



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

FILOSOFIA – LICENCIATURA

“EU SOU A FERIDA E A LÂMINA”
A IMAGEM-TEMPO EM *O FUNERAL DAS ROSAS*
(1969, dir. TOSHIO MATSUMOTO)

LUCAS ROMANO LUCIO

Foz do Iguaçu
2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

FILOSOFIA – LICENCIATURA

**“EU SOU A FERIDA E A LÂMINA”
A IMAGEM-TEMPO EM O FUNERAL DAS ROSAS
(1969, dir. TOSHIO MATSUMOTO)**

LUCAS ROMANO LUCIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Gonzalo Patricio Montenegro Vargas

Foz do Iguaçu
2025

RESUMO

O presente estudo parte do pressuposto de que a filosofia e o cinema têm problemas em comum, entre eles: o problema do tempo e o estatuto ontológico da imagem. Nesse sentido, os conceitos imagem-cristal e potências do falso (Deleuze, 2018) são fundamentais para compreender como a filosofia e o cinema articulam esses problemas a partir de seus próprios meios. A hipótese que guia essa pesquisa é a de que esses conceitos conseguem lançar luz em filmes que são, particularmente, de difícil acesso ao espectador: filmes que insistem em confundir o real e o ficcional e que denunciam a presença do artifício cinematográfico. Pensamos, deste modo, que o filme *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) constitui um recorte interessante para compreender as implicações mútuas que a filosofia e o cinema engendram. A imagem-cristal, a partir da indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre o real e o imaginário, é um ponto de partida fundamental para compreender obras fílmicas que trabalham a confusão entre esses dois elementos (Deleuze, 2018). A imagem-cristal, em sua riqueza de expressões conceituais, foi balizadora para este trabalho na medida em que tocou diretamente em problemas que concernem tanto à filosofia quanto o cinema: a relação entre a opacidade e limpidez remontam à discussão acerca do discurso cinematográfico (Xavier, 2005); a imagem-espelho introduz questões interessantes sobre a relação de identidade e o conflito entre o Eu e o Outro (Elsaesser; Hagener, 2015) e, por fim, a imagem-cristal como exaustão do cinema está relacionado em alguma medida com o maneirismo (Oliveira Jr., 2013). As potências do falso, por outro lado, são potências de criação de imagens, essenciais para desenvolver uma leitura acerca da narração (com a elevação do falsário a personagem, por excelência, do cinema) e da narrativa (com a superação da objetividade e subjetividade no campo fílmico).

Palavras-chave: imagem-cristal; potências do falso; imagem-tempo; Deleuze; Bergson.

RESUMEN

Este estudio parte de la premisa de que la filosofía y el cine comparten problemas comunes, entre ellos: el problema del tiempo y el estatus ontológico de la imagen. En este sentido, los conceptos de imagen-cristal y los poderes de lo falso (Deleuze, 2018) son fundamentales para comprender cómo la filosofía y el cine articulan estos problemas a través de sus propios medios. La hipótesis que guía esta investigación es que estos conceptos son capaces de arrojar luz sobre películas de difícil acceso para el espectador: películas que insisten en difuminar las fronteras entre lo real y lo ficticio y que denuncian ampliamente la presencia del artificio cinematográfico. Creemos, por lo tanto, que la película *Funeral Parade of Roses* (1969, dir. Toshio Matsumoto) constituye un ejemplo interesante para comprender las implicaciones mutuas que generan la filosofía y el cine. La imagen-cristal, derivada de la indiscernibilidad entre lo real y lo virtual, entre lo real y lo imaginario, es un punto de partida fundamental para comprender las obras fílmicas que exploran la confusión entre estos dos elementos (Deleuze, 2018). La imagen-cristal, en su riqueza de expresiones conceptuales, ha sido un principio rector para este trabajo en la medida en que aborda directamente problemas concernientes tanto a la filosofía como al cine: la relación entre opacidad y claridad se remonta a la discusión sobre el discurso cinematográfico (Xavier, 2005); la imagen especular introduce preguntas interesantes sobre la relación de la identidad y el conflicto entre el Yo y el Otro (Elsaesser; Hagener, 2015); y, finalmente, la imagen-cristal como un agotamiento del cine se relaciona en cierta medida con el manierismo (Oliveira Jr., 2013). El poder de la falsedad, por otro lado, es un poder de creación de imágenes, esencial para desarrollar una comprensión de la narración (con el falsificador siendo elevado al carácter por excelencia del cine) y la narrativa (con la superación de la objetividad y la subjetividad en el campo fílmico).

Palabras clave: imagen-cristal; poderes de lo falso; imagen-tiempo; Deleuze; Bergson.

ABSTRACT

This study starts from the premise that philosophy and cinema share common problems, among them: the problem of time and the ontological status of the image. In this sense, the concepts of image-crystal and the powers of the false (Deleuze, 2018) are fundamental to understanding how philosophy and cinema articulate these problems through their own means. The hypothesis guiding this research is that these concepts are capable of shedding light on films that are particularly difficult for the viewer to access: films that insist on blurring the lines between the real and the fictional and that extensively denounce the presence of cinematic artifice. We believe, therefore, that the film *Funeral Parade of Roses* (1969, dir. Toshio Matsumoto) constitutes an interesting example for understanding the mutual implications that philosophy and cinema generate. The crystal-image, stemming from the indiscernibility between the actual and the virtual, between the real and the imaginary, is a fundamental starting point for understanding filmic works that explore the confusion between these two elements (Deleuze, 2018). The crystal-image, in its richness of conceptual expressions, has been a guiding principle for this work insofar as it directly addresses problems concerning both philosophy and cinema: the relationship between opacity and clarity goes back to the discussion about cinematic discourse (Xavier, 2005); the mirror-image introduces intriguing questions about the relationship of identity and the conflict between the Self and the Other (Elsaesser; Hagener, 2015); and, finally, the crystal-image as an exhaustion of cinema is related to some extent to mannerism (Oliveira Jr., 2013). The power of falsehood, on the other hand, is a power of image creation, essential for developing an understanding of narration (with the forger being elevated to the quintessential character of cinema) and narrative (with the overcoming of objectivity and subjectivity in the filmic field).

Keywords: crystal-image; powers of the false; time-image; Deleuze; Bergson.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Leda em plano aberto.....	11
Figura 2 – Eddie olha para o fora de campo.....	12
Figura 3 – Circuito da memória em Matéria e Memória.....	20
Figura 4 – Eddie em primeiro plano.....	23
Figura 5 – Close-up no rosto de um estudante.....	24
Figura 6 – Meio primeiro plano em contra-plongée da mãe de Eddie.....	24
Figura 7 – Plano-detelhe de uma fotografia da família de Eddie.....	25
Figura 8 – A câmera enquadra a televisão em Magnetic Scramble.....	27
Figura 9 – Guevara em close-up.....	28
Figura 10 – Primeiríssimo plano de Eddie sobre um fundo negativo.....	28
Figura 11 – Eddie volta o olhar para a sua mãe.....	32
Figura 12 – Primeiro plano da mãe de Eddie.....	32
Figura 13 – Depoimento 1.....	36
Figura 14 – A cidade vista através da câmera.....	37
Figura 15 – A exposição do artifício.....	39
Figura 16 – Eddie em primeiríssimo plano.....	39
Figura 17 – Excessividade do Eu na imagem-espelho.....	41
Figura 18 – Relação campo-contracampo na imagem-espelho.....	41
Figura 19 – A falha do reconhecimento na imagem-espelho.....	43
Figura 20 – O espelho como duplicação reflexiva.....	43
Figura 21 – O espelho como olhar do Outro [1].....	44
Figura 22 – O espelho como olhar do Outro [2].....	44
Figura 23 – Plano de conjunto com Eddie e Guevara.....	46
Figura 24 – Exposição do artifício cinematográfico.....	49
Figura 25 – Exposição do rolo de filme.....	50
Figura 26 – Yodogawa Nagaharu comenta o filme.....	50
Figura 27 – Primeiro plano de Eddie e Gonda.....	56
Figura 28 – Depoimento de Shinnosuke Ikehata sobre Eddie.....	61
Figura 29 – Depoimento 2.....	62
Figura 30 – Depoimento 3.....	63

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DEVIR E IMAGEM-TEMPO NO CINEMA.....	11
CAPÍTULO 1. OS DOIS LIMITES ABERRANTES DA IMAGEM: ENTRE A IMAGEM-LEMBRANÇA E A IMAGEM-SONHO.....	19
1.1. IMAGEM-LEMBRANÇA.....	21
1.2. IMAGEM-SONHO.....	26
1.3. A ABERRÂNCIA DAS IMAGENS.....	29
CAPÍTULO 2 - AS EXPRESSÕES DA IMAGEM-CRISTAL.....	33
2.1. 1ª EXPRESSÃO: OPACIDADE-LIMPIDEZ.....	35
2.2. 2ª EXPRESSÃO: IMAGEM-ESPELHO.....	39
2.3. 3ª EXPRESSÃO: A IMAGEM-CRISTAL COMO EXAUSTÃO DO CINEMA..	45
CAPÍTULO 3. DUAS IMAGENS-TEMPO EM O FUNERAL DAS ROSAS.....	51
CAPÍTULO 4. O DEVIR INCESSANTE DAS POTÊNCIAS DO FALSO.....	54
4.1. SOBRE A NARRAÇÃO: O FALSÁRIO E SUAS METAMORFOSES.....	55
4.2. SOBRE A NARRATIVA: EU É UM OUTRO.....	57
4.3. DO DEVIR INDIVIDUAL AO COLETIVO.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

INTRODUÇÃO: DEVIR E IMAGEM-TEMPO NO CINEMA

O *Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) têm um início desconcertante. Eddie, em seu carro, olha para o fora de campo. Algo a preocupa. No momento em que o plano é substituído por outro, a fonte de sua preocupação se revela, quase como um fantasma: Leda, sua rival, a observa de longe. Essa mesma cena, preservada em sua integridade, reaparece novamente em outro momento do filme (agora sob a perspectiva de Leda). Mas algo mudou no intervalo no qual as cenas se repetem. Um incômodo, análogo ao de Eddie ao ver sua rival, invade a tela sorrateiramente. Algo está fora do lugar. Ao longo do filme, percebemos que o que estamos assistindo não é um filme convencional: sua estrutura narrativa se pulverizou em uma multiplicidade de eventos. Nem todos chegam a uma conclusão. A construção estilística da imagem não cessa de interromper aquilo que aparece no plano com outra imagem aparentemente desconexa e desordenada.

Figura 1. Leda em plano aberto.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Há também a repetição de outros momentos: a mãe de Eddie agonizando momentos antes de sua morte. O plano médio se repete exaustivamente ao longo do filme, às vezes sem ter um motivo aparente.

Figura 2. Eddie olha para o fora de campo.



Fonte: Matsumoto, 1969.

No entanto, algo na repetição dessas mesmas cenas muda e não cessa de mudar. Esses dois momentos exprimem a mudança como parte integrante, até mesmo inseparável, da obra fílmica. A mudança se opera a partir de níveis distintos. Nas duas cenas há uma mudança na composição cênica que cria um efeito de anamorfose entre a repetição de uma cena e outra: o plano médio de Eddie no carro está em contraste com o primeiríssimo plano de Leda (que aparece em outro momento do filme) observando Eddie enquanto o carro se afasta. Por sua vez, o plano em contra-plongée em que a mãe de Eddie agoniza está em contraste com os planos que o precedem (geralmente, os planos que antecedem são quase sempre de natureza distinta ao da mãe de Eddie). Porém, ao mesmo tempo, em que esses planos se contrapõem, sua repetição parece criar uma espécie peculiar de coesão.

Essa mudança, contudo, também está presente na narrativa ao nos darmos conta do que leva, em um caso, ao fatídico encontro de Eddie e Leda e, no outro caso, à revelação do passado de Eddie. Na primeira cena, é como se o início da obra fílmica já fosse o seu clímax, desfigurando qualquer estrutura narrativa que tende a ordenar racionalmente os seus acontecimentos, dando a impressão de um “filme às avessas”. Na segunda cena, o encontro é caracterizado como uma colisão

entre imagens distintas, na qual a imagem da mãe de Eddie parece sempre se impôr sobre a tela. A mudança engendradora neste último caso é de ordem espectral: lentamente descobrimos que aquele plano remete a uma morte ainda por acontecer, a tensão aumenta exponencialmente na medida em que percebemos que a qualquer momento aquela morte encenada tantas vezes irá aparecer novamente, e assim revelar o seu carrasco.

Se ampliarmos essa concepção da mudança para além do horizonte da obra fílmica, vemos que esta não é somente parte integrante das coisas, senão que é a própria substância delas. Na filosofia, essa concepção de mudança é conhecida como devir. Neste sentido, *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) é um filme que evidencia justamente o devir enquanto potência criadora de imagens através da relação íntima que o filme mantém com o tempo.

O conceito de devir, entendido a partir da perspectiva de Bergson (2006), é a própria substância que compõe o real. O devir é a mudança ininterrupta, é o próprio fluxo do vir a ser e deixar de ser constitutivo das coisas. Nesse sentido, as coisas são *carregadas pelo devir*. Segundo o filósofo: “*Há mudanças, mas não há, sob a mudança, coisas que mudam: a mudança não precisa de um suporte. Há movimentos, mas não há objeto inerte, invariável, que se mova: o movimento não implica um móvel.*” (Bergson, 2006, p. 169).

Por vezes, diante de um acontecimento que só é mostrado por vislumbres, o autor decide finalmente mostrá-lo em sua totalidade. A lembrança, que antes era um exercício laborioso para Eddie, agora se impõe contra a vontade da personagem. A mudança que se opera aqui (o fracasso da memória e a imposição da própria memória sobre a tela) é emblemática na medida em que nos coloca diante do que Bergson (2006) chamaria de duração real. Do acontecimento mutilado, isto é, da lembrança que simplesmente irrompe e desaparece à imposição da memória em sua integridade, onde o tempo se torna indivisível.

Em última instância, poderíamos dizer que o próprio filme se refere ao tempo. Deleuze (2018), por sua vez, entende que o problema do tempo no cinema está ligado às grandes questões formuladas por Bergson (2010) acerca da natureza e do sentido do devir, do mundo e do real. De fato, o cinema reproduz uma das qualidades essenciais do mundo: o movimento (Xavier, 2005). De acordo com Deleuze (2018), o movimento pode se articular a partir de um esquema sensório-motor que organiza a imagem de acordo com relações de continuidade e

ação-reação. Essa concepção de imagem-movimento está intimamente relacionada com o cinema clássico.

A imagem-movimento, segundo Deleuze (2018), torna o tempo a medida do movimento, subordinando-o como um intervalo entre dois instantes. Essa noção de imagem-movimento baliza uma concepção de cinema marcada por um esquema sensório-motor: as personagens agem e reagem às situações e a sucessão dos planos sempre tem em vista uma relação de causa e efeito. Além disso, a imagem-movimento representa o tempo de forma indireta através de suas três variações: a imagem-percepção, a imagem-afecção e, por fim, a imagem-ação.

