

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO**

**PEDRO IGOR DE SOUSA LIMA**

**QUEM É O MONSTRO? A INFAMILIARIDADE NO CINEMA DE HIROKAZU  
KOREEDA**

**FORTALEZA**

**2025**

PEDRO IGOR DE SOUSA LIMA

QUEM É O MONSTRO? A INFAMILIARIDADE NO CINEMA DE HIROKAZU  
KOREEDA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

L71q Lima, Pedro Igor.  
Quem é o Monstro? A infamiliaridade no cinema de Hirokazu Koreeda / Pedro Igor Lima. – 2025.  
88 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima.

1. infamiliar. 2. narrativa. 3. kishotenketsu. 4. Hirokazu Koreeda. 5. Monster. I. Título.

CDD 070.4

---

PEDRO IGOR DE SOUSA LIMA

QUEM É O MONSTRO? A INFAMILIARIDADE NO CINEMA DE HIROKAZU  
KOREEDA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Graduação em Jornalismo da  
Universidade Federal do Ceará, como requisito  
parcial à obtenção do título de Bacharel em  
Jornalismo.

Aprovada em: xx/xx/xxxx.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alúcio Ferreira de Lima (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kamila Bossato Fernandes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todas as crianças que vieram antes mim e às que estão agora. A todas as que virão. E à criança que eu fui.

## AGRADECIMENTOS

Após cinco anos de graduação em Jornalismo, é chegada a hora de atravessar um novo limiar – ponto ao qual só foi possível alcançar graças a uma série de pessoas que carregou comigo nessa jornada. Dessa forma, faz-se necessário reconhecer e agradecer a essas pessoas que tornaram a caminhada até não apenas possível, mas também única.

Agradeço à minha mãe, Denise Juvencio de Sousa, por ter me concedido o presente de estar vivo e nunca ter desistido de mim, mesmo quando os meus sonhos eram grandes demais. À minha família por congregarem a primeira comunidade com a qual pude estabelecer quem sou.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aluísio Lima, por ter aceitado dar continuidade às orientações do meu trabalho e pelas importantes trocas acadêmicas que estabelecemos no período em que fiquei sob sua tutela

Ao Prof. Dr. Ricardo Jorge por uma série de trocas singelas e singulares desde antes mesmo da graduação. Em 2019, o professor visitou minha escola à época e apresentou uma palestra sobre o universo das histórias em quadrinhos da Marvel. Após o evento, eu e meus colegas, sabendo que Ricardo já era professor do curso de Jornalismo da UFC, o perguntamos *como é ser jornalista*, ao que recebemos como resposta *é preciso gostar de ouvir histórias, ouvir as pessoas*. Esse troca inicial foi o que me motivou a prestar vestibular para Jornalismo e posteriormente pedir para que o professor Ricardo fosse meu orientador. Agradeço imensamente por todas as orientações, acadêmicas e para a vida, desde que entrei no curso e durante o período em que permaneci sob sua tutela para a realização deste trabalho

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kamila Bossato pela inestimável presença durante toda minha formação enquanto jornalista por meio das nossas conversas e trocas sobre o que é de fato *ser jornalista*, tanto em sala de aula quanto pelos corredores do curso. Graças à professora, fui capaz de dar um passo importante em direção a um dos meus maiores sonhos desde que entrei na graduação já que foi Kamila quem assinou minha carta de recomendação para o programa de treinamento da Fundação Heinz Kühn para jovens jornalistas na Alemanha. Sob sua tutela no período em que fui monitor na cadeira de Jornalismo Audiovisual pude aprender também sobre o planejamento pedagógico a nível do ensino superior, uma importante experiência inicial para mim que almejo ser professor universitário no futuro.

À minha amiga Beatriz Sabino, a quem chamo carinhosamente de Triz. Por termos nos aproximado em um espaço virtual, acredito que estabelecemos um vínculo único, como se fôssemos *primos*. Agradeço por todas as trocas e conversas que tivemos sobre os mais

diferentes assuntos e questionamentos que podem existir, pelos anos em que mantivemos a nossa pequena página sobre doramas e filmes japoneses no Twitter, a Jdrama Updates, nossa JDU, bem como agradeço por ter se disponibilizado a ajudar na correção e revisão bibliográfica deste trabalho, que você acompanhou a jornada desde a concepção.

Ao meu amigo, Joe Luna, pelo tempo indescritível que compartilhamos juntos enquanto éramos administradores da Jdrama Updates, ao lado de Triz, e por compartilhar o amor pelo entretenimento LGBTQIA+ asiático comigo.

À equipe de tradução da *fansub* Moonshine Movies que me forneceu a legenda em português do filme e sem a qual este trabalho não teria sido possível.

Aos meus colegas membros da Oficina Invisível de Investigação em Quadrinhos, em especial Lya Calvet, Tiago Sena e Patrícia Matos, pelas trocas acadêmicas inestimáveis.

Ao meu querido amigo Reinaldo Silva, formado em Letras pela UFCG e mestrando na UFC, por ser a pessoa que me trouxe uma perspectiva do que é ser adulto e da importância da mudança na vida.

Aos queridos amigos que fiz durante o Curso de Inverno do DAAD em Berlin em 2024, em especial a Ian Junqueira Alves, Luiza Costa, Cibele Aquino, Caio Paiva, Yusi Huang e Lize Smidt, cuja presença em minha vida e trajetória foi singular, desde a produção da nossa pequena história em quadrinhos, até o minidocumentário que realizei ao lado de Luiza com imagens e entrevistas de nossos amigos.

Aos meus amigos do curso de Letras da UFC, Lizandra Raplagnato, Rafael Teixeira, Andrezza Rodrigues, Viviane Almeida e Breno Fernandes, pessoas por quem eu cruzei em meio aos estudos da língua alemã na Casa de Cultura Alemã e se tornaram essenciais para que a vida e os últimos anos de graduação tenham sido essa experiência gratificante.

Aos meus colegas e amigos do curso de Jornalismo da UFC, Giovana Carvalho, Lara Giovana, Levi Macedo, e especialmente aos colegas da minha turma, Rogeslane Nunes, Antônio Ezequiel e Lindemberg Bernardo, pessoas com quem tive a oportunidade de compartilhar não só os percalços da profissão, mas também momentos incríveis da vida.

Às minhas colegas e amigas do curso de japonês da UECE, em especial, Thais Holanda, Marina Sampaio, Bruna Viana, Ana Carolina, aos meus professores do curso de japonês da UECE, em especial Rafael Vidal, por todos os momentos que partilhamos desde 2023, eternizados em nossas vidas

Ao meu querido amigo Marcos Paulo, formado em Letras pela UFC, por ter sido a pessoa com quem tive mais chances de compartilhar angústias e histórias pessoais, por ter as ouvido e por ser em muitos momentos esse porto-seguro para quem posso recorrer, nos

melhores e piores momentos.

Aos meus amigos Paulo Carter, Raquel Souza e Joyce Kelly, que conheci na Oficina de Quadrinhos da UFC, e aos meus queridos amigos EROS, Jade Tavares, Amanda Caetano e Beca Azevedo, que conheci no curso de Fotografia do Cuca Pici. Pelos momentos e aprendizados que compartilhamos juntos, em especial os ensaios fotográficos.

À minha professora Erilene Firmino cuja presença no curso e em minha trajetória foi singular e agradeço por todas as trocas que tivemos em meados de 2023 nas idas e vindas do pequeno percurso entre o bloco do Jornalismo e o Shopping Benfica. Às nossas conversas, devo o motivo de ter continuado no curso e não ter desistido da profissão.

Aos meus professores Rafael Rodrigues, Riverson Rios e Naiana Rodrigues. A Rafael por trocas significativas sobre meu futuro não só profissional, mas também como pessoa. A Riverson por ter sido um dos professores que me introduziu na academia e me auxiliou em vários momentos tanto na vida acadêmica quanto na vida pessoal. E à Naiana por ter sido a professora que me abriu portas na profissão e me apresentou o universo da moda, que hoje é parte indispensável da minha vida e formação.

Ao meu professor de música Jônatas Reis e ao meu professor de fotografia Thiago Braga, pelos ensinamentos singulares nas respectivas áreas além de trocas acadêmicas importantíssimas para minha formação.

Às minhas professoras de alemão Mônica Mählmann, Susy Anne Almeida, Rogéria Costa, e ao meu professor Alexander Magno pelos anos em que fui discente na Casa de Cultura Alemã e pelos ensinamentos inestimáveis nas mais diversas veredas do saber.

Após tanto envolvimento com este trabalho, considero válido agradecer também ao diretor Hirokazu Koreeda por seu trabalho monumental enquanto cineasta e autor que me inspira a continuar a caminhada pelas artes enquanto forma de viver. Agradeço também ao roteirista Sakamoto Yuji cujo trabalho me abriu os olhos para esta carreira e sempre me tocou enquanto obra de arte reflexiva da contemporaneidade.

Por fim, gostaria de agradecer à Universidade Federal do Ceará, a instituição que ouseu chamar de lar desde o dia em que nasci, pois meu parto fora realizado na Maternidade-Escola do Hospital Universitário Walter Cantídio. Mais do que apenas um espaço físico, a UFC se tornou o meu lugar de pertencimento nos últimos anos e o lugar para onde recorro. De fato, a minha *alma mater*.

A todos, o meu mais sincero muito obrigado. Por sua presença em minha trajetória até hoje.

“— Nós renascemos?

— Não acho que renascemos. Ainda somos os  
mesmos” (Monster, 2023)

## RESUMO

O presente trabalho busca investigar a relação entre o conceito de *infamiliar* (*Unheimliche*), presente na teoria da psicanálise freudiana, e os estudos narrativos tendo em vista o trabalho do realizador japonês Hirokazu Koreeda. O objetivo geral da pesquisa é tensionar a aplicabilidade do *infamiliar* como efeito estético experimentado no filme *Monster* (2023). A hipótese defendida é que o filme faz uso de uma estrutura narrativa em quatro atos característica da tradição oriental, conhecida no Japão como *kishotenketsu*, para produzir catálise a partir da infamiliaridade. O trabalho apresenta um arcabouço teórico sobre a metafísica das estruturas narrativas, inclusive a estrutura em quatro atos, e sobre a infamiliaridade em Freud (1919). Os trabalhos de Fonseca (2019) e Harnercker (2025) contribuem significativamente para o estabelecimento de uma ontologia das narrativas, enquanto Arnavas & Bellini (2023) e Alzhanov et al (2024) oferecem uma visão panorâmica sobre a estrutura narrativa *kishotenketsu*. Como método de análise, foi escolhida a análise poética da estrutura narrativa do filme na busca pelas estratégias utilizadas para a produção de efeitos estéticos e catarse. Os resultados da investigação sustentam que o *infamiliar* como efeito estético pode ser apreciado em *Monster* (2023) por meio das relações estabelecidas entre os elementos fílmicos presentes na narrativa, além de apontar para questionamentos relacionados a ontologia da estrutura em quatro atos e ao *infamiliar* enquanto paradigma metodológico nos estudos da teoria *queer*.

