

UNIVERSIDADE FEEVALE

VITÓRIA FISCHER SCHILLING

CINEMA JAPONÊS: CULTURA E ESTÉTICA NO FILME *DOLLS*

Novo Hamburgo
2010

VITÓRIA FISCHER SCHILLING

CINEMA JAPONÊS: CULTURA E ESTÉTICA NO FILME *DOLLS*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social – Habilitação em
Jornalismo pela Universidade Feevale

Orientadora: Dra. Christine Bahia de Oliveira

Novo Hamburgo
2010

VITÓRIA FISCHER SCHILLING

Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, com o título **CINEMA JAPONÊS: CULTURA E ESTÉTICA NO FILME *DOLLS***, submetido ao corpo docente da Universidade Feevale, como requisito necessário para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo.

Aprovado por:

Professora Orientadora: Dra. Christine Bahia de Oliveira

Professora (Banca examinadora): Dra. Paula Regina Puhl

Professora (Banca examinadora): Dra. Paula Casari Cundari

Novo Hamburgo, junho de 2010.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, a melhor pessoa que eu poderia ter ao meu lado durante todos esses momentos. Ao meu pai, exemplo de inteligência e de pessoa. Obrigada por sempre pensarem no meu melhor e me ajudarem na batalha para me tornar cada vez uma pessoa mais completa.

Aos meus irmãos, pelos momentos de descontração, por entenderem que a mana sempre “tinha muito pra fazer”, por oferecerem ajuda e um abraço quando viam que eu precisava.

Aos meus amigos, que me aguentaram falando a palavra ‘tcc’ em cada frase. Um ‘obrigada’ mais especial aos que mostraram que também nas horas de necessidade estão ali e que assistiram de boa vontade ao filme.

À minha orientadora Christine Bahia, pelo apoio quando eu ainda não acreditava que este trabalho poderia dar certo. Eu não poderia estar mais feliz com o resultado que alcançamos.

.

Aos professores de Comunicação da Feevale, muitos os quais eu admiro imensamente, que ensinaram muito e mostraram que esforço e dedicação são sempre reconhecidos .

“Um homem precisa viajar. Por sua conta, não por meio de histórias, imagens, livros ou TV. Precisa viajar por si, com seus olhos e pés, para entender o que é seu. Para um dia plantar as suas próprias árvores e dar-lhes valor. Conhecer o frio para desfrutar o calor. E o oposto. Sentir a distância e o desabrigo para estar bem sob o próprio teto. Um homem precisa viajar para lugares que não conhece para quebrar essa arrogância que nos faz ver o mundo como o imaginamos, e não simplesmente como é ou pode ser. O que nos faz professores e doutores do que não vimos, quando deveríamos ser alunos, e simplesmente ir ver”

Amyr Klink

RESUMO

Este trabalho estuda o cinema japonês, questões culturais relacionadas a ele e sua linguagem visual. Como problema de pesquisa, busca-se verificar se a compreensão da mensagem de um filme pode ser afetada pelo *background* cultural de seus espectadores. Escolheu-se o filme japonês *Dolls*, de 2002, do diretor Takeshi Kitano, para o estudo. Por meio de uma revisão bibliográfica sobre cinema, cultura e estética e de questionários aplicados com espectadores do filme, realizou-se uma análise de sua recepção por brasileiros, com a metodologia de Análise de Conteúdo, conforme Laurence Bardin (1977). Autores que embasaram a pesquisa sobre cultura japonesa foram Mente (2004), Davies e Ikeno (2002) e Sugimoto (2003), enquanto Novielli (2007) foi utilizada para ancorar a teoria sobre cinema japonês. Constatou-se que a cultura dos espectadores tem influência sobre o modo como compreendem um filme. Os brasileiros demonstraram dificuldade em entender grande parte das cenas de *Dolls*, e essa dificuldade foi maior nas cenas que não tinham apoio da comunicação verbal.

Palavras-chave: Cinema. Cultura. Estética. Japão.

ABSTRACT

This piece of work studies the Japanese cinema, cultural matters related to it and its visual language. It aims to verify if the understanding of the message of a film can be affected by the cultural background of its spectators, and the Japanese movie *Dolls*, from 2002, by director Takeshi Kitano, was chosen for the study. Through a bibliographic research about cinema, culture and aesthetics and questionnaires with spectators of the film, was carried out an analysis of its reception by the Brazilians, with the methodology of Content Analysis by Laurence Bardin (1977). The authors that gave the basis for the research about Japanese culture were Mente (2004), Davies and Ikeno (2002) and Sugimoto (2003), while Novielli (2007) was used for the theory about Japanese cinema. It was evidenced that the culture of the spectators has an influence on the way they understand a film. The Brazilians had difficulty in understanding many scenes of *Dolls*, and this difficulty was bigger in the scenes that did not have verbal communication.

Keywords: Cinema. Culture. Aesthetics. Japan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os mendigos amarrados.....	77
Figura 2 - A morte dos mendigos amarrados.....	78
Figura 3 - A mulher que espera por seu amor do passado.....	78
Figura 4 - A estrela do <i>pop</i> e seu fã.....	79
Figura 5 - Estações do ano em <i>Dolls</i>	85
Figura 6 - Teatro <i>Bunraku</i>	88
Figura 7 - Bonecos abraçados.....	89
Figura 8 - Marionetes olham para a câmera.....	89
Figura 9 - Casal avisa Matsumoto da tentativa de suicídio de Sawako.....	91
Figura 10 - Sawako tenta se desvencilhar no hospital.....	91
Figura 11 - Matsumoto olha para Sawako.....	92
Figura 12 - A borboleta com a asa quebrada.....	92
Figura 13 - A única asa restante da borboleta.....	93
Figura 14 - Três asas da borboleta são atropeladas por Matsumoto.....	93
Figura 15 - Sawako conversa com anjinho.....	93
Figura 16 - Sawako fica encantada com as flores.....	94
Figura 17 - Sawako com o brinquedo de soprar.....	95
Figura 18 - Matsumoto segura Sawako para que não seja atropelada.....	95
Figura 19 - Sawako chora com o brinquedo estragado.....	96
Figura 20 - Sawako fascinada com o caminhão.....	96
Figura 21 - Matsumoto abraça Sawako, presa ao carro por uma corda.....	97
Figura 22 - Sawako olha para o chão.....	97
Figura 23 - Agora unidos por uma corda, eles caminham aparentemente sem rumo.....	98
Figura 24 - Os mendigos amarrados observam o mar.....	98
Figura 25 - Sawako e Matsumoto caminham ao pôr-do-sol.....	99
Figura 26 - Passam em frente a cataventos.....	99
Figura 27 - Sawako vê homem mascarado.....	100
Figura 28 - Homens mascarados com Sawako enquanto Matsumoto está inconsciente no chão.....	100
Figura 29 - Sawako foge do suposto homem mascarado.....	101
Figura 30 - Sawako mexe em Matsumoto para pegar uma folha.....	101
Figura 31 - Sawako e Matsumoto caminham no outono.....	102
Figura 32 - Caminham no inverno.....	102
Figura 33 - Varal com bonecos.....	103
Figura 34 - Varal com <i>kimonos</i>	103

Figura 35 - Mendigos amarrados vestindo os <i>kimonos</i>	103
Figura 36 - Sawako mostra que lembra do pingente que recebeu dele.....	104
Figura 37 - Mendigos amarrados correndo.....	104
Figura 38 - Bonecos correndo.....	105
Figura 39 - Sawako pendurada na árvore com o pingente.....	105
Figura 40 - Sawako e Matsumoto pendurados pela corda.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O CINEMA.....	17
1.1 A TÉCNICA SE TRANSFORMA EM ARTE.....	18
1.2 O CINEMA PASSA A TER SOM.....	22
1.3 HEGEMONIA AMERICANA.....	25
1.4 CINEMA JAPONÊS.....	28
1.4.1 O papel dos <i>benshi</i>	29
1.4.2 Produções japonesas.....	31
1.4.3 Atualidade.....	35
2 CULTURA.....	39
2.1 CULTURA JAPONESA.....	43
2.1.1 Estrangeiros.....	46
2.1.2 Mulheres e casamento.....	48
2.1.3 Sacrifício e perfeição.....	50
2.1.4 Orientação para o grupo.....	52
2.1.5 Comunicação não-verbal.....	54
2.1.6 Ambiguidade.....	57
2.1.7 Senso de beleza e tempo.....	59
3 ESTÉTICA E IMAGEM.....	63
3.1 ESTÉTICA E CINEMA.....	64
3.1.1 Planos, cortes e montagem.....	67
3.2 Compreensão do público.....	72
4 DOLLS.....	76
4.1 O AUTOR.....	79
4.1.1 Takeshi Kitano sobre <i>Dolls</i>	83
4.2 CENAS.....	88
4.2.1 Cena 1: Teatro de bonecos.....	88
4.2.2 Cena 2: O casamento.....	90
4.2.3 Cena 3: Hospital.....	92
4.2.4 Cena 4: Anjo e flores.....	93
4.2.5 Cena 5: Brinquedo de soprar.....	94
4.2.6 Cena 6: Caminhão e corda.....	96

4.2.7 Cena 7: Máscaras e catavento.....	98
4.2.8 Cena 8: Estações.....	101
4.2.9 Cena 9: Noivado e morte.....	103
4.3 ANÁLISE.....	106
 CONCLUSÃO	 121
 REFERÊNCIAS.....	 125
 APÊNDICES.....	 130
APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO COM ESPECTADORES DE <i>DOLLS</i>.....	131
APÊNDICE B - QUESTIONÁRIOS RESPONDIDOS POR 15 ESPECTADORES...	132

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo tem como foco o estudo da recepção de espectadores brasileiros sobre um filme japonês, com base em aspectos culturais e estéticos.

A escolha do Japão como país a ser estudado partiu inicialmente de um interesse pessoal da autora, pois um estudo cultural torna-se mais interessante se realizado com uma realidade muito diferente da em que se está inserido.

O Japão é um país do qual muitos podem aprender, especialmente por seu poder de persistência e de desenvolvimento rápido: apenas duas décadas após sua devastação na Segunda Guerra Mundial, por exemplo, o Japão havia se recuperado quase por completo das ruínas da guerra. Conforme Mente (2004), grande parte disso provém das suas atitudes culturais e hábitos de seus habitantes, o que tradicionalmente os distinguem de outras pessoas.

Apesar de estar localizado no lado oposto do planeta, o Japão tem bastante contato com o Brasil. Em 2008, completou 100 anos de imigração para o Brasil, conforme Ninomiya (2002). Diversos eventos foram realizados para celebrar a data, e muitas publicações que buscam explicar um pouco mais desta cultura milenar foram comercializadas no país.

Ainda hoje existem diversos pólos de descendentes de imigrantes japoneses, como na cidade de São Paulo e em Ivoti, cidade próxima à Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul.

Além dos imigrantes que possibilitam conhecimento sobre o Japão, com o advento da Internet, o Brasil começou a vivenciar mais o fenômeno da cultura *pop* japonesa. Nas décadas de 1980 e 1990, seriados nipônicos eram transmitidos na televisão brasileira. Hoje, desenhos animados do país são transmitidos pela televisão e pela Internet. Histórias em quadrinhos são vendidas em bancas do país e até mesmo bandas japonesas começaram a incluir o Brasil em seu circuito de *shows* a partir de 2007.

Este estudo tem como tema o cinema japonês, questões culturais relacionadas a ele e sua linguagem visual. Busca-se responder ao seguinte

questionamento: “A compreensão da mensagem de um filme pode ser afetada pelo *background*¹ cultural de seus espectadores?”

Para poder delimitar melhor o campo de estudo, escolheu-se trabalhar com o filme japonês *Dolls*, de 2002, escrito, produzido e dirigido por Takeshi Kitano. O filme foi realizado com a intenção de apresentar aspectos da tradição cultural japonesa e transmite muito de sua história por meio de simbolismos presentes. Entende-se que ele seja uma boa opção para perceber se a questão cultural influencia ou não na compreensão da mensagem transmitida, por ser realizado em uma cultura muito diferente da brasileira, conforme será estudado neste trabalho.

Conforme Novielli (2007), o cinema japonês também vem ganhando cada vez mais destaque internacional, apesar de no Brasil ainda não ter entrado com muita força. O diretor Takeshi Kitano já recebeu prêmios internacionais importantes, como um Leão de Ouro do Festival de cinema de Veneza, por *Hana-bi*, em 1997, o que passou a despertar curiosidade e interesse no ocidente pela cinematografia japonesa, que, segundo a mesma, esteve durante muito tempo em segundo plano no cenário internacional.

Dessa forma, busca-se, a partir da análise da recepção de espectadores brasileiros ao filme *Dolls*, entender se existe alguma influência do *background* cultural sobre a compreensão de um filme.

Assim, definiram-se como objetivos específicos realizar um levantamento de características da cultura japonesa que possam explicar cenas do filme, elencar ferramentas utilizadas por diretores de cinema para auxiliar na compreensão de suas obras e realizar um questionário com espectadores brasileiros para verificar sua compreensão de algumas cenas de *Dolls*.

Elaborou-se, portanto, a hipótese de que os brasileiros terão dificuldade em compreender algumas cenas do filme, devido ao forte fator cultural presente. Também se pensa que as cenas que não têm o suporte da comunicação verbal serão mais difíceis de serem entendidas.

Com a indagação primordial formulada, buscou-se que metodologia seria a mais adequada para proceder ao estudo. Optou-se por usar para a análise do objeto a metodologia de Análise de Conteúdo, tendo-se como norteador a autora Laurence

¹ Por *background* cultural entende-se a bagagem de conhecimentos que uma pessoa assimila ao longo de sua vida convivendo em uma determinada cultura.

Bardin (1977). Sendo que, para atender ao problema de pesquisa, a opção metodológica está ancorada no método de documentação de pesquisa bibliográfica que constitui o referencial teórico. Conforme Gil (2007), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros científicos e fontes bibliográficas. Para o autor, diferença entre as duas consiste na origem das fontes. Enquanto que a pesquisa bibliográfica trabalha com as contribuições de diversos autores sobre um determinado assunto, a documental, por sua vez, utiliza materiais que ainda não foram analisados.

Pretende-se utilizar os autores não só para conceituar e embasar o estudo, mas também para auxiliar como indicativo estabelecido de categorias e subsídio de apreciação para as entrevistas que complementarão as análises e pontos de vista.

Para alcançar o objetivo relacionado à recepção dos espectadores sobre o filme, será utilizada a técnica de questionário. Serão selecionados 15 brasileiros, por acessibilidade, que responderão a dez perguntas abertas após assistirem ao filme *Dolls*.

Serão trabalhadas entrevistas com questionamentos relevantes para elucidar as relações. Para isso será utilizada pesquisa em profundidade buscando indicativos e informações que conduzam a uma reflexão sobre o objeto.

Será realizado um estudo descritivo, de natureza qualitativa, utilizando o método de *survey*. Por isso, o instrumento de coleta de dados considerado mais adequado foi o questionário, definido como uma

[...] técnica de investigação, composta por um número mais ou menos elevado de questões apresentadas, por escrito, às pessoas, tendo por objetivo o conhecimento de opiniões, crenças, sentimentos, interesses, expectativas, situações vivenciadas, etc. (GIL, 1994, p. 124).

Segundo Malhotra (2001, p. 179), o método *survey* para obtenção de informações “se baseia no interrogatório dos participantes, aos quais se fazem várias perguntas sobre o seu comportamento, intenções, atitudes, percepção, motivações e características demográficas e de estilo de vida”. Ou seja, o método *survey* constitui-se de um questionário estruturado dado a uma amostra de uma população e destinado a provocar informações específicas dos entrevistados.

A coleta estruturada de dados compreende a utilização de um questionário formal que apresenta questões em uma ordem predeterminada. Ao final do estudo,

com os autores já utilizados como referência e com base nos questionários, será analisada a recepção das cenas pelos espectadores brasileiros.

Analisar-se-á a recepção destes espectadores à luz da metodologia de Análise de Conteúdo que, conforme Bardin (1977), é um conjunto de técnicas de comunicação que visam a obter, através de procedimentos sistemáticos, indicadores que permitam inferir conhecimentos relativos às condições de recepção dessas mensagens.

De acordo com Bardin (1977) o nascimento da análise de conteúdo provém da mesma existência que se manifesta na linguística. Mas a linguística e a análise de conteúdo ignoram-se mutuamente, e continuam a desenvolver-se ainda por muito tempo tomando caminhos distintos, apesar da proximidade do seu objeto, já que ambas trabalham pela linguagem.

Do ponto de vista metodológico, existe uma diferença entre a abordagem quantitativa e a abordagem qualitativa. Na análise quantitativa, o que serve de informação é a frequência com que surgem certas características do conteúdo. Na análise qualitativa é a presença ou a ausência de uma dada característica de conteúdo ou de um conjunto de características num determinado fragmento de mensagem que é tomado em consideração.

Atualmente a definição que se tem por Bardin (1977, p.42) de Análise de Conteúdo é:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens.

Este estudo será desenvolvido tendo como base somente a análise qualitativa, em que é primordial o estudo das fases (descrição, inferências e interpretação) de maneira exaustiva, verificando se existe ou não a presença de determinadas categorias nominadas.

As categorias trabalhadas são elementos da cultura oriental e da cultura ocidental e elementos estéticos. Foram selecionadas nove cenas relevantes e relacionadas à cultura japonesa em *Dolls*, e realizada a decupagem delas, mostrando onde ocorre a inferência das questões culturais e estéticas estudadas com a pesquisa bibliográfica.

Este trabalho monográfico é dividido em quatro capítulos. Os três primeiros são de referencial teórico, e o quarto é composto pela descrição das cenas de *Dolls* e a análise da recepção do filme.

No primeiro capítulo é apresentado um breve histórico do cinema, desde a sua criação e transformação de apenas uma novidade técnica em uma forma de arte. São abordadas as transformações que o cinema passou quando o som foi implementado aos filmes. Conforme Cunha (1980), a introdução da sonoridade aos filmes causou uma grande mudança, inclusive na estética do cinema.

É abordada no primeiro capítulo também a questão da hegemonia e dominação americana no cinema, que tem suas origens no início do século XX, conforme Cunha (1980), e existe até hoje. Entra-se então em um campo mais específico de estudo, o cinema japonês, e a forma como ele se diferencia do que é produzido em outros países e as questões culturais que o permeiam. Um exemplo disto é o *benshi*, uma espécie de narrador que estava presente quando filmes estrangeiros eram apresentados no Japão no início da entrada do cinema no país, de acordo com Novielli (2007), que explicavam as questões culturais estrangeiras ao povo.

Os autores que norteiam este capítulo serão Wilson Cunha (1980), Gérard Betton (1984), Jean-Claude Bernardet (1980) e Antonio Costa (1989) para a parte de cinema em geral, e Maria Roberta Novielli (2007) para o cinema japonês.

No segundo capítulo trabalha-se com a cultura, definida como “um mecanismo encontrado pela humanidade para acumular conhecimentos e experiências, construindo continuamente o que podemos chamar de patrimônio cultural.” (COSTA, I. 2004, p. 15) Utilizam-se conceitos de diversos autores, entre eles Ivan Costa (2004), José Luiz dos Santos (1994), John B. Thompson (2002) e David Thomas e Kerr Inkson (2006).

Aborda-se também a cultura japonesa e aspectos que a caracterizam, a partir de conceitos buscados nos autores Boyé Lafayette de Mente (2004), Roger Davies e Osamu Ikeno (2002) e Yoshio Sugimoto (2003), entre outros.

O terceiro capítulo é sobre imagem e estética, em que mostram-se elementos da linguagem cinematográfica utilizados por diretores para possibilitar melhor compreensão de suas obras, como a questão dos cortes, planos, montagem e cores. Entre outros, trabalha-se com base em Evaldo Coutinho (1996), Eduardo

Geada (1987) e Circe Bittencourt (1997). Se explicará também, baseados em Roland Barthes (2005), Lucrécia D'Aléssio Ferrara (1986) e Gonçalves Lavrador (1974), a questão da compreensão de obras cinematográficas por seu público.

Conforme mencionado anteriormente, o quarto capítulo é composto de informações sobre *Dolls* e seu autor e diretor Takeshi Kitano, além de material retirado de entrevistas feitas com ele sobre o filme, disponíveis na Internet. Realizar-se-á uma descrição de nove cenas do filme e posterior análise dos questionários respondidos por 15 espectadores brasileiros em comparação com o referencial teórico já abordado e a intenção do diretor para o filme.

A questão abordada neste estudo é procedente e relevante, pois a análise visual está ligada diretamente à área da comunicação, e a questão cultural está cada vez mais presente no jornalismo que, com o desenvolvimento das técnicas de comunicação, possibilitam contato mais fácil e rápido com outros países.

Este trabalho pode auxiliar no desenvolvimento de uma inteligência cultural, definida como:

A inteligência cultural significa ser hábil e flexível para assimilar uma cultura, aprender mais sobre ela, interagindo-se com pessoas daquela origem e redefinir, gradativamente, sua forma de pensar para ser mais compreensivo com a cultura em questão e tornando sua conduta mais apropriada e hábil, quando interagindo com outros desta cultura. (THOMAS E INKSON, 2006, p. 30).

Conforme Santos (1994), cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual deve-se procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. O estudo de sociedades e culturas estranhas é também uma forma de, por comparação, entender o que é mais de perto conhecido.

1 O CINEMA

O cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social. (COSTA, A., 1989, p.29)

Wilson Cunha (1980) atribui o início da história do cinema a 28 de dezembro de 1895, quando em Paris, no Grand Café do Boulevard des Capucines, os irmãos Auguste e Louis Lumière, que haviam patenteado sua invenção com o nome de *Cinématographe*, exibiam filmes bem curtos e simples como “A Chegada de um Trem à Estação Ciotat”.

Betton (1984, p.7), entretanto, escreve que “o fenômeno da persistência da imagem retiniana, que está na origem do cinema, havia sido observado há muito tempo, provavelmente desde os finais do século X.” O autor indica que, a partir dessa noção já existente, o físico belga Joseph Plateau, inventa, em 1832, o fenaquistoscópio, que permitiria ao sentido da visão a ilusão do movimento quando se vê por ordem e rapidamente uma série de imagens que decompõem esse movimento.

Mais tarde, em 1851, o francês Jules Duboscq substitui as imagens pintadas ou desenhadas por fotografias, conforme Betton (1984, p.7). “Este novo instrumento, o estereofantascópio, ou bioscópio, vem depois a sofrer vários aperfeiçoamentos e modificações.” Em 1853, o austríaco Uchatius projeta numa tela imagens animadas, e Thomas Alva Edison prossegue com mais invenções:

Em 1892, Thomas Edison registra um aparelho de filmagem, o cinetógrafo. Infelizmente, o aparelho que permite ver os filmes, o cinetoscópio, não é um projetor, mas uma caixa no interior da qual o filme desfila com um movimento uniforme por detrás de uma lupa. Daí as imagens serem pequenas e só poderem ser vistas por um espectador de cada vez. (BETTON, 1984, p.7)

Porém, Betton (1984) concorda com Cunha (1980) ao afirmar que o mérito da invenção do cinematógrafo seja de um francês: Louis Lumière.

A primeira representação pública ocorreu, a 22 de março de 1895, diante da Sociedade de Encorajamento à Indústria Nacional, sob a presidência do astrônomo Mascart, presidente da Academia das Ciências. A partir de 28 de dezembro do mesmo ano, na cave do Grand Café, em Paris, o cinematógrafo de Lumière torna-se verdadeiramente um espetáculo público. (BETTON, 1984, p.9)

Conforme Cunha (1980), o sucesso da invenção foi imediato e os irmãos Lumière compreenderam logo que não poderiam ficar exibindo sempre o mesmo filme, pois haveria necessidade de novas atrações. Mas eles não acreditavam no futuro econômico do cinema. Para eles, aquilo seria apenas uma atração passageira que somente existiria enquanto houvesse interesse pela novidade, pois o teatro sempre manteria a liderança. Enquanto isso, no entanto, nos Estados Unidos, o inventor e industrial Thomas Alva Edison registrava o seu Vitascope Edison e, em 29 de abril de 1896, fazia a primeira exibição em Nova Iorque. “Ao contrário dos Lumière, Edison via naquela nova descoberta grandes possibilidades econômicas. E começou a tentar explorá-las.” (1980, p. 4)

Para Bernardet (1980), o fato que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante é uma característica técnica: o fato de se poder tirar cópias, o que torna também o custo do cinema menor do que o de produção de um show ou teatro, que deve ser feito originalmente para cada apresentação.

A película que se bota na máquina e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo que, após a filmagem, será revelado e montado para se chegar a uma matriz, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de cópias. Esse fenômeno permite que o mesmo produto – o filme – seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado. (BERNARDET, p. 23 e 24)

A seguir, será aprofundada a evolução do cinema, como passou de apenas uma técnica para uma nova arte.

1.1 A TÉCNICA SE TRANSFORMA EM ARTE

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida – tal como é – pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. (BERNARDET, 1980, p.15)

Cunha (1980) afirma que os irmãos Lumière continuavam interessados em mostrar o desenvolvimento da fotografia animada, mas o público queria algo mais. Havia a necessidade de descobrir um novo caminho, pois após 18 meses os espectadores passaram a abandonar o Cinematógrafo. A necessidade de atrair o público, com o passar do tempo, geraria várias inovações na técnica

cinematográfica. “Mas, neste início, buscava-se, ainda, a linguagem. Thomas Edison se mostrava favorável às teses de uma aproximação do teatro e da história.” (1980, p.4)

Para Antonio Costa (1989), os filmes de 1895 de Lumière, *A chegada do trem na estação Ciotat* e *A saída dos operários das usinas Lumière*, que iniciaram a história do cinema, documentam apenas fatos simples da vida, como uma estação de trem, a saída de uma fábrica e comportamentos e vestuário dos operários.

A ‘magia’ do cinema determinou formas de fruição espetaculares que recobriram os aspectos mais comuns da vida de cada dia, fundamentando-se no fascínio pelas técnicas de reprodução e de animação das imagens. Estendendo o espetáculo até a esfera do cotidiano, o cinema levou o público a desfrutar o espetáculo de si mesmo. (COSTA, A., 1989, p. 49)

De acordo com Antonio Costa (1989), de 1895 até depois de 1910, o cinema passou por uma fase de descoberta e definição de uma técnica reprodutiva utilizada para fins espetaculares, e não se via isso como o início de uma nova arte e de uma nova linguagem. Entretanto, o autor explica que o estudioso francês Edgar Morin atribuiu a Méliès o mérito de ter realizado a passagem do cinematógrafo ao cinema. Cinematógrafo seria definido por Costa (1989, p.59) com base em Morin como “o puro e simples aparelho de fazer tomadas e projeção de fotografias animadas criado pelos irmãos Lumière, que nunca demonstraram excessiva confiança nas possibilidades artísticas de sua invenção.” A definição para cinema seria indicada por Costa (1989, p.59), sobre estudos de Morin como o “complexo dispositivo expressivo-espetacular capaz de articular uma linguagem própria e cujas potencialidades estariam já enunciadas pela produção de Méliès.” Costa (1989) complementa ainda que existem outras divergências sobre o início da história do cinema:

As disparidades de opiniões sobre os pioneiros do cinema não acabam aqui: segundo Kracauer, as filmagens ao vivo dos irmãos Lumière, embora anônimas e aparentemente insignificantes, já exprimem a verdadeira vocação do cinema, que é realística e deriva diretamente da fotografia instantânea; em consequência, as extravagantes fantasias de Méliès, frutos de uma engenhosa combinação de elementos pictóricos, cenográficos e teatrais, constituíam uma espécie de traição da autêntica natureza do cinema. (COSTA, A., 1989, p.59)

Bernardet (1980) explica que os filmes, na época, eram formados por uma sucessão de quadros entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e

davam outras informações que a linguagem cinematográfica não conseguia fornecer. A relação entre a tela e o espectador era a mesma que no teatro, pois a câmara filmava uma cena como se ela estivesse ocupando uma poltrona na platéia de um teatro. Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi se construindo e é provavelmente aos cineastas americanos que se deve a “maior contribuição para a formação dessa linguagem cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915.” (1980, p.32)

Para Bernardet (1980), a linguagem cinematográfica desenvolveu-se e tornou o cinema apto a contar histórias, especialmente de ficção. Os passos fundamentais para a elaboração de uma linguagem para o cinema foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente, o cinema só conseguia seguir uma sequência lógica, mostrando que algo acontecia no primeiro quadro e o acontecimento seguinte no próximo quadro. “Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e conseguem dizer ‘enquanto isso’.” (1980, p.33) Outro fato que ajudou na evolução da linguagem, segundo o autor, foi o deslocamento da câmara, que deixou de ser imóvel e passou a explorar espaço e movimento.

À medida que estas formas vinham se constituindo, o público vinha se educando. Bernardet (1980) acredita que hoje o público esteja familiarizado com estruturas complexas. “Mas é fácil imaginar que passar de um lugar para o outro, de personagens para outros, para logo em seguida voltar aos primeiros, podia parecer uma total confusão.” (1980, p.34)

Antonio Costa (1989) reflete que para alguém acostumado com o cinema atual que assista a um filme de Lumière, por exemplo, após um primeiro sentimento de curiosidade divertida, a fotografia em movimento e os truques, que eram a principal atração dos primeiros espetáculos cinematográficos, “podem parecer uma exibição repetitiva de um prodígio técnico que ainda não adquiriu um estatuto de linguagem.” (1989, p.59) O autor explica que o espectador de hoje pode ter dificuldade para concentrar-se no que lhe é mostrado nos filmes do início da história do cinema porque as técnicas de filmagem não permitem a ele ver da forma que ele está habituado, pois são sempre frontais, sem articulações de planos ou variações de ângulo.