Porém, há na própria imagem-movimento, algo que indica o desarranjo profundo que coloca o esquema sensório-motor em risco. A crise da imagem-ação, por sua vez, é a concretização do desmoronamento do esquema sensório-motor que acaba levando aos *opsignos* e *sonsignos* (as situações ópticas e sonoras puras). A imagem-mental em Hitchcock, por sua vez, leva a imagem-movimento ao limite na medida em que coloca as personagens em situações de vidência (Jarava, 2022): em *Janela Indiscreta*, o protagonista se coloca ativamente como um espectador e observa o desenrolar das atividades de seus vizinhos. A posição de espectador que o protagonista assume coloca-o em um lugar privilegiado enquanto observador e também o distancia dos eventos que acontecem (Elsaesser; Hagener, 2015). É aqui, neste lugar da espectralidade que a personagem de cinema pode assumir, que se produz uma crise da imagem-ação, na medida em que coloca o personagem em uma situação óptica e sonora pura (a personagem torna-se incapaz de agir e o que lhe resta é testemunhar os acontecimentos).

Por outro lado, o movimento também pode se desagregar e se tornar aberrante, dando vazão a situações ópticas e sonoras puras. É o desencontro, a fragmentariedade da imagem, que fazem com que o esquema de ação-reação e até mesmo o de continuidade se tornem cada vez mais distantes de serem formalizados através do agenciamento da imagem (a montagem, a composição cênica, etc.). Essa aberrância da imagem, onde o tempo deixa de estar subordinado ao movimento, é o que caracteriza a imagem-tempo (Deleuze, 2018).

Essa aberração do movimento ecoa uma discussão anterior e fundamental à imagem-tempo. Nos referimos aqui ao texto *Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana* e, em particular, às duas

primeiras fórmulas: “o tempo está fora dos eixos” (Hamlet) e “Eu é um Outro” (Rimbaud). Neste texto, Deleuze busca compreender o projeto filosófico de Kant através da poesia.

A primeira fórmula preludia as formulações de *Cinema 2: Imagem-Tempo* ao sustentar que a filosofia kantiana opera uma inversão na qual o movimento está subordinado ao tempo. É o tempo, portanto, que *condiciona* o movimento: “No tempo nada mais resta de originário nem de derivado que dependa do movimento.” (Deleuze, 1997, p. 37).

É o movimento e a mudança, portanto, que estão no tempo (i.e., subordinados ao tempo). Simultaneamente, o tempo não muda. Desse modo, o tempo é tanto a forma daquilo que muda e se move quanto uma forma imutável. Segundo Deleuze (1997), Kant vai tornar o tempo unilinear, em oposição a uma noção de tempo circular:

O tempo torna-se, portanto, unilinear e retilíneo, já não de modo algum no sentido em que mediria um movimento derivado, porém nele mesmo e por si mesmo, uma vez que impõe a todo movimento possível a sucessão de suas determinações. É uma retificação do tempo. O tempo deixa de estar curvado por um Deus que o faz depender do movimento. Deixa de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio. (Deleuze, 1997, p. 37).

A segunda fórmula (“Eu é um Outro”) aponta para uma reformulação do *cogito* cartesiano que se caracteriza como um ato de determinação que supõe uma existência indeterminada (eu sou, eu existo) e que é determinada, ao mesmo tempo, como uma *res cogitans* (substância pensante). Nesse sentido, é no tempo que a existência indeterminada torna-se determinável. Segundo Deleuze: “O tempo como forma da determinabilidade não depende, pois, do movimento intensivo da alma, ao contrário, a produção intensiva de um grau de consciência no instante é que depende do tempo.” (Deleuze, 1997, p. 38).

Isto produz uma cisão entre um *Eu [Je]* ativo e um *Eu [Moi]* passivo¹ e que experimenta as mudanças de seus estados (os graus intensivos de consciência) no tempo. Por um lado, o *Eu* determina através do tempo uma existência indeterminada (o *Eu* passivo). Por outro lado, o *Eu* representa a si mesmo

¹ Usamos aqui as nomenclaturas utilizadas por Peter Pál Pelbart na tradução de *Crítica e Clínica*, que também são as utilizadas por Luiz Orlandi e Roberto Machado na tradução de *Diferença e Repetição*. As diferenças entre o *Eu [Je]* e *Eu [Moi]*, em *Crítica e Clínica*, são compreendidas à luz das reformulações do *cogito* cartesiano realizadas por Kant.

a atividade de seu próprio pensamento (Deleuze, 1997). Esse afastamento entre os dois eus produzido no tempo é, paradoxalmente, o que reporta um ao outro.

Sobre essa relação entre o eu ativo e o eu passivo, Deleuze esclarece:

Se o *Eu* determina nossa existência como a de um eu passivo e cambiante no tempo, o tempo é essa relação formal segundo a qual o espírito se afeta a si mesmo, ou a maneira pela qual somos interiormente afetados por nós mesmos. O tempo, portanto, poderá ser definido como o Afeto de si por si, ou pelo menos como a possibilidade formal de ser afetado por si mesmo. (Deleuze, 1997, p. 40).

Enfim, podemos entender que *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) é um testamento do que seria um filme, por excelência, deleuziano. A construção estilística que insiste na indiscernibilidade entre o real e o imaginário no campo fílmico, sua não-linearidade narrativa e não-continuidade cênica, seriam alguns desses pontos de interesse das reflexões deleuzianas que *O Funeral das Rosas* nos oferece. A obra fílmica é também um marco do Cinema Novo Japonês, um período de intensa autorreflexão sobre a prática cinematográfica e a construção de novas formas sensíveis, caracterizado pela teorização da imagem fílmica e uma experimentação consequente da teoria. Segundo Ko (2011):

During the 1960s a new generation of Japanese filmmakers vigorously debated the prospects for Japanese cinema in film journals such as *Kiroku Eiga* and *Eiga Hyōron*. As Aaron Gerow points out, it was 'quite common' to be 'both critic and a filmmaker' at this time, and many filmmakers sought not only to theorize the potentialities of Japanese filmmaking but also to put theory into practice in their own filmmaking. (Ko, 2011, p. 376).

Este movimento de vanguarda se insere em um panorama cada vez maior da história política e social do Japão pós-guerra: a radicalização do movimento estudantil, um questionamento acerca do caráter estético-político da imagem e, considerando o contexto particular do filme, a subversão da heteronormatividade.

O Funeral das Rosas é resultado desse processo de teorização e abordagem prática da imagem cinematográfica. O filme é, em um primeiro momento, uma adaptação da peça *Édipo Rei*, na qual Eddie mata sua própria mãe e se apaixona (sem saber) pelo seu pai. Eddie trabalha em um bar gay chamado Genet; sua rival, Leda, além de ser a Mama-san do bar (a anfitriã), também se envolve romanticamente com Gonda (pai e amante de Eddie). As duas personagens nutrem um ressentimento mútuo: Leda desconfia que Eddie possui um caso extraconjugal

com seu marido e planeja destituí-la como Mama-san do bar Genet. Além disso, Eddie se aproxima de um grupo de estudantes que produzem e dirigem filmes em um pequeno estúdio. Dentre esse grupo de estudantes, o mais notável é Guevara, no qual Eddie também se envolve romanticamente ao longo do filme. Guevara é um diretor de cinema e ao longo do filme podemos vê-lo produzindo o curta-metragem *Magnetic Scramble* (1968, dir. Toshio Matsumoto) que aparece constantemente no filme. É incerto dizer se Guevara é uma inserção direta do diretor no mundo do filme, mas parece haver uma possibilidade de ligação entre a personagem e o diretor na medida em que a personagem produz um filme (no mundo diegético) de autoria de Matsumoto.

A obra filmica retrata a juventude *underground* do Japão dos anos 60 em seus espaços de transgressão: os bares gays em Shinjuku, um pequeno estúdio de gravação, etc., além disso, o filme carrega em si um ímpeto criativo gerado na fusão de formas plásticas distintas. Ao mesmo tempo que o filme se configura como uma reelaboração de uma tragédia grega clássica, é também um documentário que explora as urgências de uma juventude politizada.

Através do uso de recursos estilísticos que tendem a tornar o real e o imaginário, o atual e o virtual, indiscerníveis no campo fílmico, vemos surgir a possibilidade de olhar o filme a partir do conceito de imagem-cristal, proposto por Deleuze (2018). A imagem-cristal, para o filósofo, é uma apresentação direta do tempo, uma subversão do tempo em relação ao movimento. Ao se desprender de seus prolongamentos sensório-motores, o tempo torna-se aberrante e passa a valer por si próprio.

O surgimento da imagem-tempo se dá não somente na crise da imagem-ação mas também na concomitante substituição da ação pela visão no cinema. As personagens não reagem mais às situações (diferentemente do cinema clássico que supõe uma cadeia de ação-reação, causa-efeito mais ou menos ordenada). Os encadeamentos sensório-motores que organizam a cena e a narrativa são desmembrados, fazendo com que situações ópticas e sonoras puras surjam a partir da fragmentação dos esquemas sensório-motores: “A situação puramente óptica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito.” (Deleuze, 2018, p. 75-76). Essa própria concepção da imagem-tempo

constitui uma apresentação direta do tempo, uma visão privilegiada naquilo que o mundo e as coisas têm de mais substancial: o seu perpétuo devir.

Nesse sentido, a imagem-tempo constitui, essencialmente, um cinema de pura visão. A propósito do neorrealismo italiano, Deleuze (2018) afirma:

Viagem à Itália [Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1954] acompanha uma turista que fica profundamente abalada pelo simples desenrolar de imagens ou de clichês visuais, nos quais ela descobre algo insuportável, para além do limite que pode pessoalmente suportar. É um cinema de vidente e não mais de ação. (Deleuze, 2018, p. 13)

A cena em que Eddie e Leda se encontram e que retorna ao longo do filme sugere a emergência de uma situação óptica-sonora pura: o encontro é mais caracterizado por uma falha de ação das personagens e por uma fragmentariedade da imagem. As personagens, como Deleuze (2018) evidencia, são mais videntes do que agentes. Da mesma forma, podemos compreender também o quadro da morte da mãe de Eddie como uma situação óptica e sonora pura: a mãe de Eddie se paralisa frente a uma realização perturbadora (que a sua filha iria matá-la a qualquer instante). Diante dessa situação, a falha em agir não é apenas o que sentencia a sua morte, mas é também o que condena as outras personagens (a morte da mãe de Eddie espelha a morte da própria Eddie).

Através da imagem-tempo acessamos o tempo de uma forma direta e não-mediada. De tal forma, a imagem-tempo nada mais é que uma imagem do devir. Compreendemos, então, as relações entre o devir universal (Bergson, 2006) e a imagem-tempo (Deleuze, 2018). Por um lado, o devir universal sustenta que a mudança e o movimento são substanciais, isto é, constitutivo das coisas, denominado por Bergson como “[...] aquilo que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indivisível.” (Bergson, 2006, p. 172). Por outro lado, a imagem-tempo é a apresentação direta e não-mediada desse tempo bergsoniano. A própria matéria da imagem-tempo sendo as situações ópticas e sonoras puras, desarranjos essenciais do devir.

Este trabalho tem como ponto de partida a relação entre devir e imagem-tempo no cinema. Contudo, entendemos que há um objetivo duplo em jogo: elucidar conceitos-chave e, também, o de entrar em diálogo com o cinema a partir da materialidade fílmica de *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto). Cada capítulo, portanto, sinaliza um possível caminho de diálogo entre a filosofia e o

cinema a partir da intercessão do filme e das formulações de cunho filosófico de Gilles Deleuze.

Nesse sentido, o primeiro capítulo aborda os temas da imagem-lembrança e a imagem-sonho como dois limites aberrantes da imagem-tempo. Desta forma, ao compreendermos esses dois conceitos, há também a possibilidade de investigar certos investimentos formais e estilísticos que a obra adota.

O segundo capítulo reflete acerca das expressões que a imagem-cristal assume: a relação opacidade-limpidez, a imagem-espelho e a imagem-cristal como exaustão do cinema (Deleuze, 2018). A partir disso, podemos entender certas questões fundamentais ao cinema: a da natureza e do sentido do discurso cinematográfico (Xavier, 2005); das relações de reconhecimento entre o Eu e o Outro e o da ambivalência da superfície do espelho, a de ser transparente e opaca ao mesmo tempo (Elsaesser; Hagener, 2015) e, por fim, da relação entre o maneirismo cinematográfico (Oliveira Jr., 2013) e a morte do cinema (Deleuze, 2018).

O terceiro capítulo busca compreender a relação entre duas imagens-tempo propostas por Deleuze (2018) e *O Funeral das Rosas* a partir de seus pontos de contato. Essas duas imagens-tempo (lençóis de passado e pontas de presente) configuram momentos-chave e servem de transição para a discussão acerca das potências do falso e o seu devir narrativo a partir do falsário.

Por fim, o último capítulo inicia uma discussão acerca das potências do falso, a série dos falsários e o devir narrativo. Conceitos como a subjetiva indireta livre proposto por Pasolini (1970) e o neo-documentário formulado por Matsumoto e investigado por Ko (2011) são peças fundamentais para compreender as sequências documentárias de *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto).

CAPÍTULO 1. OS DOIS LIMITES ABERRANTES DA IMAGEM: ENTRE A IMAGEM-LEMBRANÇA E A IMAGEM-SONHO

A imagem-lembrança e a imagem-sonho, apesar de não constituírem em si uma imagem-tempo direta, formam o preâmbulo de uma discussão mais profunda acerca da natureza ontológica do tempo em *O Funeral das Rosas*. Por um lado, a imagem-lembrança versa sobre o uso do *flashback* como

ferramenta narrativa, atestando a impossibilidade de uma história ser desenvolvida no presente (Deleuze, 2018). No filme, a maneira como o *flashback* é empregado demonstra essa impossibilidade: em um momento, é o passado que se insinua entre os quadros; em outro momento, é a memória que intercede no filme. Essa memória é a pura manifestação do passado.

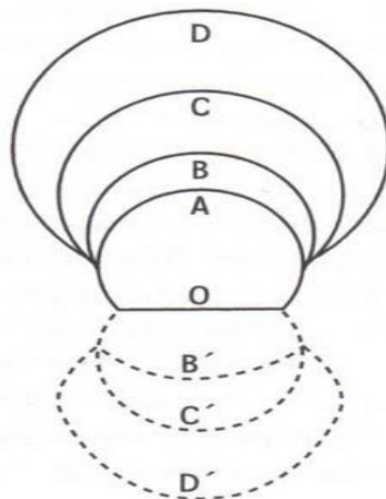
Por outro lado, a imagem-sonho nos ajuda a compreender algumas sequências de difícil acesso para o espectador. A imagem-sonho é, portanto, uma série de anamorfoses (Deleuze, 2018) e é mobilizada de tal modo a dar conta da multiplicidade de procedimentos estilísticos e narrativos utilizados pelo autor.

Contudo, as duas imagens estão sujeitas a uma errância que as torna dois limites distintos em uma imagem-tempo. A nossa compreensão acerca desses dois limites sugere que ambos são análogos aos próprios limites da imagem-cristal, na medida em que esta também possui dois aspectos: “[...] internal limit of all the relative circuits, but also the outer-most, variable and reshapable envelope, at the edges of the world, beyond even moments of world.” (DELEUZE, 1989, p. 80-81).

Deleuze (2018) ao comentar o esquema proposto por Bergson em *Matéria e Memória*, afirma que a lembrança se constitui como limite próximo:

A dificuldade aparente desse esquema reside no circuito “mais estreito”, que não é apresentado na forma AA’, mas AO, pois “contém apenas o próprio objeto O com a imagem consecutiva que volta para cobri-lo” (lembrança imediatamente consecutiva à percepção). Veremos mais adiante por que razão há tal circuito mínimo, que, necessariamente, desempenha o papel de limite interior. (Deleuze, 2018, p. 75).