**Palavras-chave:** *infamiliar*; narrativa; *kishotenketsu*; Hirokazu Koreeda; *Monster*.

## ABSTRACT

This work investigates the relationship between the concept of the *uncanny* (*Unheimliche*), present in Freudian psychoanalysis theory, and narrative studies with focus on the work of Japanese filmmaker Hirokazu Koreeda. The overall objective of this research is to examine the applicability of the *uncanny* as an aesthetic effect experienced in the film *Monster* (2023). The hypothesis is that the film uses a four-act narrative structure originally from the Eastern Asian tradition, known in Japan as *kishotenketsu*, to produce catalysis through unfamiliarity. The work presents a theoretical framework on the metaphysics of narrative structures, including the four-act structure, and unfamiliarity as in Freud (1919). The works of Fonseca (2019) and Harnercker (2025) support significantly the foundations of an ontology of narratives, as well as the works of Arnavas & Bellini (2023) and Alzhanov et al (2024) give a panoramic view on the *kishotenketsu* structure. The method of analysis was a poetic analysis of the film's narrative structure, seeking the strategies used to produce aesthetic effects and catharsis. The results of the investigation support that the *uncanny* as an aesthetic effect can be appreciated in *Monster* (2023) through the relationships established between the filmic elements present in the narrative, in addition the results point to questions related to the ontology of the four-act structure and the *uncanny* as a methodological paradigm in queer theory studies.

**Keywords:** uncanny; narrative; kishotenketsu; Hirokazu Koreeda; *Monster* (2023).

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O início, o meio e o fim.....	28
Figura 2: Da dicotomia do infamiliar.....	35
Figura 3: Intertítulo .....	39
Figura 4: Minato e Saori na sacada .....	40
Figura 5: Cabelo de Minato cortado.....	41
Figura 6: Sapato de Minato em falta.....	41
Figura 7: Pedras na garrafa.....	43
Figura 8: Sequência da descoberta da base.....	44
Figura 9: Cena do estacionamento.....	46
Figura 10: Retrato de Saori e Minato.....	47
Figura 11: Saori no embate.....	48
Figura 12: Monstro/Kaibutsu.....	50
Figura 13: Sangramento nasal.....	53
Figura 14: Foto com a neta.....	56
Figura 15: Hori coagido.....	57
Figura 16: Hori desumanizado.....	57
Figura 17: Hori no telhado.....	58
Figura 18: Nome de Minato na letra de Yori.....	59
Figura 19: Soterramento.....	60
Figura 20: Minato corta o cabelo.....	62
Figura 21: Minato e Yori brincam.....	63
Figura 22: Sequência do caminho até a base.....	64
Figura 23: Entrando na base.....	66
Figura 24: Brincando na base.....	67
Figura 25: Minato e Yori chegam ao fim do trilho.....	68

Figura 26: Minato e Yori fazem o funeral do gato.....	69
Figura 27: Minato e Yori apreciam a cidade.....	71
Figura 28: <i>kaibutsu dare da?</i> .....	72
Figura 29: Revelações.....	73
Figura 30: Minato e diretora na varanda.....	77
Figura 31: O som das tubas.....	79
Figura 32: Celebração da vida.....	80

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRO ATO: UMA FORMA DE INTRODUIZIR.....</b>	<b>15</b>
<b>1 OS FILMES DE HIROKAZU KOREEDA E MONSTER.....</b>	<b>17</b>
<b>2 SOBRE SISTEMAS, ESTRUTURAS E TEORIAS.....</b>	<b>22</b>
2.1 Do que falamos quando falamos de narrativa?.....	24
2.2 Sobre a estrutura narrativa de um filme.....	27
2.3 A estrutura narrativa em quatro atos no Japão: kishotenketsu.....	30
<b>3 DO INFAMILIAR.....</b>	<b>32</b>
3.1 Sigmund Freud e o infamiliar.....	35
<b>4 POÉTICAS, MÉTODOS E ANÁLISES FÍLMICAS.....</b>	<b>39</b>
<b>5 DECOMPOSIÇÃO E ANÁLISE DE MONSTER EM QUATRO ATOS.....</b>	<b>40</b>
5.1 Ato I: KI.....	40
5.2 Ato II: SHO.....	51
5.3 Ato III: TEN.....	61
5.4 Ato IV: KETSU.....	76
<b>ÚLTIMO ATO: UMA CONCLUSÃO POSSÍVEL.....</b>	<b>82</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>

## PRIMEIRO ATO: UMA FORMA DE INTRODUIZIR

*É uma caminhada solitária.  
Mas não estou sozinho.  
(Utada, 2016)*

A presente pesquisa investiga a relação entre os estudos narrativos e o conceito de *infamiliar* (*Unheimliche*), presente na psicanálise freudiana, tendo em vista o trabalho do realizador japonês Hirokazu Koreeda.<sup>1</sup> O nosso questionamento surgiu após uma experiência de catálise com o mais recente longa-metragem lançado por Koreeda, “*Monster*” (2023). O filme foi lançado durante a 76ª edição do Festival Internacional de Cinema de Cannes e foi laureado com o Prix du Scénario Prêmio de Melhor Roteiro) e com o Queer Palm – premiação independente que prestigia os melhores filmes com temática LGBTQIA+ em exibição no festival.

O filme interpola três versões de uma mesma história — uma técnica conhecida no cinema como *Efeito Rashomon*, em alusão ao filme clássico de Akira Kurosawa — e vemos sob diferentes perspectivas o desvencilhar de quebra-cabeças de incômodos e incertezas. Na busca por uma compreensão da experiência catártica desse filme, encontramos na psicanálise freudiana um horizonte epistemológico para a nossa investigação: o conceito de *infamiliar*.

O *infamiliar*, conceito abordado por Sigmund Freud em seu breve ensaio *Das Unheimliche* (1919), compreende justamente a experiência aterrorizante e inexplicável causada por incertezas que retomam a angústia de afetos reprimidos e memórias traumáticas – e como o próprio autor aponta em seu ensaio, esse efeito é mais bem observado nas artes do que na vida empírica. Contudo, nos deparamos com percalços metodológicos para verificar a aplicabilidade deste conceito como ideal estético no nosso objeto de pesquisa. Ao recorrer aos estudos narrativos sobre o cinema asiático, chegamos a um novo horizonte metodológico que nos permitiu ampliar o escopo analítico deste trabalho: a estrutura narrativa *kishotenketsu*. A revisão da literatura nos orientou quanto as características e peculiaridades desta estrutura e abriu espaço para a possibilidade de apreciar o *infamiliar* freudiano como um efeito estético da relação possível dos elementos fílmicos em obras cinematográficas que seguem o modelo *kishotenketsu*.

Dessa maneira, o nosso objetivo é tensionar a aplicabilidade do *infamiliar*

---

<sup>1</sup> Optou-se pela romanização do nome do diretor como apresentada por Célia Tomimatsu (2017) em sua tese de doutorado. Demais nomes japoneses foram romanizados seguinte a romanização por Hepburn com sobrenome seguido do nome.

freudiano, enquanto efeito estético, no filme *Monster* (2023) de Hirokazu Koreeda, tendo em vista a organização dos elementos filmicos para a produção de tal efeito. A nossa hipótese é de que o filme possa se conectar com as particularidades das narrativas *kishotenketsu* para produzir esse efeito experimentado. Especificamente, a nossa pesquisa busca tensionar as características dessa estrutura narrativa enquanto horizonte metodológico e analisar a obra cinematográfica como um processo de produção de efeitos estéticos, considerando a possibilidade de que a *infamiliaridade* seja um desses efeitos.

Propomos, enquanto método de pesquisa, uma análise poética, como descrita por Penafria (2009). Em uma análise poética, o objetivo principal é identificar e elaborar o significado dos efeitos estéticos experimentados na obra — aqui compreendida por meio das estratégias que levam à produção desses efeitos. Ancoramos nossa análise no trabalho de Fonseca (2019), que estabelece parâmetros metodológicos sobre a ontologia das *narrativas*, e em Harnecker (2025), que amplia nosso horizonte metafísico sobre o conceito de *estrutura*, tendo em vista os conceitos elementares do materialismo histórico e dialético.

A relevância deste trabalho se sustenta, sobretudo, na sua contribuição para o campo de estudos japoneses e para os estudos de cinema de arte no Brasil. Ideguchi (2023) atesta a falta de traduções e investigações sobre a estética do cinema japonês em língua portuguesa como um empecilho para a expansão dos estudos japoneses nacionalmente. Para além disso, acreditamos que o ímpeto da experiência catalisadora ligada ao nosso objeto de estudo não pode ser simplesmente ignorado pela academia e merece uma apreciação singular, contribuindo significativamente também para a expansão da compreensão de mundo e do entendimento de si da nossa sociedade ao colocá-la em contato com perspectivas diferentes sobre a arte, a vida e a cultura.

Este trabalho está dividido, além dessa introdução e conclusão, em 5 capítulos. Na introdução, o tema, objeto, objetivos, relevância e olhar teórico-metodológico são apresentados de forma breve, seguidos por um capítulo sobre o diretor Hirokazu Koreeda, o roteirista Sakamoto Yuji e o filme a ser analisado, *Monster* (2023). Nos dois capítulos de fundamentação teórica nos debruçamos sobre o olhar teórico-metodológico que nos orienta e apresentamos tanto as características e particularidades da estrutura narrativa *kishotenketsu* quanto o conceito freudiano de *infamiliar*. No capítulo de metodologia, discutimos em linhas gerais sobre o método de análise poética e em seguida apresentamos um capítulo de decomposição das sequências do filme e análise das relações de sentido e efeito que estas reverberam à luz do que fora anteriormente apresentado. Por fim, nossas considerações finais questionam os desdobramentos da pergunta norteadora de nossa pesquisa: *quem é o monstro*

em *Monster*?