Se o espectador de hoje considera o cinema uma arte ou, mais modestamente, apenas uma forma de narrativa por imagens, os filmes propostos por essas retrospectivas não lhe parecerão passíveis de se enquadrar em nenhuma destas idéias de cinema. E, ao seu modo, tem razão, porque eles não são nenhuma das duas coisas. O que são então? A resposta é simples: uma curiosidade científico-tecnológica para uso dos ingênuos espectadores das feiras, das “salas do progresso”. Isso não significa diminuir as contribuições muitas vezes geniais dos pioneiros do cinema; contudo, para compreender o significado de suas incertas e trêmulas visões, é preciso ter em conta o contexto no qual eram apresentados. (COSTA, A., 1989 p.60)

Betton (1984) explica que os primeiros filmes apresentados ao público não possuíam encenação nem atores, eram reportagens sobre atualidades, e que somente em 1908, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, é que se assistiu ao primeiro teatro filmado, que buscava chamar a atenção do meio literário, para que fossem feitas adaptações das obras para as telas.

De acordo com Cunha (1980), o cinema já começava a sofrer com a falta de público. Nos Estados Unidos somente se pensava nele como uma indústria, enquanto na Europa já se começava a buscar resolver o problema de outra forma. Entre 1907 e 1908, já se falava que o cinema estava prestes a morrer. Muitas salas fechavam e iam à falência. E parte desta decadência podia ser creditada à falta de assunto nos filmes.

O cinema, em seus primeiros anos, conforme Antonio Costa (1989), debatia-se entre ter o caráter de autenticidade de reprodução do real que o novo meio possibilitava e a grande facilidade com que se podiam produzir simulações perfeitamente aceitáveis do real. Essas simulações eram consumidas por parte do público ingênuo e crédulo que enchia as primeiras salas de cinema.

Muitos pioneiros da arte do cinema consideravam justo defender seu caráter de autenticidade contra qualquer tentativa de contrafação. Costa (1989) cita o exemplo de G. Demenij, construtor de um aparelho aperfeiçoado em relação ao cinematógrafo de Lumière, que colocou-se decididamente contra aqueles que “acharam mais cômodo preparar suas cenas em frente às câmeras em vez de procurá-las ao natural.” (1989, p.49) O público tinha muita dificuldade em distinguir documentários verdadeiros dos falsos - só com o passar do tempo os espectadores passaram a desenvolver uma capacidade de leitura de imagens fornecidas pelo novo meio.

Bernardet (1980) destaca que o cinema tinha capacidade de colocar na tela pedaços da realidade, e que se dizia que ele colocava na tela a própria realidade. Durante muito tempo, houve a “necessidade de apresentar o cinema como sendo expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação.” (1980, p.20)

A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a expressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNARDET, 1980, p.20)

Costa (1989) explica que compreender o cinema é também aprender a tomar distância da imagem, ato necessário para entender os mecanismos de produção do sentido nas películas, além do distanciamento do filme em relação a nossa experiência cotidiana, que é o que produz a fascinação e sedução. É necessário ter a capacidade de discernir, distinguir e escolher em que acreditar.

O cinema se desenvolvia a passos largos como arte, mas os aperfeiçoamentos técnicos também eram necessários. A próxima etapa para trazer o cinema ainda mais para perto da realidade dos espectadores era fazê-lo falar.

1.2O CINEMA PASSA A TER SOM

O aparecimento do cinema sonoro implicou uma verdadeira revolução não só na estética do filme, mas principalmente nas técnicas de produção e nos níveis econômicos da indústria cinematográfica. (COSTA, A., 1989, p.86)

De acordo com Betton (1984), Thomas Alva Edison utiliza , em 1885, duas das suas anteriores invenções, o fonógrafo e o estetoscópio, para construir o cinetofono, aparelho destinado a sonorizar imagens em movimento. Mas o inventor não consegue sincronizar o som com a imagem. Os filmes mudos não possuíam falas, mas não costumavam ser projetados em total silêncio, pois eram acompanhados por uma música ou ruídos no espetáculo.

Costa (1989) relata que o uso de diferentes elementos sonoros já era uma aspiração de algumas correntes do cinema mudo. “Já Edison havia concebido suas pesquisas sobre reprodução de imagens em movimento com um aperfeiçoamento de seu fonógrafo.” (1989, p.56) Mas a ausência do som e da palavra nem sempre foi

sentida. “Podemos até afirmar que os resultados mais significativos dos primeiros trinta anos da história do cinema foram obtidos por meio de um emprego coerente das possibilidades expressivas da “cena muda”.” (1989, p.56)

Segundo Cunha (1980), no começo do século XX surgiram filmes falantes, mas não como são hoje: os artistas eram filmados cantando trechos e se escondiam atrás das telas para repetir a cantoria e dar a impressão que suas vozes partiam da imagem projetada.

Para Betton (1984), no final da Primeira Guerra Mundial, as investigações sobre a sonorização progrediram rapidamente, em grande parte devido ao desenvolvimento do rádio, como concorda Costa (1989), ao afirmar que a concorrência do rádio foi um dos impulsos decisivos para a pesquisa de métodos de sincronização de imagens e som. Betton (1984) continua a explicar como as tentativas ocorreram em seguida:

A General Electric concentra seus esforços num sistema de registro sobre película e, em 1923, Lee De Forest apresenta seus fonofilmes; não se trata, porém de uma grande evolução técnica para o cinema falado, e, além disso, os fotofilmes – tal como os outros sistemas de sonorização dos filmes – confrontam-se, em 1925, com o abandono do cinema por parte do público, causado pela temível concorrência da rádio. As grandes sociedades cinematográficas deparam-se então com um duplo problema: reconquistar o fervor do público e enfrentar a ameaça que o cinema sonoro fazia pesar sobre muitos interesses. Em 1924, os irmãos Warner decidem, porém, lançar-se no cinema sonoro, adaptando o sistema da reprodução em disco sincronizado ao Vitafone. (BETTON, 1984, p.38)

Cunha (1980) também relaciona os irmãos Warner ao início do cinema sonoro. Em 1923, eles haviam fundado uma companhia produtora, a Warner Brothers, nos Estados Unidos. Dois anos depois, com seus estúdios praticamente ameaçados de falência, os irmãos Warner aceitaram tentar o que, na época, era uma grande aventura: fazer o cinema falar. Há muitos anos já eram realizadas experiências do gênero, mas nada concreto fora realizado. Em 1926, aceitando o desafio, o famoso ator John Barrymore² resolveu colocar em risco o prestígio de seu nome e estrelar *Don Juan*, o primeiro filme a ter música e efeitos sonoros sincronizados.

² Teve o ponto alto de sua carreira nos anos 1920. Era ator de teatro, especialmente de peças de Shakespeare, sendo considerado por muitos o melhor ator Shakespeariano da época. Iniciou a carreira nos filmes nos anos 1910 e fez diversos filmes mudos de sucesso. Aproveitou sua voz treinada para o teatro para estrelar a experiência dos irmãos Warner com o Vitaphone. Disponível em: <<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=184983>>. Acesso em 9 abr. 2010

Porém, Cunha (1980) adverte que depois do cinema sonoro, nada seria como antes, pois o novo processo exigia novos aparelhos para o cinema. No mercado fora dos Estados Unidos também surgia um problema, pois o público não entendia o que os atores diziam em inglês. Uma solução para isto foi rapidamente encontrada: no cinema mudo as cenas eram muitas vezes interrompidas para aparecer um quadro com os diálogos, então no cinema sonoro encontrou-se a solução por meio das legendas (e, posteriormente, da dublagem), em que a fala ou tradução corria paralela à ação. Mas outra dificuldade apareceu: a rejeição do público aos filmes sonoros, pois nem sempre as vozes se justavam à imagem que se tinha de seu dono e decepcionavam a audiência.

No campo puramente estético, a novidade também enfrentaria outros adversários. Os intelectuais, teóricos – e muitos artistas, entre os quais Charles Chaplin – que consideravam o som uma verdadeira deturpação da essência mesma do cinema, isto é, a imagem em movimento. E a arte de transformá-la em arte. (CUNHA, 1980, p.13)

Betton (1984) diz que todos os filmes mudos possuíam uma magia própria do cinema, mas que os filmes falados passaram a destruir esta poesia em proveito da compreensão do aspecto primitivo. “Contrariamente aos filmes mudos, eles tentam reduzir a poesia cinematográfica ao já conhecido.” (1984, p.40)

O sonoro marca nos seus primórdios um indiscutível retrocesso no plano artístico, devido a problemas técnicos diretamente ligados à dificuldade de registro do som e sobretudo devido às dificuldades que os atores enfrentam: com “revolução sonora”, todos quantos não sabem ou não podem adaptar-se são impiedosamente eliminados: certos produtores enriquecem, outros arruinam-se. (BETTON, 1984, p.40)

Conforme Costa (1989), os primeiros filmes sonoros não tiveram resultados muito animadores, sobretudo se comparados com os resultados do cinema mudo, mas isso não impediu o ciclo de inovação de continuar e de modificar radicalmente a linguagem cinematográfica e sua estética. Para o autor, o cinema é antes de mais nada uma indústria, e a “ampliação de possibilidades reprodutivas do cinema, como as outras inovações tecnológicas por acontecer, foi buscada, concretizada e imposta, segundo uma lógica puramente econômica.” (1989, p.87)

O espectador de hoje deve realizar o maior esforço para superar as dificuldades subjetivas que tornaram árdua a compreensão daquela linguagem. Não se trata mais de um problema de “restauração”, mas de recuperação, através de instrumentos críticos e informativos, das atitudes perceptivas induzidas por aquele nível específico de linguagem cinematográfica. Bastaria esta interpretação – que parece antecipar as recentes teorias da cooperação interpretativa – para fazer-nos entender quão complexa e “produtiva” deva ser a participação que a linguagem do cinema mudo exige do espectador. Por outro lado, cronistas da época e historiadores do cinema fornecem saborosas informações sobre como era ativa a participação do público nos filmes mudos, com comentários, piadas, risadas, etc. O advento do cinema sonoro modificou os hábitos do público e as relações entre palavra e imagem. (COSTA, A., 1989, p.56-57, grifo do autor)

Para Costa (1989), não existe uma inovação tecnológica comparável à do cinema sonoro a ponto de modificar e unificar o estatuto da narração, como aconteceu entre os anos 20 e 30.

Primeiro a introdução da cor e, depois, a da tela panorâmica não têm efeitos suficientes para modificar o estatuto expressivo, tendo, no máximo, o efeito de reforçá-lo, uma vez que tais inovações têm o objetivo de limitar a emergente concorrência da televisão. (1989, p.114)

Com a explicação do início do cinema sonoro, e para embasar a posterior conceituação sobre o cinema japonês, o principal objeto de estudo, torna-se necessário apresentar um pouco sobre o cinema que por muitos anos dominou o mercado global. Os Estados Unidos aproveitaram um momento de fraqueza no mercado de filmes europeu, em virtude da guerra, para inserir seu nome e produções em outros países e se tornaram referência para filmes até hoje.

1.3 HEGEMONIA AMERICANA

Imaginemos um país capitalista, industrializado, com uma população de razoável poder aquisitivo e um amplo mercado interno. Os produtores de cinema vão encontrar um público suficientemente rico e numeroso que poderá não só cobrir os gastos feitos para determinado filme como também já proporcionar lucros. O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de seu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não industrializados não poderão concorrer. É o que acontece, por exemplo, no Brasil: a cópia que chega aqui de um filme, por exemplo, americano, que já se pagou no seu mercado de origem, custa infinitamente mais barata que uma produção brasileira que deve, na sua totalidade, pagar seus gastos no próprio Brasil. Em consequência, nestes países, o circuito de exibição que se cria é em função da produção importada. Foi o que possibilitou que inicialmente cinematografias européias [...] dominassem o mercado brasileiro, até a guerra de 1914-18 que provocou o seu desmoronamento e sua substituição pelo cinema norte-americano. (BERNARDET, 1980, p.25)

A citação de Bernardet (1980) exemplifica o cenário de dominação de países desenvolvidos sobre o cinema de países subdesenvolvidos. O autor cita o exemplo de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e final feliz, cujo modelo é hollywoodiano. Esta dominação tem influência sobre valores éticos, políticos e estéticos, e o Brasil é um exemplo disso: para acompanhar o enredo, o espectador tem que normalmente ler as legendas do filme, o que obriga seus olhos a percorrer muito rapidamente a imagem, antes de baixar para a legenda, que ele lê rapidamente, para depois voltar à imagem, se der tempo, e recomeçar o processo no aparecimento da legenda seguinte. Bernardet (1980) esclarece que o resultado disso é que ele se torna um espectador que não tem o tempo de se deter nas imagens, pois ele mal as vê. Assim, torna-se pouco treinado visualmente e auditivamente para os filmes, porque não tem que acompanhar o diálogo pelo ouvido, mas pela leitura. A própria formação como espectador de fora dos Estados Unidos está profundamente marcada pela presença de um cinema legendado. “E isto repercute sobre nossa relação com o cinema, bem como, por exemplo, sobre as salas de cinema: por que uma boa acústica, se o cinema é lido e não ouvido?”. (1980, p.29)

A hegemonia americana que existe atualmente no cinema tem suas origens no início do século XX, conforme explica Cunha (1980). No início de 1908, partindo em busca de locais ensolarados para rodar os filmes *western*, ou de velho oeste, os cineastas chegaram a um subúrbio de Los Angeles, na Califórnia, onde se instalaram para filmar *O Conde de Monte Cristo*. Improvisaram um estúdio num lugarejo chamado Hollywood, que passaria mais tarde a ser o símbolo do cinema. Cunha (1980) explica o prosseguimento do desenvolvimento da indústria cinematográfica americana:

Os acontecimentos históricos e econômicos, como sempre, voltariam a mudar o rumo da História. E a guerra mundial em 1914 marcaria um incontestável declínio do cinema europeu criando a definitiva supremacia americana. Nos campos de batalha da Alemanha, França ou Itália, a Europa sangrava; o cinema americano prosperava. O filme europeu praticamente desapareceria das, então, quase 15 mil salas de exibição existentes nos Estados Unidos – o mesmo aconteceria no resto do mundo -, onde as produções feitas nos EUA ocupavam quase 90% do mercado. (CUNHA, 1980, p.8)

Nos anos 20, os Estados Unidos já importavam diretores e atores de outros países. Paraire (1994) explica que eles eram atraídos pelo prestígio e poder da indústria cinematográfica hollywoodiana. Afinal, Hollywood podia proporcionar a esses intelectuais europeus, ávidos por criar, “o que a Europa esgotada pela guerra fornece com muita dificuldade: dinheiro, locações, figurantes e atores.” (1994, p.15)

Conforme Costa (1989), no período que vai do final da Primeira Guerra Mundial (1918) até a crise da *Wall Street* (1929), durante um pouco mais de uma década, o cinema tem um grande desenvolvimento e atinge um nível, tanto de espetáculo quanto de linguagem, que pode ser considerado como o apogeu do cinema mudo. Segundo Costa (1989), os Estados Unidos produziam cerca de 80% do total dos filmes realizados no mundo no período mudo.

Segundo Paraire (1994), desde o seu início o cinema de Hollywood tem um caráter internacional.

A princípio de maneira passiva, por acolher diretores e atores estrangeiros; e também de maneira ativa, por financiar e dirigir a realização de filmes feitos por diretores estrangeiros de fora dos Estados Unidos. Desse modo, Hollywood controla à distância um grande número de filmes. (PARAIRE, 1994, p.9)

Porém, Bernardet (1980) coloca que alguns mercados internacionais colocavam obstáculos à dominação do mercado feito pelos americanos, em especial na forma de barreiras culturais.

Os países com fortes culturas nacionais não se tornaram bons públicos para os filmes europeus ou americanos, simplesmente porque os espectadores não os entendiam como a Índia, o Japão, o que facilitou o desenvolvimento de cinegrafias nacionais. Já em outros países que não oferecem resistência cultural, ou cuja cultura foi em grande parte formada pelos invasores ou dominadores, como o Brasil, a dominação cinematográfica pôde ser quase total. (BERNARDET, 1980, p.26)

O caso do Japão, que será estudado com detalhes no próximo subcapítulo, apresentou-se de forma especial: enquanto os japoneses tinham curiosidade em conhecer mais do ocidente por meio dos filmes, encontravam dificuldade em compreender o que acontecia, porque a cultura apresentada era muito diferente da sua. Novielli (2007) explica que a participação dos *benshi* – uma forma de narrador dos filmes no Japão, que explicava elementos culturais estrangeiros (será detalhado a seguir) – faziam da apresentação do filme no cinema um atrativo e eram

imprescindíveis na exibição, mas a americanização em geral não se revelou um elemento tão fascinante como se julgava.

Betton (1984) contextualiza a situação na Ásia na época, por meio de exemplos de três países que tiveram inclusive suas produções nacionais afetadas pelo Japão, que era dominador e influenciava sua cultura. “Na China, a ocupação japonesa bloqueia o movimento de realismo social que caracterizava os melhores filmes dos anos 30.” (1984, p.81) A produção limitava-se a documentários de guerra e filmes de propaganda, e os estúdios das cidades ocupadas produziam apenas filmes inofensivos, capazes de reduzir a agressividade das massas populares.

A Coreia sofreu ocupação japonesa entre 1910 e 1945, período em que a produção nacional foi praticamente inexistente.

O cinema é utilizado pelo invasor para defesa dos seus interesses, e as tentativas de alguns cineastas coreanos no sentido de exprimirem as suas idéias nacionalistas são severamente reprimidas, sobretudo a partir de 1937. (BETTON, 1984, p. 82)

Nas Filipinas, arquipélago igualmente invadido pelos japoneses, a produção nacional, ao contrário da Coreia, continua, com comédias musicais, melodramas e filmes de aventuras, apesar das dificuldades técnicas e econômicas.

Para iniciar o foco no objeto de estudo deste trabalho, será descrita brevemente a história do cinema japonês e conceituadas algumas diferenças com o já descrito cinema americano e hollywoodiano dominante.

1.4 CINEMA JAPONÊS

A 46 anos de distância um do outro, dois Leões de Ouro³ inauguram as temporadas mais bem-sucedidas do cinema japonês no seu percurso ocidental. O primeiro, entregue em 1951, ao diretor Akira Kurosawa pelo filme *Rashomon*, descerrara as portas a uma década de descobertas fulgurantes, quase todas premiadas no ocidente. O segundo, conferido a Takeshi Kitano pelo filme *Hana-bi*, em 1997, despertou a curiosidade e um sincero interesse por tal cinematografia, durante muito tempo colocada em segundo plano no cenário internacional. (NOVIELLI, 2007, p.9)

O interesse e curiosidade do Japão pelo cinema remontam aos seus primórdios no ocidente, na época de Lumière e Edison. O país já tinha uma longa tradição no campo das artes visuais e cênicas, e essa nova invenção poderia tornar-

³ Maior prêmio concedido pelo júri no Festival Internacional de Cinema de Veneza.

se um intermediário ideal com o mundo ocidental, até então explorado por poucos, como relata Novielli (2007). Em 1896 foi apresentado na cidade japonesa de Kobe o Cinescópio Edison, que obteve sucesso rapidamente, pois “os espectadores, pacientes na espera do seu turno para poder olhar pelo visor através do qual passavam as imagens, pela primeira vez tinham a oportunidade de espiar cenas animadas do mundo ocidental.” (2007, p.19)

Em 1897 já foram apresentados ao país os equipamentos mais evoluídos, o Cinematógrafo Lumière e o Vitascópio Edison, que permitiam um entretenimento coletivo, com as imagens projetadas numa tela. O público frequentava bastante os cinemas, conforme Novielli (2007), apesar do elevado preço do ingresso, pois podia-se “finalmente viajar nos países da fantasia e acompanhar as particularidades da moda e da vida dos ocidentais”. (2007, p.19)

As projeções, inicialmente, eram feitas em teatros já conhecidos pelo grande público, mas em 1903 um edifício planejado para ser uma clínica médica tornou-se a primeira sala fixa de cinema. Os filmes não eram longos, mas os espetáculos duravam mais de duas horas, devido à preparação da maquinaria e pausas técnicas necessárias.

1.4.1 O papel dos *benshi*

Um fato curioso caracterizou o início do cinema estrangeiro no Japão: a presença de personagens chamados *benshi*, ou *katsuben*, nas transmissões. Eles trabalhavam como narradores ou comentaristas dos filmes e se tornaram figuras essenciais para o desenvolvimento da cinematografia japonesa.

Sentado junto à tela e acompanhado por uma orquestra composta tanto de instrumentos orientais como ocidentais, o *benshi* não apenas dava voz aos vários personagens, mas explicava a trama narrativa das histórias antes da projeção, descrevia em detalhes as particularidades dos países estrangeiros, angariava a simpatia do público em relação a um determinado assunto e até mesmo explicava as técnicas cinematográficas utilizadas e o funcionamento do projetor. (NOVIELLI, 2007, p.20)

Os *benshi* adquiriram popularidade imediatamente e sua presença passou a ser necessária nas transmissões de cinema, especialmente devido a um antigo

costume japonês de preferir espetáculos baseados numa trama conhecida e encenados por intérpretes diferentes, para dispensar a ansiedade causada pela incógnita no decorrer da história, conforme Novielli (2007). Eles garantiam significado às imagens e estabeleciam a relação entre a imagem e a audiência, conduzindo cada filme a um terreno de sinais facilmente reconhecíveis pelo público. Os *benshi* adotavam formas simples de fazer o público compreender o filme, por exemplo, davam sempre os mesmos nomes aos personagens ocidentais: “Mary para a mocinha, Jim para o herói e Robert para o vilão” (2007, p.21)

Os *benshi*, por sua influência nas salas de cinema, passaram também a ter participação nas produções nacionais do Japão. Porém, eles rejeitavam a introdução de novas técnicas de cinema, como, por exemplo, o *flashback* e a montagem, com medo que o filme com mais autonomia dessa forma pudesse fugir ao seu domínio. Com essa opinião dos *benshi*, os cineastas consideravam esse tipo de técnica supérflua, pois ficavam satisfeitos com as narrações feitas na sala de cinema. A produção japonesa teve progressos escassos na época, porque se optava pela simplicidade dos filmes, contando-se com a interpretação dos *benshi* – que já eram tão poderosos a ponto de influir na elaboração de um filme, decidindo, por exemplo, quais cenas inserir ou eliminar.

A adesão total do Japão ao cinema sonoro também foi um processo lento e prejudicado, em parte, pela cultura dos *benshi*.

Os motivos de tal resistência eram múltiplos: o primeiro e mais importante dependia da forte oposição dos *benshi*, que reagiram intensamente ao advento do cinema sonoro se organizando juntamente com os músicos das orquestras em grandes greves. Seu papel continuava a ser determinante também no curso das projeções de filmes americanos falados, cuja língua o público não compreendia. Mas outro motivo que não pode ser ignorado é que o cinema japonês desses anos, ainda não totalmente independente do seu progenitor teatral, desenvolvera uma poética gestual com repertórios apreciadíssimos pelo público, que conseqüentemente não considerava tão necessária a conversão ao sonoro: ao contrário, as performances dos *benshi*, assim como as musicais, tinham se tornado parte integrante do cinema. (NOVIELLI, 2007, p.63)

Até a metade dos anos 1930 ainda eram produzidos filmes mudos e sua exibição prolongou-se por mais tempo ainda. Apesar da forte influência dos *benshi*, o cinema japonês passou por bastante desenvolvimento, recebendo influências do

ocidente e juntando com sua tradição do teatro *kabuki*⁴, como será explicado a seguir.

1.4.2 Produções japonesas

Os primeiros filmes japoneses remontam a 1899. Tratava-se quase sempre de filmagens de algumas ruas conhecidas de Tóquio. Para Novielli (2007), Shozo Makino é considerado o pai do cinema japonês, pois é com ele que, a partir de 1908, a produção dos filmes assumiu uma conotação comercial definida.

Filho de um militar conservador, de quem herdou o desprezo pela ocidentalização, e de uma gueixa, graças à qual cresceu numa atmosfera de arte e espetáculo, Makino era diretor do teatro *kabuki* Senboza de Kioto quando encontrou Einosuke Yokota, com o qual se uniu no projeto de ampliação dos estúdios da antiga capital. Para o primeiro filme nascido dessa parceria, filmado em apenas 3 dias e sem roteiro, *A batalha do templo Honno*, Makino valeu-se da técnica usual de filmagem executada posicionando a câmara num ponto central do cenário, dando início a um estilo que depois faria escola no gênero definido como *jidaigeki*, dramas de época derivados diretamente do mundo do teatro, mas baseados numa trama narrativa de orientação ocular. Do teatro conservou a estética, principalmente chamando os membros da trupe do seu teatro para interpretar os diferentes papéis. Esses atores, além de manter a tradição da maquiagem simbólica particular do *kabuki*, atuavam com a usual ênfase na estilização das poses, visando reduzir as ações épicas ao essencial, por exemplo, aproximando as espadas sem jamais chegar ao contato.

Makino ignorava os primeiros usos da montagem que já eram mostrados nos filmes importados do ocidente. Devido à influência do teatro *kabuki*, típico japonês, se inicia um gênero que poderia ser definido como “cinema *kabuki*”. Novielli (2007) cita o exemplo do filme *Visão das folhas de bordo*, que tecnicamente não propunha nada de novo em relação à versão teatral: as filmagens eram feitas posicionando a filmadora num ponto central do palco, reproduzindo o ângulo visual ideal do espectador e os atores se movimentavam de frente para a platéia.

O uso de cores é, desde o seu início, importante para o cinema japonês. No país, as primeiras tentativas de colorir um filme reportam-se aos primeiros anos do século, com viragem e embebedimento ou com a simples pintura manual de cada fotograma. Em 1914, o japonês Kisaburo Kobayashi, que em 1909 havia adquirido os direitos do cinema colorido para o país, fundou sua própria produtora, chamada

⁴ O *Kabuki* é um estilo de teatro, parte das três maiores formas de teatro clássico japonês, juntamente com o *Bunraku* e o *Noh*. É caracterizado pelo drama, maquiagem elaborada, música e dança. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kabuki>>. Acesso em 28 mai. 2010.

Tennen Shoku Katsudo Shashin, abreviada para Tenkatsu, a Sociedade de Filmes com Cores Naturais.

O surgimento da Tenkatsu coincidiu também com o início da Primeira Guerra Mundial, graças à qual as películas sofreram aumento brusco nos preços e se tornaram difíceis de encontrar após os vários bloqueios às importações – muito do material utilizado para produzir filmes era importado. Quase no final da guerra, o Japão sofria também da carência de filmes europeus – até então os filmes estrangeiros que entravam no país -, pois o bloqueio às produções cinematográficas atingira, com a guerra, locais como Alemanha, França e Itália. Seguindo as tendências expansionistas que os Estados Unidos começavam a impor, os filmes americanos começaram a chegar ao Japão, e eles traziam novas técnicas e elevados padrões de narrativa cinematográfica, além de oferecer uma ideia de realismo ainda ignorado pelo cinema japonês.

Alguns produtores japoneses começaram a tentar propor com seus filmes novos elementos que haviam visto em cinemas ocidentais. Entre eles, a substituição do tradicional *oyama* do teatro *kabuki* (homem que interpretava a mulher nas peças) por mulheres de verdade nos filmes, além de reduzir o repertório gestual exagerado e escolher ambientes mais realistas. Novielli (2007) explica que o cinema japonês, a partir dessa influência americana, passou a aproveitar mais seus meios de expressão, não só através da montagem, como também pelo uso de planos, o que se tornavam elementos essenciais para a narração de novas histórias.

No começo dos anos 1930, o cinema japonês já tinha passado por essa primeira e determinante transformação, como explica Novielli (2007).

Nascido de uma base preexistente de códigos e modos de representação próprios do teatro e da narrativa tradicional, começava a apropriar-se deles e a constituir-se como arte autônoma e frequentemente em posição privilegiada. A produção interna adequava-se ao estilo das inúmeras obras estrangeiras que circulavam no Japão, grandes sucessos que haviam deixado marcas profundas. (NOVIELLI, 2007, p.31)

No fim dos anos 1930, uma crise econômica agravou-se no Japão, então o cinema, seguindo a tendência deste mal-estar social que se instalava, seguia uma consciência social e passou a buscar traduzir em imagens um compromisso ideológico com a criação de um gênero definido como *keiko eiga* (filmes de tendência). Estes filmes mostravam muito realismo e uma implícita simpatia com os

oprimidos, mas foram logo barrados pela censura da ditadura militar para limitar seu impacto sobre as massas.

Betton (1984) explica que o Japão dos anos que precedem a guerra é dominado pela ditadura militar. A Toho, praticamente a única sociedade de produção e distribuição, estava ao serviço da propaganda militarista nipônica, e realizava muitos filmes patrióticos e guerreiros.

O resto da produção é censurado, são proibidas todas as criações que pareçam audaciosas e realizadores são forçados a filmar apenas comédias intimistas, revistas filmadas. E, contudo, alguns deles exprimem uma visão realista [...], ou traçam verdadeiras sátiras sociais. [...] Mais uma vez observamos que a censura sempre foi arbitrária, proibindo obras anódinas e ignorando outras que não eram. (BETTON, 1984, p.64)

Porém, a fecundidade artística dos anos que antecederam imediatamente a Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, mostra como a política de intervenção na mídia por parte do governo não tinha, na realidade, prejudicado a vontade dos cineastas de experimentar o novo.

Entretanto, dali a pouco foi colocada em vigor uma densa rede de normas de censura para gerir o potencial didático do cinema, adequando-se às leis análogas já aprovadas na Alemanha nazista, e o poder governamental substituiu a organização da própria indústria cinematográfica. O ponto forte dessa espécie de *restyling* por parte das autoridades era a exaltação da tradição e da cultura do passado, um amplo espelho graças ao qual os espectadores, e em particular aqueles que em breve seriam chamados às armas, podiam redescobrir-se em antigas armas heróicas e justificar cada perda humana, por mais que dolorosa, como um passo à frente na conquista da supremacia pan-asiática. (NOVIELLI, 2007, p.106)

Em 1939 foi criada uma lei, formulada sob o molde das políticas cinematográficas da Alemanha Nazista, que permitiria ao governo controlar minuciosamente cada fase de produção, distribuição e exibição dos produtos nacionais, para impor por meio do cinema a consciência nacionalista e concretizar em imagens a hipótese de uma vitória prevista. Com a nova lei, tornava-se necessária uma licença especial para distribuir e exhibir os filmes.