Figura 3. Circuito da memória em *Matéria e Memória*



Fonte: Bergson, 2010.

Ainda seguindo o esquema bergsoniano, Deleuze sustenta que o sonho é o limite distante da imagem: “Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou ‘o invólucro extremo’ de todos os circuitos.*” (Deleuze, 2018, p. 87).

Esses dois limites são os expoentes da errância da imagem-tempo. Neste caso, o que nos parece essencial é compreender a transfiguração desses limites, a sua intercambialidade. Na medida em que a imagem-lembrança substitui a imagem-sonho e vice-versa, com a indiscernibilidade desses dois elementos no circuito da imagem-tempo, há também a possibilidade de uma aproximação com a imagem-cristal.

1.1. IMAGEM-LEMBRANÇA

Segundo Deleuze (2018), a imagem-movimento produz subjetividade a partir de um esquema sensório-motor. O subjetivo, nesta perspectiva, é constituído no intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, que nada mais é que uma distância entre a imagem-percepção e a imagem-ação, onde os movimentos recebidos são prolongados em um movimento executado. A imagem-lembrança, por sua vez, preenche essa distância e não prolonga a percepção em movimento. A subjetividade não é mais motora (como na imagem-movimento) mas “[...] temporal e espiritual: o que ‘se acrescenta’ à matéria e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento.” (Deleuze, 2018, p. 76).

Deleuze (2018) entende que a imagem-lembrança se apresenta no cinema enquanto uma necessidade de certos recursos narrativos como o *flashback*. Para o autor, o *flashback* representa a impossibilidade de uma história ser contada somente no presente. Para que uma história seja contada plenamente é necessário retornar a um determinado momento originário. Sobre a justificação do *flashback*, Deleuze afirma:

A questão do *flashback* é a seguinte: ele deve receber sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o *flashback*, e marque ou autentique a imagem-lembrança. (Deleuze, 2018, p. 77).

Dessa insuficiência surge a necessidade do *flashback* ser justificado através de uma imagem que carrega uma marca de um passado virtual, preservado no tempo — a imagem-lembrança. Contudo, ela não constitui por si só uma apresentação direta do tempo. A imagem-lembrança é o limite próximo do circuito entre o atual e o virtual. Bergson (2010), ao discorrer sobre a função da lembrança e sua relação com a percepção, demonstra que a memória tem dois sentidos distintos (retomados por Deleuze): preservar o passado em sua totalidade e também recobrir o fundo da percepção imediata e presente com imagens-lembranças, fazendo com que, sempre que nos confrontamos com outras imagens, nosso espírito ou consciência busque uma lembrança equivalente para reagir à imagem. Essa lembrança, ao se atualizar, jorra sobre a percepção e molda nossa ação sobre as imagens.

Bergson (2010) até mesmo afirma que não é possível definir categoricamente as diferenças entre o que seria puramente percepção ou puramente memória, já que uma corre atrás da outra em um ponto de indiscernibilidade. Acerca dessa afirmação, Bergson sustenta: “[...] toda imagem-lembrança capaz de interpretar nossa percepção atual insinua-se nela, a ponto de não podermos mais discernir o que é percepção e o que é lembrança” (Bergson, 2010, p. 117).

A imagem-lembrança, nesse sentido, pode ser definida como a atualização de uma virtualidade. Para Deleuze, contudo, a imagem-lembrança não constitui uma indiscernibilidade, porque é tão somente uma representação de um antigo presente. O autor afirma:

[...] Ora, a imagem-lembrança não é virtual, ela atualiza por sua conta uma virtualidade (que Bergson chama de “lembrança pura”). Por isso a imagem-lembrança não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado “foi”. A imagem-lembrança é uma imagem atualizada ou em via de atualização, que não forma com a imagem atual e presente um circuito de indiscernibilidade. (Deleuze, 2018, p. 85).

Podemos também compreender a imagem-lembrança como o limite próximo do cristal, esse momento de transição incerto entre o atual e o virtual que configura uma indiscernibilidade em processo de dissolução (a lembrança se prolongará, enfim, em movimento). E talvez seja justamente nesse ponto em que Deleuze e Bergson coincidam: a imagem-lembrança é, para Bergson, indiscernível

da percepção na medida em que um fundo de memória recobre e molda a percepção imediata. Para Deleuze, por sua vez, a imagem-lembrança é uma imagem em vias de se atualizar e, portanto, de dissolver o que há de indiscernível entre a lembrança pura e a percepção imediata. Há, portanto, o consentimento mútuo entre Deleuze e Bergson na medida em que ambos reconhecem a indiscernibilidade entre imagem-lembrança e percepção.

Em *O Funeral das Rosas*, há dois procedimentos estéticos para inserir um *flashback*: um que mostra imagens do passado de Eddie de forma rápida, geralmente servindo como uma forma de passagem entre sequências e outro procedimento que revela uma memória em sua totalidade. O primeiro procedimento é quase uma hesitação em revelar os segredos que o passado esconde, deixando incerteza quanto ao conteúdo das imagens. A montagem opera rapidamente sobrepondo vários planos de natureza antitética: é a imagem de Eddie colidindo com um entregador, um primeiro plano enquadrando o rosto perdido de Eddie, o close-up no rosto de um estudante e, por fim, um *flashback* em que a mãe de Eddie agoniza até a morte. Em outros momentos é a desconexão entre o que Eddie vive no momento e uma memória que apenas irrompe no presente: como a cena em que Eddie vai ao salão de cabeleireiro e ao olhar para algo que está fora de campo se depara com as escadas da casa de sua mãe. A lembrança aparece sem ser convidada ou esperada, invade a tela por vislumbres.

Figura 4. Eddie em primeiro plano.



Fonte: Matsumoto, 1969.

No segundo procedimento, o passado na forma de *flashback* transborda sobre o presente; neste caso, não é uma mera oposição estilística entre o *flashback* rápido e alternado com outras cenas e um *flashback* que apresenta o passado em sua totalidade, é antes uma forma de unir as cenas mutiladas do passado reprimido de Eddie com uma memória pura que emerge das profundezas do tempo.

Figura 5. Close-up no rosto de um estudante.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 6. Meio primeiro plano em contra-plongée da mãe de Eddie.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Em ambos os casos é como se a lembrança do passado de Eddie persistisse em aparecer: no primeiro é a emergência fugaz de um passado que só pode ser visto em um “entre-imagens”, pois é uma lembrança que sempre aparece em seguida de outras imagens. No segundo caso, é uma imagem-lembrança que se liberta de sua condição limiar, de aparecer entre uma e outra imagem, se manifestando de forma plena. É um retorno efetivo do passado enquanto memória: é verdadeiramente uma memória bergsoniana. Segundo o autor: “[...] assim como percebemos as coisas lá onde estão presentes, no espaço, nós nos lembramos delas lá onde passaram, no tempo, e tanto em um caso quanto no outro saímos de nós mesmos” (Deleuze, 2018, p. 145). A cena em que Eddie confronta sua mãe (que segura uma foto de Gonda) demonstra esse segundo caso: é uma memória arrancada do passado mostrada em sua totalidade. O plano-detalhe da fotografia evoca essa lembrança reprimida, mas que reemerge contra a vontade das personagens. Eddie implora para que sua mãe esqueça de Gonda, ao passo em que sua mãe ri em escárnio.

Figura 7. Plano-detalhe de uma fotografia da família de Eddie.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Deleuze (2018) define o passado como uma preexistência em geral, um já-aí que se conserva no próprio tempo; a imagem-lembrança, neste sentido, nada mais é do que a busca pela memória no passado. Nesse sentido, o *flashback* sempre representa uma saída de si: “[...] e tanto em um caso [percepção], quanto no

outro [lembrança] saímos de nós mesmos.” (DELEUZE, 2018, p. 145). Eddie, neste sentido, sai constantemente de si mesma e reencontra suas lembranças. O que *O Funeral das Rosas* salienta é justamente o caráter ontológico e não psicológico da imagem-lembrança.²

1.2. IMAGEM-SONHO

Há, ainda, a imagem-sonho. Deleuze (2018) demonstra que o sonho é um estado da imagem que se caracteriza por ser um devir que pode, de direito, seguir ao infinito. O sonho é, portanto, uma série de anamorfoses: cada imagem é a virtualidade da outra, que atualiza a imagem precedente e virtualiza a imagem subsequente. No cinema, a imagem-sonho pode ser produzida a partir de dois procedimentos, segundo Deleuze (2018): por sobrecarregamento (através de fusão de imagens, desenquadramentos de câmera, etc.) ou por rarefação, quer dizer, pelo corte brusco e seco, pela elipse narrativa. A rarefação supõe um desprendimento do sonho entre objetos concretos (vividos e sentidos), enquanto o sobrecarregamento eleva o estado onírico à pura abstração. Conforme Deleuze sustenta:

As imagens-sonho, por sua vez, parecem ter dois polos, que podem ser distinguidos segundo sua produção técnica. Um procedimento por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operando por cortes bruscos ou secos, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que dá a impressão de sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos (Deleuze, 2018, p. 89-90).

² Bergson, em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, pensa a duração a partir de seu caráter psicológico, quer dizer, na medida em que uma consciência experiencia o tempo. Contudo, ao longo do *Ensaio*, o autor chega a conclusão que a duração é definida pela consubstanciação entre o passado e o presente (Bergson, 2020), logo, a duração que antes era vista a partir da perspectiva da consciência, agora é vista sob uma perspectiva ontológica. Posteriormente, em *Matéria e Memória*, Bergson sustenta que a sobrevivência do passado em sua totalidade é o que determina a memória. Neste sentido, a memória está intimamente ligada com o conceito de duração bergsoniano, pois na medida em que o passado persiste integralmente na memória, ele também se consubstancia com o presente. É neste sentido que podemos compreender a afirmação de Bergson quanto às duas formas da memória: a de preservar o passado em sua totalidade e o recobrir a percepção imediata e presente com um fundo de lembranças.

Portanto, se antes o conceito de duração era compreendido a partir de sua dimensão psicológica e depois alcança um estatuto propriamente ontológico, também o conceito de memória passa pelo mesmo processo. Na medida em que afastamos a memória das necessidades práticas e concretas da percepção, um novo horizonte é aberto e compreendemos a memória como a preservação inocente do passado enquanto preexistência em geral. Sendo assim, a memória para Bergson não é uma faculdade exclusiva de seres dotados de consciência e sim é parte constitutiva do devir do real.

Em *O Funeral das Rosas* podemos ver essas duas formas. Em primeiro lugar, não há um desenvolvimento narrativo linear, mas uma série de imagens que substituem a outra sem ordem aparente. Há fragmentos de outros filmes inseridos dentro do próprio filme, tais como *Magnetic Scramble* (um curta experimental de autoria de Toshio Matsumoto que mostra uma intervenção policial em um protesto estudantil. A imagem, por sua vez, é distorcida por conta de interferências magnéticas no conteúdo fílmico). A sobreimpressão de imagens com outras não possuem um referente em comum ou são, até mesmo, antitéticas umas às outras. Elas produzem um efeito de saturação. Em *Magnetic Scramble* vemos, justamente, uma transposição da política para o campo do onírico ao mostrar um fragmento do mundo (um protesto estudantil real e documentado) manipulado pelas intervenções estilísticas de Matsumoto, isto é, o uso de ímãs sobre a televisão, distorcendo as imagens ao mesmo tempo, em que uma câmera é posicionada de modo a enquadrar a outra cena completamente.

Figura 8. A câmera enquadra a televisão em *Magnetic Scramble*.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Ecstasic (outro curta-metragem experimental que aparece em *O Funeral das Rosas*) é uma imagem-sonho formada pelas imagens de Guevara e Eddie, que se fundem em uma rápida sequência de planos distintos: Guevara em close-up com os braços estendidos e Eddie em um primeiríssimo plano sobre um fundo negativo. As imagens em rápida sucessão sugerem uma colisão entre ambos.

Tanto em *Magnetic Scramble*, quanto em *Ecstasic* vemos uma imagem-sonho que tende ao abstrato.

Figura 9. Guevara em *close-up*.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 10. Primeiríssimo plano de Eddie sobre um fundo negativo.



Fonte: Matsumoto, 1969.

O Funeral das Rosas também conta com algumas sequências documentárias, através de entrevistas diretas com os atores do filme. Essas entrevistas rompem com o ritmo estabelecido na tragédia do *Édipo Rei*, um corte

brusco apaga o quadro anterior e o substitui por outro (mais sóbrio, mais contido). Este gesto tem dois sentidos: o de produzir uma elipse sobre a narração (o filme é inteiramente fictício? Ou há um real que irrompe no filme?) e o de trazer *O Funeral das Rosas* a um mundo concreto, vivido e sentido. Vemos, então, como o filme está imerso nos dois modos de produção possível da imagem-sonho.

1.3. A ABERRÂNCIA DAS IMAGENS

A partir dessas considerações, vemos como as memórias de Eddie, neste sentido, representam uma transfiguração da imagem-lembrança. Eddie não busca as lembranças de seu passado. Antes, é o passado que se manifesta independentemente de sua vontade. O *flashback* opera aqui como um recurso narrativo que busca a memória no passado enquanto preexistência em geral. Falamos aqui de uma memória que excede as personagens (mesmo que esteja presente nelas) e que é, em grande medida, uma memória que conserva o passado em sua totalidade. É o que Bergson (2010) chamaria de memória pura, na qual o passado sobrevive integralmente, além dos sujeitos que o acessam a partir de uma lembrança sujeita aos interesses da ação.

As lacunas da história de *O Funeral das Rosas* não podem ser contadas através do presente. É necessário que o passado se faça presente novamente e revele seus segredos. O *flashback*, enquanto imagem-lembrança, consiste justamente nessa saída, em se colocar fora de Eddie, para buscar a memória. Neste sentido, não são as lembranças que estão contidas e reprimidas em Eddie, o que o *flashback* nos mostra é que estamos, antes, inseridos na memória (de um passado enquanto preexistência em geral). Tanto Eddie quanto as outras personagens de *O Funeral das Rosas* se movem numa memória-Ser, numa memória-mundo na qual as lembranças habitam (DELEUZE, 2018).

Por outro lado, a partir do que Deleuze (2018) aponta, a imagem-sonho é insuficiente para assegurar a indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre o real e o imaginário e não é, em si, uma imagem-tempo direta. Segundo o filósofo:

Mas, seja qual for o polo escolhido, a imagem-sonho obedece à mesma lei: um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início. Da mesma forma que a imagem-lembrança ela também não assegura,

portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário. (Deleuze, 2018, p. 90-91).

O sonho, como Bergson (2010) o define, é um estado em que imagens virtuais (oriundas do passado) são transmitidas em sua integridade (com os elementos perceptivos e afetivos da imagem). Porém, Deleuze (2018) vai além e demonstra que a imagem-sonho está ligada a uma consciência que atualiza as imagens virtuais no estado onírico. Da mesma forma, a imagem-lembrança é sempre uma imagem em vias de se atualizar, porque se caracteriza como a busca *na* memória por um passado útil para uma situação presente, segundo Bergson (2010). Por si só, a imagem-lembrança e a imagem-sonho não constituem uma apresentação direta do tempo, quer dizer, não são propriamente uma imagem-tempo. Essa afirmação é esclarecida na medida em que compreendemos a diferença entre esses dois tipos de imagens.