## 1 OS FILMES DE HIROKAZU KOREEDA E *MONSTER*

Do que falamos quando falamos de Hirokazu Koreeda? Sobre essa pergunta, Cláudia Ideguchi (2023) dedica uma seção inteira de seu trabalho *Flores de cerejeira e ondas do mar: um diálogo entre o cinema de Hirokazu Koreeda e a estética mono no aware*. A tese de Ideguchi explora a fundo o trabalho do diretor japonês em dois de seus filmes: *A Luz da Ilusão* (1995) e *Depois da Vida* (1997), estabelecendo uma relação simbiótica entre as películas e conceitos estéticos da literatura e das artes plásticas japonesas que reverberam também no cinema do país.

Antes de Ideguchi se debruçar sobre a fenomenologia da estética de Koreeda, no entanto, Célia Tomimatsu (2017) oferece uma investigação fundamental e singular sobre o diretor em seu trabalho *O cinema que convoca os sentidos da vida: Uma análise do conceito de Ikigai (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Koreeda*. A pesquisa dedicou-se a traduzir entrevistas concedidas pelo diretor diretamente do original em japonês. Com efeito, tanto o trabalho de Ideguchi (2023) quanto o de Tomimatsu nos levam a questionar não *do que falamos*, mas sim, *de quem falamos* quando falamos de Hirokazu Koreeda.

Natural de Tóquio, Koreeda formou-se em Literatura na turma de 1987 pela Universidade de Waseda — instituição onde hoje leciona no curso de Artes e Ciências Midiáticas<sup>2</sup>. Filho de taiwaneses, o realizador sonhava em ser escritor. Os anos 1990 acabaram por levá-lo para o cinema, com pontapé em documentários para televisão. Em um ensaio escrito pelo próprio Koreeda (2013) e citado por Tomimatsu (2017), o diretor admite que seu maior desafio quando transicionou para os filmes de ficção foi trabalhar com atores, afinal documentários não tem atores. Ele admite que até hoje não sabe definir atuação. O diretor definiu seu período trabalhando com documentários como um período transitório entre sua imersão na arte de fazer filmes enquanto estudante para o “mundo exterior” de um adulto — ele comenta que por meio do documentário ficou mais interessado em descobrir o que havia “lá fora” na sociedade, para além de expressar o que tinha dentro de si mesmo (Ehrlich, 2019). Os primeiros documentários de Koreeda já revelariam o olhar sensível do diretor a questões sociais e a temas recorrentes na filmografia.

Em seu primeiro trabalho como documentarista, *Mou hitotsu no kyou iku—Ina shougakkou harugumi no kiroku/ Lessons from a Calf — Record of the Spring Class at Ina Elementary School*, 1991, Koreeda explorou com sensibilidade a relação entre as crianças de

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.ias.sci.waseda.ac.jp/en/ias/>. Acesso em 29 jul. 2025.

uma escola de ensino fundamental e uma bezerra, chamada Laura, criada por elas como parte das aulas de ciências. As filmagens ocorrem entre 1988 e 1991. Ehrlich (2019) pontua que o projeto permitiu que as crianças pudessem não só aprender sobre uma série de questões relacionadas à saúde, alimentação e bem-estar do animal, e por conseguinte delas mesmas, mas também o filme mostra o quanto essas crianças podem carregar consciência e responsabilidade sobre o mundo que as cercam: elas chegam a realizar um velório para o bebê natimorto da bezerra Laura e se envolvem pessoalmente com o animal durante os dois anos em que ela permanece com eles, até retornar à fazenda. Mesmo assim, elas continuam sendo crianças.

Entre os outros trabalhos de destaque de Koreeda como documentarista podemos citar *Nihonjin ni naritakatta/I Wanted to Be a Japanese* (1992), que explora a história de um homem que foi soldado pelo Japão, durante a Segunda Guerra, nas Filipinas e adotou um nome japonês ao voltar para o país. Contudo, anos depois, descobriu-se que aquele ex-combatente, na verdade, era de nacionalidade coreana, ele adotara o nome da esposa japonesa para poder ser aceito na sociedade. Com a descoberta, ele perde seu empreendimento, um hotel, e desaparece completamente. Koreeda filmou também dois documentários sobre Hirata Yutaka, o primeiro homem japonês a ser vitimado por complicações da SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Humana Adquirida) a publicamente revelar ser gay. O primeiro trabalho, *AIDS to ikiru hito-Hirata Yutaka san wa kataru/This Is How I'm Living with AIDS—Hirata Yutaka Recounts* (1993), apresenta o dia a dia de Hirata, que se dedicou a difundir informação sobre a doença e o vírus HIV até seus últimos dias, enquanto em *Kare no inai hachigatsu/August Without Him* (1994), acompanhamos os últimos oito meses de vida de Hirata em um vídeo-diário gravado entre as filmagens do primeiro documentário (Ehrlich, 2019). Ideguchi (2023) salienta que um dos pontos de virada mais importantes na carreira de Koreeda foi conhecer o diretor taiwanês Hou Hsiao-Hsien e produzir um documentário sobre ele e Edward Yang. O próprio Koreeda (2003, *apud* Ideguchi, 2023) comentaria que sem aquele encontro não teria mudado de perspectiva sobre seu trabalho para as preocupações que carrega hoje. Hou e Yang são dois diretores aclamados da *Taiwan's New Wave* (Nova Onda de Taiwan) e retratam em seus trabalhos, especialmente, as mudanças na sociedade do país com Hou trabalhando mais sensivelmente as transformações na juventude e nas comunidades rurais do Taiwan, e Yang voltando seu olhar para as transformações da classe média dividida entre modernidade e tradição (Ideguchi, 2023)

Seu primeiro filme de ficção foi *A Luz da Ilusão/Maboroshi* (1996), uma

adaptação do romance de Teru Miyamoto e pelo qual recebe o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Veneza. Em 1999, Koreeda lançaria *Depois da Vida/After Life*, filme baseado em um documentário que produzira anos antes sobre um homem com amnésia retrógrada. Nos anos seguintes, o realizador continuaria a se destacar com títulos como *Ninguém pode Saber/Daremo Shiranai* (2004), inspirado em um incidente real e que garantiu o prêmio de Melhor Ator no Festival de Cannes a Yagira Yuya, à época com 12 anos de idade; *Pais e Filhos/Soshite, Chichi ni Naru* (2013), um filme com um emaranhado caso de troca de bebês e laureado em Cannes; *Nossa Irmã Mais Nova/Umimachi Diary* (2015), uma sensível adaptação do mangá de Yoshida Akimi; e *Assunto de Família/Manbiki Kazoku* (2018), obra que retrata uma família formada por laços afetivos e pequenos furtos indicada ao Oscar de Melhor Filme Internacional em 2019. Tomimatsu (2017) revela que o trabalho de Koreeda sempre reverberou internacionalmente, embora dentro do Japão considera-se que seus filmes seriam *domésticos demais* para o público estrangeiro assimilar. O sucesso do trabalho de Koreeda dá-se, especialmente, pelas temáticas trabalhadas em seus filmes, quase sempre trazendo um olhar sensível para questões sociais presentes dentro de quaisquer lares, independente de sua nacionalidade (Tomimatsu, 2017, p. 18). Isso porque o diretor busca em seu trabalho colocar em xeque as fragilidades e ambivalências do ser humano (Tomimatsu, 2017 p. 16) com um destaque maior para os grupos socialmente marginalizados como crianças, adolescentes, idosos, desempregados e mulheres. As perdas e a morte também são recorrentes na filmografia do diretor, embora ele mesmo afirme que a morte *per se* não é o seu foco (Tomimatsu, 2017, p.18) e sim aqueles que ficam para lidar com ela.

Dessa maneira, as narrativas *koreedaianas* são histórias que mais questionam do que respondem perguntas, como pontua Ehrlich (2019). A autora classifica ainda três pontos importantes para Koreeda enquanto escreve seus roteiros (ou novelas baseadas neles): observação (*kansatsu suru*), imaginação (*souzō ryoku*) e busca pela memória (*kiroku wo sagasu*). Esse processo reverbera no trabalho de Koreeda a principal função de um diretor, segundo o cineasta soviético Andrei Tarkovsky que é o de recriar a vida com seus movimentos, contradições, dinâmicas e conflitos (Ehrlich, 2019). Nesse sentido, Tomimatsu (2017) pontua que o trabalho de Koreeda reflete sobre a sociedade japonesa contemporânea, sem, no entanto, oferecer juízo de valor sobre as personagens e sim apresentar seus contrastes.

Não há, portanto, em seus filmes, vilões nem vítimas e sim pessoas que precisam sobreviver ao sofrimento e conviver com sentimento de perda, seja por morte ou abandono. Talvez isso seja um dos motivos pelo qual provoque um certo incômodo ao assistir a seus filmes: não há julgamento de valor aos que provocaram a dor dos que têm de lidar com as perdas. Muito menos julgar as pessoas que escolheram o lado obscuro da dor como *ikigai*. Não há uma explícita figura do mal em seus filmes.

(Tomimatsu, 2017, p. 17)

Como vimos, desde o primeiro trabalho quando ainda era documentarista, Koreeda se interessa pelo universo das crianças. *Ninguém pode Saber* (2004), *O que eu mais desejo* (2011), *Nossa Irmã Mais Nova* (2015) são protagonizados por crianças e adolescentes. A infância e a adolescência são representadas no trabalho de Koreeda como períodos limiares em que as personagens estão em constante transformação como reação às contradições da vida, embora sua existência seja invisibilizada por ocuparem um grupo social marginalizado. Ehrlich (2019) pontua que:

Ser “visto, mas não ouvido” tem sido o destino de gerações de crianças, mas alguns filmes deram voz a essas crianças. Koreeda é rigoroso em sua disposição de também ouvir o silêncio da infância, o silêncio que cerca a enxurrada de palavras e a agitação das ações cotidianas. Sua abordagem ao trabalhar com crianças é paciente e não se precipita em uma conclusão. Ouvir a infância inclui ouvir o que permanece não dito. (Ehrlich, 2019, p. 97, tradução nossa<sup>3</sup>)

É exatamente no nível do *não-dito* que a narrativa de *Monster* (2023) opera seu potencial maior de catálise. Koreeda revelou em uma entrevista que foi convidado para dirigir o filme em dezembro de 2018. Seu interesse pelo roteiro de Sakamoto Yuji foi imediato. Ao longo de três anos, os dois trocaram ideias sobre o texto e durante a pandemia de COVID-19 gravaram o longa-metragem, na prefeitura de Nagano, mesma região onde Koreeda gravou seu primeiro documentário *Lessons from Calf* (1991). Essa também foi a primeira vez que o diretor trabalhou com o roteiro escrito por outra pessoa desde *A Luz da Ilusão* (1996).