Novielli (2007) escreve que em nível de conteúdo, os filmes não poderiam exhibir assuntos que perturbassem a ordem pública, portanto, deveriam focar-se em elementos como a exaltação da família imperial, do espírito familiar, do senso de sacrifício pela pátria, “e nos quais não se insinuassem temas desestabilizadores, como a felicidade individual, a crítica ao poder político e militar ou, pior ainda, imperial” (2007, p. 107) Elementos estranhos à tradição ou que encobrissem suas

especificidades culturais, entre os quais o uso de terminologias estrangeiras, eram vetados.

Em 1941, foram proibidas as projeções de filmes americanos e ingleses, porque o governo as apontava como perigosamente individualistas e contrastantes com a pureza da cultura japonesa. Os filmes exibidos no país insistiam na supremacia política e cultural da raça japonesa.

A Segunda Guerra Mundial chegou ao fim com a explosão das bombas nucleares em Hiroshima e Nagasaki e as declarações do imperador Hirohito de renúncia à sua descendência divina.

Em 27 de agosto de 1945, os primeiros contingentes americanos chegaram ao Japão; os americanos estavam prontos para reeducar 'democrática e civilmente' os japoneses, expurgando entre outros o mundo das artes do qual o regime se servira para sua propaganda. (NOVIELLI, 2007,p.126)

O cinema já tinha demonstrado que possuía forte capacidade de propaganda política e ideológica no país, então foi um dos primeiros setores em que os Estados Unidos quiseram intervir. Sob o controle de Scap (*Supreme Comandment of the Allied Powers*⁵), em setembro de 1945 foi instituído o CIE (*Civil Information and Education Section*⁶), órgão com o qual o governo de ocupação pretendia difundir sua nova propaganda de reeducação. Eles instituíram que o cinema contribuísse para o restabelecimento da liberdade humana, com obras que exaltassem o esforço coletivo para o alcance da paz, trabalho, liberdade de pensamento e religião e igualdade racial. A lei do cinema de 1939 foi anulada, e simultaneamente foi restabelecida a liberdade de imprensa, apenas com algumas limitações iniciais quanto às notícias sobre os americanos baseados no Japão.

O CIE determinou, porém, uma nova censura no cinema, que era aplicada já no roteiro, antes da realização dos filmes. Conforme Novielli (2007), foram proibidos os filmes com propaganda militarista, que mostrassem a vingança como motivo legítimo, exaltassem a xenofobia, alterassem fatos históricos, aprovassem o suicídio ou degradação das mulheres ou representassem brutalidade, a violência e o mal como triunfantes, entre muitas outras restrições.

A guerra havia destruído cidades inteiras, mas os estúdios cinematográficos estavam quase inteiros e os equipamentos, mesmo velhos e gastos, ainda

⁵ Comando Supremo dos Poderes Aliados, em tradução livre da autora.

⁶ Sessão de Informação e Educação Civil, em tradução livre da autora.

utilizáveis. Entretanto, as salas tinham, em sua maioria, sido danificadas e as poucas remanescentes foram fechadas no fim do conflito por um breve período, para logo em seguida serem restauradas e ladeadas por novos edifícios, uma vez que deveriam servir o mais rápido possível à obra de democratização empreendida pelas forças de ocupação americana.

Todavia, a produção estava limitada devido a dificuldades econômicas, além da censura do CIE – que afetava diretamente muitas produções tradicionais japonesas, como as do período feudal, que incluíam violência em suas tramas. Novielli (2007) escreve que “muitas vezes uma bagatela qualquer era suficiente para que a idéia subjacente a uma obra fosse mal-interpretada e considerada antidemocrática” (2007, p.131), o que dificultava muito qualquer produção japonesa.

O CIE chegou ao nível de, além de indicar os argumentos proibidos, redigir uma lista de recomendações para a campanha de democratização do Japão, a fim de obter um efeito abrangente de otimismo com obras calcadas no padrão moderno dos filmes americanos.

Um dos mais divertidos aspectos desse esquema produtivo foi a pretensão de ‘intimar’ as relações sentimentais entre os personagens inserindo cenas de amor e de beijos, até aquele momento um forte tabu não apenas nas telas, mas também na vida pública. As forças de ocupação consideravam que a absoluta falta de intimidade entre amantes não era natural e derivava de uma restrição social e, como tal, era antidemocrática. (NOVIELLI, 2007, p.133)

A partir de 1946, apareceram no mercado nipônico os primeiros filmes estrangeiros, banidos nos últimos anos pelo poder militar. Por mais um ano, os filmes norte-americanos permaneceram praticamente como os únicos filmes estrangeiros distribuídos, até que gradualmente a cinematografia europeia encontrou canais de ingresso. As produções japonesas atingiram sua melhor fase até então em 1950, como será visto a seguir, livres da censura americana.

1.4.3 Atualidade

Cunha (1980) indica que após recompor-se da guerra e das bombas atômicas, o cinema japonês passou a conseguir penetração mundial, através, principalmente, do diretor Akira Kurosawa, deixando as velhas fórmulas de lado e

assimilando, de certa forma, a linguagem ocidental – o que não era muito comum anteriormente, em especial pela aversão natural dos japoneses às novidades.

Afirma Novielli (2007), que no decorrer no ano de 1950, o cinema japonês atingiu seu período de máximo esplendor, não apenas em nível artístico e de conteúdo, mas também na esfera comercial. Um enorme número de filmes estrangeiros chegava ao mercado, causando um aumento no número de salas e tornando a atividade rapidamente muito rentável. As produtoras possuíam circuitos de salas por meio dos quais distribuíam os próprios filmes, uma estrutura rigidamente estabelecida e que excluía a projeção indiscriminada das obras independentes que não se apoiassem no seu departamento de distribuição.

Conforme The International Society for Educational Information (1989), a década de 1950 caracterizou-se como a época de ouro para o cinema japonês, com a frequência anual aos cinemas atingindo o pico de 1,1 bilhão de espectadores em 1958 e qualidade artística excelente.

Nos anos 1950, conforme Novielli (2007), o número de aparelhos televisivos nas casas japonesas aumentou vertiginosamente e em pouco tempo. A autora apresenta dados que das 310 mil televisões no país em 1956, o número passou para quase 2,9 milhões em 1959, e as estimativas mostravam que, em 1960, 29,1% das habitações possuíam um aparelho.

Eram portanto cada vez mais numerosas as pessoas, principalmente mulheres, que desertavam das salas cinematográficas em detrimento da satisfatória tranquilidade de um espetáculo transmitido para dentro das paredes domésticas. As consequências para o mercado cinematográfico, como se pode imaginar, foram devastadoras. Assim, a única solução era reavaliar as perspectivas de produção, selecionar as fórmulas capazes de competir com a programação televisiva e que não poderiam ser clonadas na tela pequena. (NOVIELLI, 2007, p.212)

A produção filmográfica no Japão havia atingido em 1958 o registro máximo de presença nas salas: mais de um bilhão entre as mais de 70 mil salas do país inteiro, conforme Novielli (2007), e sofreu um brusco declínio que reduziria os espectadores a menos de 300 milhões no fim dos anos 1960, devido, em grande parte, ao advento da televisão.

Nesse período, iniciou o fenômeno da produção independente no Japão, combatido pelas grandes companhias na década de 50. Nasceram por toda parte pequenas produtoras fundadas pelos diretores ou atores. O foco era seguidamente

em filmes mais artísticos – considerados também de risco – e o sucesso dessas obras independentes acabou por obrigar as grandes companhias a aceitarem sua presença no mercado, a tal ponto que preferiam, mesmo que ocasionalmente, mantê-las sob controle colocando à disposição os próprios circuitos de salas para sua distribuição.

Uma oportunidade para aqueles que preferiam realizar os filmes em liberdade, fora do controle das companhias, chegou com a fundação da Art Theater Guild, conhecida pela sigla ATG, uma das mais importantes organizações de produção e distribuição de filmes de arte no Japão. Alguns anos de distribuição haviam demonstrado que um cinema voltado para a arte podia contar com o apoio de um público fiel. O alto número de produções independentes encontrava, assim com a ATG, uma possibilidade de existência. Sem um circuito do gênero, muitos jovens autores na sua estreia provavelmente não teriam encontrado meios de expressar-se, por não conseguir entrar no grande circuito de distribuição.

No decorrer dos anos 1960 e 1970 foram muitíssimas as obras dignas de nota, muitas das quais concebidas em situações difíceis e portanto privadas do merecido reconhecimento internacional: mas de qualquer modo todas são representantes de uma sensibilidade inédita e dificilmente codificável em gêneros. (NOVIELLI, 2007, p.242)

A partir dos anos 1970, o predomínio das grandes companhias no mercado foi diminuindo pouco a pouco, enquanto as produções independentes passaram a ter cada vez mais espaço.

Até hoje os filmes nacionais ainda sofrem com grandes produções internacionais, especialmente americanas. Porém dados apresentados por Howard (2007) mostram que em 2006, por exemplo, a participação de filmes nacionais nas salas de cinema era de 50%, um número expressivo se considerado o número de filmes feitos no Japão em comparação ao número de filmes americanos, por exemplo, produzidos anualmente. É um resultado que não se repetia desde o início dos anos 1980.

Na década de 1990, no tocante ao volume de público e aos retornos proporcionados pela bilheteria, o Japão registrou uma melhora significativa depois de 1996. Isto se deve, conforme Howard (2007), à expansão das redes de salas multiplex – cinema com várias salas de exibição – no país. “Em 1996, o número de

ingressos vendidos foi de 120 milhões [...], ao passo que, em 2005, o número de ingressos foi de 160 milhões.” (2007, p.51)

Dados de Novielli (2007) mostram que atualmente a frequência das salas do Japão equivale a uma média de um filme por ano por espectador, com alto percentual de filmes estrangeiros exibidos, principalmente norte-americanos.

Para concluir o capítulo sobre cinema, busca-se a citação de The International Society for Educational Information (1989, p. 175), que diz:

Embora a época áurea do cinema japonês pareça ter ficado no passado, a indústria cinematográfica japonesa tem conseguido acompanhar o ritmo dos novos tempos através da introdução de várias mudanças. Por exemplo, à medida que declinava o número de frequentadores, ocorria um aumento do número de cinemas pequenos com capacidade para cerca de trezentas pessoas.

Após o estudo sobre as origens do cinema e do cinema japonês e suas formas de produção, percebe-se que ele é, até hoje, muito ligado às tradições nacionais. Para compreender um filme japonês é muito útil ter o conhecimento de sua cultura, que tem influência também sobre a estética das obras cinematográficas. É o que será visto no capítulo seguinte.

2 CULTURA

Cultura é palavra de origem latina e seu significado original está ligada às atividades agrícolas. Vem do verbo latino *colere*, que quer dizer cultivar. Pensadores romanos antigos ampliaram esse significado e a usaram para se referir ao refinamento pessoal, e isso está presente na expressão cultura da alma. Como sinônimo de refinamento, sofisticação pessoal, educação elaborada de uma pessoa, cultura foi usada constantemente desde então e o é até hoje. (SANTOS, 1994, p.27)

A cultura está intimamente ligada à história e à evolução da humanidade. Ela é formada pelos costumes das pessoas, as experiências que elas acumulam e transmitem ao longo das gerações e que constroem a maneira de ser, agir e pensar de um povo. Costa (2004) define a cultura como:

Um mecanismo encontrado pela humanidade para acumular conhecimentos e experiências, construindo continuamente o que podemos chamar de patrimônio cultural. Essa bagagem seria o legado de uma geração para a seguinte, para que esta não tenha que adquirir este conhecimento por conta própria, começando do nada. Assim, a cultura estabelece os alicerces para o progresso constante da humanidade. (COSTA, A., 2004, p.15)

Kotabe e Helsen (2000) complementam o conceito acima afirmando que apesar da variedade de definições para a palavra cultura, todas elas apresentam três elementos em comum. Primeiro, a cultura é aprendida pelas pessoas e não transmitida biologicamente. Segundo, a cultura é formada por várias partes diferentes que estão inter-relacionadas. Por fim, a cultura é compartilhada pelos indivíduos como membros da sociedade, ou seja, se as pessoas não compartilharem o mesmo hábito, ele não faz parte da sua cultura.

Santos (1994) segue a mesma linha, indicando que a cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social. Ou seja, o autor explica que a cultura não é algo natural, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, é um produto coletivo da vida humana, na forma de uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. “Não se pode dizer que cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade onde existe.” (1994, p.44) Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social.

Ao discutirmos sobre cultura temos sempre em mente a humanidade em toda a sua riqueza e multiplicidade de formas de existência. São complexas as realidades dos agrupamentos humanos e as características que os unem e diferenciam, e a cultura as expressa. (SANTOS, 1994, p.7)

Para o autor, a cultura diz respeito à humanidade como um todo e, ao mesmo tempo, a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos. “A cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade.” (SANTOS, 1994, p.24) Santos (1994) explica que a realidade é codificada por uma sociedade, por meio de palavras, ideias, doutrinas, teorias, práticas costumeiras e rituais. O estudo da cultura procura entender o sentido que fazem essas concepções e práticas para a sociedade que as vive, “buscando seu desenvolvimento na história dessa sociedade e mostrando como a cultura se relaciona às forças sociais que movem a sociedade. (1994, p.41)

A cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas. (SANTOS, 1994, p.50)

Para Santos (1994), a cultura inclui o estudo de processos de simbolização, ou seja, de processos de substituição de uma coisa por aquilo que a significa. Estes processos permitem, por exemplo, que uma ideia expresse um acontecimento, descreva um sentimento ou uma paisagem, ou que a distribuição de pessoas numa sala durante uma conversa formal possa expressar as relações de hierarquia entre elas. Para o autor, os processos de simbolização são muito importantes no estudo da cultura, pois é a simbolização que permite que o conhecimento seja condensado, que as informações sejam processadas, que a experiência acumulada seja transmitida e transformada.

Thompson (2002), por análise cultural, entende a explicação interpretativa desses significados incorporados às formas simbólicas. Por isso que é tão importante para os indivíduos desenvolverem inteligência cultural. Esta é definida por Thomas e Inkson (2006) como:

A inteligência cultural significa ser hábil e flexível para assimilar uma cultura, aprender mais sobre ela, inteirando-se com pessoas daquela origem e redefinir, gradativamente, sua forma de pensar para ser mais compreensivo com a cultura em questão e tornando sua conduta mais apropriada e hábil, quando interagindo com outros desta cultura. (THOMAS E INKSON, 2006, p. 30).

Segundo os autores, as características da inteligência cultural se dividem em três partes: conhecer a cultura e saber como ela pode variar e como isso afetaria o

comportamento das pessoas; ter atenção constante, podendo refletir de forma clara e rápida, estando atento e agindo de forma criativa nas situações de intercâmbio cultural; e ter conhecimento e sensibilidade quanto à cultura do outro.

Conforme Thompson (2002), conhecer a cultura de um povo desde a sua origem permite compreender melhor a sua identidade, a sua maneira de agir e pensar. Em 1981, E.B.Tylor, professor de Antropologia da Universidade de Oxford, na Inglaterra, foi um dos primeiros autores a definir cultura. Segundo Tylor, a cultura

[...] é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade. A condição da cultura, entre as diversas sociedades da espécie humana, na medida em que é passível de ser investigada nos princípios gerais, é um tema apropriado para o estudo do pensamento e da ação humanos. (TYLOR apud THOMPSON, 2002, p.71)

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, “a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam”. (SANTOS, 1994, p.8).

Para o autor, não existe superioridade ou inferioridade de culturas ou traços culturais, afinal, não há nenhuma lei natural que diga que as características de uma cultura a façam superior a outras. Entretanto, existem processos históricos que as relacionam e estabelecem marcas verdadeiras e concretas entre elas. Para Santos (1994), as culturas e sociedades humanas se relacionam de modo desigual. “As relações internacionais registram desigualdades de poder em todos os sentidos, os quais hierarquizam de fato os povos e nações.” (1994, p.18) Essas desigualdades no poder fizeram com que a sociedade tivesse uma classe dominante – ou países dominantes – cujos interesses prevalecem.

Tanto na discussão sobre cultura quando na preocupação em estudar sociedades diferentes os impulsos se localizam na civilização dominante. É pelos olhos dessa civilização que a ciência vê o mundo e procura compreender a ela e a seus destinos. (SANTOS, 1994, p.46)

Para Santos (1994), enquanto a ciência social dos países capitalistas centrais elaborava teorias relativistas da cultura, sua civilização avançava implacavelmente, “conquistando e destruindo povos e nações, tendo como instrumento uma capacidade de produção material que não é nem um pouco relativa.” (1994, p.17) As preocupações com cultura acabaram por instaurar posição internacional do

Ocidente, através da dominação política e econômica, e também da imposição de suas próprias concepções culturais aos povos sob domínio e controle.

A cultura que é exportada de seus países é a sua cultura nacional, que para Santos (1994) é o resultado e aspecto de um processo histórico particular de cada nação. “É uma realidade histórica, resultado de processos seculares de trabalho e produção, de lutas sociais, consequência das formas como a nação se produziu.” (1994, p. 73) A exemplo disto, foi visto no capítulo anterior o papel dos *benshi* no cinema japonês em seus anos iniciais. Eles ajudavam a população a tentar compreender uma cultura que não correspondia com a sua em vários aspectos.

A cultura nacional é, portanto, mais do que a língua, os costumes, as tradições de um povo, os quais de resto são também dinâmicos, também sofrem alterações constantes. Pode-se, assim, entender a cultura nacional como a cultura comum de uma sociedade nacional, uma dimensão dinâmica e viva, importante nos processos internos dessa sociedade, importante para entender as relações internacionais. (SANTOS, 1994, p.73)

O conhecimento acumulado e suas manifestações são um como um produto histórico da vida de uma sociedade e de suas relações com outras sociedades. O próprio desenvolvimento de uma sociedade é condicionado por sua história e cultura, assim como suas particularidades e forma como seus setores se relacionam.

O país estudado especificamente neste trabalho tem uma história muito antiga, e culturalmente viva, que passa por diversos períodos contrastantes de guerras, lutas por ideais, conquistas e ao mesmo tempo uma incessante busca pela paz, espiritualidade e veneração aos ancestrais, conforme The International Society for Educational Information (1989). O Japão transformou-se em uma potência mundial tecnologicamente desenvolvida, mas ao mesmo tempo mantém-se sempre ligado a um passado com características extremamente nacionalistas e diferenciadas. Este é um país que, apesar de não ter uma cultura dominante em nível mundial, não é facilmente dominada por outras, e tem uma história muito rica em tradições, muitas delas mantidas até hoje. Seus traços culturais são tão presentes na sua população que afetam todos os aspectos da vida dos indivíduos, inclusive as produções artísticas e o cinema. Para isto, neste momento, será apresentada um pouco cultura japonesa.

2.1 CULTURA JAPONESA

Para contextualização da cultura japonesa e para dar uma noção sobre as bases do papel que o Japão assumiu na cultura universal, busca-se um pouco de sua história, conforme explicada por Weber (1970). “O Japão não atingiu uma verdadeira cultura por seus próprios meios, mas através da irradiação das duas grandes culturas orientais – chinesa e indiana.” (WEBER, 1970, p. 402) Mas o país difere das outras zonas de irradiação das culturas da China e da Índia porque, ao lado destas culturas, chegou a transformar-se no terceiro campo de uma cultura do Oriente.

O Japão é composto por quatro ilhas. Todas têm uma rica estrutura de montanhas e vales e, embora comparativamente pequenas, possuem terrenos muito ricos em húmus e muito férteis. Estas ilhas não são voltadas para a Ásia. Seus melhores portos abrem-se para o Pacífico, enquanto que a parte ocidental é rodeada de falésias íngremes de difícil acesso. Só devido à navegação a vapor se conseguiu quebrar o seu isolamento do continente asiático. A consequência disto foi que o Japão manteve-se até meados do século XII em uma situação de “primitivismo, numa estagnação, numa semicultura, fenómeno muito peculiar e quase único para um poço que viria mais tarde a desenvolver uma alta cultura.” (WEBER, 1970, p.403) O país não aceitava a penetração e influência de determinados elementos provenientes do continente asiático, que já estava em avanço maior.

No longo tempo em que o Japão se manteve isolado, de certa forma, fisicamente, o país desenvolveu um forte orgulho nacional apoiado nesse isolamento e alimentado pelo sentimento da particularidade do seu modo de ser homogêneo e pelo sentimento das suas belezas naturais.

Em consequência, o Japão, prudente e senhor da própria vida, dirigido por uma aristocracia volúvel dotada de um sentido extraordinariamente aguçado para as vantagens e perigos do mundo exterior, encontra-se sempre unido para tomar rapidamente uma atitude unitária em face do exterior. Em certos casos esta decisão significou um encerramento hermético; noutros casos consistiu na recepção doseada de elementos estranhos, sem renunciar às características próprias. (WEBER, 1970, p.404)

O Japão conseguiu preservar a si mesmo como cultura, mesmo com presença das influências exteriores, que tinham uma importância decisiva. O país está, até hoje, provido de uma agilidade e disciplina para se estruturar e se

transformar, conforme The International Society for Educational Information (1989). Nos princípios do século XVI, ordens religiosas europeias começaram a investir no oriente. Foram muito bem sucedidas em alguns locais, mas o Japão fechou-se ao mundo exterior e a estas investidas, por meio de um acordo político e de uma prática que faziam de todo o europeu que se radicasse no solo japonês um prisioneiro do seu governo.

De 1600 a 1868, reinado dos Tokugawa, o Japão passou por seu período de rigidez centralizadora mais forte. Do ponto de vista cultural, esse período significa um conhecimento único completo do japonês até às suas características peculiares muito fixamente determinadas, conforme Weber (1970).

Por volta do final do século XVIII e início do século XIX, o Japão viveu sob crescente pressão para abrir seu litoral para o mundo exterior. No país, a rígida estrutura social e política começava a sentir a pressão provocada pelos novos tempos. “A adaptação repentina do Japão ao modo de ser moderno, empreendida a partir de 1871, não trouxe consigo a morte das antigas raízes nem uma seca da seiva que corria dentro delas.” (WEBER, 1970, p.409)

De acordo com The International Society for Educational Information (1989), a era Meiji (1868-1912) representou um dos períodos mais notáveis da história das nações, pois sob o reinado do imperador Meiji, o Japão realizou em apenas algumas décadas o que levou séculos para se desenvolver no Ocidente: “a criação de uma nação moderna com indústrias modernas, instituições políticas modernas e um modelo moderno de sociedade.” (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATIONAL INFORMATION, 1989, p.12)

Nos primeiros anos de seu reinado, o imperador Meiji transferiu a capital imperial de Kyoto para Edo, sede do governo feudal anterior. A cidade foi rebatizada de Tóquio, que significa “capital oriental”. Foi promulgada uma Constituição, que estabelecia um gabinete e uma legislatura bicameral, além de abolidas as velhas classes nas quais a sociedade havia sido dividida durante a era feudal. O país inteiro lançou-se, com energia e entusiasmo, ao estudo e adoção da moderna civilização ocidental.

Em agosto de 1945, o Japão, exausto pela Segunda Guerra Mundial, aceitou os termos de rendição das forças aliadas, e por decreto imperial o povo depôs as armas. O Japão foi colocado sob controle dos aliados, em especial dos Estados

Unidos, por mais de seis anos após a rendição. Eles realizaram diversas reformas políticas e sociais no país.

Uma das tarefas mais imediatas nos anos do pós-guerra foi a reabilitação econômica. Com o simpático apoio dos Estados Unidos e de outras nações, o Japão foi admitido em várias organizações internacionais, que possibilitaram ao país participar no livre comércio multilateral internacional. Em meados dos anos 60, o Japão tornou-se economicamente forte o bastante para competir com sucesso nos mercados livres do mundo. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATIONAL INFORMATION, 1989, p.14)

Apenas duas décadas após sua derrota, o Japão se havia recuperado quase por completo das ruínas da guerra. Devido ao seu crescente poder e das expectativas cada vez maiores de outros países quanto a seu papel internacional, o governo japonês, a partir de meados dos anos 80, tem adotado uma postura positiva para com o alargamento da contribuição do Japão à comunidade mundial.

De acordo com Mente (2004)⁷, quando os japoneses devem explicar como um país pequeno como o Japão e devastado pela Segunda Guerra conseguiu tornar-se um poder econômico em menos que 30 anos, eles têm uma lista longa de respostas prontas. A maioria destas respostas está relacionada com as atitudes culturais e hábitos que tradicionalmente os distinguiram das outras pessoas; sua obsessão com a forma, ordem e etiqueta; sua orientação para o grupo e lealdade com o grupo e sua extraordinária diligência com o trabalho, entre outros. Os japoneses têm hoje um atributo de uma vontade – quase obsessão – de adotar costumes e tecnologia de outros países, mas sem causar danos a sua própria cultura.

Segundo Mente (2004), muitas vezes na história do Japão, a última delas nos anos 1950, houve esforços determinados por alguns líderes japoneses para substituir grande parte da cultura tradicional japonesa com padrões externos de comportamento que vinham de outros países.

Este movimento dos anos 1950 foi especialmente aplicado no mundo de negócios, mas falhou drasticamente. Na realidade, nenhum dos movimentos jamais obteve sucesso de forma significativa, e em quase todos os casos eles eventualmente acabaram com as antigas maneiras sendo reafirmadas e se tornando mais fortes. (MENTE, 2004, p.103, tradução nossa)

⁷ Todas as citações de MENTE, Boyé Lafayette De. **Japan's cultural code words**. North Clarendon, EUA: Turtle Publishing, 2004, no presente trabalho foram traduzidas do original em inglês pela autora.

Houve grandes mudanças no estilo de vida japonês e em suas crenças fundamentais desde que as portas foram abertas ao mundo exterior no século de 1800, mas apesar dessas mudanças, seu âmago continuou intacto, graças, em grande parte, ao fator que eles chamam *ii toko tori*, que literalmente significa “selecionar a parte boa de algo”. A expressão é explicada por Mente (2004), que diz que eles tinham a habilidade de selecionar somente o melhor de culturas e civilizações estrangeiras e transformar tudo, acrescentando uma essência puramente japonesa que o faz totalmente compatível com sua cultura tradicional.

É por isso que os japoneses jogam *baseball* ‘americano’ mas de acordo com as regras japonesas, e por isso que a operação japonesa de uma companhia puramente americana como o McDonald’s é chamado de Makudonarudo, e jovens japoneses acreditam que os hambúrgueres e o próprio McDonald’s foram inventados no Japão. (MENTE, 2004, p.103, tradução nossa)

Conforme Barthes (2005), um país inteiramente insular e fechado em suas tradições nacionais é também o país mais assimilador do mundo, pois a força do Japão como nação vem de seu poder de assimilação.

O país é marcado por elementos antigos e novos – o tradicional convive lado a lado com a modernidade – e com elementos próprios e estrangeiros. “É um fenômeno que de certo modo conduz o Japão à consciência de si mesmo e que o configura espiritualmente na forma que fundamentalmente conserva ainda hoje.” (WEBER, 1970, p. 407, tradução nossa) Nos próximos subcapítulos, serão abordados alguns preceitos da cultura japonesa ainda muito presentes na população do país.

2.1.1 Estrangeiros

Segundo Mente (2004), nos anos de 1630, devido a problemas reais e imaginados com ocidentais, o governo japonês expulsou todos os estrangeiros do país, com a exceção de comerciantes holandeses que estavam isolados em uma pequena ilha. O Japão ficou isolado até os anos de 1850, quando alguns hábitos e maneiras ocidentais passaram a entrar no país. Mas não foi até depois da Segunda Guerra Mundial que os japoneses começaram a adotá-los de fato.

Os japoneses há um longo tempo são reconhecidos por sua discriminação racial, étnica e social. Eles foram tradicionalmente incapazes de aceitar outras raças e grupos étnicos em seu círculo e tratá-los do jeito que tratam outros japoneses; até mesmo os japoneses com aparência ou que agem um pouco diferente não eram aceitos. (MENTE, 2004, p.69, tradução nossa)

Essa educação discriminatória dos japoneses se elevou a um nível de fanatismo pelos militares em 1930, quando o uso do inglês chegou a ser proibido. Palavras que derivavam do inglês foram retiradas do idioma e o sistema de escrita que facilitava a compreensão para estrangeiros foi substituído por um que não fazia sentido para os estrangeiros. Eles eram tratados no Japão com suspeita quase paranóica, assim como todos os japoneses que não tivessem cabelo preto puro.

Para Mente (2004), após a derrota na Segunda Guerra Mundial, com a ocupação das ilhas do Japão por milhões de militares americanos e com a proliferação de filmes americanos e publicações em inglês, além da introdução de milhares de conceitos que não eram nativos às palavras japonesas, os japoneses iniciaram um processo de transformar palavras estrangeiras em “japonês”. Hoje, mais de dez por cento das palavras do vocabulário diário de japonês consistem em palavras importadas, especialmente do inglês, que são conhecidas como *garaigo*, que literalmente significa “língua estrangeira” ou “palavras importadas”.

Mesmo com o grande uso das palavras importadas, Mente (2004) explica que provavelmente não mais que seis ou sete por cento dos japoneses em posições de responsabilidade falam inglês ou outro idioma com a fluência necessária para se expressar. Isto contribui para a criação de uma lacuna na comunicação com o resto do mundo – um dos maiores problemas que o país encontra até hoje. A segunda parte desta lacuna na comunicação é estritamente cultural e difícil de superar: crenças e comportamentos únicos tanto dos japoneses quanto dos estrangeiros, que, por serem tão diferentes, tornam-se difíceis de serem compreendidos ou aceitos. Ou seja, além da barreira da linguagem, existe uma variedade de outros fatores culturais, atitudes e costumes, que separam os japoneses dos não-japoneses e criam obstáculos para amenizar e efetivar a comunicação.

De acordo com Mente (2004), após a derrota devastadora na Segunda Guerra Mundial, os japoneses iniciaram tentativas de descobrir e entender suas próprias raízes culturais, tornando isso quase uma indústria, chamada *nihonjinron*, que pode ser traduzida como “teorias sobre o povo japonês”. Eles não tinham

especial interesse na singularidade de suas próprias atitudes culturais até eles começarem a ver as diferenças entre eles e os ocidentais.