No primeiro caso, a lembrança é uma virtualidade pura que se atualiza na medida em que é atraída por uma imagem-percepção (Deleuze, 2018). No processo de atualização de uma lembrança pura se forma a imagem-lembrança. Esta última, por sua vez, está indissociavelmente ligada a uma imagem-percepção (que se pauta, sobretudo, na necessidade de uma imagem-ação).

No segundo caso, a percepção ainda persiste na imagem-sonho através de uma difusão de sensações atuais que ultrapassam a consciência (Deleuze, 2018). Além disso, a anamorfose do estado onírico explicita justamente o caráter solidário que as imagens virtuais possuem no sonho: uma imagem só se atualiza mediante outra e, assim por diante, ao infinito.

De acordo com Deleuze (2018):

A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de “lembrança pura”, é, necessariamente, uma imagem virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza em uma imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém, no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual, atualizando-se em uma terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. (Deleuze, 2018, p. 88).

É justamente quando as lembranças fracassam, quando o sonho chega a uma situação-limite, o seu correlato emerge: a situação puramente óptica e

sonora, o germe da imagem-tempo. Segundo o autor: “Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem óptico-sonora, são antes as confusões da memória e os fracassos do reconhecimento” (Deleuze, 2018, p. 85). Podemos entender, portanto, que a imagem-sonho e a imagem-lembrança em seu ponto de transfiguração, são dois limites da imagem na medida em que ambas são transfiguradas, quer dizer, são atravessadas por movimentos aberrantes, uma errância das imagens. Elas se tornam, assim, imagens-tempo, ou melhor, se tornam duas figurações de uma apresentação direta do tempo (a imagem-cristal).

A partir desta perspectiva, vemos como as imagens-lembrança e imagens-sonho são errantes, anormais, em *O Funeral das Rosas*. A incapacidade de Eddie de lembrar o passado a não ser por fragmentos, por pequenos desvios, é uma demonstração de uma anormalidade do tempo em relação ao movimento que constitui a imagem-tempo (Deleuze, 2018). Essa anormalidade do movimento em *O Funeral das Rosas* é justamente a indiscernibilidade do atual e do virtual, do real e do imaginário, de uma coalescência dos limites da imagem-cristal.

A indiscernibilidade é também substituibilidade, já que o atual pode tomar o lugar do virtual e vice-versa, tendo ambos o mesmo peso no circuito da imagem-cristal. *O Funeral das Rosas* de Matsumoto demonstra isso através do intercâmbio entre a imagem-lembrança e a imagem-sonho: as imagens-lembranças em seus momentos de choque apresentam uma memória pura, arrancada do tempo, que conservou todos os seus traços. O *flashback* em que Eddie mata o parceiro romântico e a mãe de Eddie se apresenta em sua integridade, tal como em um sonho, encontrado no momento em que passou (no passado, no já-aí como preexistência). Essa memória, mais próxima de um sonho do que de uma lembrança, preservou até mesmo suas matizes afetivas (o desespero da mãe de Eddie ao sentir sua morte iminente, a vingança no olhar de Eddie).

Por outro lado, observamos que a imagem-sonho está também impregnada de lembranças elípticas que não se referem à diegese do filme, mas sim a elementos extra-diegéticos (aquilo que está fora do filme). A narração trágica, na qual a trama de *Édipo Rei* é construída, não possui limites claros: em um dado momento, é uma comédia física que incorpora elementos de quadrinhos e do *western*, como na briga entre Eddie e Leda que simula um duelo de pistoleiros ao mesmo tempo, em que ambas trocam xingamentos através de um balão de diálogo,

seguida de uma briga em plano fixo (herança da comédia física de Chaplin). Em outro momento é a incorporação de elementos dramáticos do teatro *kabuki* como a cena em que Gonda agride Leda. Simultaneamente, há a intercessão de versos da poesia de Baudelaire (*O Heautontimoroumenos: o carrasco de si mesmo*) que rompem com o fluxo narrativo do filme. Em particular, as passagens do filme que aparecem os versos de Baudelaire indicam o caráter duplo da imagem-cristal (indiscernibilidade entre o real e o imaginário no conteúdo fílmico) e da figura de Eddie, que é tanto a vítima quanto aquela que perpetra uma violência contra si mesma (“Eu sou a ferida e a lâmina”).

Figura 11. Eddie volta o olhar para a sua mãe.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 12. Primeiro plano da mãe de Eddie.



Fonte: Matsumoto, 1969.

CAPÍTULO 2 - AS EXPRESSÕES DA IMAGEM-CRISTAL

A imagem-cristal, segundo Deleuze (2018), é uma das figurações possíveis da imagem-tempo, uma apresentação direta do tempo no cinema. A primeira característica deste conceito é a formação de um circuito no qual o atual e virtual correm em um ponto de indiscernibilidade. A partir disso, é importante notar que para Deleuze (2018) a indiscernibilidade não seria uma fusão completa entre o atual e o virtual. Antes, o atual e o virtual são distintos, mas já não são mais discerníveis. Tanto um quanto o outro podem tomar o papel e a função do outro no circuito, quer dizer, o atual e o virtual na imagem-cristal são inatribuíveis.

Essa indiscernibilidade decorre do fato de que o atual e o virtual estão em coalescência no circuito das imagens. A imagem-cristal, neste sentido, tem dois modos concrecentes distintos. É a junção, a aderência, entre o atual e o virtual que torna ambos indiscerníveis, quer dizer, onde um vale e toma o lugar do outro no circuito da imagem-cristal.

Para Deleuze (2018), a indiscernibilidade é uma ilusão objetiva que não é produzida na consciência, mas que é constitutiva da imagem-cristal que é, por natureza, uma imagem dupla. Essa indiscernibilidade entre o atual e o virtual se constitui como uma troca no circuito da imagem-cristal: o virtual substitui o atual e vice-versa. O atual e o virtual, dentro da perspectiva e do projeto de *Cinema 2*, correspondem a uma noção de temporalidade: o atual é o presente (aquilo que é ou está em seu momento mais imediato). Contudo, o presente é também aquilo que passa ou muda, sempre se torna algo e sua atualidade não é senão um vislumbre que logo se torna lembrança, recua ao passado e se torna virtual, conforme explica Deleuze: “O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular.” (Deleuze, 2018, p. 120). Neste sentido, o virtual é o passado conservado não na memória psicológica, mas na própria permanência do passado. Quer dizer, o passado é pura virtualidade e está no tempo (não na consciência), logo, é preservado em sua totalidade.

Em *O Funeral das Rosas*, a imagem-cristal aparece como uma ferramenta conceitual para compreender certas estratégias plásticas. A indiscernibilidade entre os elementos constitutivos da imagem-cristal se organizam de diferentes maneiras. Nesse sentido, podemos dizer que a imagem-cristal possui

expressões e potencialidades distintas. Em particular, há três que acreditamos ter um peso significativo para a obra fílmica: a relação opacidade-limpidez, a imagem-espelho e a imagem-cristal como exaustão do cinema.

Entendemos que essas três expressões, longe de exaurir as possibilidades conceituais da imagem-cristal, são fundamentais para compreender discussões relativas à teoria do cinema. O filme, em particular, demonstra muitas dessas discussões ao usar procedimentos de transparência (as sequências de entrevistas que aludem a um cinema direto) e também de opacidade (exibir o artifício cinematográfico enquanto objeto criado e trabalho, a fusão de diferentes gêneros, etc.). Aqui o diálogo de Deleuze (2018) se aproxima dos debates acerca da natureza e do sentido do discurso cinematográfico (Xavier, 2005).

A imagem-espelho aparece na construção narrativa a partir do autorreconhecimento de Eddie e dos tensionamentos relativos à Leda. Por sua vez, a imagem-espelho aparece tanto como metáfora para o cinema e também como paradigma para compreender a imagem cinematográfica. Deleuze (2018), assim como Elsaesser e Hagener (2015), refletem acerca das possibilidades conceituais do espelho no cinema.

A imagem-espelho ainda supõe um certo esgotamento do cinema, na medida em que o filme se coloca enquanto objeto e conta somente a sua própria história, isto é, de um filme que fala somente sobre si mesmo.

Nesse sentido, a imagem-cristal também expressa a exaustão do cinema a partir da *mise-en-abyme* e das referências cinematográficas que o autor busca para construir a imagem: no primeiro caso, a exaustão no cinema está presente na *mise-en-abyme* na medida em que esta constitui um procedimento estilístico que tende a produzir um efeito de espelhamento, na medida em que uma imagem é colocada dentro de outra. No cinema, por sua vez, isso se reflete através da noção de um filme dentro do filme ou, ainda, de um filme em processo de criação. Segundo Deleuze:

The seed and the mirror are taken up yet again, the one in the work in process of being made, the other in the work reflected in the work. These two themes, which had run through all the other arts, had to affect cinema as well. Sometimes it is the film which is reflected in a theatre play, a show, a painting, or, better, a film within the film; sometimes it is the film which takes itself as its object in the process of its making or of its setbacks in being made. (Deleuze, 1989, p. 75-76).

No segundo caso, as referências cinematográficas presentes na obra indicam precisamente que *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) é um filme consciente da própria história do cinema. Não obstante, vemos que gestos deliberados como o filme dentro do filme (presentes na obra quando vemos o processo de criação de *Magnetic Scramble*) exprimem justamente essa consciência. A propósito desta noção de uma consciência da história do cinema que certos filmes apresentam, Oliveira Jr. (2013) os define como filmes maneiristas. Uma das características do maneirismo é justamente o da sobrecarga, demonstrando o caráter autorreflexivo e autorreferente desses filmes. A amálgama de convenções estilísticas presente em *O Funeral das Rosas* demonstra justamente esse verniz maneirista que o cinema assume ao longo de sua história.

Portanto, há aqui a possibilidade de diálogo entre o maneirismo cinematográfico (Oliveira Jr., 2013) e o esgotamento do cinema representado pela imagem-cristal (Deleuze, 2018).

2.1. 1ª EXPRESSÃO: OPACIDADE-LIMPIDEZ

A indiscernibilidade entre o atual e o virtual é caracterizada também pelo par opacidade-limpidez, ou ainda, pelo par visibilidade-invisibilidade. Seguindo as comparações com a geologia que Deleuze (1995) propõe, o atual e o virtual são como duas formas que o cristal, enquanto estrutura física, assume: o atual é o cristal polido, lapidado, límpido, é aquilo que se torna invisível ou translúcido; o virtual, por sua vez, é o cristal opaco, ainda há pouco desentranhado da terra, visível. Contudo, uma mudança nas condições faz com que a troca se inicie novamente, o opaco tornando-se límpido, o invisível tornando-se visível. Essa troca contínua opera ininterruptamente, fazendo com que os dois polos — atual e virtual — troquem de lugar na imagem-cristal. Seguindo a linha de pensamento do autor:

When the virtual image becomes actual, it is then visible and limpid, as in the mirror or the solidity of finished crystal. But the actual image becomes virtual in its turn, referred elsewhere, invisible, opaque and shadowy, like a crystal barely dislodged from the earth. (DELEUZE, p. 70, 1995).

Essa relação da opacidade-limpidez na imagem-cristal inicia discussões importantes sobre o estatuto da imagem no cinema, ou melhor, da relação entre a imagem fílmica e o real. Podemos entender com isso que o cinema é

uma modalidade de discurso, tal como apontado por Xavier (2005), feito com imagens e sons em sua riqueza de formas, texturas e procedimentos. O discurso, então, pode ser entendido a partir de duas perspectivas: a imagem fílmica é límpida, transparente e comunica sem intermediação um dado momento, um dado objeto tal como ele realmente se apresenta a nós. De tal forma, o aparelho cinematográfico tende a permanecer invisível, sendo apenas o condutor entre o registro das imagens (que capta os objetos tal como eles se apresentam à percepção) e o espectador. Esse discurso indica um certo realismo do cinema, uma capacidade inata que os meios de realização cinematográfica possuem de retratar ou imitar o real tal como ele é em sua integridade. Conforme Xavier aponta:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza — o movimento. (Xavier, 2005, p. 18).

Essa invisibilidade dos meios cinematográficos se manifesta em *O Funeral das Rosas* de maneira mais explícita através das cenas de entrevista em que a câmera tende a se apagar. O primeiro plano, nesse sentido, denota essa confrontação com a personagem/pessoa entrevistada: a simplicidade do enquadramento e a centralidade dos atores na cena favorecem uma troca de olhares (nós olhamos através da tela e os atores nos olham de volta através da câmera, agora nada mais que um meio que se desvanece na troca de olhares entre o espectador e os atores).

Figura 13. Depoimento 1.



Fonte: Matsumoto, 1969.

De maneira mais implícita, na cena em que Eddie e Guevara vão à Torre de Tóquio, há um plano-sequência em que a câmera estacionária filma a subida do elevador verticalmente. O artifício, neste momento, desaparece em prol da imersão no plano.

Figura 14. A cidade vista através da câmera.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Por outro lado, podemos considerar que a imagem fílmica é opaca, isto é, que o próprio cinema é uma forma de desvio do real que, apesar de falar sobre ou retratar a realidade, é mais uma forma de mediação representativa do que apresentação direta e não mediada do cinema. Tal concepção sempre leva em conta a noção do artifício no cinema, isto é, que o filme sempre é um objeto fabricado e, por isso, investido de intenções e desejos. Aqui se explicita a criação de objetos estéticos como uma atividade artística, em detrimento de uma arte que busca apenas representar o real (Xavier, 2005).

A propósito da noção de opacidade nos movimentos de vanguarda da arte moderna, Xavier explica:

Uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios constitutivos, tende a desencorajar as tentativas do leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra. (Xavier, 2005, p. 100).

Por sua vez, no campo do cinema, essa insistência em mostrar o artifício do filme se manifesta através de planos fixos que mostram pessoas por trás das câmeras vendo o filme ser realizado, desdobrado diante de seus olhos. É aqui, onde o filme desloca o nosso olhar para a sua própria feitura, que a opacidade da imagem cinematográfica emerge. O que Xavier (2005) chama de o “advento do objeto” é justamente o de tirar o artifício cinematográfico de seu contexto usual e elevar as suas qualidades puramente plásticas, transformando-o em espetáculo. Em *O Funeral das Rosas*, a câmera, o projetor de filme, a realização do objeto fílmico se tornam espetáculo e nós nos tornamos espectadores desse momento primevo, em que a obra nada mais é que uma abstração, um rascunho.

Essa reflexão acerca do caráter do discurso cinematográfico retorna à imagem-cristal não apenas por conta da dicotomia opacidade-limpidez que a imagem possui mas também outra dicotomia ainda mais profunda e que é basilar para a análise da imagem-tempo no cinema (Deleuze, 2018): a do real-imaginário. A imagem-cristal, sendo caracterizada pela permutabilidade dos elementos que compõem seu circuito, se refere também ao real-imaginário. Neste sentido, o real e o imaginário são indiscerníveis na imagem-cristal, um toma o lugar do outro e vale pelo outro na medida em que suas partes constitutivas são mutuamente tensionadas no circuito.