Sakamoto é um conhecido roteirista de televisão no Japão e atualmente ministra a cátedra de Roteiro no Departamento de Cinema e Novas Mídias da Universidade das Artes de Tóquio<sup>4</sup>. Em 1987, venceu aos 19 anos o FujiTV Young Scenario Awards, competição anual para revelar novos roteiristas talentosos promovida pela emissora FujiTV<sup>5</sup>. Em 1991, Sakamoto escreve o roteiro de *Tokyo Love Story*, baseado em um mangá de mesmo nome e se torna um grande sucesso, estabelecendo o que viriam ser conhecidos como *trendy dramas* — doramas (telenovelas japonesas) com estruturas narrativas diferenciadas, voltadas para um público jovem e feminino, lidando com temas como amor, rejeição, tendências e as relações humanas (Araújo, 2017). Nos anos seguintes, em especial a partir de *Our*

<sup>3</sup> Citação original: “To be “seen but not heard” has been the fate of generations of children, but a handful of films have given those children a voice. Kore-eda is rigorous in his willingness to also listen to childhood’s silence, to the silence that surrounds the flood of words and the flurry of everyday actions. His approach to working with children is a patient one that doesn’t rush toward one conclusion. Listening to childhood includes listening to what remains unsaid.”

<sup>4</sup> Disponível em: <https://geidai-film.jp/en/2025/>. Acesso em 25 jul. 2025.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/14919408>. Acesso em 25 jul. 2025.

*Textbook/Watashitachi no Kyoukashou* (2007), o trabalho de Sakamoto passa a destacar especialmente as relações humanas e as contradições da sociedade japonesa, assim como Koreeda.

O filme conta uma história sob três pontos de vista: o de uma mãe, interpretada pela atriz Ando Sakura, com quem Koreeda trabalhou em *Assunto de Família*, o de um professor, interpretado pelo ator Nagayama Eita, com quem o roteirista Sakamoto Yuji trabalhou no drama *Sordemo, Ikite yuku* (2011), e por fim o ponto de vista compartilhado de duas crianças, interpretadas pelos estreantes Kurokawa Souya e Hiiragi Hinata, ambos selecionados por meio de audição. Sakamoto revelou<sup>6</sup> em uma entrevista que a inspiração para o roteiro veio de uma situação que viveu no trânsito: certo dia, um caminhão estava bloqueando sua passagem na via e mesmo após o sinal abrir o veículo não se movia, o que deixou o roteirista irritado a ponto de buzinar. Quando finalmente o caminhão deu passagem para o carro de Sakamoto, ele notou que havia uma pessoa com cadeira de rodas atravessando a faixa de pedestres — motivo pelo qual o caminhão permaneceu imóvel no semáforo. Essa experiência o levou a escrever um roteiro que apresentasse a história em camadas e sob pontos de vista distintos.

Na trama, uma mãe solo<sup>7</sup> nota uma série de comportamentos erráticos do filho e a muito custo consegue tirar dele a informação de que seu professor o teria agredido. Ela vai à escola e ao invés de conseguir resolver a situação, recebe apenas um pedido de desculpas formal da direção. Como o comportamento estranho do filho continua, ela decide confrontar o citado professor pessoalmente, o que leva a um escalonamento inesperado da trama. O professor acredita que o filho dela pratica *bullying* contra um colega de classe já hostilizado por outros alunos e violentado pelo pai. Contudo, descobrimos que a relação das crianças é bem mais profunda e íntima do que os adultos pensavam ser — o que as leva a contar mentiras para se manterem seguras longe dos julgamentos dos adultos.

Sakamoto revelou<sup>8</sup> ainda que parte da trama recapitula algumas de suas experiências pessoais: ele sofreu *bullying* na infância, e na adolescência. O autor teve desentendimentos com um amigo por quem não conseguia expressar seus sentimentos propriamente. Esse colega mudou de escola e eventualmente desapareceu. Isso fez com que

<sup>6</sup> Disponível em: <https://joysauce.com/hiroказu-kore-eda-and-yuji-sakamoto-on-capturing-the-human-story-behind-monster/>. Acesso em 25 jul. 2025.

<sup>7</sup> Optou-se pelo uso do termo “mãe solo” por ser uma definição considerada menos estereotipada e depreciativa do que o termo “mãe solteira” para se referir a mulheres que criam seus filhos sozinhas. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/vincular-a-maternidade-ao-estado-civil-pode-ser-depreciativo-para-as-mulheres/>. Acesso em 21 ago. 2025

<sup>8</sup> Disponível em: <https://joysauce.com/hiroказu-kore-eda-and-yuji-sakamoto-on-capturing-the-human-story-behind-monster/>. Acesso em 25 jul. 2025.

ele se projetasse em Minato, o personagem principal interpretado por Kurokawa Souya. Koreeda comenta em uma entrevista que Minato não consegue entender a si mesmo e acaba por se classificar como um *monstro* – a fonte de todo o incômodo de sua mãe e eventual deslanchar da história. Sakamoto lembra ainda que Hiiragi Hinata, intérprete de Yori, o amigo de Minato, lembra fisicamente bastante o colega com quem perdeu contato no passado — uma experiência que pode ser definida nos termos da psicanálise como *infamiliar*, como veremos a seguir.

*Monster* (2023) estreou no Festival de Cannes e foi ovacionado pelo público com seis minutos de aplausos em sua estreia no Grand Theatre Lumière<sup>9</sup>. O filme garantiu a Sakamoto o Prêmio de Melhor Roteiro (Prix du Scénario)<sup>10</sup> além de levar o Queer Palm, uma premiação independente que reconhece os melhores filmes com temática LGBTQIA+ apresentados no festival francês<sup>11</sup>. A vitória, no entanto, recebeu reações adversas no Japão. Shimauchi (2024) questiona o fato de que o filme não divulgou previamente a abordagem sobre temáticas LGBTQIA+, o que o autor pontua como um possível menosprezo às vivências de crianças *queer* no Japão. Para fins de nossa pesquisa, não nos debruçaremos sobre esse assunto, embora seja imprescindível tangenciá-lo

Dado o exposto, é possível observar que *Monster* (2023) carrega não só uma relevância simbólica, mas também oferece um escopo interessante para a investigação acadêmica, sobretudo, no que diz respeito à sua estrutura narrativa e aos seus efeitos estéticos. Vamos nos debruçar agora sobre os conceitos que norteiam nossa pesquisa.

## 2 SOBRE SISTEMAS, ESTRUTURAS E TEORIAS

Sempre que estou escrevendo um romance, eu sustento questões, eu vivo dentro delas. Quando chego ao fim dessas questões — que não é o mesmo quando eu encontro suas respostas — é quando eu chego ao fim do processo de escrever. É então que eu não sou mais a mesma de quando eu comecei, e desse estado de mudança, eu começo de novo” (Han Kang, 2024, tradução nossa)<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://deadline.com/2023/05/cannes-monster-drama-receives-six-minute-standing-ovation-1235370477/>. Acesso em 28 jul. 2025.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/2023/meet-the-winners-of-the-76th-edition-of-the-festival-de-cannes/>. Acesso em 25 jul. 2025.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://gay.blog.br/cultura/filmes-tv-e-series/vencedor-do-queer-palm-e-melhor-roteiro-em-cannes-monster-entra-em-cartaz-no-brasil/>. Acesso em 25 jul. 2025.

<sup>12</sup> Han Kang em seu discurso para o Nobel de Literatura 2024. Citação original: “Each time I work on a novel, I endure the questions, I live inside them. When I reach the end of these questions — which is not the same as when I find answers to them — is when I reach the end of the writing process. By then, I am no longer as I was when I began, and from that changed state, I start again. The next questions follow, like links in a chain, or like dominoes, overlapping and joining and continuing, and I am moved to write something new“. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2024/han/lecture/>. Acesso em 29 jul. 2025.

Nas ciências humanas, quase sempre quando nos referimos a *estrutura*, estamos na verdade nos referindo a uma escola de pensamento surgida no início do século XX e com vertentes espalhadas nas mais diversas searas do conhecimento. A essa escola damos o nome de *estruturalismo* e seu legado é visível nos estudos da linguagem, das culturas, das narrativas, dos signos, e de toda a sociedade. Tal escola de pensamento encontra sua pedra fundamental no trabalho de Ferdinand de Saussure, como atesta François Dosse (1993) citado no trabalho de Freitas de Campos (2017). Até os anos 1960, o estruturalismo se apresentou e se desenvolveu em diferentes campos do conhecimento: na linguística, criada por Saussure, com o intuito de estabelecer as bases das manifestações da linguagem humana através da análise dos elementos constitutivos da língua (Campos, 2017); na antropologia, por meio de Claude Lévi-Strauss, investigando como as diferentes culturas se organizam na natureza por meio de estruturas chamadas pelo autor de sistemas de parentesco (Gomes, 2022); na semiótica, a disciplina que retoma Saussure e estuda os signos, elementos fundamentais para a linguagem humana compostos por significantes – a imagem acústica, isto é, o aspecto material do signo — e o significado — aquilo que o signo representa (Gomes, 2022).

É interessante observar que o sucesso desta escola de pensamento se deu, sobretudo, por se apresentar como uma resposta contundente à pesquisa no campo das ciências. É uma escola de pensamento largamente influenciada pelo positivismo do final do século XIX com o intuito de apresentar uma abordagem científica capaz de oferecer bases teóricas para diferentes tipos de investigações, estabelecendo o que podemos denominar de estrutura. Nas palavras de Freitas de Campos:

O estruturalismo correspondeu, assim, a um anseio pelo modernismo, foi efeito de uma busca por novos modelos, bem como consequência de uma rejeição da produção cultural ocidental tradicional e um meio de ancoragem a um modelo científico. O consenso, no que diz respeito ao estruturalismo, é que a linguística foi sua ciência-piloto, justamente na medida em que foi dela que se obteve a orientação para a aquisição científica das ciências sociais. (Campos, 2017, p. 15)

Em seu trabalho, Campos (2017) nos leva a um interessante entendimento comum entre os pensadores estruturalistas quando esses definiam o que é uma *estrutura*: uma relação estabelecida na dicotomia entre um *todo* e suas *partes*. Influenciada diretamente pelo pensador estruturalista Louis Althusser, Marta Harnecker, em sua obra *Introdução aos Conceitos Elementares do Materialismo Histórico* (2025), elabora um conceito de estrutura a partir da teoria marxista, contrapondo a visão estruturalista ao retomar uma interpretação althusseriana de que toda estrutura é também um *processo*. Harnecker (2025) estabelece,

assim, uma dicotomia entre a *totalidade* e a *estrutura*: a totalidade diz respeito ao “todo”, a justaposição de elementos sem forma alguma. Quando esta totalidade é articulada em um conjunto de relações, internas e externas, que determinam o que esses elementos possuem dentro do “todo” é que temos uma estrutura. Dessa forma, o conceito marxista de estrutura amplia a noção dos próprios estruturalistas. Aqui, a estrutura não é interpretada apenas como a interação entre as partes que constituem o todo e permitem seu funcionamento (Dosse, 1993 *apud* Campos, 2017), mas como o processo pelo qual essas interações são estabelecidas, mantidas, quebradas e reorganizadas na totalidade em si. Conforme salienta Harnecker:

O que é fundamental no conceito marxista de estrutura é o tipo de relação que é estabelecida entre os diferentes elementos do todo. Não é a relação entre um elemento isolado e o todo, mas as diferentes relações que são estabelecidas entre os elementos que determina, em última instância, o tipo de organização do todo. (Harnecker, 2025, p. 76, tradução Nossa<sup>13</sup>).