Uma das teorias mais diferentes sobre o comportamento japonês é que eles usam o lado esquerdo do seu cérebro para processar e lidar com coisas como a linguagem, o som e cálculos matemáticos, ao contrário dos ocidentais, que usam o lado direito do seu cérebro para tal. Isso, de acordo com alguns, tem uma profunda influência na forma como os japoneses pensam e se comportam. (MENTE, 2004, p.203, tradução nossa)

O autor acredita que os japoneses estão entre as pessoas mais discriminadoras do mundo. Eles automaticamente distinguem entre o que é estrangeiro e o que é japonês, e aí está grande parte dos problemas que continuam a existir entre o Japão e o mundo exterior. Pessoas de fora presumem que, porque os japoneses adotaram tantas maneiras ocidentais, que eles pensam e se comportam como ocidentais. Mas esse quase nunca é o caso. Todas as maneiras ocidentais que os japoneses adotaram já não são mais puramente ocidentais. Eles as transformaram para que tenham seu próprio toque japonês.

Mente (2004) explica que mesmo a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, a ocupação militar no país por centenas de soldados americanos e tropas aliadas, a influência de milhares de residentes diplomáticos e, a partir de 1964, a massa de japoneses em êxodo do país para turismo, assim como o grande número de japoneses trabalhando ou estudando em outros países, ainda não foi suficiente para superar o sentimento de discriminação perante estrangeiros que eles têm. Este sentimento está tão intrínseco em suas mentes que vai demorar mais muitas gerações para que eles possam se dissolver “até o ponto em que sentimentos anti-estrangeiros não sejam mais um problema.” (MENTE, 2004, p.70, tradução nossa)

2.1.2 Mulheres e casamento

No Japão, o senso de ser um homem ou uma mulher não é determinado somente pela biologia, mas também é formado por condições culturais e sociais, conforme Davies e Ikeno (2002)⁸. O gênero é determinado por processos sociais, políticos, culturais, mentais e físicos. Essas influências no gênero aparecem na língua, na moda, no local de trabalho, na política, etc.

⁸ Todas as citações de DAVIES, Roger; IKENO, Osamu. **The Japanese mind, understanding contemporary Japanese culture**. North Clarendon, EUA: Turtle Publishing, 2002, no presente trabalho foram traduzidas do original em inglês pela autora.

A diferenciação entre homens e mulheres aparece também no próprio idioma japonês, que reflete os padrões culturais japoneses em grande parte:

Japonês é uma língua machista e diferencia entre vocabulário masculino e feminino. A linguagem masculina deve ser mais grosseira, crua e agressiva, enquanto a linguagem feminina deve ser leve, educada e submissa. Mesmo no nível de identificação do 'eu', as expressões masculinas são *boku*, *ore* e *washi*, que diferem do mais formal e refinado feminino, *watashi* e *watakushi*. O japonês também é um idioma hierárquico. Expressões honoríficas são ingredientes essenciais da conversação diária, e deve-se sempre prestar atenção ao status social da pessoa com quem se fala. (SUGIMOTO⁹, 2003, p.8, tradução nossa)

Conforme Davies e Ikeno (2002), o termo para “marido” em japonês, usado por muitas mulheres, é *shujin*, que significa “pessoa principal”. A palavra para “esposa”, por outro lado, é *kanai*, que literalmente significa “dentro de casa”. O status das mulheres na sociedade japonesa melhorou bastante após a Segunda Guerra Mundial.

Hoje em dia, as mulheres japonesas obtiveram, de modo geral, a igualdade legal com os homens. Entretanto, isso não significa que já não exista mais a discriminação contra as mulheres. Em uma pesquisa realizada pelo gabinete do primeiro-ministro, em 1987, mais da metade dos pesquisados achava que a mulher não havia obtido a igualdade no local de trabalho ou no âmbito da posição social. (THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATIONAL INFORMATION, 1989, p.40)

Entre as roupas tradicionais japonesas para mulheres está o *kimono*¹⁰, mas atualmente ele não é mais muito usado, e a maioria das pessoas prefere roupas ocidentais. A presente falta de popularidade das roupas japonesas como *kimonos* se deu por dois motivos, segundo Davies e Ikeno (2002): primeiramente, eles não são confortáveis para se mover, forçando as mulheres a se mexerem muito devagar ou ficarem o mais paradas possível. A outra razão é que quem veste *kimono* é agora considerado alguém de classe alta ou querendo aparentar ser de classe alta. Os *kimonos* se tornaram, então, roupas formais para ocasiões especiais. Eles não

⁹ Todas as citações de SUGIMOTO, Yoshio. **An introduction to Japanese society**. Nova York, EUA: Cambridge University Press, 2003, no presente trabalho foram traduzidas do original em inglês pela autora.

¹⁰ A palavra *kimono* em japonês significa “coisas para vestir”: “*kī*” é um derivado do verbo “*kiru*”, vestir, e “*mono*” é traduzido como “coisas”. O kimono é símbolo de tradição, de cerimonial religioso ou, mais recentemente, de simples evasão à vida moderna e consiste basicamente, tanto nas versões masculina como feminina, numa veste solta, apertada da esquerda para a direita por uma faixa larga à volta da cintura. Esta faixa, o *obi*, termina num nó nas costas que varia consoante o sexo, a idade, a classe social ou a religião da pessoa que o usa. Informação disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$o-quimono-japones](http://www.infopedia.pt/$o-quimono-japones)>. Acesso em 27. mai. 2010.

desapareceram completamente do senso de estética japonês na moda, entretanto, eles são usados não pela beleza, mas para demonstrar formalidade, status e orgulho.

Sobre casamento, para Davies e Ikeno (2002), muitos homens solteiros no Japão o consideram uma obrigação social, pela qual eles podem conseguir confiança dos outros, assumir responsabilidades sociais ou ir de encontro às expectativas de seus pais.

Antigamente, os critérios para a seleção de uma esposa focavam no status social da família da possível esposa, que em retorno promovia a prosperidade da família a longo prazo. Atualmente, o casamento observa os desejos dos noivos, mas o *background* familiar ainda é considerado. (DAVIES; IKENO, 2002, p.166, tradução nossa)

Mente (2004) observa que casamentos arranjados, ou *Omiai Kekkon*, continuavam a ser a norma no Japão até os anos 60, vinte anos depois que esse estilo foi abolido com a Segunda Guerra Mundial e a entrada dos americanos no país. Foi somente na metade dos anos 50 que japoneses solteiros começaram a aceitar a ideia de namorar do estilo ocidental, pela primeira vez na história do país.

Os casamentos arranjados ainda são comuns no Japão atualmente, de acordo com Mente (2004), especialmente entre as classes mais altas, em que um casamento continua a ser uma união econômica, política e social, pois se transforma em um laço entre duas famílias, não somente entre o casal. O casamento arranjado vai de encontro à cultura do sacrifício presente na sociedade japonesa, em que, em prol de suas famílias ou da própria harmonia entre todos, os indivíduos aceitam algo, mesmo que seja possivelmente contra sua vontade.

2.1.3 Sacrifício e perfeição

Mente (2004) explica que a disposição dos japoneses em sacrificarem a si mesmos tradicionalmente vai muito além do comum para outros países. Historicamente, a cultura japonesa como um todo foi normalmente uma de auto-sacrifício, de pessoas reprimindo e negando sua individualidade em prol de suas famílias, comunidades, empregadores e país.

O *harakiri*, ritual em que os samurais¹¹ cortavam sua própria barriga com uma espada, cometendo suicídio, era uma forma comum de eles encontrarem um jeito de sair de uma determinada situação. O ritual de suicídio com este método tornou-se tão comum na época de 1603 a 1868 que o governo lançava diversos editais proibindo a sua realização. Mas o costume estava tão integrado na psique dos samurais que eles continuavam a praticá-lo, como forma de limpar sua honra ou de se sacrificar pelo país.

Mais tarde, já no século XX, quando o imperador japonês Hirohito admitiu a derrota para os Estados Unidos e seus aliados no final da Segunda Guerra Mundial, pediu ao seu povo para “suportar o insuportável”. De acordo com Mente (2004), foi uma experiência traumática para os japoneses, de proporções indescritíveis. Mas não só a população aguentou isso, como voltou mais forte do que nunca e em 20 anos, havia se recuperado e ultrapassado todas as suas conquistas pré-guerra, tornando-se a segunda maior potência do mundo na próxima década. A maior parte do crédito para isso é o caráter dos japoneses e, particularmente, sua habilidade de persistir perante obstáculos que parecem impossíveis de ultrapassar.

O *bushido* é um conceito ainda intrínseco nos japoneses, presente desde a antiga época dos samurais. Ele representa a absoluta lealdade, um senso forte de honra pessoal, devoção e dever, e a coragem, se requerido, para sacrificar a própria vida.

A lealdade *bushido* também leva os japoneses a trabalhar demais, o que pode terminar em morte, quando as pessoas tentam demonstrar como elas estão fazendo o melhor para a sua empresa e para os seus chefes por meio do trabalho duro. Nos tempos modernos, alguns japoneses são levados a cometerem suicídio quando eles querem limpar sua reputação ou quando querem se desculpar por seus pecados ou erros na companhia ou na família. (DAVIES; IKENO, 2002, p.44, tradução nossa)

O sacrifício dos japoneses é visto também em suas obrigações morais e sociais, a exemplo do termo *giri*, que Davies e Ikeno (2002) definem como sendo uma forma de encontro com a obediência.

¹¹ Samurais eram soldados da aristocracia do Japão entre os séculos XII e XIX. Suas principais características eram a grande disciplina, lealdade e sua grande habilidade com a espada. Eles tinham extrema determinação que os levava a frequentemente escolher a própria morte ao invés do fracasso. Se derrotados em batalha ou desgraçados por outra falha, a honra exigia o suicídio em um ritual denominado *harakiri*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Samurai>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

Giri envolve cuidar dos outros como uma gratidão, com uma determinação a realizar sua felicidade, às vezes por meio de auto-sacrifício. O *giri* pode ser entendido como princípios ou deveres morais, regras que alguém tem que obedecer em relações sociais ou o comportamento que alguém é obrigado a seguir contra o seu desejo. (DAVIES; IKENO, 2002, p.96, tradução nossa)

Davies e Ikeno (2002) relacionam o termo a outro ainda muito presente na mentalidade japonesa: *gambari*, uma expressão unicamente japonesa que transmite algumas qualidades do caráter deste povo. Para eles, ter tempo livre, fazer nada, ou não trabalhar, traz um sentimento ruim. Seu propósito de vida sempre foi trabalhar. Como resultado disso, o número de pessoas mais velhas que cometem suicídio vem crescendo. Algumas expressões usadas frequentemente no ocidente, como “vá com calma”, ou “pegue leve”, para alguém não trabalhar demais, têm no Japão seu oposto, porque eles, ao contrário, dizem *gambaratte*, ou “trabalhe duro”. Os japoneses tendem a mostrar sua habilidade por meio do esforço. Entretanto, às vezes, este tipo de *gambari* causa resultados negativos. Um exemplo típico é *karoshi*, ou morte por excesso de trabalho.

2.1.4 Orientação para o grupo

A estrutura social no Japão, de acordo com Sugimoto (2003) é dividida em três níveis. Primeiro, no nível individual e psicológico, os japoneses são retratados como tendo personalidade em que falta um ego totalmente desenvolvido ou independência. Eles, de acordo com o autor, não sentem necessidade de demonstração de individualidade. A população obtém satisfação psicológica realizando os objetivos do grupo, e a lealdade a ele é um valor primário.

No nível interpessoal, a interação humana também ocorre com a orientação para o grupo. Os japoneses vêem grande importância em manter a harmonia no grupo, assim, relações com seus superiores e inferiores são cuidadosamente cultivadas e mantidas, e eles têm laços interpessoais particularmente fortes com aqueles no mesmo nível hierárquico. Por último, no nível entre grupos, o Japão é considerado uma sociedade do consenso. Isso é dito por conta do enorme nível de estabilidade e coesão na sociedade japonesa, o que, inclusive, já ajudou líderes políticos em seus esforços de organizar ou mobilizar a população eficientemente.

O tamanho relativamente pequeno do arquipélago japonês e a isolamento física do Japão do resto do mundo conduziu a um nível extraordinário de

homogeneização do Japão e sua cultura. Este processo de homogeneização tornou-se uma questão das políticas do governo nos anos 1600, e esta política continuou até o final da Segunda Guerra Mundial. Mente (2004) explica que naquele período, os esforços do governo para moldar todos os japoneses no mesmo padrão havia se tornado tão disseminado que qualquer um que não parecesse com o padrão japonês e pensasse e se comportasse da maneira aprovada pelo governo estava em sério perigo. A cultura japonesa tinha uma influência forte para homogeneizar os membros da sociedade.

Havia lados bons e ruins nessa política do governo. No lado positivo, contribuía bastante para a harmonia social, pela simples razão que a vasta maioria da população pensava e agia de forma muito semelhante. Do ponto de vista tradicional e autoritário, os japoneses se tornaram trabalhadores e soldados ideais e organizados. Eles eram obedientes, leais e dedicados, e assim capazes de alcançar resultados marcantes no que quer que eles fossem organizados para fazer. O lado negativo dessa homogeneização da nação inteira tem um papel vital na história recente do Japão, incluindo no poder político dos militares nos anos 1930 e a guerra do Pacífico. Provavelmente o maior problema dela é que a conformidade limita a individualidade, responsabilidade pessoal e aspirações, assim como a criatividade. (MENTE, 2004, p.28, tradução nossa)

Os japoneses estão muito conscientes da sua homogeneidade e da sua etiqueta social e costumes que os fazem diferentes de outros povos. Para Mente (2004), os japoneses têm um grupo de valores e conhecimento comum, por causa dessa homogeneidade, às vezes referido como *anmoku no ryokai*, ou “entendimento não-falado”, que lhes dá uma vantagem nas negociações entre eles.

Em parte, o caráter tradicional de chineses, coreanos, japoneses e outros asiáticos foi um produto de culturas que negavam as aspirações de individualidade e liberdade pessoal, e forçavam-se a pensar e agir de maneiras que não eram naturais. (MENTE, 2004, p.12, tradução nossa)

No caso do Japão, essa cultura permeava cada aspecto da sociedade, deixando quase nada para as preferências pessoais ou para a consciência dos indivíduos. A vida era toda estruturada. Religião, política e economia eram inseparáveis. O único comportamento aceitável era estritamente conforme os padrões ditados pelos poderes governantes. O Japão tinha um sistema que não permitia desvios do comportamento programado e dos planos oficiais, “não importa as circunstâncias ou condições existentes no momento ou como elas possam mudar.” (MENTE, 2004, p.21, tradução nossa)

Grande parte desta tradição cultural se mantém até hoje. Mesmo com o passar das gerações, os japoneses continuam aprendendo a respeitar a orientação para o grupo; preocupam-se mais com a harmonia do todo do que com as aspirações pessoais. Esta homogeneização fez os japoneses chegarem a um ponto em que, muitas vezes, não precisam verbalizar os seus sentimentos ou necessidades, pois estão todos de alguma forma conectados culturalmente.

2.1.5 Comunicação não-verbal

Para Mente (2004), um dos aspectos mais marcantes e intrigantes da cultura japonesa é a importância da comunicação não-verbal. Quando os estrangeiros começaram a entrar no Japão, em 1850, ficaram impressionados com a uniformidade no comportamento japonês. Parecia que cada membro da sociedade havia sido programado no seu modo de pensar e comportamento de forma que fossem incapazes de fazer algo espontâneo ou de forma individualizada.

Segundo Davies e Ikeno (2002), na sociedade japonesa as pessoas são orientadas para o grupo, e dão mais prioridade à harmonia do grupo do que à individual. Isto ocorre também com a falta de comunicação verbal. Diferentemente de países ocidentais, o Japão é uma sociedade em que atitudes cooperativas e conciliatórias são mais valorizadas do que insistência. Às vezes, a palavra não é necessária, e até o silêncio pode ser visto como forma de comunicação. Se as pessoas expressam diretamente o que realmente pensam, existe a possibilidade de machucarem os sentimentos dos outros, perturbarem a harmonia do grupo e destruírem relações, por isso eles se deixam comunicar muitas vezes sem o uso de palavras, porque opiniões individuais não são muito valorizadas e cada membro deve considerar a harmonia do grupo em primeiro lugar.

Por causa dessas circunstâncias culturais, grande parte da comunicação pessoal e de negócios no Japão é indireta, abreviada ou não falada, porque as intenções e sentimentos podem seguidamente ser expressos e compreendidos sem serem verbalizados.

Davies e Ikeno (2002) entendem que a comunicação não-verbal para os japoneses acontece muitas vezes inconscientemente, mas, ainda assim, tem um

papel essencial nas relações humanas. O silêncio, ou *chinmoku*, pode ser visto como uma habilidade de comunicação, não só como um vazio entre palavras ditas. “O silêncio pode ser dizer nada, mas significar muito.” (DAVIES; IKENO, 2002, p. 52, tradução nossa) *Chinmoku* na comunicação japonesa tem algumas características que derivam dos valores da cultura, que determinam como o silêncio aparece e as funções da comunicação na sociedade japonesa.

As palavras *haragei* e *ishin denshin* simbolizam as atitudes japonesas em relação às relações humanas. *Haragei* significa entendimento mútuo implícito, e *Ishin denshin* sugere que as pessoas possam se comunicar com as outras por meio de telepatia. Assim, “o que é importante é que o que é mais verdadeiro no Japão vai, frequentemente, existir no silêncio e não em expressão verbal.” (DAVIES; IKENO, 2002, p. 52, tradução nossa) Componentes do exterior da pessoa, como o rosto, a boca, as palavras faladas, são associados com o aprendizado e a capacidade moral. A verdade, a sinceridade e a confiabilidade estão aliadas à reticência: um homem de poucas palavras é mais confiável que um homem que fala muito.

Uma razão pela qual os japoneses seguidamente ficam em silêncio no meio de outras pessoas é a consciência do grupo, simbolizada pelo ditado que diz que ‘o prego que ficar para cima será retirado’ (*deru kui wa ireba utareru*). A pessoa que insiste em sua opinião perante o grupo que já chegou a um consenso é vista como egoísta. Além disso, mostrar sua habilidade ou conhecimento abertamente causa uma má impressão nos outros japoneses, e pessoas assim são consideradas mal educadas ou imaturas. Muitos no Japão acreditam que seja melhor dizer nada do que causar problemas. Em interações sociais é essencial considerar qual pessoa está na posição mais alta ou mais baixa, dependendo de sua idade, sexo, trabalho, etc. É considerado rude para um subordinado falar contra uma pessoa de um nível mais elevado. (DAVIES; IKENO, 2002, p.53, tradução nossa)

O silêncio, conforme Davies e Ikeno (2002), ocorre quando as pessoas não têm o que dizer, mas nem sempre significa que elas não tenham idéias. Ele normalmente indica pensamento ou hesitação em tentar achar um bom jeito de comunicar algo de forma leve; assim, mesmo que as pessoas tenham algo para dizer, elas podem não expressar tudo que têm em mente e deixar suas reais intenções não faladas.

Os autores explicam que a língua japonesa tradicionalmente valoriza o chamado *Ma*, ou espaços em branco. Nesses espaços eles encontram significados escondidos e não mencionados e tentam determinar o que quem fala ou escreve queria dizer, sentindo a atmosfera criada pelas palavras. “Muitos japoneses gostam

deste sentido de 'ler nas entrelinhas'." (DAVIES; IKENO, 2002, p. 19, tradução nossa)

Mente (2004) ensina que um fator chave que determina a importância da restrição verbal foi a natureza da etiqueta japonesa. Em situações formais, dizer exatamente a coisa certa no momento certo e da forma certa era exigência. Por conta da preocupação obsessiva com o protocolo preciso na comunicação verbal, tornou-se característico para japoneses falar tão pouco quanto possível para evitar tropeçar na própria língua.

É uma mudança cultural irônica que, enquanto os japoneses preferem restrições verbais e períodos de silêncio, americanos consideram reticências na fala como uma fraqueza e períodos de silêncio como um vácuo que deve ser preenchido. (MENTE, 2004, p.15, tradução nossa)

As relações humanas no Japão são diferentes das no ocidente de diversas maneiras. Primeiramente, os japoneses têm dificuldade em dizer "não", em contraste com os ocidentais, que conseguem falar mais facilmente. A razão para isso é que as relações japonesas são baseadas em uma ligação muito forte, conforme Davies e Ikeno (2002), então as pessoas hesitam em recusar ou negar algo dos outros por medo de quebrar essa ligação. Eles tipicamente ficam quietos ao terem uma dúvida, porque perguntar "por que" é considerado rude e perguntar "como" é admitir ignorância, e eles não gostam de parecer ignorantes sob qualquer circunstância.

Conforme Davies e Ikeno (2002), o silêncio japonês ocorre não somente em público, mas também em interações privadas, particularmente em relações conjugais, porque o casal está apaixonado, mas tem vergonha de expressar seus sentimentos de forma falada. "Maridos e esposas no Japão tendem a não usar muito a comunicação verbal e entender-se de formas não verbais, especialmente na tentativa de expressar emoções." (DAVIES; IKENO, 2002, p.54, tradução nossa)

Normalmente, culturas ocidentais colocam ênfase em expressão verbal e comunicação de opinião de forma clara e aberta.

A tradição ocidental é relativamente negativa em sua atitude em relação ao silêncio e a ambiguidade. As pessoas poucas vezes reconhecem que o silêncio tem ligação com a afetividade, então muitos estrangeiros consideram o estilo de comunicação japonês, caracterizado pelo silêncio e comunicação indireta como uma perda de tempo. (DAVIES; IKENO, 2002, p.56, tradução nossa)

Pouca informação é contida na mensagem verbal no país. Em outras culturas, entretanto, a mensagem verbal contém a maior parte da informação e pouco está inserido no contexto ou nos participantes, explica o autor. Em uma cultura como a do Japão as pessoas tendem a não fazer muitas perguntas e a valorizar o silêncio. Ao contrário, no ocidente, as pessoas frequentemente perguntam, para deixar tudo muito claro. Longos silêncios são aceitos em uma conversação no Japão, uma situação que muitas vezes deixa os ocidentais desconfortáveis. O silêncio é usado como um método de comunicação.

Davies e Ikeno (2002) entendem que entre os japoneses e os ocidentais exista uma percepção diferente do silêncio. Para os japoneses, o silêncio indica pensamento profundo ou consideração, mas muito silêncio pode fazer não-japoneses ficarem desconfortáveis. O uso de muitas palavras é como uma pressão para muitos japoneses, e os faz ficar nervosos.

Os japoneses são, ainda, muito mais sensíveis para palavras que os ocidentais e a influência que as palavras têm neles é mais extensa e profunda. Eles são tão sensíveis para as palavras que têm vocabulários e estruturas gramaticais separados para diferentes ocasiões, de acordo com o sexo dos indivíduos envolvidos, com sua idade e com suas relações sociais. “Os japoneses nunca expressam suas reais intenções, por causa do uso da ambiguidade.” (DAVIES; IKENO, 2002, p.38, tradução nossa)

2.1.6 Ambiguidade

De acordo com Davies e Ikeno (2002), antigamente, na sociedade japonesa, as pessoas tinham que cooperar porque não conseguiam plantar arroz sem a ajuda um do outro, e se trabalhassem juntos, conseguiriam produzir mais comida. Assim, eles desenvolveram um tipo de “regra do unânime”, e as pessoas tendiam a não ir contra os desejos do grupo com medo de que eles fossem se excluir da comunidade.

Para viver sem criar problemas para a harmonia do grupo, as pessoas evitavam expressar suas idéias com clareza, ao ponto de evitar dizer um simples “sim” ou “não” como resposta. Se uma pessoa realmente queria dizer não, diria nada

a princípio, e então usaria expressões vagas, que passassem a impressão do fato de discordar.

A ambiguidade é indispensável para manter a harmonia na vida japonesa, e ela protege as pessoas e é considerada socialmente positiva porque funciona como um lubrificante na comunicação. Os japoneses acreditam que não seja educado falar abertamente, assumindo que a pessoa com quem se está falando não sabe nada. Eles gostam e valorizam o *aimai* porque acham que não é necessário falar claramente contanto que seu parceiro entenda. (DAVIES; IKENO, 2002, p.11, tradução nossa)

Este *aimai* mencionado é a ambiguidade, e é definido por Davies e Ikeno (2002) como uma situação em que algo tem mais de um significado, resultando em obscuridade e falta de certeza. Muitas vezes os japoneses não estão conscientes do *aimai*, mas seu uso é comum, e a língua japonesa coloca mais ênfase na ambiguidade que a maioria dos idiomas, porque se expressar de forma ambígua e indireta já é esperado na sociedade japonesa.

Uma confusão pode ser gerada porque eles têm medo que, caso se expressem com clareza, possam ser interpretados como se estivessem demonstrando superioridade perante outros.

De acordo com Davies e Ikeno (2002), se os japoneses discordam completamente de quem estão conversando, eles normalmente vão escutar com um ar de aceitação primeiro, e então discordar de um jeito vago.

Sugimoto (2003) fala sobre os códigos duplos existentes na sociedade japonesa, ou seja, muitos conceitos que são diferentes em sua aparência oficial e sua realidade escondida. Eles são legitimizados em muitas esferas da vida dos japoneses e criam um mundo por trás da superfície. O fato de serem indiretos, vagos e ambíguos é incentivado pelos japoneses em muitas situações, como no seguinte exemplo: se um japonês quer usar o telefone de um amigo, ao invés de perguntar diretamente “posso usar seu telefone”, como seria comum para ocidentais, é mais normal e educado dizer “eu gostaria de usar o telefone, mas...” e deixar a frase em aberto para a outra pessoa responder com “*douzo*”, uma forma de permissão ou convite para usar o telefone.

Sugimoto (2003) indica a necessidade de cuidado sobre estes aspectos ao analisar a sociedade japonesa, e prestar atenção em pelo menos três pares de conceitos ambíguos. Um deles é *tatemae* e *honne*. *Tatemae* refere-se a um princípio formalmente estabelecido que não é necessariamente aceito ou praticado pelas

peessoas envolvidas. *Honne* designa sentimentos verdadeiros e desejos que não podem ser expressos abertamente por causa da força do *tatema*. Se o *tatema* corresponde a “ser politicamente correto”, *honne* indica sentimentos escondidos, camuflados e autênticos. O autor cita como exemplo um empregado que expressa dedicação ao seu chefe com o conceito *tatema* de lealdade e harmonia, que talvez ele o faça só por causa de sua ambição *honne* de promoção e de outros ganhos pessoais.

Sugimoto (2003) cita como exemplo os trabalhadores de empresas, que vêem seu trabalho como forma de sobrevivência e não como uma forma de gratificação e satisfação. Eles passam por posições inglórias ou baixas para escalar na ladeira social. Assim, eles participam de atividades de lazer para compensar seu sentimento *honne* de cinicismo, alienação e não-satisfação com seu ambiente de trabalho. Muitos trabalhadores ficam depois do horário de trabalho em nome da devoção à sua firma, embora, na realidade, eles queiram receber hora extra. A estrutura de salário baseada em quanto tempo a pessoa trabalha na empresa faz com que os empregados sejam relutantes em mudar de uma empresa para outra no meio de sua carreira, porque eles podem maximizar seus benefícios de salário ficando na mesma firma.

Outro par de códigos mencionado por Sugimoto (2003) é *omote* (o rosto) e *ura* (a parte de trás), comparável aos lados de uma moeda. A implicação é que *omote* representa a superfície correta ou a frente que é abertamente permissível, enquanto *ura* conota o errado, o obscuro e o lado escondido que não é aceito publicamente.

O terceiro par consiste em *soto* (fora ou exterior) e *uchi* (dentro ou interior). Quando se refere à afiliação a um grupo, é usada para distinguir entre os de fora e os de dentro, diferenciando “eles” e “nós”. No contexto das interações humanas, enquanto os aspectos *soto* dos indivíduos ou grupos representam suas aparências exteriores, suas facetas *uchi* são sua essência fundamental e disposições reais.

2.1.7 Senso de beleza e tempo

Segundo Mente (2004), os japoneses foram tradicionalmente condicionados a acreditarem que a vida era mais ou menos um círculo, com uma reencarnação

após a outra. O tempo, então, era algo relativo. Se alguma tarefa não fosse completada nesta vida, existiria outra chance. Eles viam o tempo relacionado às estações do ano, ao processo de envelhecimento, aos vários estágios da vida e à importância de seguir o ritmo natural das coisas. Na visão japonesa, fazer as coisas rapidamente tornou-se falta de educação e de refinamento e, em muitas circunstâncias, um insulto.

A etiqueta japonesa baseia-se em movimentos precisos e rituais que não poderiam ser apressados. Conversas importantes e trocas vitais de informação tinham procedimentos que eram parte da vida e o uso comedido do tempo era um aspecto positivo e importante das relações. (MENTE, 2004, p.259, tradução nossa)

Esta noção de tempo é tradicionalmente vista como uma virtude japonesa, algo que os diferencia dos outros e os faz mais fortes e mais efetivos do que as pessoas que estão sempre com pressa, conforme Mente (2004). A maioria das artes tradicionais do Japão e práticas estéticas estão baseadas no uso generoso do tempo para alcançar objetivos refinados de harmonia emocional, espiritual e intelectual.

Aprender como desenhar ideogramas de muitos traços para seu sistema de escrita resultou também que muitos japoneses se tornassem artistas até certo ponto, pois todos os jovens devem aprender a ter paciência, perseverança, um grau considerável de destreza manual, apreciação da harmonia gráfica e alguma familiaridade com estética para poder aprender os ideogramas utilizados para escrever sua língua. Estas influências combinadas, juntamente com aprendizado orientado para a estética, como caligrafia e poesia, inspiraram um impulso artístico nos japoneses, que permeou toda a cultura.

Os *kanji*, ideogramas com que a língua japonesa é escrita, têm uma essência metafísica especial que vai além de sua interpretação literal. Cada um dos caracteres é um mundo em miniatura por si só que ressona através dos séculos, adicionando sabor à vida japonesa. (MENTE, 2004, p.125, tradução nossa)

Mente (2004) explica que existe algo nos artefatos culturais tradicionais do Japão que é muito fortemente ligado às emoções, ao intelecto e ao espírito de pessoas sensíveis em relação à estética. É provável que o respeito e admiração pela beleza e harmonia da natureza que os japoneses têm também tenham contribuído

para o sentimento deles que, em um sistema social, a harmonia deveria ser regra dominante nas relações pessoais.