Levando em conta o par opacidade-limpidez na imagem-cristal, entendemos que esse par também se refere ao real-imaginário no campo fílmico. Em *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto), um contra-plongée enquadra um quarto de hotel, as câmeras, as pessoas indo e vindo da gravação e três pessoas em uma cama. Nesta cena em particular, ocorre a gravação de uma cena de sexo entre Eddie e um soldado estadunidense. A transição entre a cena de sexo e a exibição de todo o aparato cinematográfico (câmera, luz, tripé, equipe de gravação, etc.) demonstra os dois lados da opacidade-limpidez da imagem: em um primeiro momento é somente a câmera enquadrando os corpos de Eddie e do soldado; em outro momento, é o corte brusco que nos transpõe para o campo da fabricação do objeto fílmico.

O artifício cinematográfico, ao se ocultar da cena, nos entrega uma “impressão de realidade” (Xavier, 2005). No momento em que as câmeras, a iluminação artificial e a equipe de produção se revelam, percebemos o verniz imaginário que percorre todo o processo de realização cinematográfica. Desta

forma, o real e o imaginário, através da imagem-cristal, se tornam indiscerníveis na medida em que um substitui o outro sem uma ordenação aparente.

Figura 15. A exposição do artifício.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 16. Eddie em primeiríssimo plano.



Fonte: Matsumoto, 1969.

2.2. 2ª EXPRESSÃO: IMAGEM-ESPELHO

Aprofundando nosso entendimento acerca do conceito de imagem-cristal, podemos nos referir também ao caso do espelho: Deleuze aponta que o espelho, enquanto objeto, já supõe um circuito que opera através de uma

troca: “[...] the mirror-image is virtual in relation to the actual character that the mirror catches, but it is actual in the mirror which now leaves the character with only a virtuality and pushes him back out-of-field.” (DELEUZE, 1989, p. 70). Vemos, então, que há uma troca recíproca na imagem-espelho, onde a personagem atual é capturada pela virtualidade da imagem-espelho, ao mesmo tempo, em que o próprio *atual* na reflexão do espelho torna a personagem virtual na medida em que a coloca no fora de campo. Segundo Deleuze (1995), o espelho seria uma figuração possível da imagem-cristal.

Além disso, há a possibilidade de relacionar o espelho como expressão da imagem-cristal (Deleuze, 1989) e o conceito de espelho no campo fílmico trabalhados por Elsaesser e Hagener (2015). Nesse sentido, a superfície espelhada no cinema é tanto transparente quanto opaca (Elsaesser; Hagener, 2015). Dessa indiscernibilidade presente no espelho surge o problema do olhar que se bifurca tanto no olhar para o Eu, quanto o olhar para o Outro:

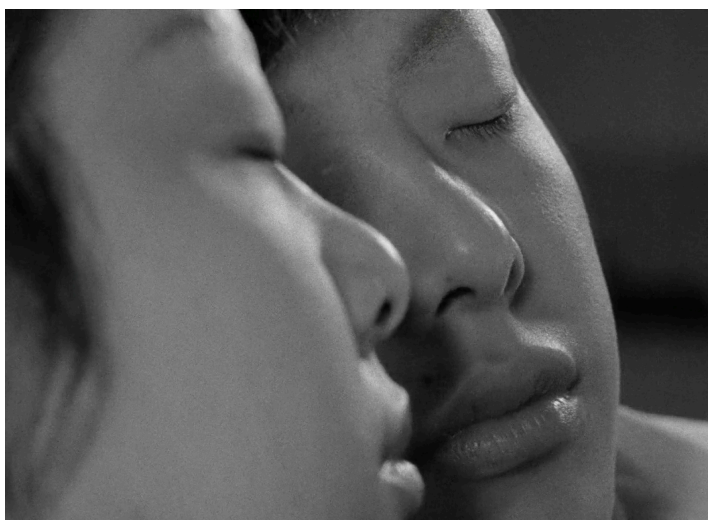
[...] theories predicated on the notion of mirror have to grapple with a special kind of framed view, at once transparent and opaque, permeable and closed off. A look into the mirror necessitates a confrontation with one’s own face as the window to one’s own interior self. Yet this look at oneself in the mirror is also a look from outside, a look that no longer belongs to me, that judges or forgives me, criticises or flatters me, but at any rate has become the look of another, or ‘the Other.’ (Elsaesser; Hagener, 2015, p. 64-65).

O que se coloca aqui é o problema do olhar enquanto exercício de reconhecimento. Aqui o rosto é elevado a uma condição singular na medida em que estabelece as relações entre o Eu e o Outro a partir do espelho. Elsaesser e Hagener (2015) entendem, a partir da perspectiva de Balász, que o *close-up* ao exhibir um rosto permite a autorreflexão (voltar o olhar sobre si mesmo) ao mesmo tempo, em que o *close-up* também concede a imagem a possibilidade de nos olhar de volta. É precisamente nesse ponto em que Deleuze se interessa pelas formulações de Balász acerca do rosto e do *close-up*, na medida em que ambos podem confundir as fronteiras entre o sujeito e o objeto, entre o real e o imaginário (Elsaesser; Hagener, 2015).

A partir dessas considerações sobre o rosto, o *close-up* e o espelho, podemos compreender três paradigmas distintos: o espelho como excessividade do Eu, o espelho como uma duplicação reflexiva entre aquilo que está sendo visto ou mostrado e, por fim, o espelho como um olhar do Outro (Elsaesser; Hagener, 2015).

Em *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) podemos ver como esses três paradigmas são operacionalizados dentro da construção da imagem. O espelho como excessividade do Eu aparece em duas cenas emblemáticas: na primeira Eddie olha diretamente para o espelho, seu corpo ficando parcialmente no fora de campo, enquanto seu rosto enquadrado através do espelho representa uma virtualidade. Eddie passa o batom de sua mãe, chora e beija a si mesma pelo espelho. O que ela vê através do espelho é uma pura possibilidade, alguém ainda para se tornar. As visões de Eddie no espelho são de um Eu que ainda vai se realizar e que, de fato, só se realiza com a concretização da morte de sua mãe.

Figura 17. Excessividade do Eu na imagem-espelho.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 18. Relação campo-contracampo na imagem-espelho.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Em outro momento, essa excessividade do Eu é levada ao limite. Em uma sequência, que se repete esparsamente ao longo do filme, Eddie adentra uma galeria de arte onde há uma exposição com rostos e máscaras distorcidas. Um homem vira, olha diretamente para a câmera e mostra uma deformação em seu rosto. O que está em jogo é a falência do autorreconhecimento: é um olhar devolvido a nós, ao mesmo tempo que para o espectador é insuportável olhar de volta para o rosto. A desfiguração do rosto representa esse afastamento que a imagem-espelho supõe.

O espelho como duplicação reflexiva aparece em uma cena que preludia a morte da própria Eddie. Um boneco *ningyō*³ é mostrado com seus dois olhos perfurados com pregos. O fim de Eddie é justamente através de um autoflagelo: Eddie perfura seus olhos com uma faca, em alusão direta ao próprio Édipo. Aquilo que está sendo visto (o boneco) é replicado posteriormente com a morte da própria Eddie. A prefiguração do ato explicita justamente esse aspecto da duplicação que a imagem-espelho sugere.

Por fim, o espelho é também um olhar direto do Outro. Essa última conotação sugere um conflito, uma dissimetria entre o Eu e o Outro. Leda, ao olhar para o espelho, repete a mesma pergunta que a Rainha Má faz ao espelho mágico em *A Branca de Neve*. Eddie aparece e permanece ao lado de Leda, em um claro sinal de confrontação. Eddie, portanto, encarna o Outro ao devolver seu olhar para Leda que a vê como uma ameaça. O que se insinua aqui, e que será abordado em um momento futuro, é justamente a fórmula de Rimbaud (“Eu é um Outro”) na medida em que esse olhar do Outro também constitui um devir do Eu. Nesta cena em particular, Leda se vê a partir do olhar de Eddie no espelho, produzindo uma zona de indiscernibilidade entre Leda e Eddie.

Contudo, a imagem-espelho (Deleuze, 2018) também encena a possibilidade de refletir acerca do filme dentro do filme que põe em jogo a vida e a morte do cinema. Essa relação está intimamente ligada com a exaustão do cinema que Deleuze (2018) trabalha ao refletir acerca do filme dentro do filme e do filme em

³ Bonecos artesanais com profundo significado cultural no Japão, são geralmente dados aos recém-nascidos com o propósito de trazer boa sorte e saúde para as crianças. O termo *ningyō* (*nin*: humano/pessoa; *gyō*: forma) pode ser traduzido como *forma humana*, que sugere que esses bonecos são mais do que meros brinquedos, visto que também eram usados como amuletos de proteção.

seu processo de criação. *O Funeral das Rosas* ao trabalhar constantemente com outros gêneros cinematográficos e ao explicitar o próprio fazer cinematográfico (mostrar a câmera, o rolo de filme e, até mesmo, citando diretamente Jonas Mekas⁴ em uma cena) demonstra justamente o ponto de exaustão do cinema.

Figura 19. A falha do reconhecimento na imagem-espelho.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 20. O espelho como duplicação reflexiva.



Fonte: Matsumoto, 1969.

⁴ Diretor lituano-estadunidense expoente do cinema de vanguarda.

Figura 21. O espelho como olhar do Outro [1].



Fonte: Matsumoto, 1969

Figura 22. O espelho como olhar do Outro [2].



Fonte: Matsumoto, 1969

2.3. 3ª EXPRESSÃO: A IMAGEM-CRISTAL COMO EXAUSTÃO DO CINEMA

No domínio do cinema, algumas obras do *boom* do Cinema Novo durante os anos 60 capturam justamente essa indiscernibilidade que a imagem-cristal apresenta enquanto conceito. Considerando dois exemplos citados por Deleuze (2018): *Ano Passado em Marienbad*, de Robbe-Grillet e Alain Resnais e *Masculino-feminino*, de Jean-Luc Godard são filmes que confundem ou borram os limites do real e do imaginário no campo fílmico. *Ano Passado em Marienbad*, através de sua narração falsificante, cria novos caminhos possíveis na trama do tempo (A conhece ou não conhece X? A vive um sonho que se repete infinitamente ou está apenas confusa, amnésica?) e *Masculino-feminino* na sequência das entrevistas fictícias e reais realizadas com os atores do filme, na qual ambas se confundem.

O *Funeral das Rosas* incorpora também elementos da *nouvelle vague* francesa, como a necessidade de apenas filmar um momento que devém, único e irrepetível: é a abertura de um olhar para o mundo. A propósito do Cinema Novo Francês, Oliveira Jr. (2013):

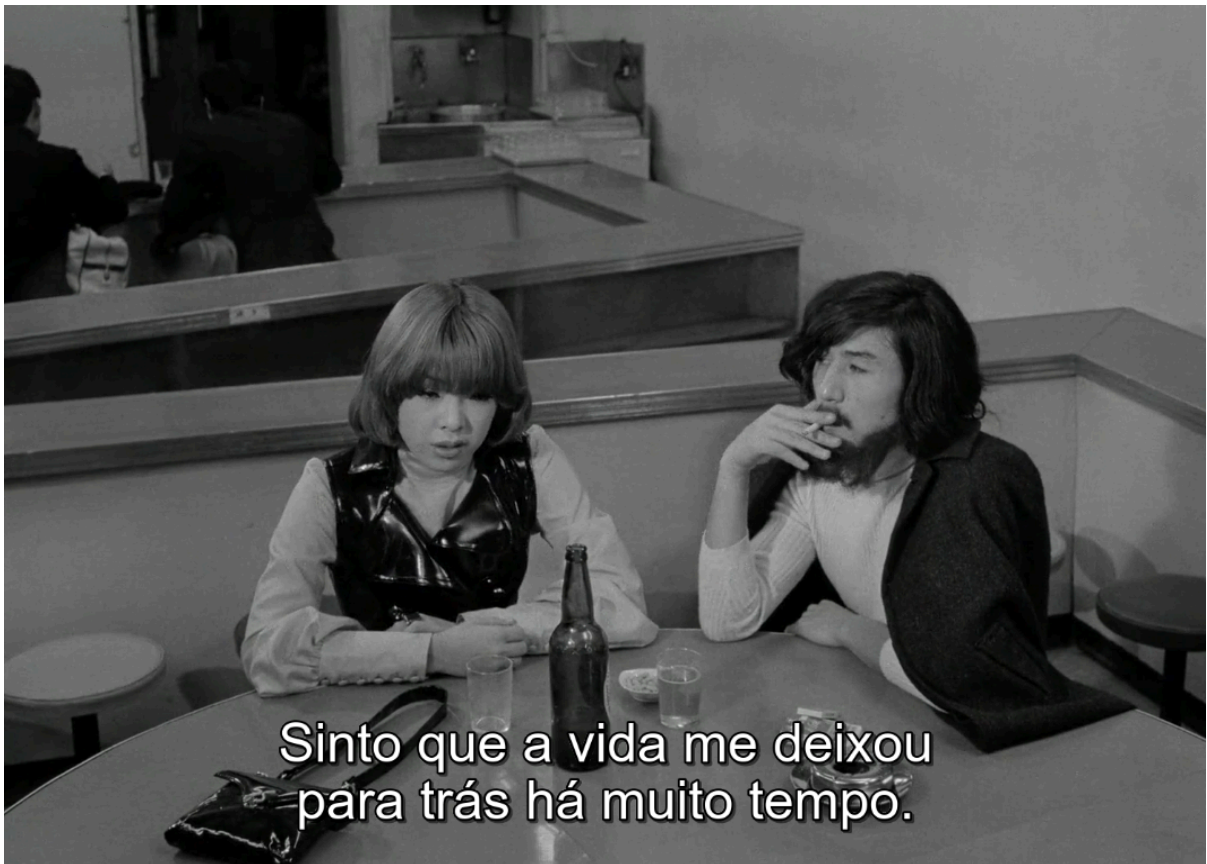
A questão é que a arquitetura do espaço cênico e a teatralidade do jogo eram muitas vezes secundárias em relação à urgência de simplesmente abrir um olhar para o mundo (esse mundo em transição e ebulição) e captar um momento de sua passagem. (Oliveira Jr., 2013, p. 120).

Aqui há duas cenas representativas que ilustram essa abertura do olhar: na primeira cena, Eddie e Gonda sentam lado a lado em um plano frontal, conversando sobre Leda. Na segunda cena, Eddie e Guevara fazem um passeio por Tóquio, terminando em um café. A câmera fixa privilegia o diálogo na medida em que centraliza as personagens no meio do quadro. Essa última cena, inclusive, faz uma referência direta a filmes como *Viver a Vida* (1962, dir. Jean-Luc Godard), onde cenas emblemáticas (como a de Nana conversando com o filósofo) acontecem. A composição cênica se reduz ao simples enquadramento das personagens e o seu diálogo.

A obra fílmica é essa coleção irreconhecível e heteróclita de fragmentos do cinema e de outras artes (a poesia, o teatro *kabuki*, etc.). Dessa amálgama surgem duas discussões distintas, mas que convergem em um ponto

comum: o do maneirismo (Oliveira Jr., 2013) e a imagem-cristal como expressão do esgotamento do cinema (Deleuze, 2018).