O que é mais interessante nas concepções propostas por Harnecker é que elas permitem um escopo analítico ainda maior do que aquele propagado pelos pensadores estruturalistas. Podemos pensar, por exemplo, na estrutura de um filme. É possível estabelecer uma série de relações entre os elementos fílmicos: as personagens, os cenários, o figurino, a música, o som, etc. As relações entre esses elementos são estruturadas de maneira que o filme possa ser compreendido como um *processo* em que esses elementos ganham *significado*, isto é uma função dentro da totalidade, a medida em que novas relações entre eles e a audiência são estabelecidas. Essas relações são organizadas em uma hierarquia, a qual Harnecker chama de *sistema*.

Embora os conceitos apresentados por Harnecker em seu livro estejam ligados a estrutura social e econômica no capitalismo, como vimos acima, eles oferecem uma preciosa contribuição também para outros campos de investigação nas humanidades, como os estudos narrativos. Nesse contexto, podemos dizer que os filmes possuem uma *estrutura narrativa*: um conjunto de relações que estabelece as funções de cada um desses elementos dentro de uma totalidade hierarquizada, um sistema. Com isso em mente, podemos dar continuidade a nossa investigação para entendermos o que seria, de fato, uma *narrativa*.

## 2.1 Do que falamos quando falamos de narrativa?

*O que você entende por narrativa?* Essa é a pergunta que serve como ponto de

---

<sup>13</sup> Citação original: “What is fundamental in the Marxist concept of structure is the kind of relation which is established among the different elements of the whole. It is not the relation of one isolated element to the whole but the different relations that are established among the elements which determine, in the last instance, the type of organisation of the whole.”

partida para o trabalho *Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia* (2019), de Keven Fonseca (2019). A partir de uma vasta revisão teórica, Fonseca (2019) *a priori* investiga as propriedades do que comumente chamamos de narrativa, estabelecendo como elas se relacionam em diferentes objetos, denominados pelo autor de *textos narrativos*. Fonseca considera como texto narrativo os objetos que possuem atributos característicos do que é entendido como *narrativo*. Considerando o trabalho de Metz (1972, *apud* Fonseca, 2019), Fonseca (2019) estabelece cinco atributos ao texto narrativo que o qualificam como narrativo.

Primeiramente, um texto narrativo possui um início e um fim. Isto é uma primeira palavra e uma última palavra em um livro, a primeira imagem e a última imagem de um filme, e assim por diante (Fonseca, 2019). Isso significa que a finitude é de propriedade do que é narrativo, estabelecendo parâmetros importantes para análise e decodificação dos signos simbólicos presentes no texto. A primeira palavra do romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, é “nonada” e a última é “travessia”. Palavras que isoladas não se relacionam, mas que dentro do texto de Rosa seus significados apontam simbolicamente para objetos determinantes para sua história.

O texto narrativo também possui uma sequência temporal que compreende tanto o tempo *diegético*, ou seja, o tempo que leva para que os eventos no texto narrativo aconteçam, quanto o tempo que leva para percepção desses acontecimentos na narrativa, isto é, a duração de um filme, o tempo que levamos em uma leitura, etc. O filme *Cléo das 5 às 7* (1962) da realizadora francesa Agnès Varda, por exemplo, compreende os acontecimentos na vida de uma jovem cantora, interpretada por Corinne Marchand, no período das 17h às 18:30 enquanto espera o resultado de uma biópsia. O filme em si dura cerca de 90 minutos, ou seja, se sobrepõe sobre o próprio tempo *diegético* da narrativa, o que torna esse um interessante caso para exemplificar este atributo.

O terceiro atributo elencado por Metz (1972 *apud* Fonseca, 2019) como intrínseco ao texto narrativo é uma sequência de acontecimentos, denominada como *fábula* pelo autor, como as sequências de cenas em um filme ou eventos sequenciais de um livro. E cabe aqui também elencar o quarto atributo: o texto narrativo é irreal. Os acontecimentos presentes na narrativa podem ser repetidos, reproduzidos, atualizados, omitidos ou até mesmo ampliados. Assim como o tempo inerente à sua percepção. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis constrói a biografia de um *defunto-autor*, Brás Cubas, cuja trajetória reflete eventos característicos da sociedade de sua época. Os acontecimentos narrados no texto de Machado transportam quem o lê para um outro tempo que não aquele do leitor, guiados por um *discurso*, o quinto elemento do texto narrativo (Metz, 1972 *apud* Fonseca, 2019). O texto

narrativo implica que alguém escolheu as palavras que compõem o livro, os frames que constituem o filme, os quadros que integram uma história em quadrinhos e assim por diante. É um texto proferido por outra pessoa, por um narrador (Fonseca, 2019).

Fonseca (2019) chama atenção para as sequências de tempo e acontecimentos, atributos intrínsecos da narrativa como propostos por Metz. Para o autor, a fábula ou a sequência de acontecimentos de uma narrativa demanda algum tempo para serem realizados dentro do texto, que por sua vez demanda um certo tempo para ser compreendido. Isso implica que o texto narrativo transpõe o tempo diegético dos seus acontecimentos para o próprio tempo que leva para esses acontecimentos serem percebidos pelo leitor. A esse fenômeno, Fonseca (2019) dá o nome de *enredo*. A separação entre fábula e enredo é, segundo Fonseca (2019), um movimento primordial para o entendimento da narrativa no Cinema, uma vez que o tempo de duração de um filme é finito, o que permite explorar os acontecimentos da fábula em uma ordem diversa. Como afirma Fonseca (2019, p.63), “interessa aqui que as ações da fábula, que são uma faixa temporal linear definida, podem aparecer no texto narrativo com uma configuração completamente diferente — isso não faz com que a fábula deixe de ser sempre algo abstraível.”

Isso implica que uma narrativa apresenta, além de uma dupla temporalidade – a sequência linear de acontecimentos e a sequência temporal em que esses eventos são percebidos no texto – também uma dupla sequência de ações: os eventos a serem narrados, a *fábula*, e como esses eventos são apresentados ou atualizados, o *enredo*. *Pulp Fiction* (1994) ficou conhecido por subverter a forma como a sequência de acontecimentos da fábula é apresentada no enredo, graças à montagem do filme.

Entendemos que a narrativa, como até aqui exposto, requer tempo e ação. Fonseca (2019, p. 64-65) retoma Mieke Bal para relacionar a ação à *transição*. A ação na narrativa corresponde às mudanças de estado e de relações entre os elementos que compõem o conjunto de eventos narrados. A ação narrativa navega pelo tempo, tanto perceptível quanto diegético, de maneiras diferentes. A realização da ação narrativa, por sua vez, depende de um ou mais sujeitos (na terminologia de Fonseca) que realizarão ou receberão a ação apresentada na narrativa. Vladimir Propp chamou esses sujeitos de *agentes*. Algirdas Julius Greimas os chamou de *actantes*. O importante é, segundo Fonseca (2019), que a noção desses personagens é intrínseca à noção de ação na narrativa: um não existe sem o outro dentro de um sistema narrativo, pois a ação narrativa compreende a transição de estado das personagens. Aqui podemos nos basear em uma das definições apresentadas por Syd Field (2005): a ação é sobre o *quê* a narrativa trata enquanto os personagens são sobre *quem* a história fala. A ação

na narrativa é, portanto, munida de movimento, impossibilitando que os sujeitos permaneçam estáticos.

Fonseca (2019) determina que a ação, intrínseca à narrativa, depende de tempo, espaço e sujeitos, que por sua vez estão também presentes na fábula e no enredo. A essa totalidade de elementos, o autor chama de *estado das coisas*. Na narrativa, portanto, a fábula diz respeito a relação entre os elementos que constituem o estado das coisas enquanto o enredo compreende a hierarquia desses elementos. Dessa maneira, recorrendo às definições de Harnecker, podemos dizer que a narrativa diz respeito a um sistema hierarquizado e delimitado, isto é, a narrativa é um sistema composto por uma fábula e um enredo (Fonseca, 2019). Assim sendo, toda narrativa suscita a possibilidade de ser organizada em uma *estrutura* a fim de impelir o processo de significação das relações entre os elementos que a constituem. Veremos a seguir duas possibilidades de estruturar uma narrativa.

## 2.2 Sobre a estrutura narrativa de um filme

Em seu trabalho, Fonseca (2019) abre espaço para uma outra discussão pertinente ao campo dos estudos narrativos, e a esta monografia. Consideramos que a narrativa diz respeito a uma totalidade, um sistema composto por elementos narrados em uma sequência hierarquizada. À luz de Harnercker (2025), podemos considerar que as relações entre a fábula (sequência de acontecimentos) e enredo (organização desses acontecimentos) é que define a *estrutura narrativa* de um texto narrativo. Neste caso, a estrutura narrativa de um filme diz respeito a um processo que permite a elaboração do discurso fílmico pelo espectador, isto é, a assimilação das relações entre os elementos constituintes da narrativa fílmica (personagens, lugares, objetos, temporalidade, espacialidade, trilha sonora, ação, etc.) e produzindo significado na tela. Este processo, veremos, será a base metodológica para a nossa análise.