Os artistas atuais do Japão ainda são direcionados pela mesma estética e valores espirituais que motivavam seus predecessores. Mente (2004) entende que uma das facetas mais importantes e impressionantes da cultura japonesa seja a presença de tanta graça, refinamento e elegância, não somente nas artes, mas também no comportamento da população. A elegância especial que distingue a cultura japonesa é expressa no termo *miyabi*, que se traduz como refinado em gosto, gracioso, elegante, e cujo conceito ainda permanece nas artes tradicionais do país.

O impulso cultural japonês pela elegância sofreu desde a abertura do país ao mundo exterior, na metade dos anos 1800 e depois da Segunda Guerra Mundial em 1945. Mas o conceito de *miyabi* ainda permanece nas artes tradicionais, de acordo com Mente (2004).

Sobre a beleza, dizem Davies e Ikeno (2002), no Ocidente, por exemplo, as pessoas tendem a pensar que as flores desabrochando são as mais bonitas, mas quando elas murcham não o são mais. Esse não é o caso com o senso japonês de beleza, pois eles estão conscientes da beleza das flores, mas sentem-se muito mais tocadas quando as flores já estão caindo e murchando.

Os japoneses valorizam um estilo simples de beleza, parte deste gosto proveniente de sua admiração pela natureza, conforme Davies e Ikeno (2002). Típico da sua visão é o senso das estações do ano. Antigamente, os japoneses sentiam-se sozinhos quando olhavam as folhas caindo e a neve que vinha em seguida, e imaginavam as flores de cerejeira desabrochando e as folhas verdes da primavera. Isto inspirava uma atitude positiva para valorizar a beleza que não estava visível. Eles ensinam que o senso de beleza não deve ser explícito e sua ênfase no vazio - também presente na comunicação verbal - é refletida na falta de decoração e na grande simplicidade encontrada nos rituais da cerimônia do chá, por exemplo.

O Japão tem as quatro estações do ano bem definidas e distintas, e cada uma tem seus prazeres especiais e todas têm papéis na vida dos japoneses. Davies e Ikeno (2002) escrevem que elas estão ainda muito ligadas com a vida japonesa contemporânea. A flor de cerejeira (*sakura*) é a flor nacional do Japão e é vista como um sinal da primavera. Quando as flores de *sakura* desabrocham, colegas e amigos vão para parques para aproveitar a beleza das flores. O *hanami* é o festival de

assistir flores, e somente dura uma semana - a vida das flores de cerejeira é muito curta.

Segundo Mente (2004), algo marcante acontece no Japão quando a estação das *sakura* chega. O humor das pessoas muda e elas sorriem mais abertamente. Ver uma árvore cheia de flores é o suficiente para amaciar qualquer pessoa e trazer um sorriso ao seu rosto. Algumas horas debaixo de uma árvore florida são suficientes para trazer uma felicidade que dura por dias.

As árvores de cerejeira, ou *sakura no ki* crescem nas montanhas do Japão e são muito cultivadas. Quando a classe de samurais apareceu, no século XII e XIII, conforme Mente (2004), a flor de cerejeira já tinha se tornado intimamente ligada à cultura japonesa e conectada aos valores de simplicidade e pureza. As flores de cerejeira também eram símbolos dos samurais, cujos destinos estavam nas mãos dos seus senhores. Como as frágeis flores, suas vidas poderiam ser levadas por uma leve brisa.

“Os japoneses foram tradicionalmente condicionados a buscar perfeição em tudo o que faziam.” (MENTE, 2004, p.15, tradução nossa) Esta perfeição é buscada também na estética japonesa, componente muito especial de sua cultura.

A cultura, assim, pode ser vista como um conjunto inter-relacionado de costumes, formas de conhecimento, arte, entre outros, que são adquiridos pelos membros de uma sociedade. “A cultura é um aspecto de nossa realidade e sua transformação, ao mesmo tempo a expressa e a modifica” (SANTOS, 1994, p. 79)

Thompson (2002) explica que a cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, e que ela inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos. Por meio deles, os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, crenças e concepções. Entende-se, então, que a cultura é um processo de construção do conhecimento, e que a estética é um processo cultural. Como se pode ver neste subcapítulo, a estética tem um papel importante e se faz muito presente na cultura japonesa, por isso ela será estudada a seguir.

3 ESTÉTICA E IMAGEM

Para conceituar estética, utiliza-se Aumont et al. (2002, p.15): “a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.”

Martín-Barbero e Rey (2004) entendem que a imagem é considerada um meio de expressão, mas também de encantamento, por isso ela é considerada um tipo de arte.

Segundo Melo (2006), a estética não se restringe apenas à beleza em sua concepção clássica – seu objeto é mais amplo e contempla, inclusive, “o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco, até mesmo por meio da reconfiguração, da relativização e da ressignificação do conceito de belo.” (MELO, 2006, p. 58) O autor considera a estética como o estudo de um modo específico de apropriação da realidade, em que se destacam questões ligadas à sensibilidade, vinculadas a condições históricas, sociais e culturais. Martin (1971) concorda que a estética seja ligada a questões de sensibilidade – explica que a palavra estética em si já deriva da palavra grega para “sensação” – e de interpretação, pois a arte, e com ela a imagem e estética, está carregada de ambiguidade e de polivalência significativa. “A imagem, apesar da sua exatidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível da sua interpretação.” (MARTIN, 1971, p.25)

Martin (1971) entende que a imagem seja o elemento de base para a linguagem cinematográfica: “Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa.” (MARTIN, 1971, p.17) O cineasta tem a possibilidade de construir na imagem, por meio da estética e dos elementos que ele utiliza para compô-la, o conteúdo, e impor sentido que quiser dar para cada cena. Ou seja, a imagem no cinema não precisa ser apenas uma reprodução da realidade, ela pode ser montada de modo a ser uma forma de arte e ser passível da interpretação dos espectadores. Para o autor, o fato de o cinema ser considerado uma indústria não impede que ele também seja uma forma de arte com formação estética, pois ele é uma arte que conquistou seus meios específicos de expressão e de estilo próprio.

Para o autor, a imagem fílmica tem uma força e expressividade considerável produzida pelo uso de elementos da linguagem específica que o cinema

desenvolveu, como os diversos tipos de planos e de enquadramentos, os movimentos de câmera, ângulos de filmagem, o ritmo acelerado que pode ser imprimido a uma ação ou seu contrário, a diminuição da velocidade real de uma cena, enfim, todos os aspectos de linguagem fílmica, são fatores decisivos para a questão estética presente no cinema e única deste tipo de arte. O autor entende que o artista, ou cineasta, pode exprimir por meio do filme seu pensamento, por mais abstrato que seja, e transmitir uma mensagem a ser interpretada pelo espectador.

Já Canevacci (2001) concorda que o cineasta utiliza diferentes linguagens para veicular uma mensagem: a montagem, o enquadramento, os planos, as cores, a linguagem verbal, corporal e musical, entre outros. As opções que o cineasta tem para isso, conforme Dondis (2000), são infinitas. As variações dependem da expressão subjetiva do artista, através da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros e da forma que manipula esses elementos através da opção estratégica das técnicas. “O resultado final é a verdadeira manifestação do artista.” (DONDIS, 2000, p.31) O espectador, porém, modifica e interpreta o que o artista ou cineasta produziu através de sua própria rede de critérios subjetivos.

A seguir será tratada, então, com mais detalhes, a questão estética e de imagem como são utilizadas no cinema, e algumas das formas de linguagem que podem ser utilizadas para dar mais sentido à imagem mostrada no filme para o espectador.

3.1 ESTÉTICA E CINEMA

Conforme Aumont et al.(2002), a estética do cinema é o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Para o autor, ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador. Ela depende da estética geral, disciplina filosófica que diz respeito ao conjunto das artes.

A estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: É a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia. (AUMONT et al., 2002, p.15)

De acordo com Coutinho (1996), as imagens, em sua relação com outras no decorrer do filme, demonstram uma intencionalidade do seu autor quanto à valorização que dá para alguns elementos e o que ele pretende representar com isso. Para o autor, a imagem se deixa envolver por duas acepções: a afirmadora da presença de si mesma, reclusa em seu ato de se deixar ver, e a de “preparadora de algo que se apreende, que se assimila, porém que não se mostra à visão.” (COUTINHO, 1996, p.29)

Na primeira, reside uma literalidade que abrange as figuras de cenas em via de, unidas através do cenário, conduzirem, até o fim do enredo, o assunto ou assuntos que assim se espraíam em imagens estendidas no tempo. As relações entre as figuras e cenas sucessivas são todas firmadas sob o signo da presença, do comparecimento à visualidade do espectador, que, conseqüentemente, terá diante de si uma linguagem cujos elementos, à semelhança de antigos e primários caracteres, bastam ao conjunto como justapostas aparições. (COUTINHO, 1996, p.29)

Segundo Aumont et al. (2002), de início, o cinema existiu sem que a imagem fosse acompanhada de um som gravado. O único som que acompanhava a projeção do filme era, mais frequentemente, a música de um pianista ou de um violonista e, às vezes, de uma pequena orquestra. Com a evolução da técnica, o “som tornou-se um elemento insubstituível da representação fílmica.” (AUMONT et al., 2002, p.45)

Conforme Aumont et al. (2002), sempre existiram duas atitudes principais a respeito da representação fílmica: as pessoas que acreditam na imagem, ou seja, que entendem que o filme é uma representação, uma forma de arte e de expressão, e as que acreditam no filme como uma restituição de uma suposta verdade ou de uma essência do real. Por isso, no início do cinema sonoro, existiam dois tipos de cinemas sem palavras. Um deles era autenticamente mudo, privado da palavra. Nele realmente faltava a palavra, o que exigia a invenção de uma técnica de reprodução sonora que fosse fiel, adequada a uma reprodução visual que fazia analogia ao real. O outro tipo de cinema, entretanto, assumiu e buscou sua especificidade na linguagem das imagens e da expressividade máxima dos meios visuais. Para ele se buscava desenvolver o máximo possível de uma linguagem universal das imagens, que se fizesse compreensível por todos.

Geada (1987) relata que os primeiros teóricos, ainda na fase do cinema mudo, consideravam o cinema uma espécie de esperanto visual, como uma língua que todos poderiam entender, e que o filme seria alheio às determinações sócio-

culturais das várias línguas nacionais, embora relate que alguns já percebiam que era impossível considerar o cinema como uma arte totalmente não-verbal ou livre de preceitos culturais. Segundo Aumont et al. (2002), entretanto, Metz veio a confirmar que o cinema não é uma nova língua universal ou um esperanto visual, mas sim uma linguagem artificial, na medida em que a manipulação do filme transforma em um discurso o que poderia ser apenas o destaque visual da realidade.

Aumont et al. (2002) entendem que o cinema sem palavra utilizava meios expressivos que favoreciam o irrealismo da narração. A época em que o cinema mudo teve seu apogeu também trouxe inovações em relação à composição espacial, utilização de diferentes ângulos de tomadas, entre outros. Por isso, o autor não acredita que seja surpreendente que, com a chegada do cinema falado, as respostas do público tenham sido tão diferentes: Para alguns, o cinema falado foi saudado como tendo alcançado a realização da linguagem cinematográfica, como que uma vocação que até então fora suspensa por falta de meios técnicos. Chegou-se a considerar, inclusive, que o cinema começava de fato somente com o cinema falado e que, a partir de então, “só devia visar abolir ao máximo tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real.” (AUMONT et al., 2002, p.47) Para os outros, ao contrário, o som era muitas vezes recebido como um verdadeiro instrumento de degeneração do cinema, conforme Aumont et al. (2002). Criticava-se que o cinema estava se tornando apenas uma cópia do real.

Para Aumont et al. (2002), o cinema buscou sua especificidade na linguagem das imagens e na expressividade máxima dos meios visuais, já que iniciou sendo mudo, o que exigia a invenção de uma técnica que tornasse a imagem fiel ao real e adequada a uma reprodução visual.

De acordo com Aumont et al. (2002), o cinema tem sua própria linguagem, pois enquanto meio de expressão ele serve para transmitir ideias, pensamentos e emoções sob uma forma estética altamente elaborada. A legibilidade da linguagem cinematográfica é mostrada em algumas instâncias presentes em qualquer filme, entre elas, o fato de que a percepção visual e auditiva é orientada através dos traços pertinentes dos códigos de reconhecimento, e estes são variáveis consoantes conforme culturas. Outro exemplo é que o sistema de conotações proposto pelo filme é determinado pelas condições do contexto sócio-cultural em que se encontra o espectador.

Para Coutinho (1996) o cinema tem diversos valores que o diferenciam de outras linguagens e outras formas de arte. Entre elas, a sua aparência, o movimento, a sucessão de cenas, o ritmo, as angulações da câmera, as proximidades e os distanciamentos desta para o objeto fotografado, e, especialmente, a dimensão do subentendimento, que é um valor que acrescenta ao aspecto artístico do cinema outra feição, esta de cunho intelectual, pois a imagem tem o poder de fazer com que o espectador compreenda o que está sendo transmitido, mesmo que de forma vaga. Alguns recursos são utilizados para facilitar este entendimento por parte do receptor, entre eles os planos utilizados, a montagem das cenas, tempo utilizado para elas e os cortes realizados, que é o que será estudado a seguir.

3.1.1 Planos, cortes e montagem

Para Leone e Mourão (1987), só podemos compreender o cinema como arte no momento em que enxergamos a complexidade de fatores que participam do espetáculo fílmico, entre eles a gestualidade, a cenografia, a marcação dos atores, os diálogos, a trilha sonora, entre outros. Os autores acreditam que o filme tem como característica fundamental sua natureza heterogênea, ou seja, ele é formado pela incidência de várias texturas, cujas unidades vão-se conectando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação da narrativa. Isto ocorre desde a época do cinema mudo, quando o valor estético dos filmes concentrava-se somente na figura do diretor, que articulava os enquadramentos, produzia as imagens e armava o espetáculo e abria possibilidades poéticas nos movimentos que substituíam as falas. Mas ainda hoje os diretores têm papel importante na obra, conforme explica Martin (1971), pois são eles a participação criadora por trás da câmera e que registra a realidade para transformá-la em matéria artística. O diretor compõe o conteúdo da imagem e organiza o fragmento de realidade que será apresentada ao espectador.

No cinema, a imagem, para Coutinho (1996), vem com caráter de intencionalidade de quem dirige as câmeras, pois trata as cenas com diferentes níveis de expressividade. Os modos de enquadramento e a forma como a imagem é mostrada pode trazer um subentendimento para o espectador, que é um processo

intelectual de conhecimento, privativo das formas que se fazem compreender em virtude de seu desenrolar no tempo.

Bittencourt (1997) diz que o mais importante no cinema é o fato de as imagens da tela terem sido colocadas lá por alguém - fazendo referência aos ângulos e técnicas que são aplicados no cinema – que fazem com que a imagem não se torne o real, mas uma representação dele interpretada previamente por alguém. Por isso, o cinema não ilustra e nem reproduz a realidade, segundo a autora, ele a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico.

Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam o que chamamos de linguagem cinematográfica. (BITTENCOURT, 1997, p.119)

Bernardet (1980), porém, diz que os elementos que constituem a linguagem cinematográfica não têm em si significação pré-determinada, pois ela depende da relação que se estabelece com outros elementos. “Este é o princípio fundamental para manipulação e compreensão dessa linguagem.” (BERNARDET, 1980, p.40) Por isso, o cinema é basicamente uma expressão de montagem, num sentido amplo, não só a ordem em que os planos se sucedem em uma sequência temporal, mas também a montagem dos elementos dentro de um próprio plano.

“O cinema é uma arte da combinação e da organização”, (AUMONT et al., 2002, p.53) que se utiliza de uma certa quantidade de imagens, sons e de inscrições gráficas em organizações. Martin (1971) acredita que a montagem seja a noção mais sutil mas mais essencial da estética cinematográfica, e que ela seja a condição necessária para a instauração da estética do cinema.

Para Aumont et al. (2002), a montagem é o princípio que rege a organização de elementos visuais e sonoros em um filme e o agrupamento dos mesmos, e consistem em três grandes operações: a seleção, o agrupamento e a junção, com a finalidade de obter, a partir de elementos a princípio separados, a totalidade que é o filme. Ela consiste não só em uma colagem de planos isolados com os outros, como também no movimento de câmera e na co-presença de vários elementos no mesmo plano. O autor entende que é graças à montagem que apreendemos coisas que as próprias imagens não mostram. A montagem então poderia ser definida, de maneira bem geral, conforme Aumont et al. (2002, p.66) como “a colocação, lado a lado, de

dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz.”

O efeito da montagem resulta da associação de duas imagens que, relacionadas uma com a outra, determinam nas pessoas que as percebem “uma ideia, uma emoção, um sentimento estranhos a cada uma delas isoladamente.” (AUMONT et al., 2002, p.66) Para o autor, a função principal da montagem é sua função narrativa, pois ela garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade ou temporalidade. Isso faz com que a história seja mais bem percebida e compreendida com correção pelo espectador.

Entende Bernardet (1980) que os momentos básicos da expressão cinematográfica sejam a seleção de imagens na filmagem – chama-se de “tomada” a imagem captada pela câmera entre duas interrupções - e a organização delas em uma sequência temporal na montagem, e uma imagem entre esses dois cortes se denomina “plano”.

Essas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real. (BERNARDET, 1980, p.37)

Assim, filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva, ou seja, uma atividade de análise para que depois, na composição do filme, as imagens filmadas sejam colocadas umas após as outras para trazer sentido à mensagem transmitida. Conforme Martin (1971), há muito tempo a câmera deixou de ser apenas testemunha passiva, somente registrando objetivamente os acontecimentos, para se tornar uma testemunha ativa e intérprete.

Segundo Bernardet (1980), a câmera recorta o espaço, filmando fragmentos do que está à sua frente, tanto amplos, como uma paisagem, como restritos, como uma mão, por exemplo. O tamanho do fragmento recortado depende da posição da câmara em relação ao que filma e da distância focal da lente usada. “O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema.” (BERNARDET, 1980, p. 36) As escalas dos

planos têm inúmeras variantes, mas correspondem em geral, conforme o autor, ao seguinte:

O Plano Geral (PG) mostra um grande espaço no qual os personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; o Plano Médio (PM) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; o Plano Americano (PA) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano (PP) corta no busto; o Primeiríssimo Plano (PPP) mostra só o rosto; o Plano de Detalhe mostra uma parte do corpo que não a cara ou um objeto. (BERNARDET, 1980, p. 38)

Conforme Bernardet (1980), já tentou-se atribuir significações aos planos. O Primeiro Plano e o Primeiríssimo Plano, por exemplo, seriam mais líricos, voltados para a vida interior e reações emocionais dos personagens, enquanto o Plano Americano é melhor para descrever os personagens agindo, pois é relativamente próximo, não o suficiente para que predomine a expressão emocional do ator, mas para que ele seja isolado do meio e que a ênfase seja colocada no que ele faz. Já no Plano Médio, por exemplo, são valorizadas as relações entre o personagem e o meio ou entre os personagens e o Plano Geral seria utilizado para mostrar amplas paisagens.

Com esses usos também se estabeleceram alguns padrões de linguagem para o cinema, como coloca Bernardet (1980). Por exemplo, um corte, ou a passagem de um plano para o outro, é feito de forma quase invisível para o espectador. As mudanças são feitas de forma não muito brusca: evita-se cortar de um plano muito aberto para outro fechado, ou vice-versa, ou de um plano parado para outro em movimento, pois o espectador sentiria o choque. Prefere-se transições suaves, como progredir aos poucos para planos maiores ou menores ou cortar de planos parados para outros parados ou em movimento para outros em movimento.

Para Coutinho (1996), o tempo utilizado na cinematografia é um fenômeno interno e próprio dessa arte e faz com que a liberdade de compor não se constitua em dano para outros aspectos da obra: o estilo da narrativa, por exemplo, não pode ser afetado pela presença de transcurso mal dosados.

Em relação ao tempo das tomadas, Leone e Mourão (1987), então, indicam que dependendo da trama, escolhe-se utilizar cenas mais longas ou mais curtas: o cineasta pode sentir, por exemplo, que necessita gastar mais tempo com uma personagem e menos com outras. Conforme Barthes (2005), nos filmes japoneses,

por exemplo, é surpreendente a diferença na concepção de realização em comparação a filmes ocidentais, pois a câmera em geral toma campos muito amplos, com planos bem longos, sem a tendência ocidental a tantos cortes.

O *flashback*, explicam Leone e Mourão (1987), também é um recurso muito típico do cinema para ser usado na arte narrativa, pois ele implica no retrocesso da cena ao passado, ajudando a compor ou contextualizar uma cena. As cores também são importantes para conferir ao filme a fascinação que ele busca ter sobre os espectadores.

Para Dondis (2000), a cor tem afinidade com emoções e conforme Martin (1971), as cores inspiram contemplação da obra e uma forma de encanto, pois a percepção da cor é um fenômeno afetivo, com valor psicológico e dramático. “Parece que a utilização bem compreendida da cor não deve (nem sequer) ser realista mas *expressiva e simbólica*, do mesmo modo que o preto e branco transpõe e dramatiza a luz.” (MARTIN, 1971, p.73, grifo do autor)

Conforme Dondis (2000), porém, na criação de mensagens visuais ou de filmes o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também na forma como o organismo humano o percebe.

Criamos um *design* a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado. O resultado é a composição, a intenção do artista, do fotógrafo ou do *designer*. É seu *input*. (DONDIS, 2000, p.30)

Assim, a intenção do criador da obra se mistura com a percepção de seu espectador. De acordo com Martin (1971), o significado de uma imagem depende muito da confrontação com as que lhe estão próximas. Entretanto, é necessário também que o espectador aprenda a ler um filme e a decifrar o sentimento das imagens, assim como se decifra o sentimento das palavras, e a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Para o autor, o sentido das imagens pode ser controverso, assim como pode ocorrer com as palavras, “e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.” (MARTIN, 1971, p.25)

Por consequência, se o sentido da imagem está em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também está em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo segundo seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. (MARTIN, 1971, p.25)

Mas como compreender o que será compreendido? Buscando elucidar esta questão é que será tratado sobre o que os autores falam da compreensão por parte do público das obras cinematográficas.

3.2 COMPREENSÃO DO PÚBLICO

Barthes (2005) entende que as imagens cinematográficas visam a fazer conhecer, a aprender alguma coisa, além de seu poder emocional e argumentativo. “Em outras palavras, certos elementos da imagem são verdadeiras *mensagens*.” (BARTHES, 2005, p. 34) O filme contém signos elaborados e organizados por seu autor em vista de seu público. O autor do filme participa, então, parcialmente da grande função de comunicante.

Barthes (2005) conceitua o signo, que é constituído pela junção de um significante, ou forma, com um significado, ou conceito. Para o autor, o significante tem como suporte o cenário, o guarda-roupa, a paisagem, a música e os gestos. O autor entende que os signos são repartidos no filme segundo densidades diversas. O início do filme, por exemplo, tem a maior densidade significativa, tanto porque “os fenômenos de inauguração são sempre esteticamente mais importantes que os outros” (BARTHES, 2005, p.38) como porque o início do filme tem uma função intensa de explicação: trata-se de explicitar o mais rapidamente possível uma situação desconhecida pelo espectador, de mostrar o estado anterior das personagens e suas relações. No filme mudo, essa explicação era confiada à legenda escrita – já no filme sonoro cabe cada vez mais à visualidade esse encargo. Os signos são agrupados nas primeiras imagens, durante a apresentação dos créditos, às vezes até antes.

As imagens de encerramento podem também apresentar uma recrudescência de signos, sempre que precisarem levar a pressentir o que ocorrerá depois que o filme tiver terminado; a última imagem, em especial, pode ter um verdadeiro valor de conhecimento e premonição. (BARTHES, 2005, p. 38)

O significado, conforme Barthes (2005), tem um caráter conceitual, é uma ideia, pois existe na memória do espectador, e o significante apenas o atualiza, tem sobre o significado um poder de apelo, não de definição.

Segundo o autor, o filme transmite uma mensagem, e quem a emite é o autor da obra, que tem a missão de expor o estilo pessoal que ele pretende dar à sua narrativa. A invenção dos signos é feita dentro de limites precisos, que o autor não pode transgredir, para não correr o risco de ser ininteligível. Mas o autor do filme pode fazer uso de alguns tipos de signos, já conhecidos pelos espectadores, como, por exemplo, mostrar páginas de calendário desfolhadas para significar o tempo passando. Mas Barthes (2005) entende que se a zona fora destes signos conhecidos é utilizada, é produzido algo de maneira inesperada, e é aí que se situam a arte e originalidade do diretor. Por isso, o valor estético do filme se dá em função da distância que o autor sabe introduzir entre a forma do signo e seu conteúdo, sem sair dos limites do inteligível.

Quem recebe a mensagem é o público, mas a interpretação dela pode depender de certos níveis de cultura, conforme Barthes (2005).

Não apenas a cultura de um público autoriza o refinamento da mensagem, como também o signo segue a evolução dos públicos: alguns signos saem de moda, nascem outros, absorvidos com avidez pelos públicos jovens, cuja idade cria uma espécie de cultura particular. (BARTHES, 2005, p. 37)

Para Ferrara (1986), compreendemos mensagens visuais porque as associamos com o que já conhecemos, que foi aprendido com a nossa cultura, e que essa compreensão é baseada na interpretação pessoal. A autora diz que “toda leitura não-verbal é um complexo ato de recepção.” (FERRARA, 1986, p. 22)

Dondis (2000) acredita que a invenção da câmera e o advento do cinema trouxeram uma espécie de alfabetismo visual universal, pois eles são extensões do que tem sido, historicamente, uma capacidade natural de todo ser humano. Essa alfabetização visual ocorre por conta da aprendizagem durante a vida, de como entendemos as mensagens passadas para nós por meio do cinema, por exemplo. Dondis (2000) explica que com o alfabetismo, ocorre uma identificação, criação e compreensão das mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas, e não somente àquelas que forem especificamente treinadas.

Conforme Souza (1997), uma imagem torna-se visível através do trabalho de interpretação e do efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Para a

autora, o trabalho de interpretação da imagem pressupõe a relação com a cultura, o social, o histórico e a formação social dos sujeitos.

De acordo com Lavrador (1974), muito é falado sobre a passividade do espectador de filmes e na acessibilidade da linguagem fílmica. Mas ele acredita que a acessibilidade seja muito duvidosa e que a noção de passividade não se apresenta da maneira simples que muitos julgam.

Todos os dias se verifica que certos filmes são de difícil compreensão para o público. E, no entanto, alguns escritores – muitos deles com intuítos preconceituosos de diminuir a importância e o valor da arte fílmica – proclamaram em altos gritos a extraordinária e absoluta acessibilidade do filme, e até pelos primitivos, pelas crianças e pelos analfabetos é compreendido! (LAVRADOR, 1974, p.268)

O autor pensa que a linguagem específica do cinema, do tipo indutiva, é revolucionária e exerce uma enorme influência no ensino e na formação cultural, artística e psicológica do espectador. Lavrador (1974) considera que o cinema, como qualquer linguagem, tem um criador e um receptor. O receptor não é um ser abstrato, vazio ou livre de influências. O conhecimento que ele tem determina a sua interpretação das imagens e idéias que o criador transmite – por isso, o receptor torna-se também um intérprete do pensamento apresentado pela linguagem.

Segundo Lavrador (1974), na linguagem verbal isto é muito claro, mas ocorre na linguagem fílmica também, pois se pode interpretar o temperamento e imaginação do espectador, além de sua colocação no tempo e no espaço e da sua formação cultural e artística. O autor diz, porém, que existem pessoas que, embora possuam uma cultura bastante elevada em outros ramos da atividade espiritual, não conseguem entender suficientemente – ou sentir – uma obra de cinema, porque lhes falta uma agilidade para esta interpretação, um conhecimento sobre o jogo de imagens desenvolvido. Esta falta pode vir por não terem visto filmes por um longo período de tempo. Lavrador (1974) entende, então, que a interpretação do filme depende do grau de cultura, inteligência, imaginação, percepção e agilidade cinematográfica do receptor.

Conforme Ferrara (1986), enquanto a leitura verbal apóia-se no que é ensinado e no encadeamento lógico das frases, a leitura não-verbal ocorre de maneira mais peculiar, pois necessita um olhar mais sensível.

Não se ensina a ler o não-verbal. É mais um desempenho do que competência porque, sendo dinâmico, o não-verbal exige uma leitura, se não desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada. (FERRARA, 1986, p.26)

Assim, entende-se que a leitura não-verbal tem caráter ligado à interpretação e é passível de provisoriedade e falibilidade, por isso, conectada à interpretação do espectador. Após a explicação sobre a importância das escolhas feitas pelo criador de um filme para a interpretação desta obra, para maior detalhamento e análise do objeto de estudo, será detalhado o filme japonês *Dolls* e a forma como ele é recebido por seus espectadores.

4 DOLLS

O filme *Dolls* é uma produção japonesa de 2002, a cores e com duração de 113 minutos. Escrita, dirigida e editada pelo japonês Takeshi Kitano, a obra apresenta em seu início um excerto de uma peça de teatro *Bunraku*¹² apresentada no Teatro Nacional de Tóquio: *Meido No Hikyaku* (O Mensageiro dos Infernos), do dramaturgo japonês Monzaemon Chikamatsu.

Chikamatsu é autor de 110 peças de teatro *Bunraku* e teve forte influência no desenvolvimento do teatro japonês.¹³ Seus dramas apresentam histórias de amor e responsabilidade social e refletem a sociedade japonesa de seu tempo (1653-1725). A tragédia é uma característica típica de suas peças, assim como o conflito entre as emoções individuais e as severas restrições e obrigações sociais, partindo de um personagem que escolhe os sentimentos pessoais no lugar da lealdade à moral. Muitas das histórias de Chikamatsu apresentam suicídios por amor, o que é o caso da peça na qual *Dolls* foi inspirada, *Meido No Hikyaku*, de 1711, em que os dois personagens principais morrem em uma montanha no final. Esta peça trata de um homem, Chubei, apaixonado por uma prostituta, Umegawa, que são conhecidos como “amantes malditos”. A história não é diretamente conectada à história do filme *Dolls*, mas o diretor Takeshi Kitano buscou com ela trazer ao cinema uma equivalência à estética e ao drama do teatro *Bunraku*, para traduzir no filme a pena e terror presentes na peça.