Figura 23. Plano de conjunto com Eddie e Guevara.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Oliveira Jr. (2013) aponta que o maneirismo toma precedência no cinema moderno a partir dos anos 1980. Contudo, entendemos que *O Funeral das Rosas* é um filme maneirista não pelo pertencimento a um movimento estético restrito a um período histórico específico, mas sim porque a *maneira* é o impulso estilístico que está presente na organização dos elementos sensíveis no filme. Neste sentido, o maneirismo é antes uma tendência estética trans-histórica. De acordo com Oliveira Jr.:

É preciso notar que o maneirismo não necessariamente circunscreve um período preciso da história do cinema ou define um movimento estético. Já havia, por exemplo, um espírito maneirista rodando o cinema desde os primeiros filmes de Orson Welles ou, ainda, desde Eisenstein. À guisa de traçar a história completa do maneirismo no cinema, seria preciso recorrer ao paradoxo de tratá-lo como tendência estética trans-histórica, como pulsão formal que pode se manifestar em qualquer época e em qualquer contexto no qual um cineasta invista nas maneiras (Oliveira Jr., 2013, p. 123).

A história do cinema, no maneirismo, é sentida como um peso irremediável; a possibilidade de reinventar o quadro, a *mise-en-scène*, torna-se cada vez mais distante, cada vez mais penosa para o cineasta-autor. Neste impasse só há duas opções, segundo Oliveira Jr.:

[...] ou o cineasta tenta suprimir essa memória (como Straub, ao dizer que seus filmes são apenas uma sucessão de ‘planos de bioscópio’), ou a assume e, mais ainda, faz dela seu mote, sua parte *pris*, implicando assim um cinema autorreflexivo e autorreferente (Oliveira Jr., 2013, p. 123).

Nesse sentido, não há mais uma inocência do cinema, pois as possibilidades parecem cada vez mais se fechar. Este fardo de consciência se manifesta através da resignificação de procedimentos plásticos e narrativos, muitas vezes ligados à impossibilidade de retratar a transparência da linguagem cinematográfica clássica (Oliveira Jr., 2013). Os quadros, a *mise-en-scène*, a montagem, carregam a herança maldita do cinema, sua história incontornável.

Por sua vez, Deleuze (1995) sugere que a crise da imagem-ação coloca o cinema em um processo de reflexão melancólica sobre a sua própria vida e morte. A exaustão das possibilidades narrativas levou o cinema a contar apenas a sua própria história. A figura do espelho na imagem-cristal sinaliza para essa situação-limite que o cinema vive — a de sua própria exaustão. Mas como Deleuze demonstra: “in fact, the work in the mirror and the work in the seed have always accompanied art without ever exhausting it,-because art found in them a means of creation for certain special images” (Deleuze, 1989, p. 76).

A fadiga do cinema é tão somente uma forma de fazê-lo ganhar vida novamente, de reanimá-lo através da repetição dos clichês, das imagens já filmadas. Até mesmo o gesto do plano fixo em *O Funeral das Rosas* é carregado dessa consciência da história do cinema, é um retorno aos planos fixos de Ozu, onde o movimento tende a zero (Deleuze, 2018), tal como em *Bom Dia!*. Não é só uma redescoberta do plano fixo, mas também uma redescoberta de Ozu sob os escombros da história do cinema.

Talvez essa superabundância da exposição do artifício se deva ao fato de que a imagem fílmica no maneirismo carrega em si uma impossibilidade de incorporar uma certa transparência. Segundo Oliveira Jr.:

Num nível mais profundo, entretanto, o maneirismo pode também estar relacionado à impossibilidade de alcançar a transparência da linguagem clássica: as ligações se fazem problemáticas, surge um ruído na passagem

de um plano a outro ou, até mesmo, no interior de uma composição [...] (Oliveira Jr., 2013, p. 125).

Não é apenas a consciência da história do cinema e a insistência em mostrar o artifício que caracterizam *O Funeral das Rosas* (Deleuze, 2018), é também o uso dessas imagens repetidas *ad infinitum* que se tornam clichês; é a persistência da indiscernibilidade entre o real e o imaginário. Se podemos falar de uma imagem-cristal em *O Funeral das Rosas*, é porque ela é, também, um maneirismo, um novo olhar sobre o mundo e o cinema. Até mesmo a própria morte de Eddie e, acima disso, a morte de Édipo em si é um clichê, na medida em que já foi reencenada incontáveis vezes.

O Funeral das Rosas traz um olhar carregado do peso da história do cinema que torna a própria superfície fílmica opaca. Esse olhar está refletido tanto no gesto do filme dentro do filme, quanto no gesto do filme em seu processo de criação. Nesse sentido, *Magnetic Scramble* e *Ecstasis* são dois filmes distintos contidos em *O Funeral das Rosas* ao mesmo tempo que são inseparáveis deste. Entendemos que essas duas obras, ao apresentarem o momento de sua concepção (o nascimento do filme), reforçam que esse filme em particular está sempre jogando com a autorreferência: é um filme que é extremamente consciente de sua história.

Em determinados momentos de *O Funeral das Rosas*, tais como a sequência de *Magnetic Scramble*, em que a filmagem dos protestos é interrompida por um plano fixo que mostra a gravação e produção do curta-metragem, a câmera enquadra (mesmo sem que tenhamos consciência disso em um primeiro momento) uma tela que, por sua vez, enquadra outras cenas (o protesto estudantil); é uma verdadeira *mise-en-abyme* na qual a imagem sempre remete a outra imagem. Esse enquadramento obsessivo de imagens sobre imagens evidencia a opacidade da imagem, podemos dizer que esse gesto é também uma insistência de mostrar o artifício, o processo de fabricação da própria obra fílmica, rompendo com a suspensão de realidade na ficção. Neste caso, o que vemos efetivamente é um filme se formando, se insinuando dentro de outro filme. A tragédia de *Édipo Rei* logo dá lugar a entrevistas austeras com os atores do filme e com pessoas reais (como na cena em que Matsumoto entrevista uma pessoa trans que não aparece anteriormente no filme; em outro caso, é a entrevista com pessoas que já fizeram o uso de drogas e sua experiência particular com as substâncias em questão). As sequências de depoimentos, feitas tanto com atores do filme quanto pessoas que

não participaram diretamente da realização da obra, apresentam um caráter ambíguo: tanto demonstra a transparência da linguagem cinematográfica quanto apontam para uma certa opacidade.

Figura 24. Exposição do artifício cinematográfico.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Essa persistência em mostrar o artifício não está circunscrita somente a esses momentos do filme; antes, perpassa a obra. Em um plano frontal podemos ver Eddie e um figurante imitando os gestos e as poses do cartaz de *Édipo Rei* de Pasolini estampado atrás deles, enquanto uma mensagem aparece na tela: “Aplausos, por favor!”. Em outro momento, quando Eddie se cega, a cena é interrompida e Yodogawa Nagaharu, um crítico de cinema, comenta: “Assustador, não? O destino amaldiçoado da humanidade” (Ko, 2011). Seguindo ainda a cena em que Eddie se cega, Toshio Matsumoto faz uma decisão de interromper novamente a cena e mostra outra: o próprio rolo de filme em que foi filmado os momentos em que Eddie se cega. A obsessão em revelar a todo momento que a obra fílmica é um

objeto fabricado borra os limites do real e do fictício no conteúdo fílmico. Desta maneira, o filme se torna cada vez mais distante de ser compreendido pelos espectadores.

Figura 25. Exposição do rolo de filme.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Figura 26. Eddie imitando os gestos do *Édipo Rei* de Pasolini.



Fonte: Matsumoto, 1969.

CAPÍTULO 3. DUAS IMAGENS-TEMPO EM O FUNERAL DAS ROSAS

Podemos dizer que *O Funeral das Rosas* exprime uma apresentação direta do tempo, a partir da imagem-cristal. O próprio cristal, segundo Deleuze: “[...] revela ou faz ver o fundamento oculto do tempo, ou seja, sua diferenciação em dois jorros: o dos presentes que passam e os dos passados que se conservam” (Deleuze, 2018, p. 145). Dessa diferenciação surgem duas imagens-tempo que se referem à ordem do tempo. Portanto, há uma imagem fundada no presente e outra no passado (estão sujeitas a um regime cristalino). Deleuze (2018) se refere a essas apresentações diretas do tempo como lençóis de passado e pontas de presente.

A primeira alude para a coexistência das regiões do passado, quer dizer, o passado coexiste como um todo (a lembrança mais próxima e a mais distante de nós, coexistem simultaneamente no tempo). As conexões que o passado pode formar existem conjuntamente no tempo. Por isso Deleuze (2018) afirma que o passado é uma preexistência em geral, quer dizer, além de ser anterior em relação ao presente atual, é também uma totalidade. Essa totalidade se divide em regiões, ou melhor ainda, em lençóis de passado que se conservam fielmente. Os lençóis de passado aludem ao cone invertido de Bergson (2010), isto é, são as distintas regiões do passado conservadas no próprio tempo.

A segunda imagem-tempo, por sua vez, se refere à simultaneidade de elementos internos do tempo. É uma imagem-tempo direta fundada, verdadeiramente, no presente. Para Deleuze (2018) o presente não só se constitui como aquilo que é atual e transitório, é também o ponto mais contraído de um passado. É um tempo interior ao acontecimento que se efetua na passagem do afeto ao tempo (Deleuze, 2018). É a fórmula de Santo Agostinho a que Deleuze se refere: “[...] há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis.” (Deleuze, 2018, p. 148).

Ao contrário, entendemos que uma imagem-tempo fundada no passado efetua um movimento contrário: o da passagem do tempo ao afeto. O passado é um já-aí, uma preexistência em geral cristalizada nos lençóis de passado, e conserva também seus elementos afetivos: é aquilo que nos perturba e também é aquilo que se torna novamente presente através da imagem-sonho (Deleuze, 2018).

O filme, por sua vez, parece perambular entre uma figuração e outra da imagem-tempo, entre os lençóis de passado que se apresentam em sua totalidade, reevocados através do *flashback* e as pontas de presente que extraem dos afetos seus elementos de tempo. O que corporifica essa apresentação direta do tempo na materialidade fílmica é a incapacidade (ou a impossibilidade) de reagir das personagens: Eddie, capturada pelo tempo, não é mais capaz de agir; Gonda, seu pai e amante, igualmente é incapaz de escapar do aperto sufocante de seu destino trágico. O tempo se desdobra incessantemente, transborda sobre o filme, se impõe de tal maneira que já não é mais possível um esquema sensório-motor que afirma a imagem-movimento; é uma obra que apresenta situações ópticas e sonoras puras.

A análise da imagem-tempo no cinema modernista de Orson Welles que Deleuze realiza, neste sentido, nos parece útil para compreender as mobilizações plásticas em *O Funeral das Rosas*. Ao refletir sobre o sentido da montagem e sua aparente antinomia com o plano-sequência em Welles, Deleuze (2018) entende que ambos os procedimentos não implicam uma contradição. O plano-sequência (que conserva um acontecimento dramático em uma continuidade ininterrupta) é um lençol de passado, quer dizer, determina o que a imagem-lembrança conserva de um antigo presente. Nesse sentido, Deleuze sustenta que a montagem permanece como ato cinematográfico por excelência:

[...] a montagem subsiste como tal sob três outros aspectos: a conexão dos planos-sequência ou dos lençóis de passado com os planos curtos de presentes que passam; a conexão dos lençóis entre si, uns com os outros (como dizia Burch, quanto mais longo um plano é, mais importante é saber onde e como terminá-lo); a conexão dos lençóis com o atual presente contraído que os evoca (Deleuze, 2018, p. 163-164).

Portanto, há uma permanência da montagem como ato cinematográfico nos dois regimes de imagem: na imagem-movimento, a montagem agencia o esquema sensório-motor em ação-reação, produzindo uma imagem indireta do tempo subordinada no movimento; na imagem-tempo, a montagem consiste na organização das coexistências não-cronológicas de uma apresentação direta do tempo (Deleuze, 2018).

Deleuze sustenta que Welles demonstra esse último sentido da montagem. No entanto, o que nos interessa é salientar três aspectos distintos dessa demonstração: o primeiro aspecto é a perda do prolongamento motor das imagens-lembrança, um esvaziamento que torna o presente fugaz. A tentativa de

evocar a lembrança sempre remete à morte, ao esgotamento. A morte se torna o ponto fixo e expressa uma crise permanente do tempo (Deleuze, 2018).

No segundo aspecto as lembranças se tornam alucinações. Torna-se impossível evocar os lençóis de passado que, por sua vez, emergem sob si como personalidades larvárias, como fósseis radioativos (são emanações diretas do passado que se corporificam na montagem). A imagem-lembrança é abolida completamente. Segundo Deleuze:

[...] o passado surge em si mesmo, mas na forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis estranhamente ativos, radioativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado. (Deleuze, 2018, p. 166).

Por fim, o terceiro aspecto reflete sobre o estado de amnésia na montagem. A amnésia, neste sentido, é um presente sem memória (Deleuze, 2018). O próprio esquecimento provoca um passado incontornável que se manifesta em uma personalidade larvária. O que está em jogo aqui é o próprio tornar-se-impossível da evocação do passado, a incapacidade das personagens de retornarem ao passado.

Em *O Funeral das Rosas*, vemos que a montagem incorpora esses três distintos aspectos: em primeiro lugar, as lembranças perdem seu prolongamento motor. O *flashback*, enquanto recurso narrativo, falha em evocar a lembrança: Eddie só vê o passado por vislumbres; quando o passado se manifesta não é por um esforço da personagem, mas sim por si mesmo. É contra a vontade de Eddie que o passado retorna, que a memória é evocada novamente. Porém, essa evocação sempre coincide com a morte. A morte da mãe de Eddie é espelhada, por sua vez, no suicídio de Gonda e da própria Eddie.

Em segundo lugar, o passado subsiste através desses fósseis radioativos. Eddie é só mais uma emanação do Édipo enquanto personalidade larvária: há o Édipo de Sófocles, o Édipo de Pasolini e a Eddie de Matsumoto. O passado se torna inevitável, mas Eddie é a própria corporificação do passado. Édipo se presentifica novamente em um novo lugar, em uma nova figura. É verdadeiramente fóssil: uma imagem cristalizada do passado, encarnada novamente sob um novo aspecto.

O terceiro e último aspecto está ligado com o estatuto da amnésia e do esquecimento na montagem. Os quadros desconectados e os liames soltos entre

acontecimentos dramáticos remetem a um presente sem memória. O esquecimento do passado de Eddie é transmitido através da montagem: as cenas não se seguem de maneira distinta, não possuem uma ligação clara entre si. Uma sequência ficcional é substituída por uma documentária e mesmo ambas sendo, aparentemente, antinômicas, há também uma troca entre o ficcional e o documentário. Essa troca provoca um esquecimento que é relativo à personagem mas também aos acontecimentos no plano fílmico. As personagens vivem em um presente desconectado, a impossibilidade de Eddie de evocar o seu próprio passado atesta essa posição. É preciso primeiro existir, estar presente, para que então as personagens contem suas histórias.

CAPÍTULO 4. O DEVIR INCESSANTE DAS POTÊNCIAS DO FALSO

Toshio Matsumoto eleva a imagem cinematográfica à potência do falso. O falso aqui não é a negação da imagem ou, até mesmo, da história do cinema; o falso é uma fonte de inspiração, inesgotável, que coloca a imagem fílmica em uma série de outras imagens (já filmadas, já vistas), fazendo surgir novas formas estéticas.