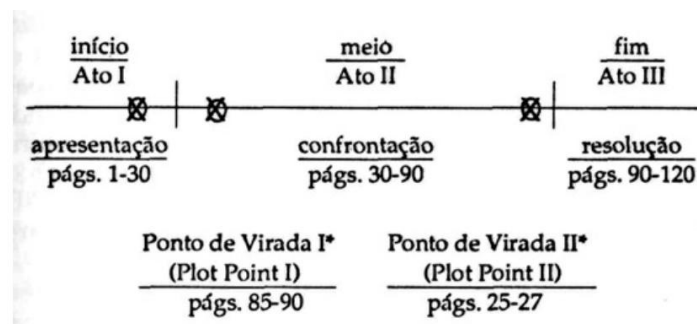
A abordagem epistemológica do estruturalismo tende a compreender seus objetos de estudo como um sistema de relações entre os elementos que os compõem, na tentativa de definir uma estrutura deste sistema (Benveniste, 1971 *apud* Fonseca, 2019). No campo dos estudos narrativos, Propp (1978, *apud* Gomes, 2022) oferece a primeira abordagem para estruturas narrativas ao analisar os textos de contos de fadas russos clássicos. Contudo, o autor russo não é considerado estruturalista, e sim formalista (Fonseca, 2019) por oferecer um estudo de caso sobre os elementos que formam as narrativas que estudou, e não suas estruturas.

Ao estudar diversas históricas clássicas e da mitologia de diferentes regiões do mundo, Campbell (1990, 1995 *apud* Gomes, 2022) desenvolve a estrutura do *monomito* ou

Jornada do Herói, que estabelece 17 estágios e 3 fases pelas quais o protagonista de uma história percorre - saindo do cotidiano, mergulhando em diversas aventuras e retornando ao seu mundo comum. O autor britânico buscava uma estrutura narrativa universal, aplicando ideias como arquétipos e inconsciente coletivo propostas por Carl Jung em suas pesquisas. A estrutura da Jornada do Herói se popularizou no cinema graças a Vogler (1997, *apud* Gomes, 2022). O roteirista desenvolveu um modelo de roteiro inspirado nas teorias de Campbell, mas reduzindo de 17 para 12 estágios. Esse modelo se tornou referência para a produção de filmes, séries, romances, HQs, e outras narrativas heroicas.

Nos anos 1970, o roteirista e professor de roteiro Syd Field (2005) popularizou a estrutura em três atos para roteiros de cinema graças aos seus manuais de roteiro. Essa estrutura advém do sistema proposta por Aristóteles e descrito por Aelius Donatus no século IV (Alzhanov et al., 2024). Field (2005) estabelece uma estrutura narrativa dividida em três estágios: apresentação (*Set Up*), confronto (*Confrontation*), e resolução (*Resolution*). Em um filme, esses estágios estariam particionados até dentro da minutagem da película, e das páginas do tratamento do roteiro, como podemos observar no gráfico (Figura 01) a seguir (Field; Syd, 2013):

Figura 1 — O início, o meio e o fim



Fonte: Field (2013)

No primeiro ato — a apresentação —, o espectador é apresentado ao protagonista e ao seu universo conhecido. Ao final do primeiro ato, Field estabelece o primeiro ponto de virada, um evento que modificará o mundo comum do protagonista e dará início ao desenvolvimento da história. É nesse momento que também são definidas as motivações do protagonista e as perguntas que precisarão responder no decorrer do enredo. No segundo ato — a apresentação —, o protagonista é colocado diante de uma série de provações e contradições, a fim de progredir dentro dos acontecimentos da fábula. Nesse estágio, o

protagonista necessita da ajuda de outras personagens para superar seus desafios e atingir seus objetivos. No último ato — a apresentação — o conflito dramático chega ao seu ponto máximo, o clímax na terminologia de Field (2005), que antecede à conclusão da narrativa e pode ou não levar o protagonista às respostas que procura. Esse é um ponto obrigatório nos filmes com esse tipo de estrutura: o ponto final na jornada do protagonista. A estrutura narrativa em três atos torna-se, assim, o sistema predominante na indústria cinematográfica do ocidente, se adaptando muito bem às necessidades comerciais e mercadológicas de Hollywood. Ela é bem inserida em produções em larga escala, com intensa ação e evolução dramática e histórias que cobrem uma passagem de tempo *diegético* bem grande (Alzhanov *et al*, 2024)

Em contrapartida, na indústria cinematográfica asiática observa-se a presença de outras formas de organizar as relações entre os elementos filmicos a fim de estabelecer sentido e imputar efeitos estéticos na audiência. Se considerarmos ainda a ideia de uma estrutura narrativa dividida em atos ou estágios, o que encontramos no oriente é uma estrutura narrativa particionada em quatro atos, divergindo da tradição ocidental (Alzhanov *et al* 2024).

A estrutura narrativa em quatro atos é originária da China. Ao investigar a influência que a poesia clássica chinesa exerce sobre a escrita dos estudantes na China contemporânea, Kirkpatrick (1997) fornece uma elucidativa revisão teórico-bibliográfica sobre as origens da estrutura narrativa em quatro atos na China antiga, conhecida como “*qi-chen-zhuang-he*”. O Dicionário Chinês de Retórica (Kirkpatrick, 1997) apresenta a seguinte definição para a estrutura clássica chinesa:

Uma estrutura e sequência lógica comum em *belles-lettres*. Também, o epitome de um padrão estrutural comum para uma variedade de textos, antigos e modernos. ‘Qi’ é a abertura ou início, ‘cheng’ continua ou conecta a abertura à próxima etapa. ‘Zhuang’ é a transição ou ponto de virada..., ‘he’ é o resumo ou conclusão. (Kirkpatrick, 1997, p.229. Tradução nossa<sup>14</sup>)

Assim, a estrutura clássica chinesa “*qi-chen-zhuang-he*” é na verdade um acrônimo formado pelos caracteres chineses que correspondem a cada uma das etapas da construção retórica e narrativa proposta para essa estrutura. Alguns dos textos mais antigos que seguem essa estrutura datam da Dinastia Tang (618 a 907 d.C). A estrutura em quatro atos se espalhou pela Ásia se adaptando às realidades materiais e sócio-históricas, exercendo

---

<sup>14</sup> Citação original: “A common logical belles-lettres structure and sequence. Also the epitome of a common structural pattern for a variety of texts, ancient and modern. ‘Qi’ is the opening or beginning, ‘cheng’ continues or joins the opening to the next stage. ‘Zhuang’ is the transition or turning point..., ‘he’ is the summary or conclusion” (1986, p. 314).

influência sobre as artes, literatura e cinema locais (Takemata, 1976 *apud* Arnavas & Bellini, 2023). Para fins de nossa pesquisa, adentraremos em uma dessas variações locais: o *kishotenketsu* japonês e como ele se manifesta no cinema nacional.

### 2.3 A estrutura narrativa em quatro atos no Japão: *kishotenketsu*

No Japão, a estrutura narrativa ficou conhecida como *kishotenketsu* e cada parte da palavra se refere a uma das etapas dessa estrutura (Alzhanov et al., 2024): “ki” se refere à introdução; assim como na apresentação (setup), nesse estágio são apresentados o protagonista e o mundo que lhe cerca. “Sho” se refere a uma extensão ou complicação da situação inicial; o objetivo é apresentar ao espectador mais detalhes sobre o universo narrativo que envolve o protagonista e as personagens do filme (Alzhanov et al., 2024). “Ten” diz respeito a uma digressão no desenvolvimento história, quase sempre causada por uma reviravolta ou uma revelação que altera a percepção da audiência sobre o filme. Arnavas & Bellini (2023) destacam que esse estágio da estrutura narrativa não é familiar à audiência ocidental, habituada com a estrutura em três atos, pois se trata de uma mudança que não precisa estar diretamente ligada a uma digressão, nem implica necessariamente no desenvolvimento de um conflito. Alzhanov et al. (2024), por sua vez, afirmam que o “ten” não corresponde a uma arma de Chekhov - artifício teatral para justificar reviravoltas ao longo da progressão de uma peça — sendo, portanto, imprevisível. Por fim, “ketsu” diz respeito a uma síntese da narrativa, sem ser necessariamente uma conclusão definitiva da história. Tudo o que esse ato precisa é levantar um questionamento (Takemata, 1976 *apud* Arnavas & Bellini).

Alzhanov et al. (2024) realizam uma interessante análise comparativa entre as duas possibilidades de estruturas narrativas, em três atos como proposta por Syd Field (2005). Os autores avaliam que na estrutura em três atos ocidental, as personagens são a principal fonte de ação dramática do filme. Como atesta Fonseca (2019), “a noção de ação é inseparável da noção de sujeito”, ou seja, ação dramática ocorre em virtude das personagens em cena. Contudo, Alzhanov et al. (2024) atestam que nos filmes ocidentais, por razões comerciais, a fábula possui um objeto muito específico de satisfazer a audiência ao colocar as transformações das personagens ao longo do enredo no foco da narrativa. Trevisan (2021) recorre a Skelter (2017) para elucidar que as transformações das personagens no cinema de entretenimento com cunho comercial estadunidense busca, sobretudo, manter o público engajado com a película — um acordo tácito em que a audiência investe tempo em troca de entretenimento.

A ideia de investimento emocional de tempo e atenção é reforçada por Skelter na análise que faz do cinema de entretenimento, pois entende a relação entre a plateia e a obra como uma colaboração. Uma participação em que o público, em troca de seu tempo e atenção, recebe uma recompensa inversamente proporcional ao que “investe” nela. (Trevisan, 2021, p. 78)

Desta maneira, a estrutura narrativa em três atos prescinde o conflito — homem contra homem, homem contra si mesmo, homem contra a natureza, homem contra a sociedade, etc. Este é um elemento determinante nas relações entre eventos e personagens, como o motor que faz a narrativa se mover — eles levam as personagens a agirem, fazendo a ação dramática escalonar culminando em um clímax e em um final com as respostas para as perguntas trazidas no começo da fábula (Alzhanov *et al.*, 2024). As personagens são, portanto, movidas por seus desejos e o conflito é a fonte principal de catálise da audiência. Além disso, esse tipo de estrutura apresenta uma clara divisão entre o bem e o mal.