Dolls é composto por três histórias que falam, basicamente, de amor e sacrifício. O filme apresenta diálogos enxutos, que trazem ao filme o foco de não contar a história, mas sim mostrá-la, deixando com o espectador grande parte do processo de compreensão. Muitas cenas são longas e aproximam vida e arte com

¹² O *Bunraku* é o teatro de bonecos japonês, parte das três maiores formas de teatro clássico japonês, juntamente com o *Kabuki* e o *Noh*. Cada boneco, de cerca de um metro de altura, é manipulado por três homens, que seguem regras detalhadas para fazer com que os movimentos dos bonecos pareçam humanos. Os manipuladores aparecem no palco, mas apenas o principal aparece de rosto descoberto, enquanto os outros estão “invisíveis” sob um capuz preto. Num estrado à direita do palco, o narrador recita o texto épico e poético e dá voz de forma cantada aos bonecos. Ao fundo, o som do *shamisen*, instrumento de corda tipicamente japonês, marca o compasso da narrativa e o movimento dos bonecos e traz o drama necessário à apresentação. Informações disponíveis em: <<http://www.artificial-eye.com/film.php?dvd=ART259DVD&plugins&qt=false&wm=false>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

¹³ Informações disponíveis em: <<http://www.artificial-eye.com/film.php?dvd=ART259DVD&plugins&qt=false&wm=false>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

seu visual, conferindo ao espectador a possibilidade de maior imersão na obra. Kitano mostra em *Dolls* um amor de forma diferente do que aparece normalmente no cinema, pois é apresentado com uma ênfase marcada na tragédia.

Três histórias que se intercalam compõem o filme. A primeira, que é considerada como principal, mostra um jovem casal, Sawako e seu namorado Matsumoto. O romance entre os dois é impedido quando o presidente da empresa onde Matsumoto trabalha o escolhe para ser seu genro. Os pais do rapaz insistem para que busque um futuro melhor profissionalmente ao se casar com a filha do chefe e tenha uma vida melhor do que seus pais jamais tiveram. Assim, ele termina o relacionamento com Sawako. Em seu casamento, dois amigos dela procuram Matsumoto na igreja para lhe dizer que ela tentou cometer suicídio, mas não foi bem sucedida e acabou perdendo a memória. Matsumoto abandona a filha do chefe e sua noiva para ir atrás de Sawako, que está no hospital, sem aparentar ter sanidade. Ela passa a viver dentro de seu próprio mundo e Matsumoto resolve deixar tudo para trás para estar com ela. Abandonados por todos, os dois passam a vagar como mendigos. Para impedir que ela se perca, Matsumoto amarra-se a ela com uma corda vermelha (Figura 1), e eles passam a ser conhecidos como os “mendigos amarrados”. Eles passam o resto do filme caminhando, aparentemente sem rumo. No final, quando Sawako demonstra lembrar-se de algo relacionado a Matsumoto, os dois caem rolando de uma montanha e morrem, presos pela corda a um tronco (Figura 2).



Figura 1 - Os mendigos amarrados



Figura 2 - A morte dos mendigos amarrados

Na segunda história, Hiro é um chefe *Yakuza*¹⁴ aposentado, que agora vive sozinho e cercado por seus seguranças. No passado, ele abandonou seu emprego em uma fábrica e sua namorada, com quem ele se encontra todos os sábados em um parque e que lhe preparava almoços, para juntar-se à *Yakuza*, pois acreditava que não poderia fazê-la feliz da forma como estava. Ele promete voltar quando tivesse mais dinheiro, e ela promete esperá-lo todos os sábados naquele banco. Trinta anos depois, Hiro volta ao parque para ver se a namorada ainda estava lá e a vê esperando sentada em um banco com dois almoços. Hiro não revela sua identidade, mas passa a visitá-la todos os sábados, e ela desenvolve um sentimento de carinho por ele, dando-o o almoço de seu “namorado”, que ainda não veio (Figura 3). Uma tarde, após sair do parque, Hiro é assassinado. Rykyo é mostrada no sábado seguinte, novamente aguardando por um amor que não irá retornar.



Figura 3 - A mulher que espera por seu amor do passado

¹⁴ *Yakuza* são os membros das tradicionais entidades de crime organizado existentes no Japão. Eles influenciam diversos segmentos da sociedade e política japonesa. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Yakuza>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

A terceira história mostra Haruna, uma cantora muito popular no Japão. Nukui é um de seus mais antigos e fiéis fãs. Depois de sofrer um acidente automobilístico, a cantora fica com o rosto desfigurado, o que faz com que ela se afaste da vida pública, pois não quer que ninguém a veja. Sem suportar a idéia de não poder encontrá-la novamente, Nukui olha determinadamente para a imagem de Haruna, até gravá-la na memória, e perfura seus olhos com um estilete, tornando-se cego. Assim, encontra-se com seu ídolo, e torna-se próximo dela. Depois de uma cena em que passeiam por um jardim de rosas vermelhas, (Figura 4) Nukui é atropelado em uma estrada enquanto tocava uma música de Haruna na gaita de boca e morre.



Figura 4 - A estrela do pop e seu fã

O filme recebeu oito nomeações a prêmios¹⁵, inclusive a um Leão de Ouro de melhor filme no Festival de Veneza de 2002. Foi premiado com Melhor atriz coadjuvante no Hochi Film Awards de 2002 e com o Golden Award no Damascus Film Festival de 2003 para Takeshi Kitano.

4.1 O AUTOR

O japonês Takeshi Kitano (北野 武), nascido em 1947, é diretor de cinema, roteirista, editor, produtor, comediante, ator, poeta, escritor, cartunista, crítico de cinema, colunista, pintor e *ex-designer* de *videogames*. Também é dono de uma produtora de comerciais em Tóquio, de um canal de televisão satélite da TV Fuji²⁹,

¹⁵ <<http://www.imdb.com/title/tt0330229/awards>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

e, desde 2000, tem sua própria companhia cinematográfica, a Office Kitano. Em abril de 2005, começou a lecionar na Graduate School of Visual Arts da Tokyo National University of Fine Arts and Music.¹⁶

Até o momento, Kitano já dirigiu 16 filmes¹⁷, o primeiro deles em 1989, e o mais recente lançado em 12 de junho de 2010 no Japão. Conforme Novielli (2007), Kitano é um dos personagens mais importantes na mídia japonesa na última década. Ele conta com até oito presenças regulares na televisão, entre *quiz*, torneios de canto e espetáculos variados. Seu ingresso no mundo do cinema ocorreu como ator, no papel de um sargento em *Furyo – em nome da honra* (*Senjo no Meri Kurisumasu*, 1983), de Nagisa Oshima, que contava com David Bowie como um dos atores principais. “Desde então, foram cada vez mais frequentes suas aparições em filmes nos quais interpretou quase exclusivamente os papéis de herói duro e violento ou delinquente impiedoso.” (NOVIELLI, 2007, p. 311)

Foi justamente representando que Kitano iniciou a carreira como diretor de cinema: ele havia sido chamado para o papel de protagonista em *Um policial violento* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki*, 1989). Na época, ele já era um comediante de renome na televisão japonesa, e por causa de seus programas televisivos não podia se ausentar por muito tempo para filmar. O diretor original do filme, Kinji Fukasaku exigia muitos ensaios e tomadas, situação que desagradava Kitano. O produtor do filme acabou por destituir então Fukasaku e deu a Takeshi Kitano sua primeira oportunidade como diretor.

Na sua primeira experiência atrás das câmaras e obrigado a trabalhar com um roteiro recheado de diálogos não muito distantes dos clichês do gênero, lapidou os recursos a sua disposição: as cenografias reduzidas ao essencial, os ângulos de filmagem cada vez mais substituídos por tomadas frontais, a música utilizada apenas incidentalmente, os atores inexpressivos e imperturbáveis, os diálogos reconstruídos a partir do efeito geral da cena, assim reduzidos a poucas linhas e com menor relevância em relação aos silêncios. O resultado é uma feliz conjugação de violência e poesia, extremos que Kitano mescla em perfeito equilíbrio e se tornam os pólos de um estilo inédito e fascinante em quase todas as suas obras vindouras. (NOVIELLI, 2007, p.311)

O segundo filme de Kitano como diretor, *Ponto de ebulição* (*3-4X Jugatsu*, 1990), é o primeiro com roteiro feito inicialmente por ele, e já mostra uma forte marca

¹⁶ Informações conforme GRECCO (2007). Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/220786/O-cinema-de-Takeshi-Kitano>>. Acesso em 27 mai. 2010.

¹⁷ <<http://www.imdb.com/name/nm0001429/>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

sua que prenuncia algumas outras produções mais bem-sucedidas: muita violência, humor negro, corte súbito da ação para a consequência, e longas cenas onde parece que nada acontece, conforme Grecco (2007).

Seu terceiro filme, *O mar mais silencioso daquele verão* (*Ano natsu, ichiban shizukana umi*, 1991) mostra uma nova faceta de Takeshi Kitano: da violência dos confrontos entre polícia e delinquentes, transferiu-se para a delicada dimensão do amor silencioso. É um filme romântico, calmo e delicado, que conta a história de um casal de surdos-mudos, com “uma narrativa lírica e envolvente, uma divagação sobre o tempo e seu desenrolar, sobre a transparência dos sentimentos e a tragicidade da existência humana.” (NOVIELLI, 2007, p.311)

Seu quarto filme, *Adrenalina máxima* (*Sonatine*, 1993), ainda traz sua característica violenta, com personagens solitários. É a sua última produção com uma grande produtora, pois funda então sua produtora independente, a Office Kitano, com a qual produz filmes até hoje. Produziu ainda *Getting Any?* (*Minna yatteru ka!*, 1995¹⁸) antes de sofrer um grave acidente motociclístico, em 1994. Conforme Novielli (2007), ele retirou-se das telas e dedicou-se a uma longa e sofrida reabilitação, durante a qual também incursionou, pela primeira vez, na pintura. De acordo com Grecco (2007), com a pintura, Kitano passou a se preocupar mais com o aspecto estético de seus filmes e com a beleza da fotografia.

Voltando para trás das câmeras em 1996, com *De volta às aulas* (*Kidzu ritan*, 1996), “não se pode deixar de notar uma reviravolta radical na sua atitude diante da vida, que para ele agora parece ter se tornado um bem primário e, portanto, digna de ser vivida plenamente.” (NOVIELLI, 2007, p. 312). No filme, a comum solidão de seus personagens juntou-se a esperança da amizade, que aqui une dois rapazes apesar das violentas experiências que enfrentam durante o crescimento.

Em 1997 ele lança seu filme mais conhecido até hoje, que cimentou sua carreira internacional. *Hana-bi, Fogos de Artifício* (*Hana-bi*, 1997) recebeu um Leão de Ouro no festival de Veneza daquele ano. Conforme Novielli (2007), o título significa em japonês também ‘flores e fogo’, uma metáfora para ‘vida’ e ‘morte’. A película apresenta, assim como outros trabalhos de Kitano, o choque entre a violência e a ternura, a beleza e o grotesco.

¹⁸ Produzido em 1994 e lançado em 1995.

Os longos primeiros planos congelantes sobre os personagens contrastam com as tomadas angulares de Tóquio, de uma geometria essencial acentuada pelo uso do azul asfáltico, para representar o êxodo de um policial e sua mulher, doente terminal, para a morte. Ao longo de toda a sua duração, o filme compõe-se de densos olhares e sentidos por vezes congelados em quadros que o próprio Kitano pintara durante a sua longa convalescença; a cristalização de um momento dramático, aqui representada por meio da pintura. (NOVIELLI, 2007, p.312)

Kitano lançou mais dois filmes, *Verão feliz (Kikujiro no Natsu, 1999)* e a co-produção nipo-americana *Brother – A máfia japonesa yakuza em Los Angeles (Brother, 2000)*, antes de *Dolls (Dolls, 2002)*. No filme, os diálogos são poucos e a fotografia é muito explorada, possivelmente mais do que em qualquer outro filme que o diretor já havia feito. Em entrevista ao jornal inglês *The Guardian*¹⁹, Kitano falou que *Dolls* é um filme irônico, pois ele quis fazer um filme sem violência e *Dolls* terminou sendo o mais violento filme que já fez. Não porque a violência seja particularmente horrível, mas porque as mortes que acometem os personagens nesse filme têm muito mais impacto que as mortes de outros filmes, porque esses personagens de *Dolls* são como pessoas comuns.

Após *Dolls*, Kitano dirigiu outros seis filmes:²⁰ *Zatoichi (Zatoichi, 2003)*, *Takeshis' (Takeshis', 2005)*, o segmento *One fine Day*, no filme francês *To each his own cinema*²¹ (*Chacun son cinéma, 2007*), *Glória ao cineasta! (Kantoku - Banzai!, 2007)*, *Achilles and the Tortoise (Akiressu to Kame, 2008)* e *Outrage (Autoreiji, 2010)*, ainda a ser lançado.

A música na maior parte de seus filmes fica sob a responsabilidade do compositor Joe Hisaishi, quem fez também a trilha sonora de *Dolls*. Outra característica é que Kitano oferece poucos recursos para que se entenda o interior dos personagens, e deixa para que os espectadores coloquem suas próprias emoções nos acontecimentos do filme e tenham sua própria interpretação dos sentimentos dos personagens.

Seus filmes sempre apresentam tragédias ou violência. Ela pode ser na forma de assassinatos brutais, como em *Brother (2000)* ou de tragédias internas, como em *Dolls (2002)*, que sequer precisa de palavras ou cenas fortes para exercer sua violência.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2003/may/29/features.seanclarke>> Acesso em: 30 mai. 2010.

²⁰ Informações de <<http://www.imdb.com/name/nm0001429/>>. Acesso em 28 mai. 2010.

²¹ Quando inexistente em português, o título foi colocado em inglês.

Para Davis (2003), *Dolls* é um trabalho atípico de Kitano, esteticamente mais bonito que todos os outros e mais parado, com tomadas muito longas e pouca ação, tão característica de seus filmes. Para melhor compreensão de o que Kitano buscava mostrar com *Dolls*, foram selecionados trechos de entrevistas do autor e diretor sobre este filme.

4.1.1 Takeshi Kitano sobre Dolls

Takeshi Kitano busca não ser marcado pelo gênero violento dos outros filmes que dirigiu, pois gosta de impor desafios a si mesmo.²² Ele não quer basear suas obras em sucessos passados – quer que cada filme fale por si mesmo, enquanto mostra suas habilidades como diretor, produtor e autor. Em *Dolls*, Kitano revela que tenta se encontrar como um artista japonês pela primeira vez, respondendo a uma tradição cultural que ele rejeitava em seus filmes anteriores, que muitas vezes mostravam grande influência do cinema americano.

Dolls é baseado no teatro *Bunraku*, em especial na peça *O Mensageiro dos Infernos*, de Monzaemon Chikamatsu. Kitano explica que sua avó era uma intérprete *Bunraku*, que narrava e tocava um instrumento em peças, portanto ele sempre conviveu com pessoas relacionadas a este tipo de teatro. Para o filme, o autor queria utilizar uma história de Chikamatsu por causa de suas trágicas histórias de amor. “No teatro, são necessárias três pessoas para manipular cada boneco. Minha ideia aqui era reverter isso: e se o boneco manipulasse as pessoas? Se os bonecos contassem histórias, poderiam contar histórias assim”. (KITANO apud RAYNS, 2003, tradução nossa)

Kitano diz que a maioria das histórias de amor atuais tendem a fazer tudo parecer melhor do que é na vida real, mas que suas histórias de amor não têm um final feliz, e enfocam os obstáculos e falhas no caminho. “Os três relacionamentos mostrados no filme são muito puros para o mundo capitalista moderno. Muito puros para serem verdade.” (KITANO apud RAYNS, 2003, tradução nossa) Por isso não quer que tenham finais felizes, pois seria muito fácil. Kitano diz que a noção de amor para os japoneses é diferente da dos ocidentais, pois já é esperado que as histórias de amor terminem de forma trágica, faz parte da cultura japonesa tradicional.

²² Informações baseadas na entrevista com Takeshi Kitano feita por Tony Rayns em Junho de 2003. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/79/>>. Acesso em: 30 mai. 2010.

“‘Felizes para sempre’ não é uma parte de nosso vocabulário. Quando se fala de amor em um contexto japonês, existe um elemento inevitável de auto-sacrifício”. (KITANO apud RAYNS, 2003, tradução nossa)

A passagem da peça de Chikamatsu usada no filme mostra a cortesã Umegawa implorando ao seu amor Chubei para parar de fazer algo bobo por ela, e eles decidem fugir juntos. Kitano escolheu esta cena para mostrar as marionetes, no final do filme, em uma cena igual à dos “mendigos amarrados”, para mostrar que a história contada pelas marionetes é vivida por homens que no fundo são como marionetes. Questionado sobre quem manipula essas marionetes²³, o autor diz que pode ser Deus, uma criança, um cineasta, o destino ou qualquer outro, mas ele prefere que cada espectador possa responder isso. Para ele, o manipulador dos bonecos se cansa em um dado momento e os põe de lado, e é quando o filme termina.

Como nas histórias de Chikamatsu, Kitano quis lidar com casais apaixonados, mas que na realidade são egoístas, pois cada escolha que fazem é baseada em seus ideais egoístas.²⁴

Fazer uma escolha significa ter duas ou mais opções para escolher. Mas os protagonistas de *Dolls* não estão realmente fazendo escolhas, pois não vêem outras opções. Nenhum dos eventos nas histórias do filme teria acontecido se os personagens estivessem racionais o suficiente para fazerem escolhas. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa)

Sobre a questão estética do filme, Kitano afirma que fez um esforço para fazer o cenário parecer um palco, com uma aparência artificial, por causa de sua intenção de fazer parecer como se os bonecos mexessem com os humanos como marionetes. Ele cita como exemplo uma cena, em que os “mendigos amarrados” caminham por um lugar no outono e sua corda arrasta no chão, levando junto folhas avermelhadas, que em seguida, sem cortes, são arrastadas para um chão com neve e a câmera mostra um cenário todo branco de inverno. Isto não poderia acontecer na realidade, então é como se fosse uma peça, e o cenário está sendo mudado, afirma o diretor.

²³ Informações retiradas da entrevista de Takeshi Kitano ao Le Monde em 30 de abril de 2003. Disponível em <www.atalantafilmes.pt/2003/dolls/Dolls.doc> Acesso em 30/05/10, 17h10 min.

²⁴ Informações retiradas de entrevista com Takeshi Kitano. Disponível em <http://www.japan-101.com/entertainment/dolls_interview.htm>. Acesso em 30/05/10, 16h59min.

Kitano diz que tentou fazer um filme em que pudéssemos pegar cada imagem e dizer que ela é bela, poder capturar cada fração de segundo do filme como uma imagem separada, que poderia existir por si só.

As pessoas dizem que meus filmes tendem a ter um tom monótono de azul e cinza, então pensei que seria um bom desafio tentar incorporar várias cores, que eu vinha tentando evitar no passado. Como a obra foi filmada no Japão, minha escolha óbvia foi mostrar as quatro estações do ano [Figura 5]. Temos flores de cerejeira na primavera, o oceano brilhante no verão, as folhas vermelhas no outono e a neve no inverno. Essas paisagens são muito clichês, mas eu ousei mostrar cenários clichês como uma diretriz para o filme. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa)



Figura 5 - Estações do ano em *Dolls*

Ao utilizar paisagens bonitas, Kitano diz que buscou contrapô-las com a crueldade sob suas aparências. “Algumas parecem mais bonitas quando estão para morrer, como as flores de cerejeira, que florescem logo antes de cair, ou as folhas de bordo,²⁵ que têm suas cores de outono em sua melhor beleza logo antes de secarem e caírem. Esta crueldade pode ter ênfase maior se incorporarmos com personagens à beira da morte. Quando mostro um mar brilhando no verão, prefiro ter um homem, possivelmente dono de uma fábrica, que foi levado à falência,

²⁵ Conhecidas em inglês como *maple leaves*. A folha que aparece na bandeira do Canadá.

contemplando suicídio em frente ao oceano do que uma família feliz almoçando em uma praia. Ou quando mostro flores de cerejeira, prefiro ter um soldado japonês da Segunda Guerra Mundial sentado sob as árvores do que um grupo de pessoas tendo uma festa *hanami*²⁶. Eu poderia ilustrar o que cada imagem representa, mas é igualmente importante não ilustrar. Quando você assiste *Dolls*, se tudo que pensa é ‘Oh, que imagens lindas!’ eu estaria muito feliz. Mas ao mesmo tempo, se alguém escolhe ver simbolismo nas flores de cerejeira, no mar de verão ou nas folhas vermelhas de outono eu também não me importo.” (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa)

A estética do filme também se mostrou presente no figurino, criado pelo estilista japonês mundialmente conhecido Yohji Yamamoto. Kitano afirma ter dado liberdade criativa para Yamamoto – que criou roupas tão fantasiosas que acabaram por inspirar o autor ainda mais a querer retratar os personagens como bonecos em um palco. “Nós realizamos um processo diferente do normal. Normalmente, o figurino é feito para combinar com o filme. Mas em certas partes, nós tivemos que fazer ajustes nas locações para combinar com o figurino”. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa) Kitano explica que, quando começou a escrever o filme, os “mendigos amarrados” eram para ter aparência suja e com cheiro ruim. Mas como queria capturar a essência das quatro estações do ano no Japão e a beleza da natureza japonesa, e porque Yohji Yamamoto criou um figurino tão extravagante e colorido, os elementos acabaram se unindo para tudo ser visualmente muito bonito.

Embora seja um filme bonito visualmente, Kitano admite que este seja seu filme mais violento, pois é o único em que as pessoas morrem sem razão, de forma inesperada. Para evocar esta violência extrema e injusta, o autor preferiu deixá-la de fora, porque mostrá-la poderia causar um resultado medíocre. “Não é como se as armas matassem os protagonistas. É algo como destino, inevitabilidade ou emoções conjuntas que se tornam uma única bala e atingem os personagens”. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa) Ainda assim, o diretor vê dois lados para a superfície trágica do filme, pois ele pode ser interpretado muito diferentemente, dependendo da posição onde a pessoa está e seu estado de espírito. Ele afirma que

²⁶ *Hanami* é um costume japonês de apreciar as flores de cerejeira durante a primavera. As pessoas organizam festivais e se reúnem sob as árvores para fazer piqueniques.

“não posso dizer que o filme é uma tragédia, nem posso dizer que é o oposto disso. Sou um cineasta, e meu trabalho é fazer o filme. Não estou na mesma posição que os espectadores”. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa)

Para Kitano, é possível que ocidentais e japoneses tenham visões diferentes do filme, especialmente pelo conceito diferenciado que têm da morte. A razão pela qual os ocidentais odeiam a morte é algo que não consegue entender.

Não existe razão para detestar a morte. Se você parar para pensar, a ‘vida’ é algo que ninguém pode escolher, e a ‘morte’ é algo que igualmente não se pode escolher. Tratar a ‘morte’ como algo detestável é provavelmente parte do sistema de auto-preservação da humanidade, porque o mundo seria extinto se fosse provado filosoficamente que a ‘morte’ tem algo de bom. Consequentemente, ‘vida’ é considerada algo com muito significado. Por outro lado, em nenhuma religião temos uma filosofia que justifique a noção de ‘morte’. Então se a ‘morte’ parece algo sublime uma vez que decorada com um ornamento chamado ‘amor’, então você encontrará algo chegando em você, um demônio sedutor chamado ‘morte’. (KITANO apud JAPAN 101, 2005, tradução nossa)

Kitano buscou em *Dolls*, para poder dar a ênfase necessária às questões estéticas, uma organização próxima à do cinema mudo, na época em que havia apenas músicos na sala de cinema e o narrador, ou *benshi*, que explicava ao público o que ocorria no filme. Assim, o autor tem bastante liberdade para trabalhar com as imagens, mesmo que agora não tenha mais um *benshi* para explicar o que quer dizer com as cenas. Assim, com poucos diálogos e tomadas longas de personagens parados, observando alguma coisa, por exemplo, a interpretação fica por conta do espectador, que é o que Kitano busca inicialmente com *Dolls*.

Até mesmo com o título do filme, que já explicita um pouco sua história, Kitano não pretendia mostrar nenhuma interpretação própria. À exceção de seu filme *Sonatine* (1993), cujo nome foi dado por ele, Kitano não é o autor dos títulos de seus filmes. Se pudesse escolher, disse que daria outro nome – apesar de não saber qual. Mas brinca que provavelmente chamaria de *O décimo filme de Takeshi Kitano*.

Agora que já foram vistas impressões do autor e diretor de *Dolls* sobre a obra, para melhor compreensão do objeto de estudo e posterior análise, foram selecionadas cenas do filme, que serão descritas a seguir.

4.2 CENAS

Para este estudo, escolheu-se trabalhar somente com a primeira história de *Dolls*, a dos “mendigos amarrados”, Matsumoto e Sawako, por entende-se que seja a principal da película, visto que ocupa mais tempo que as outras. Foram selecionadas cenas importantes para o encaminhamento do filme. Elas estão na ordem em que aparecem na película.

4.2.1 Cena 1: Teatro de bonecos

Duas marionetes de teatro *Bunraku* aparecem em frente a um teatro lotado. Um homem toca um instrumento de cordas e canta as falas das duas marionetes. Homens de preto conduzem as marionetes (Figura 6).



Figura 6 - Teatro *Bunraku*

A personagem feminina abaixa-se e abraça a masculina e diz “eu lhe imploro, acalme o seu coração. Não seja escravo de tantos sentimentos tristes.” O personagem masculino fica parado, enquanto a mulher mexe-se pelo palco e canta “quem o deixou nesse estado? Ninguém mais além de mim. Eu, Umekawa. Eu sou culpada de tudo. Eu devo me arrepender? Ou devo me lamentar? Eu não sei.” O narrador faz sons de choro e continua: “Veja meu coração. Prostrado de tanta angústia. Ela chorou lágrimas angustiadas. Sobre pepitas de ouro. As moedas logo se transformaram em lindas e radiantes flores. Todas cobertas de orvalho, banhadas em suas lágrimas. As moedas resplandeceram, brilhantes. Honra, glória e fortuna.” A marionete abaixa-se, quase deitando no chão e o público fica estático assistindo, sem expressão alguma. O narrador, cantando pela marionete, continua: “São

apenas grãos de areia passageiros. Seus vestígios tornam-se poeira. Espalhados pelos caminhos para Yamato, para serem pisados para sempre.” As duas marionetes são movidas pelo palco e se abraçam (Figura 7). O personagem masculino puxa a outra e eles percorrem o palco, descem um degrau e chegam a um pilar de madeira.



Figura 7 – Bonecos abraçados

Ele se abraça no pilar e ela fica próxima ao chão. Eles olham para o horizonte e continuam caminhando em direção ao que o personagem masculino aponta. A tela fica preta para os créditos iniciais e os bonecos reaparecem com um fundo preto, olhando para a câmera (Figura 8). A cena é cortada e os “mendigos amarrados” reais aparecem caminhando.



Figura 8 – Marionetes olham para a câmera

4.2.2 Cena 2: O casamento

Uma igreja em estilo ocidental é mostrada. Um homem de terno é mostrado de cima, caminhando em câmera lenta. Ele chega para conversar com outro amigo, os dois mostrados em Plano Americano (PA). Ele pergunta se Sawako não é a noiva de Matsumoto, ao que o outro responde que ele vai casar com a filha do presidente da empresa porque a família o escolheu. O primeiro homem diz: “Ele está fora do nosso grupo agora” e demonstra surpresa com a novidade. Pergunta o que Matsumoto fez com Sawako, ao que segue o seguinte diálogo:

Homem 2: Deve ter dado um pé nela.

Homem 1: Nunca achei que Matsumoto fosse desse tipo.

Homem 2: Qualquer um aproveitaria a oportunidade.

Homem 1: Provavelmente. É um atalho para o sucesso.

Homem 2: Em dois anos, estaremos nos curvando a ele.

A cena é cortada para uma tomada de Primeiro Plano (PP) que mostra um senhor e uma senhora. Ele fala “é um pedido do presidente”. Um jovem (Matsumoto) aparece em PP e fala que já é comprometido. Descobrimos que os senhores são pais do jovem, e pedem para ele pensar em seu futuro, pois para seu pai a vida foi difícil sem um diploma de faculdade. Enquanto eles falam, cenas de uma noiva e seus pais sorrindo aparecem. A imagem volta para a mãe do jovem, que fala: “pense bem, é a sua vida. É a chance da sua vida, não a deixe escapar”. O som da fala é desconexo da imagem e dos movimentos de suas bocas. Matsumoto responde que nunca deixaria sua namorada. Sua mãe insiste: “se for difícil, nós nos desculparemos. Faremos o que for preciso”, enquanto um *flashback* de Matsumoto e sua então namorada aparece, os dois sorrindo.

A imagem é cortada para Matsumoto e seu pai de terno preto, sua mãe de *kimono*. Os pais sorriem e lhe dão os parabéns. Após algumas imagens dos convidados conversando no lado de fora da igreja, Matsumoto é chamado, pois amigos de Sawako, sua antiga namorada, querem falar com ele. Um homem e uma mulher, sérios, o esperam do lado de fora da porta. Eles vestem tons de preto, cinza e bege (Figura 9).

Mulher (séria, em PP): Escolher o sucesso foi mais importante? Sawako escolheu o suicídio.

Matsumoto (sem expressão no rosto, em PP): Ela morreu?

Mulher: Não, ela sobreviveu. Mas perdeu a memória. Nem mesmo me reconhece. Era melhor estar morta.

Matsumoto: Onde ela está?

Mulher: No hospital.

Matsumoto: Em qual?

Mulher: Ela não reconhecerá você.



Figura 9 - Casal avisa Matsumoto da tentativa de suicídio de Sawako

Matsumoto então caminha lentamente por um corredor, o rosto ainda sem expressão. Uma música começa a tocar e inicia uma tomada de Sawako, sua antiga namorada, deitada em uma cama, vestida de branco, com muitas cartelas de remédios vazias ao seu lado. Ela parece estar dormindo ou inconsciente. Seus pais tentam acordá-la, mas ela não se mexe.