Seguindo Deleuze (2018), atestamos a indiscernibilidade entre o atual e o virtual, o real e o imaginário na obra: uma troca equivalente percorre todo o circuito. Isso se deve a uma descrição cristalina na qual o atual perde seus encadeamentos motores e o virtual passa a valer por si próprio, se corporifica sem mediação. Da mesma forma, o real se desliga de seus prolongamentos e o imaginário toma o seu lugar. Nesse sentido:

Chamamos, ao contrário, de “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria e apaga a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado. (Deleuze, 2018, p. 185).

A narração, no regime verídico, se relaciona com o desenvolvimento de um esquema sensório-motor e de uma forma do verdadeiro. No regime cristalino ou falsificante, a narração tende a abolir o esquema sensório-motor em prol de situações ópticas e sonoras puras, assim como substitui a forma do verdadeiro pela potência do falso. A forma do verdadeiro sempre remete a uma fórmula do tipo $Eu =$

Eu que expressa a noção de identidade, enquanto a potência do falso é o Eu é um Outro de Rimbaud, uma multiplicidade irreduzível (DELEUZE, 2018).

4.1. SOBRE A NARRAÇÃO: O FALSÁRIO E SUAS METAMORFOSES

Em *O Funeral das Rosas*, as potências do falso se manifestam tanto na narração quanto na narrativa. Partindo da perspectiva da narração, vemos o estabelecimento do falsário como personagem na obra fílmica: a forma do verdadeiro é apagada, em seu lugar surge uma potência do falso como força criativa. De tal forma, a narração consiste na: “[...] exposição desses falsários, seus deslizes de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros.” (Deleuze, 2018, p. 195).

O falsário é, portanto, uma multiplicidade: as personagens no cinema só valem enquanto transformação uma das outras. De tal forma, “[...] o falsário só existe em uma série de falsários, que são suas metamorfoses, pois a própria potência só existe na forma de uma série de potências que são seus expoentes” (Deleuze, 2018, p. 210). O falsário, ou melhor, a potência do falso, é o devir. Essa transitoriedade do falsário aponta para sua própria constituição: as metamorfoses. Deleuze (2018) demonstra que o falsário sempre é, também, um perito nas metamorfoses.

A forma do verdadeiro se dissolve no devir constante do falsário. Por sua vez, a forma do verdadeiro diz respeito à própria realidade ou ficcionalidade da imagem cinematográfica, estando ligada a um regime de narração verídico. O falsário, ao subvertê-la, também embaralha as fronteiras entre o real e o ficcional no campo fílmico. Sua presença impõe uma nova forma de narração que é ao mesmo tempo, falsificante (supõe que a série de metamorfoses do falsário é uma potência criativa e criadora) e crônica (arranca o tempo de sua subordinação ao movimento, torna-o aberrante).

Eddie é uma falsária. Constantemente vemos uma personagem que se torna outra: uma hora é somente um corpo amorfo, como na cena de abertura do filme: o poema de Baudelaire sobre um fundo preto é logo substituído por um fundo insuportavelmente claro. Gradualmente as silhuetas de Eddie e Gonda vão se desenhando sobre o quadro e logo se tornam rostos, representando o nascimento de um mundo, de um filme. Essa cena é representativa porque explicita o caráter

afirmativo e criativo das potências do falso: Eddie e Gonda, no início, são indistintos e apenas aos poucos vão tomando uma identidade. Em outro momento, é propriamente a Eddie que evoca a tragédia edipiana; por fim, é Shinnosuke Ikehata (a atriz que interpreta Eddie) que faz um depoimento íntimo sobre sua relação com a personagem. Essa cadeia de metamorfoses torna o falsário um personagem, por excelência, do cinema (Deleuze, 2018).

Figura 27. Primeiro plano de Eddie e Gonda.



Fonte: Matsumoto, 1969.

4.2. SOBRE A NARRATIVA: EU É UM OUTRO

Se, por um lado, a narração se refere ao desenvolvimento sensório-motor e a uma forma do verdadeiro, por outro lado, “[...] a narrativa se refere em geral à conexão sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa conexão (enquanto a narração se referia ao desenvolvimento do esquema sensório-motor).” (Deleuze, 2018, p. 214).

No cinema, as condições do subjetivo e do objetivo são operacionalizadas na relação câmera-personagem: objetivo é aquilo que a câmera “vê” e subjetivo o que a personagem “vê” (DELEUZE, 2018). O modelo de verdade,

na narrativa verídica, está expresso na adequação entre o sujeito e o objeto. Sendo assim, a narrativa nada mais é do que o desenvolvimento simultâneo de dois tipos de imagens (subjetivas e objetivas) que afirmam tanto a identidade da personagem que é vista e vê quanto a identidade do cineasta-câmera que projeta um olhar sobre o mundo que é, ao mesmo tempo, idêntico e distinto da personagem que vê. Quer dizer, o cineasta-câmera lança um olhar que pode ser independente de uma personagem e também pode ser um olhar que exprime o ponto de vista de uma personagem. Dessa relação podem nascer conflitos entre o que seria o objetivo e o subjetivo, mas em todos os casos esse conflito deve ser resolvido pela fórmula $Eu = Eu$ que afirma a identidade distinta da personagem e do cineasta-câmera (Deleuze, 2018).

O cinema de poesia de Pasolini, segundo Deleuze (2018), supera esses dois aspectos da narrativa verídica através da subjetiva indireta livre. Para Pasolini (1970) a gênese de uma tradição técnica da linguagem de poesia no cinema está intrinsecamente ligada à narração livre indireta. A narração livre indireta, por sua vez, é a imersão do autor no estado de espírito ou ânimo de sua personagem, levando o autor a adotar não apenas a psicologia da personagem, mas também sua língua. No cinema essa operação é denominada subjetiva indireta livre e consiste na imersão do estado de espírito da personagem através de seu olhar, sua maneira particular de ver o mundo.

Para Pasolini (1970), a imersão do autor na personagem no cinema se faz em um nível psicológico, mas também se faz num nível linguístico comum baseado no olhar. A linguagem aqui é baseada na visualidade e não na língua institucional, e essa linguagem para Pasolini é essencialmente estilística. Segundo Pasolini:

Por consiguiente, si se sumerge en su personaje, y cuenta a través de él la historia o representa el mundo, no puede valerse de aquel formidable instrumento diferenciante que es la lengua. Su operación no puede ser lingüística, sino estilística. (Pasolini, 1970, p. 28)

Em *Deserto Vermelho*, um filme sobre uma mulher que tenta cometer suicídio, Antonioni aplica a subjetiva indireta livre ao submergir no mundo da personagem neurótica, revivendo esse mundo através do olhar da personagem. O olhar para o mundo em *Deserto Vermelho* se faz através da perspectiva dessa personagem que se sente fragmentada. Para Pasolini (1970) o olhar do autor se funde com o olhar do personagem a partir desse mecanismo estilístico, porque ele

opera uma substituição entre o olhar para o mundo de sua personagem enferma com a sua própria visão. Desta forma:

Antonioni ya no aplica, según una contaminación un poco burda, como en los films procedentes, su propia visión formalista del mundo a un contenido genéricamente comprometido (el problema de la neurosis de alienación): sino que mira el mundo sumergiéndose en su protagonista neurótica, reviviéndolo a través de su «mirada» (que no por casualidad va esta vez decididamente más allá del límite clínico: el suicidio ya ha sido intentado). Mediante este mecanismo estilístico, Antonioni ha liberado el propio momento más real: ha podido finalmente representar el mundo visto con sus ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo: sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones. (Pasolini, 1970, p. 31).

Para Deleuze (2018) as duas imagens (olhar do autor e o olhar da personagem, o objetivo e o subjetivo) se contaminam no cinema de poesia: a câmera exprime as visões insólitas da personagem e essas próprias visões se tornam o olhar da câmera sobre o mundo. As imagens subjetivas e objetivas perdem sua identidade: o olhar da câmera é o da personagem, o olhar da personagem é o da câmera. Vemos, então, como a fórmula geral de Rimbaud “Eu é um Outro” começa a povoar a narrativa falsificante. Essa “subjetividade indireta livre” (Deleuze, 2018) proposta por Pasolini permite a superação da dicotomia real/ficcional, na medida em que a objetividade e a subjetividade narrativa se tornam indiscerníveis. Nesse sentido, o movimento estético que mais se aproximou dessa concepção de uma narração e uma narrativa falsificantes foi o etnodocumentário (Deleuze, 2018).

Pierre Perrault e Jean Rouch são duas figuras representativas não só porque são autores consagrados do etnodocumentário, mas também porque ambos invertem ou ultrapassam a alternativa real/ficcional. Perrault, segundo Deleuze (2018), opõe à ficção a fabulação. O real e o ficcional, na perspectiva de Perrault, não são necessariamente antinômicos, porque a ficção supõe um modelo de verdade que a consagra, e, além disso, a ficção sempre exprime o ponto de vista do colonizador (Deleuze, 2018). Por outro lado, a fabulação: “[...] dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.” (Deleuze, 2018, p. 218). Para ultrapassar o real e o ficcional, Perrault eleva a fabulação ao seu ponto máximo: a forma do verdadeiro na ficção se dissolve e a fabulação se ergue como potência afirmativa da memória.

Desta forma, o que essa narrativa falsificante busca é:

[...] o dever da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um

depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria torna-se outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (Deleuze, 2018, p. 218).

Jean Rouch, por sua vez, sustenta que a alternativa real/ficcional só é ultrapassada a partir do momento em que o artifício cinematográfico captura a passagem, o devir da personagem, que a coloca em um antes e depois (Deleuze, 2018). Essa passagem constitui justamente o tornar-se Outro que o falsário supõe enquanto personagem do cinema. Desta maneira, a personagem deixa de ser vista tanto objetivamente quanto subjetivamente, ao mesmo tempo, em que se desvencilha do real e do fictício. Segundo o filósofo: “[...] é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou.” (Deleuze, 2018, p. 220). É justamente essa invenção que coloca as personagens em um devir que se confunde com um povo, com uma comunidade (Deleuze, p. 221, 2018).

Podemos tomar essas formulações para lançar nosso olhar sobre *O Funeral das Rosas*. A obra fílmica, ao ter como uma de suas marcas principais a fusão de gêneros cinematográficos e o atenuamento das fronteiras entre o real e o ficcional, demonstra o próprio método de Matsumoto e de sua postura frente ao fazer cinematográfico, denominado “neo-documentário”. Por sua vez, Ko (2011) sustenta:

However, a possible key to understanding the way in which ‘neodocumentarism’ is implemented in the film is the way in which it brings together, and fuses, different kinds of cinematic and artistic conventions. Elements of documentary style, avant-garde and experimental techniques, abstract and surrealist conventions are merged in such a way as to blur the distinction between the ‘real’ and the ‘fictional’. (Ko, 2011, p. 381).

Para Matsumoto, o documentário clássico, ao representar uma realidade meramente exterior, fracassa em, de fato, representar algo. Isto se deve ao fato de que, para Matsumoto, o documentário clássico depende de um tema ou tópico que só é pertinente na medida em que faz parte de um momento determinado da história (KO, 2011). Por sua vez, o surrealismo e o cinema de vanguarda representam uma possibilidade de ir além e representar realidades internas (psicológicas e afetivas) que não são capturadas pelo documentário. O problema deste último, por sua vez, é se manter fechado, ignorar as realidades externas em que estamos imersos. O “neo-documentário”, não se caracteriza somente pela consciência de estilos cinematográficos anteriores, é também a tentativa de fazer

emergir um novo cinema a partir da colisão do documentário clássico com o cinema de vanguarda. Seu propósito é justamente o de lidar com a objetividade e a subjetividade no cinema a partir de um novo horizonte.

Contudo, ao invés de identificarmos a concepção de neo-documentário proposto por Matsumoto e investigado por Ko (2011) com o etnodocumentário de Perrault e Rouch, pensamos que a originalidade estilística, isto é, sua combinação dos referenciais cinematográficos (tanto o cinema de arte vanguardista quanto o documentário clássico) cria uma nova forma de borrar os limites entre o real e o ficcional, bem como salienta essa metamorfose das personagens, que as tornam outras constantemente. Nesse sentido, a abordagem teórica-prática de Matsumoto é mais uma fórmula para alcançar o *Eu é um Outro* que Deleuze (2018) busca compreender a partir do falsário e da narrativa falsificante.

A fusão do olhar do autor com a da personagem, a capacidade que o próprio cinema parece ter de fazer com que uma visão de mundo se contamine com outra, é justamente o que esses três autores formulam em suas concepções de imagem e cinema. Por trás dessas concepções de cinema subjaz o devir das personagens que se tornam outras ininterruptamente.

A sequência de *Ecstasis*, em *O Funeral das Rosas* (1969, dir. Toshio Matsumoto) demonstra essa multiplicidade irreduzível que perpassa o filme: os planos em *close-up* de Guevara e os planos curtos de Eddie se fundem em uma rápida sucessão de quadros. Esse procedimento apresenta os personagens em devir, na transitoriedade da série dos falsários, na qual um só vale pela transformação do outro (Deleuze, 2018). Através da composição cênica, do enquadramento de câmera e da montagem rápida, um se torna o outro, ao mesmo tempo, simbolizando a sua união carnal e consagrando a fusão do olhar do autor e da visão de mundo das personagens (Pasolini, 1970).

4.3. DO DEVIR INDIVIDUAL AO COLETIVO

Não somente os segmentos experimentais da obra filmica apontam para o *Eu é um Outro*, mas também os fragmentos documentários nos levam para a mesma direção. Há nas sequências de entrevistas do filme uma multiplicidade que se insinua nos depoimentos das personagens. Shinnosuke Ikehata, ao refletir sobre

seu papel como Eddie, fala sobre sua identificação e rejeição com a personagem: assim como Eddie, Shinnosuke também não conheceu o pai; diferentemente de Eddie, Shinnosuke detesta relações incestuosas. O que importa é que há uma passagem no depoimento que atravessa tanto Eddie quanto Shinnosuke e a câmera alcança justamente esse ponto em que a personagem se põe a fabular. Neste momento de passagem, a personagem devém outra, torna-se outra através da fabulação de si. E é justamente essa fabulação que eleva o falso à potência (Deleuze, 2018).

Figura 28. Depoimento de Shinnosuke Ikehata sobre Eddie.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Se há um antes e depois capturado pela câmera, é porque há também um devir da personagem na qual esta deixa de ser real ou fictícia, assim como deixa de ser vista objetivamente e ver subjetivamente. O real e o ficcional são superados na medida em que a câmera conecta o momento de passagem de uma personagem em uma imagem-tempo direta. A personagem, em si, não cessa de se transformar, “é inseparável de um devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 2018, p. 221). Na verdade, é esse mesmo devir, esse ponto de fabulação da personagem que também constitui a invenção de um povo. Por sua vez, o cineasta e o espectador tornam-se outros, visto que as personagens no filme atuam como intercessoras através de suas fabulações.

Os depoimentos em *O Funeral das Rosas* são exemplares tanto no sentido plástico, quanto em um sentido narrativo: a câmera captura as personagens em seu ponto de fabulação, na qual se tornam outras, ao mesmo tempo que o cineasta-câmera e o espectador se tornam outros. A simplicidade do plano fixo permite o contato entre a personagem, o cineasta-autor e o espectador. É neste ponto que se insere de fato a invenção, ou antes, o desvelamento de um povo: a cultura dissidente, não-conformista da juventude *underground* japonesa dos anos 60. Essa invenção só é possível porque o ponto de fabulação das personagens sempre coincide com um devir coletivo, com uma comunidade que, ao mesmo tempo, em que excede as personagens, também está presente nelas.