As narrativas *kishotenketsu*, por sua vez, não se sustentam em suas personagens e muito menos em seus eventos: é a *percepção* da audiência sobre a obra o fator mais determinante e a principal fonte de catálise do público. Nesse sentido, as narrativas *kishotenketsu* não buscam uma transformação dos sujeitos em cena através de suas ações e reações aos eventos da fábula, mas sim uma mudança na percepção do público sobre o enredo em si (Alzhanov *et al.*, 2024). O conflito deixa de ser, então, o motor da narrativa. Na verdade, Alzhanov *et al.* (2024) pontuam que eventualmente sequer é possível identificar um conflito ou mesmo o foco do conflito muda ao longo do enredo. Arnavas e Bellini (2023) sugerem que essa ausência de conflito nas narrativas em quatro atos, que pode fazer com que sejam percebidas como “sem sentido”, está enraizada nas “estruturas de pensamento” no Leste Asiático. Os autores recorrem a Feng e Park (2015) e Nisbett *et al.* (2001) para atestar um predomínio de um “estilo de pensamento holístico” na região. Enquanto no Ocidente onde há uma tendência a individualização das ações e situações, no Leste Asiático a perspectiva é de uma interdependência de seres e universos — o que pode servir de base fenomenológica para a estrutura *kishotenketsu*.

Alzhanov *et al.* (2024) observam ainda que as personagens não passam por transformações bruscas em uma narrativa *kishotenketsu*, em decorrência dessa ausência de conflito. Os autores encontram também na filosofia asiática, que relega ao destino e ao fatalismo a virtude das ações humanas, o motivo dessa percepção. O exemplo trazido pelos autores é *O Castelo Animado/How no Ugoku Shiro* (2004), animação do Estúdio Ghibli que concorreu ao Oscar. Ao longo do enredo, Sophie, a protagonista, sofre diversas mudanças físicas em decorrência do feitiço que lhe foi lançado no primeiro ato *ki*. Ainda assim, a

personagem se mantém fiel aos seus ideais e a Howl — este que no começo do filme afirma estar em busca dela há bastante tempo. No final do ato *ten*, descobrimos que Howl e Sophie já se encontraram antes no passado, o que explica sua relação tão profunda e forte, além de mudar a percepção da audiência sobre as personagens e os acontecimentos que os uniram até então.

Ao investigarem as narrativas complexas de Hayao Miyazaki, um dos diretores do Estúdio Ghibli e realizador de *O Castelo Animado*, Arnavas e Bellini (2023) observam que o diretor tensiona o ato *ten* em suas narrativas não apenas para reduzi-lo a uma reviravolta no enredo, mas que toma forma do jeito mais inesperado possível – a função deste ato passa a ser chamar atenção da audiência e fazê-la se questionar “*por quê?*”. Nesse sentido, os autores analisam que em *A Viagem de Chihiro/Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001), filme dirigido por Miyazaki e vencedor do Oscar de Melhor Animação, as particularidades da estrutura *kishotenketsu* operam em um nível de *infamiliaridade* para a audiência ocidental, pois o diretor se apropria de aspectos característicos de tropos ocidentais — no caso de *A Viagem de Chihiro*, a audiência ocidental pode estabelecer relações entre elementos da fábula e de romances do gênero de formação (*Bildungsroman*).

Em outras palavras, a estrutura *kishotenketsu* acaba por usar de um certo incômodo ou de uma “desfamiliarização do familiar” (Arnavas e Bellini, 2023) para manter sua audiência engajada. Diferente da estrutura em três que estabelece respostas, nos filmes da estrutura *kishotenketsu* enfatiza-se uma ideia de apresentar os contrastes da vida e uma realidade multifacetada, levantando questionamentos sem o intuito claro de respondê-los. Tudo isso fica a custo da audiência. A estratégia dessa estrutura passa a ser então produzir um efeito de *infamiliaridade* no público e esse incômodo é a verdadeira fonte de catálise.

Podemos recorrer à psicanálise freudiana para compreender como esse efeito *infamiliar* se manifesta e suas implicações estéticas e metodológicas na análise fílmica, como veremos a seguir.

### 3 DO INFAMILIAR

*“E o amor parecia-lhe tão infamiliar, significava então um brusco rompimento com o passado” (Lispector, 2015, p. 130)*

Nascida na Ucrânia, mas trazida ainda no colo para o Brasil, a pernambucana naturalizada Clarice Lispector (1920–1977) tornou-se uma das mais celebradas autoras brasileiras pela crítica literária. Seu estilo único talhou uma “linguagem para transmitir sua

peçoal interpretação do mundo, por meio de um vocabulário, imagens e torneios que as amoldem ‘às necessidades de uma expressão sutil e tensa’, de tal maneira que a língua adquira o mesmo caráter dramático que o entreccho” (Candido, 2001, *apud* Lima 2020, p. 29). Com efeito, já no seu segundo romance, *O lustre* (2015), Clarice faz uso de um peculiar neologismo para descrever sentimentos da ordem do estranhamento diante do que deveria ser conhecido, familiar: o *infamiliar*.

Uma das principais referências nos estudos clariceanos no Brasil, Yudith Rosenbaum (2024) pontua que a autora faz uso da palavra “infamiliar” diversas vezes, embora não seja possível afirmar que tenha sido a primeira autora a usá-lo, em quase todas as obras seguintes, com intuito de denotar as inquietações sentidas pelas personagens oriundas da perda da intimidade, criando uma atmosfera misteriosa e sinistra. O que antes era conhecido e íntimo, entra então para o campo semântico do “estranho”, “insólito” (Rosenbaum, 2024). Por meio de sua literatura, Clarice se propunha a investigar o interior da natureza humana, questionar o íntimo e disparar a angústia das personagens, mesmo que advindas de afetos positivos (Rosenbaum, 2024).

Cerca de quatro décadas após a morte de Lispector, a palavra “infamiliar” adentra ao léxico psicanalítico no Brasil com uma nova tradução do clássico texto de Sigmund Freud (1856–1939) “*Das Unheimliche*” (1919), traduzido por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares como *O infamiliar* (2019). No texto, Freud se utiliza de um verbete existente na língua alemã (*unheimlich*) e lhe atribui valor conceitual ao investigar inicialmente um campo desprezado pela estética de sua época, que suscita o que há de mais angustiante e aterrorizante na experiência humana.

Para chegar à palavra-conceito (*Begriffswort*) do título, Freud (2019) começa com uma investigação da palavra “*unheimlich*” em alemão, com o objetivo de diferenciá-la do que seria a angústia (*ängstlich*). O autor pontua, a princípio, a falta de literatura acadêmica sobre o tema e parte do ensaio “*Zur Psychologie des Unheimlichen*” (“Sobre a psicologia do infamiliar”, 2019) de Ernst Jentsch para concluir que o “*unheimlich*” diz respeito ao que já foi íntimo e se tornou aterrorizante (Freud, 2019).

Em alemão, “*unheimlich*” é o oposto de “*heimlich*”, ou seja, algo doméstico, conhecido, íntimo e familiar, aquilo que traz conforto. A adição do prefixo “*un-*” nega o significado do “*heimlich*”, sendo assim o “*unheimlich*” seria tudo aquilo que não doméstico, conhecido, íntimo ou familiar, aquilo que causa desconforto. Em consonância a isso, Jentsch (1906, *apud* Freud, 2019 [1919]) acentua a incerteza intelectual como um dos fatores mais pertinentes no que tange o “*unheimlich*”. Seria então aquilo do qual nada se sabe, o que não é

conhecido, que causa tamanho terror.

Em suma, Jentsch reiterou essa relação do termo com a novidade, o não familiar. Ele encontra na incerteza intelectual a condição essencial para que o sentimento do infamiliar se mostre. O infamiliar seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe. Quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos acontecimentos. (Freud, 2019, p.33)

Todavia, Freud (2019) atesta que nem sempre o desconhecido é a fonte da angústia proveniente do *unheimlich*. Sua investigação léxica o leva à raiz da palavra “*heimlich*”, a saber “*heim*”, que aponta para algo secreto, oculto, encoberto. Por conseguinte, Freud (2019) observa que a natureza conceitual do “*unheimlich* contesta justamente esse segundo significado do “*heimlich*” e se apoia na definição do filósofo alemão Friedrich Schelling: *unheimlich* seria tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas veio à tona.

Chamamos a atenção para uma observação de Schelling, que diz algo absolutamente novo a respeito do conteúdo do conceito de infamiliar, para o qual, certamente, nossa expectativa não estava preparada. Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona (Freud, 2019, p. 45)

Ou seja, o *unheimlich* diz respeito a algo que já foi *heimlich*, mas não o é mais, e isso causa o estranhamento observado por Freud (2019). Assim, a palavra alemã aponta para o significado de *infamiliar* como compreendido na obra de Clarice Lispector. Como demonstra Nodari (2021), o infamiliar em Clarice designa algo familiar que leva ao estranhamento. Na língua portuguesa, o prefixo “*in-*” equivale usualmente ao prefixo “*un-*” na língua alemã e traz consigo a ideia de negação. Embora o termo *infamiliar* seja um neologismo ausente do dicionário formal, no prefácio da edição, Iannini e Tavares (2019) argumentam que a escolha do termo para dar título à tradução de 2019 do ensaio de Freud, referência para o presente trabalho, se dá na base da *intradução*, da impossibilidade de uma tradução exata do verbete em alemão, uma vez que *unheimlich* assume, nesse contexto, o sentido de uma palavra-conceito e não apenas de um vocábulo. Mas há também uma ambivalência linguística semelhante à observada por Freud nessa intradução: *familiar*, no geral, se refere a algo íntimo, que integra ou faz parte da família, do lar. Não obstante, *familiar* também pode se referir aquilo que não conseguimos reconhecer, que nos é estranho ou foi esquecido (Iannini e Tavares, 2019).

Nesse aspecto particular, “familiar” assemelha-se bastante ao alemão *heimlich*, que designa algo bastante familiar, mas que pode também abrigar seu sentido antitético.

O unheimlich é uma negação que se sobrepõe ao heimlich apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “infamiliar”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos.” (Iannini; Tavares, 2019, p. 10)

Assim, podemos concluir que o conceito de *infamiliar*, posto por Sigmund Freud e trazido para língua portuguesa à luz de um neologismo encontrado também na obra de Clarice Lispector, contempla a natureza daquilo que já foi íntimo e familiar, mas não o é mais, pois foi esquecido ou se fez esquecer, uma vez que não se pode ou não se quer reconhecer. Considerando que o efeito infamiliar é caracterizado pelo estranhamento advindo de uma certa verossimilhança com objetos e afetos anteriormente recalcados, e, portanto, não reconhecidos num primeiro momento, assim o infamiliar serve como uma potente ferramenta teórico-metodológica, no contexto da psicoterapia, para ajudar o paciente a compreender determinados traumas ao apontar para os processos de recalçamento aos quais a pessoa foi submetida ao longo da vida.

