográfico estabelecido no Japão, mesmo que isentos de financiamentos para isso. Fonte: http://www.japantimes.co.jp/news/2009/05/31/national/media-national/pigs-pimps-prostitutes-and-other-things-japans-new-age/#.VVP73_IVikp

⁵ Expressão utilizada para designar um local, grupo de pessoas ou conceitos que rompem com os padrões comerciais estabelecidos pela indústria cultural.

A história é referência explícita à tragédia grega Édipo Rei, considerada pelo filósofo Aristóteles⁶ como o exemplo mais perfeito do gênero. Resumidamente, a obra é sobre a tragédia de um homem cujo destino foi traçado pelos deuses. Édipo é amaldiçoado a matar o pai e se casa, de forma ingênua, com a mãe Jocasta. Tendo como base a tragédia de Édipo, Matsumoto articula a encenação e a montagem cinematográfica a fim de construir um discurso, que é ideológico, sobre a tragicidade humana. Eddie funciona como uma versão travesti de Édipo onde o seu destino é traçado pelas sequências do filme. Durante o filme, somos convidados a entrar nas lembranças mais profundas de Eddie onde sua mãe, assim como as fotografias do pai com o rosto queimado, aparece. Tais cenas funcionam de forma a fomentar o discurso sobre o ser humano e seu destino trágico.

Figura 01 – Fotogramas de algumas aparições dos pais de Eddie no filme



Fonte: captura de ecrãs do filme.

A mãe de Eddie é representada como uma personagem detestável, uma pessoa exagerada e com uma voz de tonalidade acentuada. Toshio Matsumoto apoia-se nos conceitos da *mise-en-scène* para retratá-la. A relação com Édipo e seu destino trágico é evidenciada quando, através da técnica da montagem, são inseridas cenas em que Eddie esfaqueia sua mãe. Assim como Édipo, Eddie é condenado pelo destino a matar um de seus pais. Nota-se que a iluminação nessa cena é mais contida e o diretor se apropria da iluminação natural.

⁶ Segundo Aristóteles, a filosofia é essencialmente teórica: deve decifrar o enigma do universo, em face do qual a atitude inicial do espírito é o assombro do mistério. O seu problema fundamental é o problema do ser, não o problema da vida. O objeto próprio da filosofia, em que está a solução do seu problema, são as essências imutáveis e a razão última das coisas, isto é, o universal e o necessário, as formas e suas relações. Fonte: <http://www.pucsp.br/pos/cesima/schenberg/alunos/paulosergio/filosofia.html>

As inserções das fotografias do pai com o rosto queimado ao longo da narrativa também funcionam de forma a evidenciar este discurso, porém o espectador é desafiado a fazer essa relação. Nessas inserções paralelas à narrativa central do filme, Matsumoto apropria-se da montagem intelectual. Tomemos como base a cena final do filme, onde o discurso sobre a tragicidade do ser humano é mais explícito.

Figura 02 – Sequência que Eddie descobre seu marido morto no banheiro e, em seguida, perfura os olhos.



Fonte: captura de ecrãs do filme.

Toshio Matsumoto utiliza de recursos da *mise-en-scène* para intensificar a dramaticidade da cena. Além de haver pouca iluminação, as cenas são trabalhadas em primeiro plano. O recurso é utilizado para dar mais expressão à atuação de Pítá. Na primeira imagem, Eddie acaba de descobrir que seu marido cometeu suicídio por saber da relação paternal entre eles. As mãos são levadas aos olhos simultaneamente e de forma lenta. Entendemos, automaticamente, que ela não quer ver o ocorrido. Posteriormente, com o auxílio da montagem rítmica, a cena é cortada para Eddie levando uma faca para os olhos no intuito de furá-los (referência direta a Édipo). Não há trilha, apenas o silêncio interrompido por gemidos de Eddie. É evidente a presença da *mise-en-scène* e da montagem atuando juntas nessa sequência.

Figura 03 – Sequência composta por imagens justapostas que consolidam o destino trágico como um dos discursos do filme.



Fonte: captura de ecrãs do filme.