Em um depoimento, uma jovem trans pondera sobre sua própria felicidade. O entrevistador pergunta a ela: “Por que você não deixa de ser travesti?”, ao passo que ela responde não haver razão para deixar de ser. A jovem olha diretamente para a câmera. Esse gesto, esse olhar que nos é devolvido, além de retomar questões relativas à imagem-espelho (Deleuze, 2018) e a superfície espelhada como metáfora para o cinema (Elsaesser; Hagener, 2015), também retoma a fórmula de Rimbaud, desta vez entre os espectadores e a pessoa entrevista. Seu olhar, taciturno e acanhado, estabelece um ponto de contato entre nós e ela. Ao falar, gesticular e se expressar, reconhecemos nela algo que também está em nós: a humanidade. É a possibilidade de uma aproximação, ao mesmo tempo que é uma possibilidade de distanciamento visto que ainda mantemos uma certa distância em relação a ela.

Figura 29. Depoimento 2.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Outra personagem, sem nome, relembra de como descobriu sua orientação sexual. Na medida em que fala, é necessário voltar ao passado (não de uma maneira mecânica, como uma mera reprodução dos acontecimentos de sua vida) para reencontrar um outro Eu. A personagem se torna outra ao reconstruir passo a passo conosco sua própria trajetória de vida. Sem perceber esta personagem narrava a história de uma comunidade, seu devir deixa de ser somente individual e passa a ser coletivo. Por sua vez, também nos tornamos outro ao partilharmos desses acontecimentos através da narração de sua própria vida. A personagem se torna de fato intercessora (Deleuze, 2018), se coloca entre nós e o cineasta-câmera, em um lugar de passagem onde a função fabuladora se presentifica na imagem cinematográfica.

Figura 30. Depoimento 3.



Fonte: Matsumoto, 1969.

Através desses depoimentos vemos que o devir dessas duas personagens são indissociáveis de um povo. É justamente nesse ponto onde o devir individual se torna coletivo, se torna a história de uma comunidade. Ao passo que essas personagens falam apenas de suas experiências pessoais (em um caso, através de uma fabulação de si e em outro caso, através da dúvida e sua hesitação diante da vida e do futuro), há nelas uma passagem que ultrapassa o individual e alcança um devir coletivo. Essa coletividade representada por essas duas personagens é a de uma comunidade marginalizada. Não obstante, o filme retrata

justamente o submundo da sociedade japonesa: o bar gay Genet se torna refúgio para as pessoas da comunidade gay e trans; as ruas noturnas em que sujeitos considerados vadios pela sociedade perambulam se torna também o local de encontro em que esses depoimentos se passam. Enfim, esse devir coletivo presente na obra fílmica é justamente o devir de comunidades esquecidas e ostracizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante notar que todo filme, mesmo constituindo uma unidade coesa, é também uma multiplicidade. A tentativa de fazer uma análise exaustiva de um filme é, por si só, uma tarefa impossível. Esse trabalho, ao buscar os pontos de contato entre cinema e filosofia, encontrou uma obra fílmica que simboliza (ao nosso ver) um encontro fortuito entre esses dois campos. Essa confluência, além de ser informada pela teoria do cinema e a materialidade fílmica, também deve grande parte de sua realização à filosofia de Gilles Deleuze.

O primeiro capítulo toma como ponto de partida a relação entre dois tipos de imagens (imagem-lembrança e imagem-sonho) que, apesar de não serem propriamente imagens-tempo, estão sujeitas a uma aberrância que deixa entrever a possibilidade de uma imagem-tempo. Nossa interpretação visa explicitar os dois limites aberrantes dessas imagens: por um lado, a imagem-lembrança (o mecanismo de reconhecimento, latente na imagem-lembrança, se expressa no cinema através da necessidade do *flashback*) na medida em que fracassa compõe o limite interno da imagem-tempo; por outro lado, a imagem-sonho (que se manifesta no cinema a partir da anamorfose das imagens e da relação entre estados concretos e abstratos) constitui o limite externo da imagem-tempo. Esses dois limites, ao nosso ver, se relacionam intimamente ao circuito da imagem-cristal, que também é dotada de dois limites, ao passo que estes também constituem seu ponto de indiscernibilidade, de uma troca mútua.

Em *O Funeral das Rosas* observamos como a imagem-lembrança e a imagem-sonho encontram uma situação-limite na obra que as leva a um ponto de transfiguração. Pensamos, até mesmo, que uma passa a valer pela outra: a desconexão no *flashback* (a lembrança que apenas emerge no presente por meio de vislumbres) e o desarranjo da imagem-sonho leva a um ponto de indiscernibilidade.

É neste ponto no qual a situação óptica e sonora pura, a própria substância da imagem-tempo, é elevada.

O segundo capítulo gravita em direção à imagem-cristal. Ao definir o conceito, podemos entender que a imagem-cristal tem um sentido propriamente temporal: o atual e o virtual se caracterizam, respectivamente, enquanto um presente que passa e um passado que se conserva. Esses dois aspectos estão em coalescência, isto é, são inseparáveis no circuito da imagem-cristal. Essa coalescência implica uma indiscernibilidade que, segundo Deleuze (1989), é uma distinção entre dois elementos (no caso, o atual e o virtual) que sempre se dissolve: a coalescência entre o atual e o virtual faz com que o atual e o virtual estejam intrinsecamente ligados, apesar de haver diferenças significativas entre esses dois aspectos no circuito da imagem-cristal. O autor explica:

The crystal-image is, then, the point of indiscernibility of the two distinct images, the actual and the virtual, while what we see in the crystal is time itself, a bit of time in the pure state, the very distinction between the two images which keeps on reconstituting itself. (Deleuze, 1989, p. 82).

A constante cisão da imagem-cristal nos mostra que a imagem-cristal está sempre em um processo de distinção a ser produzida, já que ambos os aspectos da imagem-cristal são constantemente rearranjados. Nesse sentido, pensamos que este conceito opera por meio de expressões que sinalizam para esses diferentes rearranjos. Em particular, há três expressões dignas de nota que parecem ter uma certa presença em *O Funeral das Rosas*: a relação opacidade-limpidez, a imagem-espelho e, por fim, a exaustão do cinema como expressão da imagem-cristal.

A relação opacidade-limpidez para se referir, por sua vez, à relação entre a transparência e a opacidade do cinema (Xavier, 2005). O debate que se inicia aqui gira em torno do questionamento sobre a natureza do artifício cinematográfico: ele tende a se ocultar e dar uma impressão do real ou, por outro lado, ele tende a se colocar em evidência enquanto objeto estético fabricado? Considerando a indiscernibilidade produzida na imagem-cristal, vemos que tanto a opacidade quanto a limpidez são intercambiáveis. Podemos entender, a partir disso, que o artifício cinematográfico pode tanto se esconder quanto se tornar explícito na imagem-cristal. Esse aspecto se esclarece em *O Funeral das Rosas* na medida em que o filme adota procedimentos estilísticos que expõem o artifício, ao mesmo

tempo em que a obra o invisibiliza (essa relação fica mais clara nas sequências documentais e nas cenas na qual a câmera toma centralidade na composição cênica).

A imagem-espelho, ao colocar a relação dentro de campo/fora de campo em evidência, também explicita a possibilidade de pensar o próprio cinema como uma superfície espelhada (que é, simultaneamente, transparente e opaca). Aqui há também uma relação íntima com as formulações de Elsaesser e Hagener (2015) sobre o espelho enquanto metáfora para a excessividade do Eu, como duplicamento reflexivo e como um olhar do Outro. A obra fílmica expressa essas três formulações na medida em que o espelho aparece como uma ferramenta indispensável para pensar o autorreconhecimento de Eddie e também a relação entre as personagens (em particular a cena em que Leda olha para o espelho e recita as palavras da Rainha Má de *A Branca de Neve*).

Também podemos pensar a imagem-cristal a partir do esgotamento do cinema. A relação que traçamos aqui foi entre a exaustão do cinema (a reflexão sobre sua vida e morte) em Deleuze (1989) e o maneirismo cinematográfico (Oliveira Jr., 2013). Este último é caracterizado por dois elementos: por um lado, é a consciência excessiva da história do cinema (que leva a uma *mise-en-scène* obsessiva, autorreferente e autorreflexiva) e, por outro lado, um apagamento da história do cinema, um retorno à inocência (Oliveira Jr., 2013). Por sua vez, a *mise-en-abyme* (procedimento no qual uma imagem enquadra ou contém outra imagem) na obra e as referências cinematográficas que o filme faz em adotar convenções estilísticas distintas reforçam essa consciência da história do cinema. Deleuze (2018) ao refletir sobre a morte do cinema traz dois casos interessantes: o do filme dentro do filme e o filme em seu processo de criação. O primeiro salienta justamente esse caráter do filme como superfície espelhada e o último uma certa incapacidade do cinema alcançar uma transparência plena do artifício cinematográfico (Oliveira Jr., 2013). Contudo, Deleuze (2018) sustenta que o processo de reflexão sobre a vida e a morte do cinema é uma também uma possibilidade de criar novas imagens, de reafirmar o cinema através de sua própria história.

O terceiro capítulo analisa duas imagens-tempo propostas por Deleuze (2018) e suas possíveis relações com a obra fílmica. O filósofo pensa em duas apreensões diretas do tempo fundadas em aspectos distintos: uma é fundada

através da coexistência das regiões ou dos lençóis de passado; a outra é fundada no presente, pela simultaneidade dos elementos internos do tempo ou, ainda, nas pontas de presente desatualizadas. Compreendemos que um dos aspectos cruciais desse debate para *O Funeral das Rosas* está na reflexão acerca da montagem como ato cinematográfico por excelência a partir do cinema de Orson Welles (Deleuze, 2018). Aqui há alguns momentos relevantes para essa discussão: a impossibilidade de evocar o passado na montagem (esse passado sempre coincide com a morte), a sobrevivência do passado por meio de fósseis radioativos e, por fim, o estatuto do esquecimento na montagem.

Encontramos em *O Funeral das Rosas* esses três momentos: o passado é inevitável e, quando a possibilidade de evocá-lo se insinua, sempre há uma coincidência com a morte (no caso, a da mãe de Eddie); a sobrevivência do passado através de fósseis radioativos, por sua vez, parece-nos antes ter uma relação com a Eddie enquanto personagem trágica e sua relação com os outros Édipos (nesse sentido, Eddie nos parece um fóssil, uma imagem do passado que retorna perpetuamente). Por fim, a amnésia e o esquecimento estão presentes na montagem na medida em que a própria Eddie parece ser incapaz de relembrar voluntariamente do passado

O quarto capítulo nos leva à outro momento-chave deste trabalho: *O Funeral das Rosas* nos parece ser um filme que se eleva a uma potência do falso. Retomando aqui nossas conclusões acerca disso, entendemos que as potências do falso representam a possibilidade de criação. Nesse sentido, as potências do falso retomam certas características da imagem-tempo: o desmoronamento do esquema sensorio-motor, isto é, numa descrição cristalina que cria e apaga seu objeto; a indiscernibilidade entre o atual e o virtual, o real e o imaginário (no cinema também podemos formular a partir dos termos real/ficcional) que se produz no campo de uma narração falsificante (que abole o esquema sensorio-motor) ao privilegiar situações ópticas e sonoras puras (Deleuze, 2018). Vemos, então, a emergência do falsário como personagem do cinema, pois na medida em que o falsário só vale pelas suas metamorfoses a forma do verdadeiro (que se relaciona com o esquema sensorio) se torna obsoleta. O que vale, para o falsário, é o seu próprio devir ao se opor à qualquer forma do verdadeiro.

É precisamente neste ponto em que surge a possibilidade de uma narrativa falsificante que substitui a fórmula de identidade $Eu = Eu$ (forma do

verdadeiro), pelo “Eu é um Outro” de Rimbaud. A narrativa verídica, segundo Deleuze (2018), está relacionada, no cinema, com a objetividade e subjetividade (o que a câmera vê e o que a personagem vê e sente). Qualquer conflito que ocorra na superfície fílmica é solucionado através da reiteração da identidade que separa a personagem do cineasta-câmera (Deleuze, 2018). Por outro lado, a narrativa falsificante opera uma superação da subjetividade e da objetividade ao fundir, ou “contaminar” (nos termos de Deleuze e Pasolini), o olhar da personagem com o olhar do cineasta-câmera.

Através da subjetiva indireta livre, isto é, do exercício ativo que um autor faz ao ver o mundo através do olhar da personagem (a câmera sendo um eco da personagem), Pasolini supera a narrativa verídica. Contudo, Deleuze (2018), vê justamente no etnodocumentário de Perrault e Rouch o triunfo da narrativa falsificante: ao capturar através da câmera o antes e depois de uma personagem, os autores conseguiram também apreender as personagens em seu ponto de fabulação (quer dizer, no momento em que a personagem deixa de ser vista objetivamente e subjetivamente). Segundo Deleuze (2018), na medida em que as personagens falam sobre si, elas se tornam reais. O depoimento, no etnodocumentário, está ligado intrinsecamente a uma invenção de si. É precisamente neste momento em que a personagem se põe a falar que ela devém outra. Esse devir se confunde, de acordo com Deleuze (2018), com a história de um povo, com a invenção de uma comunidade.

Vemos em *O Funeral das Rosas*, em particular nas sequências de entrevistas e depoimentos, a captura dessa passagem, de um antes e depois que caracterizam a narrativa falsificante. Compreendemos que as personagens, ao falarem sobre si, são capturadas em seu ponto de fabulação. Elas efetivamente se tornam outras através do depoimento. Esse devir das personagens, em última instância, também coincide com um devir coletivo de comunidades marginalizadas. É também justamente neste ponto de fabulação no qual as personagens se tornam reais, visto que há uma abertura que permite a identificação entre as personagens e o cineasta-autor e, além disso, com o espectador.

Por fim, os versos de Baudelaire (“Eu sou a ferida e a lâmina”) atestam a própria condição dupla presente em *O Funeral das Rosas* que se manifesta tanto em um nível cênico, quanto narrativo. Ao nível cênico podemos ver como a composição e a montagem da obra fílmica persiste em confundir o real e o

ficcional na medida em que o tempo parece estar em aberrância. Ao nível narrativo, contudo, podemos desmembrar essa condição em duas partes: a das pessoas entrevistadas nas sequências documentais do filme, que retoma a questão do devir das personagens e um devir coletivo, mas também a da própria Eddie enquanto personagem trágica. A ferida e a lâmina, neste sentido, se referem ao destino da personagem: ao mesmo tempo, em que Eddie é a algoz de sua própria mãe, é também vítima de seu próprio destino. A morte de Eddie e de sua mãe nada mais é que a concretização da tragédia, da realização incontornável do destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2020.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 4ª ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film theory: an introduction through the senses*. Nova Iorque: Routledge, 2015.

FUNERAL das Rosas. Direção de Toshio Matsumoto. Tóquio: Art Theatre Guild, 1969. DVD.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

KO, Mika. 'Neo-documentarism' in *Funeral Parade of Roses: the new realism of Matsumoto Toshio*. *Screen*, Oxford, vol. 52, n. 3, p. 376-390, 2011.

JARAVA, Pedro. *Filosofia e Cinema: A imagem e o pensamento Os conceitos através dos filmes*. 2022. 88 páginas. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

PASOLINI, P.P.; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Tradução de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.