Na próxima tomada, Sawako está vestida de rosa, tentando libertar-se de duas mulheres de branco que a seguram (Figura 10).



Figura 10 - Sawako tenta se desvencilhar no hospital

4.2.3 Cena 3: Hospital

Matsumoto dirige com seu carro amarelo até o hospital. Um *flashback* mostra Sawako em PP com lágrimas escorrendo e os pais de Matsumoto, ao fundo, ajoelhados no chão, curvando-se e entregando um presente para pedir desculpas. No hospital, ele encontra Sawako sentada no pátio, com a cabeça baixa, olhando para uma borboleta rosa no chão (Figura 11). Ela veste um manto branco sobre a roupa, meias rosa e tem o cabelo preso em dois rabos nos lados da cabeça com elásticos verdes. A borboleta tem uma asa separada das outras três (Figura 12).



Figura 11 - Matsumoto olha para Sawako



Figura 12 - A borboleta com a asa quebrada

Matsumoto senta-se ao lado de Sawako e olha para ela, sem falar nada. A câmera os enfoca em PP e move-se 180° ao redor dos dois. A borboleta novamente é mostrada, mas agora somente uma asa está lá (Figura 13). Eles saem do hospital no carro dele, e ele olha constantemente para o rosto inexpressivo de Sawako.



Figura 13 - A única asa restante da borboleta

4.2.4 Cena 4: Anjo e flores

Sawako está em um quarto de hotel e observa três pequenos anjos brancos com asas azuis de porcelana. A câmera aproxima-se deles até que fiquem em PP. Matsumoto sai com o carro e o pneu passa por cima de três asas de uma borboleta rosa (Figura 14). Sawako conversa brevemente com um dos anjinhos e pergunta seu nome (Figura 15).



Figura 14 - Três asas da borboleta são atropeladas por Matsumoto



Figura 15 - Sawako conversa com anjinho

Matsumoto retorna ao hotel e observa Sawako. Ele a leva ao quarto e diz para que não saia sozinha do quarto, porque ela só irá arrumar problemas. “Eu vou cuidar de tudo”, ele diz. Ela não demonstra expressão alguma.

Sawako é mostrada dormindo, mas Matsumoto só adormece pela manhã. Ele acorda com o telefone tocando – um funcionário do hotel pediu para ele buscar Sawako, que está mexendo em um arranjo de flores das cores rosa e vermelho. Ela parece conversar com as flores e esboça pequenos sorrisos (Figura 16). Ele a retira do local e ela tenta levar as flores junto consigo.



Figura 16 - Sawako fica encantada com as flores

4.2.5 Cena 5: Brinquedo de soprar

Matsumoto vê Sawako sendo xingada pelo funcionário de uma loja, que diz que ela tem que pagar pelo que pegou. Ele pede para ver o que ela tem nas mãos, e ela puxa, tentando evitar que ele tire os objetos dela. Matsumoto compra os dois objetos, que são revelados quando eles estão dentro do carro, rumando para algum local desconhecido. Ela olha fixamente para os dois objetos cor de rosa dentro de suas embalagens, e ele tira um de sua mão para poder abrir. É um brinquedo de soprar que contém uma bolinha. Sawako continua olhando fixamente para o brinquedo enquanto uma breve cena do anjinho de porcelana é mostrada. Matsumoto lhe ensina como fazer para que a bolinha voe.

A cena é cortada para uma tomada em que aparece somente a lua no céu escuro e a bolinha voando, e cortada novamente para mostrar Sawako, sentada no chão ao lado do carro amarelo, à noite, brincando de soprar o brinquedo (Figura 17).

Matsumoto diz que está frio, e que ela deve entrar no carro. Abre a porta para que ela entre, mas assim que fecha, Sawako sai e senta no mesmo lugar em que estava. A bolinha cai no chão e ele a junta e devolve para ela.



Figura 17 - Sawako com o brinquedo de soprar

Amanhece e os dois continuam com o carro parado em um estacionamento, Sawako agora dentro do carro, mas ainda soprando o brinquedo, os olhos sem expressão. A bolinha rosa cai e sai rolando para fora do carro. Sawako corre para pegá-la e quase é atropelada. Matsumoto a abraça por trás para tirá-la dali, mas ela olha fixamente para a bolinha, agora esmagada no chão (Figura 18). “Eu lhe compro outra”, diz Matsumoto, e a cena corta para um PP de Sawako, olhando fixamente para o nada, assoprando o brinquedo sem conseguir mais fazer a bolinha estragada voar. Lágrimas correm de seus olhos e ela começa a chorar (Figura 19).



Figura 18 - Matsumoto segura Sawako para que não seja atropelada



Figura 19 - Sawako chora com o brinquedo estragado

A música é cortada junto com a cena, para mostrar o brinquedo rosa de soprar abandonado na grama e, em seguida, o carro deles, muito sujo e cheio de lixo dentro. Matsumoto já aparece com o cabelo muito mais comprido – o de Sawako ainda tem o mesmo comprimento. Ela está sentada na grama olhando para flores amarelas.

4.2.6 Cena 6: Caminhão e corda

Matsumoto está mexendo em uma lata de lixo e ouve barulhos de buzina. Sawako está parada na frente de um caminhão com luzes cor de rosa piscantes (Figura 20). Ela sorri, fascinada, enquanto ele a retira de lá.



Figura 20 - Sawako fascinada com o caminhão

A cena é cortada e mostra Sawako dormindo dentro do carro, à noite, enquanto Matsumoto mexe em uma corda vermelha de um varal.

A seguir já é dia, e é mostrado o banco do carro amarrado com uma corda vermelha e algo puxando constantemente do outro lado desta corda, como se

quisesse escapar, enquanto Matsumoto dorme. Ele é mostrado acordando e olhando para o local onde a corda está sendo puxada, com o rosto sem demonstrar expressão, mas beirando a tristeza. Ele sai do carro e vai até Sawako, que está amarrada pela cintura pela corda vermelha, tentando fugir e olhando fixamente para o chão, novamente sem expressão. Os movimentos de Matsumoto são, quase sempre, muito lentos e desanimados, mas de forma brusca ele a abraça e começa a chorar, pedindo desculpas (Figura 21). Ela não corresponde o abraço.



Figura 21 - Matsumoto abraça Sawako, presa ao carro por uma corda

A corda amarrada no banco do carro é mostrada sendo puxada mais uma vez, mas então Sawako desiste, e seu rosto é mostrado em PP, novamente sem expressão olhando para o chão, agachada fora do carro (Figura 22). Matsumoto, de dentro do carro, olha para ela.



Figura 22 - Sawako olha para o chão

O anjo de porcelana é mostrado abandonado no chão e os dois deixam o carro e saem caminhando, amarrados pela corda vermelha na cintura. Ela veste

preto e ele bege e cinza, e são mostrados de costas e de longe, caminhando em direções a árvores com muitas folhas verdes.

Na próxima cena, aparecem com outras roupas, ela vestindo amarelo e ele bege, com flores de cerejeira ao fundo, indicando que é primavera (Figura 23). Eles apenas caminham, ainda unidos pela corda vermelha, agora mais grossa.



Figura 23 - Agora unidos por uma corda, eles caminham aparentemente sem rumo

4.2.7 Cena 7: Máscaras e catavento

Matsumoto e Sawako são mostrados sentados, olhando para um rio, ao lado da cabana onde moram agora. Ele veste azul escuro e ela azul claro com um manto branco e continuam amarrados pela corda vermelha (Figura 24). Uma longa tomada com a câmera parada mostra os dois caminhando ao pôr-do-sol, Matsumoto sempre na frente (Figura 25)



Figura 24 - Os mendigos amarrados observam o mar



Figura 25 - Sawako e Matsumoto caminham ao pôr-do-sol

Sawako é mostrada dormindo dentro da cabana, enquanto Matsumoto a observa. Uma lua cheia é mostrada e em seguida aparecem os dois caminhando, passando na frente de dois homens e depois de vários cataventos coloridos girando (Figura 26). Eles giram mais devagar e até chegam a parar quando Sawako está passando.



Figura 26 - Passam em frente a cataventos

Eles passam então em frente a máscaras coloridas e ela pára para observá-las, em especial uma com rosto quase humano. Corta para a cena de ela dormindo na cabana, parecendo perturbada, como se estivesse tendo um pesadelo. Ela continua passando pelas máscaras e passa por um homem gordo, quase nu, usando a máscara para a qual ela olhava anteriormente (Figura 27). Volta à cena de ela tendo o pesadelo, intercalada com uma cena mostrando três homens gordos mascarados, rindo. Sawako aparece sendo arrastada no chão por eles contra a sua vontade. Matsumoto está logo atrás, inconsciente, também sendo arrastado.



Figura 27 - Sawako vê homem mascarado

Aparece então uma cena com fundo escuro, uma árvore, e os três homens mexendo em Sawako, como se estivessem abusando dela, enquanto Matsumoto está inconsciente ao lado (Figura 28). Ela é mostrada sofrendo com o pesadelo dentro da cabana, e Matsumoto coloca um pano em sua testa e cuida dela.



Figura 28 - Homens mascarados com Sawako enquanto Matsumoto está inconsciente no chão

Os “mendigos amarrados” aparecem durante o dia caminhando em um parque, ainda com as roupas azuis e Sawako vê o mesmo homem quase nu com a máscara, parado de pé no parque e sai correndo, assustada (Figura 29).



Figura 29 - Sawako foge do suposto homem mascarado

4.2.8 Cena 8: Estações

Sawako e Matsumoto são mostrados caminhando pela praia, depois em trilhos de trem e mais tarde por uma paisagem toda avermelhada de outono, sempre amarrados pela corda. Ele usa roupa cinza e ela vermelha. Eles atravessam uma ponte em uma floresta no escuro. Os dois são mostrados à noite, sentados. Sawako mexe no pescoço de Matsumoto para pegar uma folha vermelha, que para as outras duas histórias do filme foi usada para simbolizar o momento de morte dos personagens (Figura 30). O rosto de Sawako torna-se cada vez mais pálido e seu andar mais arrastado.



Figura 30 - Sawako mexe em Matsumoto para pegar uma folha

Eles atravessam uma floresta e uma ponte no outono (Figura 31), e sua corda arrasta consigo no chão folhas vermelhas para um cenário de neve (Figura 32).



Figura 31 - Sawako e Matsumoto caminham no outono



Figura 32 - Caminham no inverno

Eles deparam-se com uma espécie de varal, que mostra os dois bonecos do teatro *Bunraku* do início pendurados (Figura 33), e a imagem deles logo se transforma em dois *kimonos* quase iguais aos que eles vestem (Figura 34). Sawako e Matsumoto aparecem caminhando na neve vestindo estes *kimonos*, e uma música lenta começa a tocar (Figura 35).



Figura 33 - Varal com bonecos



Figura 34 - Varal com kimonos



Figura 35 - Mendigos amarrados vestindo os kimonos

4.2.9 Cena 9: Noivado e morte

Eles caminham à noite, pela neve, e chegam a um estabelecimento. Olham pela janela e vêem a cena, em forma de *flashback*, de uma festa de comemoração do seu próprio noivado, com seus amigos todos comemorando. Na cena, Matsumoto

desculpa-se por não ter dinheiro para comprar um anel de noivado para Sawako e lhe dá um colar com um pingente de anjo, o qual ela olha e agradece.

Do lado de fora, ainda com os *kimonos* como o dos bonecos, Sawako toca o ombro de Matsumoto e lhe mostra o pingente de anjo que recebeu dele (Figura 36), demonstrando que se lembra. Primeiramente séria, ela esboça um sorriso, e ao perceber a falta de reação dele, começa a chorar. Matsumoto chora e a abraça.



Figura 36 - Sawako mostra que lembra do pingente que recebeu dele

Corta para uma cena de os dois sentados no chão, perto do estabelecimento, se aquecendo com fogo. Um funcionário os expulsa de lá e eles saem correndo (Figura 37). É mostrada uma cena dos bonecos *Bunraku* do início do filme, também correndo e com as mesmas roupas (Figura 38). Sawako parece fraca e prestes a cair.



Figura 37 - Mendigos amarrados correndo



Figura 38 - Bonecos correndo

Eles se aproximam de uma árvore sem folhas. Sawako cai e os dois descem uma montanha rolando, ainda unidos pela corda vermelha. Corta para uma cena de os bonecos caindo. A tela fica preta e logo após aparecem eles, mortos, pendurados pela corda em uma árvore sem folhas (Figuras 39 e 40). Os bonecos são mostrados olhando para a câmera, depois olham um para o outro, e para a câmera novamente, enquanto esta se afasta. O filme termina.



Figura 39 - Sawako pendurada na árvore com o pingente



Figura 40 - Sawako e Matsumoto pendurados pela corda

4.3 ANÁLISE

Como foi percebido pelo que foi apresentado nos capítulos anteriores, a compreensão do público sobre um filme pode variar, então se buscou, por meio de questionários, analisar a recepção do filme *Dolls*. Estas respostas serão combinadas com as intenções do diretor para a película e com a cultura e estética estudadas no trabalho, para assim se obter uma análise própria do filme.

Assim, com o objetivo de verificar o nível de entendimento dos espectadores em relação a *Dolls*, realizou-se uma pesquisa qualitativa com 15 pessoas, selecionadas por acessibilidade da autora, de diferentes *backgrounds* culturais e profissionais. Os questionários²⁷ foram respondidos pelos espectadores logo após assistirem ao filme.

A faixa etária das pessoas que responderam ao questionário varia entre 14 e 51 anos. Na faixa etária de 14 a 20 anos são seis pessoas, entre 21 e 30 anos são sete pessoas e acima de 30 anos são duas pessoas.

Entre as profissões, dois estudantes de Ensino Médio e pessoas que estudam e/ou trabalham nas seguintes áreas: artes, economia, engenharia, vendas, recursos humanos, administração, publicidade, design, moda e computação.

Questionou-se a relação que as pessoas têm com o Japão ou com a cultura japonesa, se alguma, e oito dos 15 que responderam não têm. Dos sete que afirmaram ter, dois falam apenas sobre interesse na cultura, e uma menciona contato com amigos japoneses. Outros quatro têm bastante contato com produtos culturais do Japão, como *mangás* e *animes*²⁸. Nenhum foi ao Japão.

Acredita-se ser relevante, antes de entrar para a questão do filme *Dolls*, saber se as pessoas pensam que existem diferenças fundamentais entre a cultura oriental e a ocidental. Todos responderam que sim. Quando especificaram quais valores que os japoneses apresentam que são mais diferentes em relação aos ocidentais, alguns tiveram ocorrência maior que outros. Os que apareceram mais frequentemente foram questões como responsabilidade, dever, honra e comprometimento que os japoneses têm, além de sua persistência e vínculos fortes.

²⁷ Exemplo do questionário em anexo.

²⁸ *Mangás* são as histórias em quadrinhos japonesas, *animes* são os desenhos animados japoneses.

Outra característica muito mencionada foi a de eles serem mais reservados em suas relações interpessoais e com suas emoções.

Tiveram destaque nos questionários ainda a questão de hierarquia e formalidade presentes entre os japoneses, além de sua característica de muita reflexão, silêncio e tranquilidade, assim como diferenças culturais muito fortes com os ocidentais, até em relação a festivais ou forma de se vestirem, e sua forte ligação com valores espirituais. Com menos frequência, mas também mencionadas, estão as diferenças em relação a educação, tradição, relação com a família, cobranças por trabalho e resultado e a questão de o feminino estar em segundo plano no país.

Conforme os estudos realizados, detalhados no segundo capítulo deste trabalho, percebem-se ainda algumas características dos japoneses que não foram mencionadas nos questionários: orientação para o grupo, ao invés de para o individual, e a ambiguidade presente na comunicação.

Incluiu-se no questionário a opção de as pessoas destacarem algo em relação aos valores e cultura japoneses presentes no filme. As respostas relevantes para a análise foram:

- Seguem muito as tradições;
- Persistência e determinação;
- Disposição ao auto-sacrifício;
- Formalidade e reverência nas relações;
- Dependência da mulher japonesa em relação ao homem;
- Modo como se comunicam;
- Modo metafórico ou dificuldade de demonstrar sentimentos;
- Reações dos personagens muito frias ou sem emoção;
- Dedicação e fidelidade a quem amam, cumplicidade, presença;
- Importância do amor a ponto de levar à morte, mas predominância do dinheiro ou trabalho sobre as escolhas;
- Importância dada ao poder e status;
- Tendência ao suicídio;
- Ver a beleza na tragédia.

Esses valores percebidos pelos espectadores questionados são, conforme estudado no segundo capítulo, parte da cultura japonesa, e Takeshi Kitano, como também mencionado anteriormente, buscou em *Dolls* se encontrar como um artista

japonês e trazer à tela aspectos da tradição cultural de forma como nunca tinha feito em seus filmes. Também demonstrando esta intencionalidade de mostrar a cultura tradicional do Japão na película está a cena do teatro de bonecos *Bunraku*, detalhada e descrita na cena 1, escolhida pela autora deste trabalho como primeiro objeto do estudo deste caso.

O cineasta afirma que utilizou os bonecos para o filme por causa das trágicas histórias de amor presentes nas peças de *Bunraku*²⁹, mas buscou mostrá-los como os narradores e observadores da história que ocorria com os humanos, que acabavam se tornando as próprias marionetes de suas escolhas. Os 15 espectadores que responderam ao questionário perceberam a relação dos bonecos com os personagens principais, porém de formas diferentes.

Oito pessoas responderam que os bonecos representam os personagens principais do filme e duas acreditam que os bonecos contem a história de Matsumoto e Sawako. Outras respostas foram que os personagens principais sofreram tanto quanto os bonecos, que os bonecos retratam uma história trágica como a do casal, que o filme retrata a transformação dos personagens principais em bonecos ou que o casal é controlado por braços invisíveis como as marionetes.

Entende-se que os entrevistados perceberam esta relação entre os bonecos e os personagens porque o diretor se utiliza de recursos da linguagem cinematográfica para estabelecer esta comparação. Conforme detalhado anteriormente, ao final da cena 1, a tomada dos bonecos é cortada diretamente para a do casal principal. Na cena 8, o diretor se utiliza dos cortes e da montagem para mostrar os bonecos pendurados vestindo *kimonos*, depois somente os *kimonos* e então o casal vestindo-os. Na cena 9, a cena do casal correndo, logo antes de os dois morrendo, é cortada algumas vezes para mostrar os bonecos agindo quase da mesma forma.

A impressão passada para os espectadores é de que os bonecos representam o casal do filme, exatamente por essa relação que é feita por meio dos cortes e do figurino utilizado, apesar de a peça ter sido escrita em 1711 e não ser baseada na história de *Dolls*.

²⁹ Informações baseadas na entrevista com Takeshi Kitano feita por Tony Rayns em Junho de 2003. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/79/>>. Acesso em 30 mai. 2007.

De acordo com o diretor Takeshi Kitano, conforme mencionado anteriormente, a história da peça não é a mesma da dos bonecos, mas uma relação pode ser feita por causa de suas falas e gestos. A marionete feminina, por exemplo, implora ao boneco para que acalme seu coração e “não seja escravo de tantos sentimentos tristes” – o que encaixa com a história do casal amarrado, com Sawako pedindo para que Matsumoto não fique triste por causa dela. Entretanto, o que se vê com os personagens no filme é que Sawako fica em geral parada, não tem reações bruscas e não demonstra sentimentos para Matsumoto, enquanto ele ocasionalmente a abraça e chora. Nos bonecos, quem demonstra os seus sentimentos, canta, chora e se mexe mais é a marionete feminina, invertendo os papéis, de certa forma. Ela fala “quem o deixou nesse estado? Ninguém mais além de mim. [...] Eu sou culpada de tudo. Eu devo me arrepender? Ou devo me lamentar?”

Isto poderia ter sido dito por Matsumoto no filme, porque ele fez a escolha de deixar Sawako para ficar com a filha do chefe e iniciou todo o problema – mas também poderia representar a culpa de Sawako por sua decisão de suicidar-se e acabar ficando no estado que ficou, dependente de Matsumoto.

Na história da peça de teatro *Bunraku* mostrada, o personagem masculino abandona tudo para perseguir seu amor, a outra marionete da peça. No filme, vê-se que Matsumoto também abandona tudo para acompanhar Sawako, o que também indica uma relação entre eles.

A segunda cena que se analisou mostra um casamento, que é onde descobre-se que Matsumoto havia decidido abandonar sua namorada Sawako para casar-se com a filha de seu chefe. Existem muitas implicações culturais por trás desta decisão, então foi incluída no questionário a seguinte pergunta: “Por que acha que Matsumoto escolheu casar com a filha de seu chefe ao invés de sua namorada? Concorda com esta atitude?”

Dos 15 entrevistados, nove escreveram que não concordam com esta atitude, três dizem que discordam, mas entendem ou respeitam a atitude por causa de questões culturais. Uma pessoa não respondeu se concorda ou não e uma falou apenas que faria diferente. Um dos entrevistados escreveu que “penso que não há o que concordar ou discordar, pois ele fez sua escolha e teve suas consequências”.

Destacou-se algumas respostas em relação ao que os entrevistados pensam sobre o porquê de Matsumoto ter tomado esta atitude. A resposta mais frequente foi sobre ele ter cedido à pressão de seus pais para que casasse com ela, embora em várias respostas tenham aparecido questões de obtenção de sucesso profissional e de poder financeiro. Também foram mencionados: Respeito à família, além da pressão imposta por ela; status social; imagem como homem; pressão da sociedade; não conseguiu expor o que realmente queria; por conveniência; por egoísmo; possíveis ameaças que recebera e que não foram mostradas.

Percebe-se que algumas destas impressões são diretamente ligadas com o que se estudou anteriormente sobre a cultura japonesa. A maioria dos espectadores entrevistados entendeu que Matsumoto seguiu a vontade de seus pais – o que fica claro no filme no que se descreveu na cena 2. Os pais são mostrados falando para Matsumoto pensar em seu futuro, e sua mãe diz “pense bem, é a sua vida. É a chance da sua vida, não a deixe escapar”. “Se for difícil, nós nos desculparemos. Faremos o que for preciso.” Estudou-se que no Japão muitas vezes o casamento é considerado uma obrigação social ou uma forma de ir de encontro às expectativas de seus pais, especialmente porque o casamento ainda é uma união econômica, política e social, com um laço entre duas famílias.

Outros entrevistados entenderam que ele o fez pela vontade de obter sucesso profissional e financeiro. Na cultura japonesa é comum uma forte diligência com o trabalho e a determinação em esforçar-se para sempre dar o seu melhor. Conforme Davies e Ikeno (2002), o propósito de vida dos japoneses sempre foi trabalhar e, conseqüentemente, obter sucesso com seu trabalho ou ser promovido. Isto ficou claro no filme, também na cena 2, quando os dois homens no casamento conversam e falam que “qualquer um aproveitaria a oportunidade” (de poder subir na vida dessa forma). “É um atalho para o sucesso”. O homem e a mulher que vão à igreja avisar Matsumoto da tentativa de suicídio de Sawako o questionam se escolher o sucesso foi mais importante.

Os entrevistados também mencionaram a questão do status social que Matsumoto conseguiria com o casamento, que é mostrado na fala de um de seus colegas de trabalho, conforme descrito na cena 2, “em dois anos, estaremos nos curvando a ele.” Isto demonstra um valor japonês sobre as relações entre superiores e inferiores: as pessoas têm laços com aquelas no mesmo nível hierárquico que o

seu, mas normalmente tem apenas uma relação de respeito com quem está em um nível hierárquico acima. Ou seja, Matsumoto deixaria de ser do grupo de seus amigos para tornar-se do grupo dos chefes da empresa, com a provável promoção que receberia ao ser genro do chefe.

Outra resposta mencionada foi de que ele receberia possíveis ameaças que não foram mostradas. No Japão é comum que os homens entrem em uma empresa quando ainda jovens e se aposentem também naquela empresa, porque conforme Sugimoto (2003), a estrutura de salário lá é baseada em quanto tempo a pessoa trabalha na empresa. Ou seja, os empregados ficam relutantes em mudar de uma empresa para outra no meio de sua carreira, porque eles podem maximizar seus benefícios de salário ficando na mesma firma. Portanto, seguindo condutas normais na sociedade, provavelmente pensara também que poderia ser demitido caso não casasse com a filha do chefe – a ameaça não foi mostrada no filme, e não se sabe se foi feita, mas conforme ditam os costumes, ele poderia ter problemas caso não tomasse a decisão de casar com ela.

Assim, acredita-se que a interpretação dos espectadores foi coerente, visto que as falas dos personagens mencionadas acima também demonstram aspectos culturais dos japoneses, como a questão dos casamentos por obrigação social, o sacrifício pessoal e a orientação para a harmonia do grupo (alguns entrevistados acreditam que ele sentia pressão da sociedade e não conseguiu expor o que realmente queria).

Após a decisão de Matsumoto de deixar a filha do chefe para acompanhar Sawako, e de incidentes como o em que ela quase é atropelada por um carro, na cena 5 e por um caminhão, na cena 6, Matsumoto decide prender Sawako com uma corda vermelha. Conforme descrito na cena 6, ele inicialmente a amarra ao banco do carro, e ela é mostrada puxando essa corda, como se quisesse sair. Ele pede desculpas para ela – não fica claro se por conta de tê-la amarrado ou por ser de certa forma o culpado por ela estar neste estado. Então os dois são mostrados amarrados pela cintura com a corda vermelha quando começam a caminhar.

Perguntou-se aos entrevistados o que eles acreditam que a corda represente no filme. Alguns entrevistados escreveram mais de uma interpretação. Sete deles incluíram que ela representa um vínculo, ligação ou união entre o casal; Quatro acreditam que demonstre uma responsabilidade de Matsumoto para com

Sawako; Quatro entendem que ela represente a dependência de Sawako; Dois pensam que a corda mostre culpa e remorso. Outras respostas, que apareceram somente uma vez, são de que a corda represente: laço que Matsumoto cortou com Sawako; forma de mantê-la sempre ao seu lado; eles estão presos e não conseguem se desvencilhar; unidos por um só destino e caminho; amor e dever de Matsumoto em relação a Sawako; cordão umbilical unindo os dois até o final; sentimento de proteção e cumplicidade; vontade de se unir pelo amor sem se importar com a dor; ligação eterna; ele guia ela, como se ela não tivesse sentimentos e fosse uma boneca; conexão de amor; promessa; relação da qual nenhum dos dois poderia sair; dever moral.

Analisando as respostas, vê-se que a corda foi percebida por quase todos espectadores como um símbolo físico desta ligação que existe entre Sawako e Matsumoto, seja por causa do sentimento de culpa e responsabilidade, por causa do amor ou pelos outros motivos mencionados, a corda estaria representando esta conexão entre os dois.

A resposta mais frequente dos espectadores, sobre a corda representar a união dos dois, vai de encontro à tendência dos japoneses de manterem as relações com as pessoas próximas de si. Eles têm relações baseadas em *amae*, definida por Davies e Ikeno (2002) como uma dependência da afeição dos outros, por isso não querem decepcionar o outro ou quebrar o vínculo que têm com as pessoas.

Quanto à possibilidade de a corda representar a responsabilidade de Matsumoto com Sawako, entende-se que se relacione com o princípio japonês de honrar a sua palavra: ele se sentia responsável por ela ter ficado desta forma, então queria honrar seu compromisso de cuidar dela.

Isso também pode estar relacionado com o que os entrevistados responderam de a corda representar a dependência de Sawako, pois no Japão as mulheres apresentam uma dependência em relação aos homens, que normalmente devem representar uma figura forte e que lhes ofereça proteção. Isto é ilustrado, por exemplo, pela palavra “marido” em japonês (*shujin*), que significa “pessoa principal”.

Outra possibilidade levantada pelos entrevistados é de que a corda simbolize a culpa e remorso de Matsumoto. Estudou-se que a cultura japonesa é, tradicionalmente, uma cultura de auto-sacrifício, em que as pessoas negam sua individualidade em prol de outros. Os japoneses têm, em geral, uma habilidade forte

de persistir e os deveres morais são tratados com seriedade. Assim, Matsumoto poderia estar amarrado à Sawako por um sentimento de dever que tem para com ela, ou de culpa em relação ao que fez, e expressar isso na forma do sacrifício de sua liberdade e posteriormente de sua vida.

Entende-se que exista também uma possibilidade, não mencionada nas respostas, de que ele tenha se amarrado a ela para evitar que acontecesse novamente o que aconteceu nas cenas 4 e 5, em que Matsumoto primeiramente foi chamado porque Sawako queria pegar flores do hotel, e depois ela queria pegar os brinquedos da loja sem pagar. Matsumoto ficou envergonhado especialmente por causa da orientação dos japoneses para o grupo – pois a cultura do país tem uma forte influência em homogeneizar os membros da sociedade e não criar problemas para os outros. Os japoneses vêem grande importância em manter a harmonia no grupo, por isso Matsumoto se desculpa muitas vezes aos dois homens a quem Sawako possa ter causado inconveniência.

Encontrou-se em Baird (2001) uma explicação para o significado da corda na cultura japonesa. O autor escreve que os japoneses acreditam que as cordas tenham alguma forma de poder mágico. Elas delineiam áreas, muitas vezes com nós para terem mais força, e criam espaços em que influências negativas e espíritos do mal não podem entrar.

Caso tenha seguido este conceito, Takeshi Kitano pode ter utilizado a corda para estabelecer uma ligação entre o casal de forma que nada mau de fora possa entrar em sua relação.

Assim, percebe-se que o significado da corda no filme passa, a princípio, a impressão de uma conexão entre o casal, apesar de não ficar claro exatamente o que ela deva representar. Não percebeu-se qual era a real intenção do diretor ao incluir a corda, pois existem várias possibilidades de análise que se relacionam com a cultura japonesa.

Em *Dolls* muito da história não é narrada ou não inclui falas. Assim, buscou-se verificar de que forma a estética do filme também tem influência sobre a interpretação dos espectadores, visto que o filme baseia muito da explicação de sua história nas imagens. Percebe-se que o uso da corda vermelha pelo casal principal ficou compreensível para alguns espectadores, mas não se entende de forma clara o que ela deveria significar, pois muitas respostas diferentes foram mencionadas.