A tragicidade humana e seu destino isento de fugacidade, é consolidada como discurso a partir da utilização da montagem. Nesse momento, Matsumoto trabalha a montagem intelectual. Na primeira imagem, vemos uma boneca tradicional japonesa com pregos inseridos nos olhos. Depois há um corte para Eddie em frente ao espelho com os olhos furados. A imagem, adquire aqui, uma iluminação mais forte. Por conseguinte, é introduzida uma cena exterior à narrativa. Um apresentador japonês discursa, rapidamente, sobre o destino maldito do ser humano. Há uma justaposição de fragmentos que se complementam e resultam em sentido.

O filme também tem como discurso a reflexão sobre o fazer cinematográfico independente. Visto que a Noberu Bagu foi um movimento vanguardista em que os cineastas estavam dispostos a corromper com os padrões cinematográficos tradicionais do Japão e que eram escassos de recursos financeiros para tal, Toshio Matsumoto, que fez parte do movimento, apoiou-se do mesmo para questionar o próprio fazer vanguardista. O personagem Guevara, jovem cineasta independente cujo principal hobby é montar imagens em movimento e exibi-las para seus amigos e amigas que fazem parte do cenário *underground* japonês, insere o espectador em viagens psicodélicas proporcionadas pela montagem métrica, já definida por Eisenstein (2002).

Figura 04 – Sequência que mostra uma das exibições de Guevara



Fonte: captura de ecrãs do filme.

Na sequência, vários pedaços de filme que não possuem uma relação direta são montados acompanhados de um ruído repetitivo. A iluminação em cada um desses fragmentos é variada, não há um padrão pré-estabelecido. É estabelecida uma fórmula matemática quanto aos tamanhos do fragmento e o ritmo do ruído, o que caracteriza a montagem métrica. Todavia, as imagens justapostas podem resultar em um sentido amplo. Matsumoto faz uso tanto da montagem métrica, quanto da montagem intelectual. Ao fim da exibição, temos uma tela completamente escura onde a iluminação advém, aos poucos, do projetor. O discurso, sobre o fazer cinematográfico vanguardista e independente, também é pautado pela presença da *mise-en-scène* em conjunto com a montagem cinematográfica.

Considerações finais

Mediante ao objeto de análise, o filme *Bara no Soretsu* (O Funeral das Rosas), identifiquei que o discurso fílmico funciona por subtextos e para entendê-los é



necessária uma averiguação aprofundada, que vai além da temática abordada. O filme, vanguardista em sua época, é pautado por diversas técnicas do fazer cinematográfico e elas trabalham conjuntamente construindo, aos poucos, discursos que funcionam de forma independente.

A reflexão contida no trabalho é uma possibilidade de leitura da obra e as técnicas empregadas por Toshio Matsumoto são evidências de que o Cinema funciona como uma linguagem metalinguística, onde diversas linguagens são trabalhadas (textual, da edição, do cenário, do figurino, da câmera etc). Todas elas utilizadas para tornar concreto os pensamentos, visão de Cinema e momento histórico vivenciado por Matsumoto.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006. (Coleção Mi.mé.sis) Título original: Le Cinéma et La mise en scène.

BARA no Soretsu. Direção: Toshio Matsumoto. Japão: Eureka, 1969. DVD (107 min.), son., p&b, legendado. Tradução de: O Funeral das Rosas.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na Luz: A encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas,SP: Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético) Título original: Figures traced in light: On cinematic staging.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme** (1949). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. Título original: Film Form.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** (1942). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Título original: The film sense.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. 6.ed. São Paulo SP: Ética, 1998. (Coleção Princípios). Disponível em:
<http://minhateca.com.br/niltonvarela/Documentos/Ebooks/Artes+e+Linguagens+-+Cinema*2c+Literatura*2c+Teatro+e+Cr*c3*adica/FIORIN*2c+J.+Linguagem+e+Ideologia,1509633.pdf> Acesso em: 26 mar. 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica** (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: Le Langage Cinématographique.



XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/17518087/82905689/name/ISMAIL+XAVIER+O+ISMAIL+XAVIER+O+DISCURSO+CINEMATOGRAFICO+1+e+2CAP+2%20BA+PER%20DODO.pdf>> Acesso em: 25 mar. 2015.