Conforme Coutinho (1996), a imagem tem o poder de fazer com que o espectador compreenda o que está sendo transmitido, porém de forma mais vaga.

Deste modo, perguntou-se aos 15 espectadores se gostariam de destacar algo sobre a estética do filme e as respostas foram resumidas a seguir:

- Narrativa lenta, com ênfase na fotografia;
- Em relação a outros filmes, menor quantidade de diálogos, menos movimento de câmera;
- Ausência de trilha sonora em alguns momentos;
- Fotografia, visual e composição de imagem belos;
- Filme com violência, mas que não mostra sangue;
- Boa utilização de cores e contrastes entre elas;
- Cores vibrantes que se destacam;
- Belas paisagens, destaque para ambientes naturais;
- Demonstra bem clima no Japão;
- Uso frequente de cores primárias, que representam pureza e intensidade;
- Algumas cenas (como a dos cataventos) chocam;
- União entre os bonecos e as pessoas feitas pela imagem;
- Capacidade do diretor de mostrar o sentimento de vazio nos personagens, pelas cores densas e movimentos de câmera;
- Aspectos conceituais;
- Abundância de simbolismo.

Por meio destas respostas, identificou-se que os entrevistados percebem uma diferença na narrativa e utilização dos movimentos de câmera e sonoridade em *Dolls* em relação a outros filmes, especialmente os ocidentais. Em relação a isto, resgata-se uma citação já mencionada de Barthes (2005), que diz que nos filmes japoneses é surpreendente a diferença na concepção de realização em comparação a filmes ocidentais, pois se mostram tomadas mais longas, sem a tendência ocidental a tantos cortes ou movimentos de câmera. Foi estudada no segundo capítulo também a noção de tempo dos japoneses, que envolve não realizar nada com pressa. Muitas artes tradicionais do Japão e práticas estéticas estão baseadas no uso generoso do tempo para alcançar objetivos refinados de harmonia, conforme Mente (2004).

Quanto à sonoridade do filme, verificou-se anteriormente neste trabalho que uma característica do cinema de Takeshi Kitano é o silêncio como parte dominante de suas obras, e mesmo a trilha sonora dá ênfase a ele. Os diálogos são poucos e os silêncios muitas vezes não são preenchidos com música, o que acontece muito em filmes ocidentais, apesar da utilização de trilha sonora instrumental em alguns momentos de *Dolls*.

Outro aspecto da estética mencionado pelos espectadores é a utilização de belas paisagens, com destaque para ambientes naturais, demonstração do clima no Japão e fotografia muito bela. Como viu-se nas entrevistas com Kitano, o diretor fez um esforço para que neste filme cada imagem pudesse ser considerada bela, por isso utilizou as estações do ano como diretrizes para o filme, tanto por sua beleza quanto pela possibilidade de elas demonstrarem facilmente a passagem do tempo. Ele buscou contrapô-las com a crueldade sob suas aparências, o que também demonstra a violência que existe no filme, mas que não é mostrada.

Também foi destacada por muitos dos entrevistados a questão da utilização de cores vibrantes, o contraste que elas possibilitam e o uso das cores primárias. Não é a intenção neste trabalho de realizar um estudo detalhado sobre as cores e sua relação com o filme, mas verificou-se, a título de curiosidade, se os espectadores perceberam ou têm alguma interpretação de o que elas representavam na película. Incluiu-se nos questionários as seguintes perguntas: Vê a predominância de alguma cor no filme *Dolls*? Qual? O que as cenas com esta cor predominante representam no filme?

Nas respostas, os entrevistados em geral não atribuíram uma cor a uma cena especificamente, porém comentaram do sentimento geral em relação ao filme. Entre os 15 entrevistados, sete mencionaram apenas a cor vermelha como predominante, atribuindo diversos significados a ela: marca a intensidade dos momentos ou emoções; impulso irracional e constante da paixão; dor, tristeza e perda; morte, vida, amor. O vermelho foi relacionado por alguns a cenas do final do filme, como sangue dos personagens atrelado a uma conquista que eles obtiveram antes de morrer, ou cenas de tragédia e dor.

Quatro entrevistados mencionaram a predominância das cores rosa e vermelho. Para um, simboliza o amor, enquanto outro vê no rosa a vida e alegria que Sawako perdeu, mas ainda procura. Outro percebe nestas cores o contraste com um

ambiente escuro e sem vida, trazendo felicidade e despertando alegria em Sawako, mas ao mesmo tempo representando a morte, como se os personagens do filme atingissem a felicidade e então pudessem morrer.

Outros ainda viram uma predominância de cores primárias, em especial vermelho e azul, e perceberam as cores especialmente nas roupas das personagens: no início do filme vestia amarelo vivo, como uma forma de alerta, desespero, depois vestiu azul e passou para vermelho quando ocorrem as mortes relacionadas a amores dedicados e impossíveis. Percebeu o uso do *kimono* colorido quando Sawako e Matsumoto vão se dirigindo para a morte.

Um entrevistado viu destaque nas cores verde e vermelho, em especial nas passagens de *flashback*, para mostrar que o passado não era tão tenebroso e frio quanto o presente, que é mostrado com tons mais neutros, apesar de perceber que as cores belas não estão relacionadas somente com o período bom de suas vidas. O entrevistado escreveu que “talvez retratem a beleza de uma maneira mais tenra e menos perversa, [...] para que se veja uma beleza na dor do personagem, um sofrimento poético”.

Conforme foi visto na cena 8, descrita anteriormente, em muitos momentos do filme é enfocada a questão das cores ou simplesmente da beleza das paisagens do Japão. Sawako e Matsumoto são mostrados simplesmente caminhando, sem diálogos ou expressões faciais, e o que muda neles é em geral o cenário, com o passar das estações do ano e as cores, tanto de seus *kimonos* quanto, por exemplo, do rosto de Sawako, que fica cada vez mais pálido.

Conforme Dalby (2001) atualmente, o *kimono* personifica a disposição para o sacrifício de desejos pessoais, característica desejável na cultura japonesa, que prefere a obediência à independência, o que também é visto no filme. As estações do ano também são mostradas, e podem ter relação com o que se passa com o casal: a cena com as flores de cerejeira na primavera, por exemplo, pode representar a questão de eles serem como marionetes, pois conforme Mente (2004) estas flores eram símbolo dos samurais e demonstravam que seus destinos estavam nas mãos de outros, já que com uma leve brisa as flores (ou suas vidas, na comparação), poderiam ser levadas embora.

Percebe-se o uso das cores também combinado a alguns objetos utilizados em *Dolls*, possivelmente de forma simbólica, pois seu significado não fica

compreensível a primeira vista, conforme percebeu-se pelas perguntas incluídas nos questionários que serão apresentados a seguir.

Nas cenas 3 e 4 vê-se objetos que aparecem com uma ligação com Sawako. O primeiro é uma borboleta rosa, morta no chão, para a qual ela fica olhando, que aparece em seguida com somente uma asa e um tempo depois suas outras três asas são atropeladas por um carro guiado por Matsumoto. O outro objeto é um anjinho branco de porcelana com asas azuis, para o qual ela também fica olhando e chega a perguntar quem ele é, em sua única fala no filme desde que tentou cometer suicídio. Na cena 9 vê-se então que Matsumoto havia pedido Sawako em noivado no passado e presenteou-lhe com um colar com pingente de anjo, o qual ela em um momento recorda e mostra para ele. O terceiro objeto é um brinquedo de soprar da cor rosa, que Matsumoto a ensina a usar e ela brinca com ele até um carro passar e estragar a bolinha do brinquedo, o que também já havia acontecido com as asas da borboleta. Ela chora muito. Tanto o anjinho quanto o brinquedo de soprar são abandonados pelo casal.

Outros objetos também aparentam exercer muita atração sobre Sawako, em especial um arranjo de flores rosa e vermelhas e um caminhão com luzes rosa, reforçando as duas cores já identificadas pelos espectadores.

Perguntou-se aos entrevistados se eles viam alguma relação entre a borboleta, o anjinho e o brinquedo de soprar com a personagem principal. Poucas pessoas conseguiram estabelecer uma relação entre os três objetos e Sawako, mas o que se obteve de respostas foi: todos são coisas frágeis, inclusive a personagem; eles são um resumo dos sentimentos da personagem; os objetos mostram o estado emocional dela; são relacionados a momentos que o casal viveu junto antes do rompimento; relação da nova liberdade da personagem principal com o que estes itens representam; relação entre os objetos e a infância, também relacionada com a boneca que Sawako passa a ser.

Algumas pessoas responderam separadamente o que entenderam de cada objeto. Para a borboleta, as respostas mais relevantes que se obteve foram que: figurativamente, Sawako também fora “atropelada”; a borboleta está morrendo, assim como o estado mental de Sawako, que parecia estar morrendo; representa Sawako, no hospital ela olhava a borboleta caída como se tentasse se reconhecer, como se tivesse perdido uma parte de si; Sawako está machucada interiormente;

borboleta é o sinal da transformação, o que mostra que estavam prontos para começarem uma nova vida vivendo como um casal, e a borboleta despedaçada representa a quebra disto; a borboleta representa como Sawako se sente em relação o que Matsumoto fez.

A resposta que indica Sawako machucada como a borboleta foi mais recorrente que as outras, porém só apareceu três vezes. Buscou-se o significado da borboleta na cultura japonesa, conforme Biedermann (1992), e descobriu-se que elas representam jovens solteiras em sua alegria antes do casamento. Elas também simbolizam a delicadeza de uma mulher, como forma de lembrar que elas devam ser tratadas com cuidado.

Dessa forma, percebe-se que a cena da borboleta possa ter sido usada com uma intenção de mostrar a alegria de Sawako com um possível casamento com Matsumoto sendo destruída, algo que os ocidentais que assistiram ao filme não conseguiram identificar.

Quanto ao anjo de porcelana, ele foi recebido pelos espectadores como tendo a seguinte conexão com Sawako: no final é chutado e fica para trás, como Sawako; tem ligação com o colar que ela recebeu de seu amado; ela não se lembrava, mas ele lhe provocava algum tipo de reação; seu passado esquecido; representa Matsumoto; representa a união e amor do casal, e no início ela olhava os anjinhos como se soubesse que representavam algo, mas não lembrasse; representa um pedido de ajuda dela; Matsumoto sendo anjo da guarda de Sawako.

Identifica-se aqui que todas as interpretações feitas foram diferentes. Algumas pessoas fizeram a conexão do anjo de porcelana da cena 4 com o anjo do colar de Sawako da cena 9, mas muitos não perceberam a relação entre os dois.

Em relação ao brinquedo de soprar, um entrevistado mencionou que era apenas um brinquedo, mas alguns ressaltaram a questão de ele ter estragado como um ponto importante. As respostas mais relevantes foram: após algum tempo o brinquedo estragou, não conseguia mais exercer sua função, assim como Sawako, que praticamente morre também; representa uma alegria que durou pouco; assim como a borboleta, deixa de “funcionar”; quando Sawako se deparava com o brinquedo de soprar, borboleta ou com outros objetos em tons rosa como as flores ou caminhão ou folha vermelha ela demonstrava alegria, sorria e se apegava aos objetos, momentos em que o espectador tem a esperança de que ela seja mais do

que a espécie de boneca que se tornou; o brinquedo representa a infantilidade, criança dentro dela, repetição, falta de iniciativa e dependência; a conquista da moça em conseguir algo, fazer com aquilo subisse, e ela pudesse se levantar, rumo a algo, e com a destruição do brinquedo, ela perdeu também a única alegria que tivera naquele período, o poder de sentir-se capaz de fazer algo; representa Matsumoto, que também era motivo de alegria para Sawako e ambos foram tirados dela.

Novamente percebe-se a diferença nas respostas dos entrevistados. Todos tentaram encontrar alguma ligação dos brinquedos com a personagem, mas cada um interpretou de uma forma diferente.

Muitos espectadores também fizeram a relação entre a cor rosa da borboleta, do brinquedo de soprar, do caminhão e das flores que Sawako admirava. Conectaram a cor com infantilidade ou amor, que é o que pode representar no Brasil. No Japão, conforme Novielli (2007), o rosa representa uma forma de sensualidade, por isso os filmes eróticos no país são chamados de *pinku eiga*, ou cinema rosa. Ou seja, a utilização da cor rosa no filme provavelmente não tem relação alguma com o que foi mencionado pelos entrevistados, visto que eles falam isso baseados na cultura ocidental.

Outra cena que gerou muitas respostas diferentes foi a cena 7, que mostra Matsumoto e Sawako passando em frente a uma parede de cataventos, que giram mais devagar quando ela passa, e várias máscaras. A cena inclui um possível pesadelo da personagem em relação a homens mascarados a estuprando enquanto Matsumoto está inconsciente.

Perguntou-se o que os entrevistados entendem das duas situações no contexto do filme. Sobre os cataventos, três afirmam não ter compreendido, enquanto três mencionaram o fato de o objeto estar a favor do vento e não se mover por vontade própria, fazendo uma conexão com o casal não ter mais controle sobre si mesmos, sujeitos à ação da vida. Cinco pessoas mencionaram a questão de os cataventos passarem mais devagar para Sawako, porém atribuindo motivos diferentes: ela foi interrompida naquele momento de sua vida; sua mentalidade estava mais lenta; as coisas parecem paradas ou sem graça para ela; ela não emana tanta força, determinação ou sentimentos. Outros entrevistados ligaram os cataventos com a necessidade de continuar a vida (ou girando), o que ela não

sentia, ou a relação com a passagem do tempo para ela, que parece parada no tempo.

Em relação à parte das máscaras, quatro dos 15 entrevistados não entenderam, enquanto muitos dos outros fizeram ligações da cena com um medo que Sawako possa sentir, porém por motivos diferentes: medo do destino incerto, de seus traumas ou de Matsumoto não estar ali quando ela precisava dele. As outras interpretações não estão conectadas entre si: máscaras mostram emoções desfiguradas; imaginação em que não sabemos o que é realidade ou não; pessoas desconhecidas são mascaradas e más, e ela se sente perseguida e não protegida por Matsumoto; Sawako vive um inferno em sua cabeça.

A máscara que o homem sem roupa usa no filme é conhecida no Japão como *Hyottoko* ou *Usobuki*³⁰, utilizada no teatro *Kyogen*³¹, e mostra um rosto com expressão exagerada, um olho maior que o outro, a boca como se estivesse assoprando algo e um lenço branco com bolas azuis ao redor da cabeça. Todos estes aspectos são conectados com o absurdo, e um homem usando ela pode representar tanto personagens humanos quanto espíritos de animais. Antigamente, quando alguém morria em uma casa, uma máscara semelhante era colocada perto da lareira para trazer boa sorte para a casa.

A interpretação japonesa para a máscara é que o personagem com ela sopra com toda a sua força algo para fora de seus lábios. A máscara teve sua aparição mais famosa em uma peça onde representava um pecador em seu caminho para o inferno.

Entende-se novamente que a cena, carregada de um simbolismo não comum aos ocidentais, não foi plenamente compreendida pelos espectadores, que trouxeram conclusões diferentes ao que viram. Mesmo conhecendo o significado desta máscara no Japão, não se conseguiu identificar o que ela representa no filme.

Neste capítulo apresentou-se o filme *Dolls* e realizou-se uma análise do que foi percebido por espectadores ocidentais em relação a cenas do filme. Nesse âmbito, levando em consideração os autores que foram utilizados para a pesquisa, entende-se que haja diferença na percepção ocidental dos símbolos orientais presentes na obra em relação ao que eles representam na cultura japonesa.

³⁰ <<http://tokaido.wordpress.com/2008/02/06/antique-japan-usobuki-mask-festival-style-hyotoko-kamen/>> Acesso em: 7 jun. 2010.

³¹ Peças *Kyogen* são os intervalos cômicos nos dramas *Noh*, um teatro tradicional japonês.

CONCLUSÃO

Neste trabalho foi estudada a compreensão do filme japonês *Dolls* por espectadores brasileiros. Iniciou-se apresentando brevemente a história e características do cinema japonês, que demonstra ter influência do cinema americano, mas mantém suas tradições nacionais tanto nos temas abordados quanto na linguagem utilizada. A questão cultural no cinema também se fez presente desde o seu início, em que os *benshi* trabalhavam como tradutores da cultura ocidental para os japoneses, pelo fato de ambas serem muito diferentes.

Foram elencados aspectos culturais do Japão para possibilitar uma compreensão do porque de sua cultura ser tão distante da ocidental, e percebeu-se que apesar de receberem influências externas, os japoneses mantêm muito de sua particularidade, tradições e valores próprios. Este estudo cultural foi importante, posteriormente, para verifica-se o conteúdo do filme e a forma como os espectadores brasileiros o compreenderam.

No terceiro capítulo realizou-se um estudo sobre a estética e imagem no cinema, e a forma como a linguagem cinematográfica é utilizada para deixar a mensagem transmitida no filme mais compreensível. Apresentou-se então o trabalho de autores sobre a recepção do cinema pelo público, em que se viu que a interpretação de um filme depende do nível de cultura de alguém, pois é baseada no que já foi aprendido. O espectador não é um ser abstrato, vazio ou sem influências, por isso nem sempre a mensagem chega a ele da mesma forma que era intencionada pelo diretor ou produtor.

Escolheu-se analisar o filme *Dolls* porque se sabia que era um filme muito subjetivo e que a transmissão de sua mensagem estava baseada nas imagens, além de ser muito interessante visualmente. Também se buscava um filme que mostrasse a cultura japonesa presente, e o diretor Takeshi Kitano tinha exatamente a intenção de trazer aspectos da tradição cultural japonesa à obra.

Ao serem analisados os questionários aplicados com espectadores brasileiros sobre o filme *Dolls*, viu-se inicialmente que as 15 pessoas entrevistadas tinham consciência de que a cultura japonesa apresentava muitas diferenças em

relação à cultura ocidental, embora muitos não tivessem muito conhecimento sobre o país.

Para a análise do filme a partir da recepção dos espectadores, foram selecionadas cenas importantes para a história, algumas que apresentavam diálogos, mas a maioria que só mostrava imagens. Realizou-se a comparação, quando possível, das respostas dos entrevistados com o que o diretor de *Dolls* havia dito em entrevistas.

Percebeu-se que algumas cenas ficaram mais compreensíveis para os espectadores, que apresentaram respostas mais semelhantes entre si. Entre elas está a cena de Matsumoto escolher casar-se com a filha do chefe, que, apesar de demonstrar valores culturais japoneses, foi explicada claramente em cenas de diálogo dos pais de Matsumoto ou de colegas de trabalho dele.

A mesma compreensão ou espécie de unanimidade nas respostas não ocorreu em relação a objetos simbólicos presentes no filme. Percebeu-se muita dificuldade dos espectadores em compreenderem, por exemplo, a aparição dos cataventos e máscaras, além da relação entre os objetos que exerciam fascínio sobre Sawako. Os entrevistados tentaram estabelecer uma relação de significado nos objetos, mas tudo baseado em seus conhecimentos e na cultura ocidental na qual estão inseridos.

Para alguns objetos encontrou-se uma resposta do porque de seu uso com a cultura japonesa, para outros não. Possivelmente eles tenham algum significado para o país, ou estão no filme somente por motivos estéticos. Com isso abre-se a possibilidade de um estudo futuro mais aprofundando, aplicando o mesmo questionário a espectadores japoneses para descobrir se estes símbolos representam algo para sua cultura.

Assim, respondendo ao questionamento inicial, se a compreensão da mensagem de um filme pode ser afetada pelo *background* cultural de seus espectadores, entende-se que sim, confirmando também a hipótese, de que os brasileiros demonstraram dificuldades em compreender grande parte das cenas de *Dolls*, apesar de entenderem a história do filme como um todo. Essa dificuldade foi maior nas cenas baseadas em imagens, com o simbolismo presente em objetos ou cores, pois como já visto no trabalho, a compreensão de uma mensagem não-verbal é passível de falibilidade, pois está conectada à interpretação de cada espectador,

dependendo de seu conhecimento prévio. Assim, o ocidental não vê o filme da mesma forma que ele foi pensado por Takeshi Kitano, pois ele foi feito baseado em um conhecimento vasto da cultura japonesa, que os entrevistados não tinham.

Com os estudos sobre estética e imagem, verifica-se também que é possível para o diretor de um filme fazer com que sua mensagem seja transmitida de forma mais clara, por meio do uso de uma linguagem já comum para o cinema, com cortes, escolha dos planos e montagem. Exemplo disso vê-se na forma como se percebe a relação entre os bonecos *Bunraku* e os personagens principais do filme, por meio de cortes de um para o outro e da utilização do mesmo figurino.

Atingiram-se os objetivos neste trabalho, pois se realizou um estudo da recepção dos espectadores brasileiros sobre o filme, concretizando a hipótese. Foram levantados aspectos culturais japoneses relevantes ao filme, além de questões estéticas e de linguagem cinematográfica que poderiam facilitar sua compreensão.

Percebe-se em *Dolls*, tanto no conteúdo do filme quanto em sua estética, muitos preceitos da cultura japonesa: o casal principal, por exemplo, aparece em várias tomadas muito longas, simplesmente caminhando, o que torna o filme por vezes monótono ou parado por padrões ocidentais. Porém, isto é explicado pela forma como os japoneses valorizam o tempo: para eles, não se deve fazer nada com pressa, e as artes tradicionais no país são baseadas no uso generoso do tempo para alcançar objetivos de harmonia emocional.

Dolls é um filme com um padrão visual não usual, também ligado ao senso japonês de estética, que preza pela graça, refinamento e elegância. A cultura japonesa também está presente no filme no teatro de bonecos, nas escolhas (e consequente auto-sacrifício, com as mortes, por exemplo) dos personagens e em alguns simbolismos e cores utilizados, que demonstram a ambiguidade, além do fato que o filme apresenta pouca comunicação verbal, o que se relaciona com a questão do entendimento implícito entre os japoneses e valorização do silêncio.

Esta monografia cumpre seu papel ao conseguir demonstrar, por meio do filme escolhido, que existem dificuldades na compreensão de uma obra cinematográfica quando seus espectadores não estão familiarizados com a cultura a ser apresentada e quando a linguagem utilizada é baseada nas imagens.

Considera-se o estudo como relevante, pois uma investigação sobre o cinema, a linguagem por ele utilizada e o modo como exerce seu papel de comunicador e influencia a sociedade ao seu redor é um tema pertinente à área e relevante para a Comunicação Social. Além disso, com o trabalho, buscaram-se formas de abrir novos horizontes para que pesquisadores locais tenham mais contato com outros países, neste caso o Japão. Em uma época em que a comunicação internacional ocorre de modo cada vez mais facilitado e que não basta mais ter conhecimentos locais, deve-se ter habilidades de compreensão de outras culturas, definida por Thomas e Inkson (2006) como inteligência cultural. Ou seja, com conhecimentos sobre a cultura de outros países, é possível tornar-se gradualmente mais hábil e flexível para entender e assimilar uma cultura, tornando a conduta mais apropriada quando interagindo com outros povos.

A questão da compreensão cultural é um tema muito extenso, assim como o estudo sobre o cinema, sua estética e a comunicação não-verbal. Um leque de possibilidades se abre com as conclusões às quais se chegou, e muitas novas indagações surgem. Pretende-se dar seguimento a esta pesquisa, especialmente buscando uma comparação direta de espectadores brasileiros com espectadores japoneses. Com a análise de mais obras cinematográficas também é possível iniciar novas discussões sobre o cinema, a comunicação e a importância da cultura, temas em constante movimentação e desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

ARTIFICIAL eye. **Dolls**. Disponível em: <<http://www.artificial-eye.com/film.php?dvd=art259dvd&plugins&qt=false&wm=false>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do filme**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

BAIRD, M. **Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design**. Nova York: Rizzoli International Publishers, 2001.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **Imagem e moda**. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1980.

BETTON, Gérard. **História do cinema**: das origens até 1986. Portugal: Europa-América, 1984.

BIEDERMANN, Hans. **Dictionary of symbolism**: cultural icons and the meanings behind them. Oxford: Facts on file, 1992.

BITTENCOURT, Circe. O saber histórico na sala de aula. São Paulo, SP: Contexto, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2001.

CLARKE, Sean. **You can't tell what I'm going to do next**. In: Film Guardian. 29 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2003/may/29/features.seanclarke>> Acesso em: 30 mai. 2010.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2. ed. São Paulo, SP: Globo, 1989.

COSTA, Ivan Freitas da. **Marketing Cultural**. São Paulo: Atlas, 2004.

COUTINHO, Evaldo. **A imagem autônoma**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1996.

CUNHA, Wilson. **Cinema**. Rio de Janeiro: Biblioteca Educação é Cultura, 1980.

DALBY, Lisa. **Kimono**. Londres: Random House, 2001.

DAVIES, Roger; IKENO, Osamu. **The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture**. North Clarendon, EUA: Turtle Publishing, 2002.

DAVIS, Bob. **Takeshi Kitano**. Jun. 2003. Disponível em:
<<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/kitano.html>> Acesso em:
30 mai. 2010.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo, SP: Ática, 1986.

FRODON, Jean-Michel. **Dolls de Takeshi Kitano**. In : Le Monde. 30 abr. 2003. Disponível em : <www.atalantafilmes.pt/2003/dolls/Dolls.doc>. Acesso em: 30 mai. 2010.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GRECCO, Sérgio Luiz Lima. **Takeshi Kitano: Um cineasta de dois mundos – Hollywood e o tradicional cinema japonês**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/220786/O-cinema-de-Takeshi-Kitano>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

HOWARD, Chris. A indústria cinematográfica no Japão. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Ásia: Indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, cap. 2.

IMDB. **Dolls**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0330229/awards>>. Acesso em: 28 mai. 2010.

IMDB. **Takeshi Kitano**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001429/>>. Acesso em 28 mai. 2010.

INFOPÉDIA. **O quimono japonês**. Porto: Porto Editora, 2003-2010. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$o-quimono-japones](http://www.infopedia.pt/$o-quimono-japones)>. Acesso em: 27 mai. 2010.

JAPAN 101. **Dolls: an interview with Takeshi Kitano**. 16 abr. 2005. Disponível em: <http://www.japan-101.com/entertainment/dolls_interview.htm>. Acesso em: 30. Mai. 2010.

JOHN Barrymore profile. Disponível em: <<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=184983>>. Acesso em 9 abr. 2010

KOTABE, Masaaki; HELSEN, Kristiaan. **Administração de Marketing Global**. São Paulo: Atlas, 2000.

LAVRADOR, Gonçalves. **Justificação Estética do Cinema**. Lisboa: Plátano Editora, 1974.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo, SP: Ática, 1987.

MALHOTRA, Naresh K. **Pesquisa de marketing: uma orientação aplicada**. 3. ed. Porto Alegre, RS: Bookman, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. 2. ed. São Paulo, SP: SENAC São Paulo, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Prelo, 1971.

MELO, Victor Andrade de. **A animação cultural: Conceitos e Propostas**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MENTE, Boyé Lafayette De. **Japan's cultural code words**. North Clarendon, EUA: Turtle Publishing, 2004.

NINOMIYA, Masato. Japanese Brazilian historical overview. In: KIKUMURA-YANO, Akemi (Org.). **Encyclopedia of Japanese descendants in the Americas: an illustrated story of the Nikkei**. Oxford: Altamira Press, 2002, cap.4.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: Editora UnB, 2007.

PARAIRE, Philippe. **O Cinema de Hollywood**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1994.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

RAYNS, Tony. **Puppet love**. In: BFI. Jun. 2003. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/79/>>. Acesso em 30 mai. 2010.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

SCREENING the past. **Inviolable attachments: Takeshi Kitano's dolls**. Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/21/takeshi-kitano-dolls.html>>. Acesso em: 27 mai. 2010.

SOUZA, Tânia. **Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não-verbal**. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm>>. Acesso em: 3 out. 2009.

SUGIMOTO, Yoshio. **An introduction to Japanese society**. 2. ed. Nova York, EUA: Cambridge University Press, 2003.

THE INTERNATIONAL SOCIETY FOR EDUCATIONAL INFORMATION. **O Japão de hoje**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1989.

THOMAS, David C.; INKSON, Kerr. **Inteligência Cultural: instrumentos para negócios globais**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

Tokaido. **Antique japan usobuki mask**. Disponível em: <<http://tokaido.wordpress.com/2008/02/06/antique-japan-usobuki-mask-festival-style-hyotoko-kamen>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

WEBER, Alfred. **História sociológica da cultura**. São Paulo, SP: Mestre Jou, 1970.

Wikipedia. **Kabuki**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kabuki>>. Acesso em 28 mai. 2010.

Wikipedia. **Samurai**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Samurai>>. Acesso em 28 mai. 2010.

Wikipedia. **Yakuza**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Yakuza>>. Acesso em 28 mai. 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO COM ESPECTADORES DE *DOLLS*

Questionário sobre o filme **Dolls** Trabalho de Conclusão de Curso – Vitória Fischer Schilling 2010/01

Nome:	
Idade:	Profissão:
Tem alguma relação com o Japão ou com a cultura japonesa? Qual?	

- 1) Você acredita que existam diferenças fundamentais entre a cultura oriental e a ocidental?
- 2) Quais valores você acha que são mais diferentes?
- 3) Percebeu o uso da corda unindo o casal do filme? O que você acredita que esta corda representa?
- 4) Vê a predominância de alguma cor no filme *Dolls*? Qual? O que as cenas com essa cor predominante representam no filme?
- 5) Existe relação dos bonecos do teatro no início do filme com os personagens principais? Se sim, qual?
- 6) Por que acha que Matsumoto escolheu casar com a filha de seu chefe ao invés de sua namorada? Concorde com esta atitude?
- 7) Você vê alguma relação entre a borboleta, o anjinho e o brinquedo de soprar e Sawako? Qual?
- 8) O que você entende das cenas do catavento e da máscara no contexto do filme?
- 9) Reparou algo que gostaria de destacar em relação à estética do filme?
- 10) Reparou algo que gostaria de destacar em relação aos valores e cultura japonesa presentes no filme?

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIOS RESPONDIDOS POR 15 ESPECTADORES