### 3.1 Sigmund Freud e o infamiliar

É certo que a teoria freudiana não só ofereceu bases teóricas para a psicanálise, mas também para outras áreas do conhecimento. Nascido na região da Morávia, atual República Checa, Sigmund Freud (1856-1939) mudou-se com a família para Viena, na Áustria, logo no começo da vida e foi lá onde concebeu suas mais importantes contribuições para a humanidade. A teoria freudiana é base para o estudo e a pesquisa na psicanálise, a abordagem terapêutica e metodológica desenvolvida por Freud para compreender a mente humana.

Paul Ricoeur (1913–2005), importante pensador francês e um dos principais nomes da hermenêutica na contemporaneidade, nomeia Freud, juntamente com Karl Marx e Friedrich Nietzsche, como os três *mestres da suspeita*, os três filósofos que mais influenciaram a compreensão da natureza humana no século XX (Mendes, 2020). Segundo Ricoeur, cada um desses autores estabeleceu um rompimento com a ideia de percepção do mundo a partir da própria consciência. Freud, Marx e Nietzsche, cada um em seu respectivo objeto de estudo, observam que a nossa percepção de mundo corresponde à manifestação de símbolos e signos que constituem a consciência humana. Assim, considerando as contribuições dos três, pode-se afirmar que a consciência humana compreende pelo menos dois níveis, um visível, que corresponde aos signos e seus significados, e outro *não visível*,

que corresponde aos símbolos, em Ricoeur, aquilo que vai além da representação observável e prescinde uma interpretação mais profunda, uma suspeita.

Para Freud, o campo do *não visível* da consciência humana corresponderia ao *inconsciente* (*Unbewusst*), uma área da mente humana responsável por abrigar os desejos, afetos, memórias e sentimentos, eventualmente reprimidos ou esquecidos. Ao processo de esquecimento pelo qual tais memórias e sentimentos passam, Freud ([1919], 2014) dá o nome de *recalcamento* (*Verdrängung*), um mecanismo de defesa para impedir que certos pensamentos e impulsos cheguem à consciência, ou seja, ao nível visível e do perceptível. O que é recalcado, no geral, corresponde àquilo que pode não ser social ou moralmente aceito, por mais que não seja algo necessariamente ruim ou que cause dor na sua origem. Eventualmente, o que foi recalcado pode voltar à consciência de forma indireta. Outrossim, nem sempre o recalcamento é reconhecido, o que causa demasiado estranhamento, uma percepção angustiante da realidade, a qual, como vimos, dá-se o nome de *infamiliar* (*Unheimliche*).

A investigação das propriedades estéticas do infamiliar encontra em Dunker (2019) uma possibilidade para a metodologia do *unheimliche*. O psicanalista nos lembra que este conceito está atrelado a uma dicotomia de sentidos opostos, como diversos outros conceitos de Freud em sua teoria (inconsciente vs consciente, bem-estar vs mal-estar, etc). Acerca disso, o autor estabelece algumas dicotomias que nos permitem compreender a dimensão da infamiliaridade:

Figura 2 — Da dicotomia no infamiliar

<b>Familiar (<i>Heimlich</i>)</b>	<b>Infamiliar (<i>Unheimlich</i>)</b>
Casa (intimidade ou privacidade)	Floresta ou Rua (estrangeiro ou público)
Confiança (manter próximo)	Desconfiança (manter à distância)
Oculto (pertence a alguns)	Revelado (pertence a todos)
Vivo, Animado, Humano	Morto, Inanimado (Coisa), Inumano

Fonte: O infamiliar (2019)

Podemos observar que para todos os efeitos o *infamiliar* depende do *familiar* para produzir efeito. Dunker (2019) admite, no entanto, que em se tratando do *unheimliche* freudiano estamos lidando com uma relação de sentimentos e afetos, que por sua vez dependem de uma partilha em comum da experiência infamiliar:

No começo do ensaio, o *Unheimliche* parece ser um sentimento substantivo, definido pela relação a um estado de coisas da realidade, mas, à medida que o texto

progride, ganha força a ideia de que se trata de um efeito da transformação da realidade como processo. Ao final emerge a noção de sentido comum, definido pela partilha de certos pressupostos, também chamado de ‘chão da realidade comum’ (*Boden der gemeinen Realität*). É preciso a experiência de comunidade discursiva ou partilha de linguagem para que algo surja como revelação, fracasso ou enigma de reconhecimento.” (Dunker, 2019, p. 204)

O que o autor atesta aqui é que o *infamiliar* diz respeito antes de tudo a uma experiência partilhada de afetos sustentados por uma realidade comum que ressurgue na superfície consciente e de forma aterrorizante. Podemos até recorrer a Ailton Krenak (2022), para pensarmos do que se tratam esses *afetos*: aquilo que nos afeta, que nos move e nos faz progredir. No que tange o *Unheimliche*, Freud (2019) admite se tratar de um sentimento angustiante, haja vista que os afetos sempre reverberam em angústia por meio do recalçamento. Assim o *infamiliar* diz respeito a essa angústia advinda de afetos recalçados. Em outras palavras, o afeto que estabelece vínculos é a fonte primordial do sentimento *infamiliar*. Dunker (2019) sintetiza isso:

Um sentimento difere de uma reação emocional, como o terror (*Schreckhaft*), e da individualização expressa pelos afetos, como a angústia (*Angst*). Um sentimento não é uma disposição para a ação ou para a reação como o humor, por exemplo, de tipo maníaco ou depressivo (*Grauerregenden*). Um sentimento aproxima-se mais de uma forma de abertura, receptividade ou espera (*Erwartung*). Se a infamiliaridade é antes de tudo um sentimento, ele pertence ao mesmo circuito do sentimento de realidade e do sentimento de si, também chamado de autoestima (*Selbstgefühl*). Se entendemos os sentimentos como uma experiência intersubjetiva ou social de reconhecimento compartilhado de afetos, pulsões ou estímulos, a familiaridade constitui um paradigma dos sentimentos em geral. (Dunker, 2019, p.202)

Dunker (2019) chama atenção ainda para a relação entre o *infamiliar* e o animismo – uma fase inicial do desenvolvimento da identidade da criança marcada pelo narcisismo, a crença de que o *eu* (*Ich*) influencia diretamente os eventos que lhe cercam. O animismo atua como uma maneira de compreender e perceber os acontecimentos e objetos fora do *eu*, atribuindo-lhes características humanas. O narcisismo animista se manifesta como “um dispositivo de crenças em espíritos humanos, supervalorização de si, onipotência de pensamentos, técnica mágica, inversão coisas-pessoas e pessoas-coisas, além da criação de realidades paralelas ou alternativas” (Dunker, 2019), sendo assim a infamiliaridade o mecanismo que permite a separação entre a realidade e o anímico. Aqui podemos entender a realidade como um processo: o real é aquilo que é entendido a partir de uma partilha de afetos, eventualmente *infamiliars*, pois corroboram com a quebra do animismo, com a percepção do que é verdade e com a configuração do eu. A angústia *infamiliar* suscita no sujeito a necessidade de estabelecer o que é real. Afinal, essa angústia aponta necessariamente para

movimentos de ambivalência entre reconhecimento e não-reconhecimento do recalcado.

Essas ambivalências, reconhecimento e não-reconhecimento, pertencimento e não-pertencimento, animado e inanimado, humano e inumano, e assim por diante, são a chave para compreendermos como a experiência *infamiliar* se manifesta na vida real. O estranhamento advindo de um embate com o desconhecido implica que há todo um universo conhecido para qualificar aquilo que não faz parte desse mundo como “*desconhecido*”. A criança atribui características humanas aos objetos inanimados, às suas bonecas por exemplo, para aproximá-las de sua realidade, do seu mundo conhecido que é formado por características humanas. A quebra desse animismo, da ideia de que esses objetos inanimados são nutridos de vida e, portanto, capazes de afetar o mundo ao seu redor, configura o estranhamento *infamiliar* e suscita uma reconfiguração do eu: há um universo fora da compreensão da criança e para tomá-lo por verdade se recorre ao mágico e ao lúdico, uma forma de torná-lo reconhecido e, por assim dizer, real. Afinal, as crianças acreditam em Papai Noel, na fada do dente e em outros contos como se fossem uma realidade material absoluta. Dessa maneira, o *infamiliar* é também uma forma do *eu* se estabelecer e estabelecer o *outro* – o desconhecido, o estrangeiro, o não-reconhecido. O incômodo que esse sentimento carrega é fruto de uma compreensão de si que não abarca o outro – um ideal narcísico, que resgata a configuração infantil de que o *eu* (*ich*) influencia os eventos ao seu redor na tentativa de se estabelecer a realidade que abarca o *si* (*self*).

No contexto da clínica, o *infamiliar* surge como um importante dispositivo para a investigação psicanalítica das neuroses (Gonsalves, 2024). Mas para fins deste trabalho, o *infamiliar* também surge como um dispositivo que oferece “condições metodológicas de investigação acerca das gramáticas de sofrimento de pertencimento e não-pertencimento” (Gonsalves, 2024). O tema do *não-pertencimento* é objeto recorrente no cinema, em especial na filmografia de Hirokazu Koreeda, como salienta Ehrlich (2019). Tendo em vista que o próprio Freud atesta para a possibilidade de que a experiência *infamiliar* seja melhor percebida como uma experiência estética, resultado de um processo de significação interno de uma obra de arte, propomos a seguir uma investigação das qualidades estéticas do *infamiliar* considerando a filmografia do diretor Hirokazu Koreeda como o nosso objeto de análise. Para fins de nossa pesquisa, a análise fílmica se debruçará sobre o mais recente trabalho do cineasta japonês *Monster* (2023).

#### 4 POÉTICAS, MÉTODOS E ANÁLISES FÍLMICAS

A análise de um filme é, antes de tudo, um método, uma maneira de apreciar

aquele filme, sob a óptica de uma metodologia, uma visão de mundo, que nos permite elaborar investigações pertinentes sobre os objetos estudados. As considerações sobre a metafísica narrativa de um filme, trazidas por Metz (1972) e apresentadas no trabalho de Fonseca (2019), ancoradas nos conceitos elementares de Harnecker (2025 [1969]) nos permitem traçar uma concepção de análise fílmica a partir das relações entres os elementos constituintes da película por meio de processo de significação que eles imputam.

No campo dos estudos fílmicos, Penafria (2009) nos lembra que a análise de um filme começa na sua decomposição, isto é, a identificação e descrição dos elementos (imagens, cenas, sons, personagens, signos, etc.) que compõe a obra, seguida da compreensão e da interpretação das relações que esses elementos estabelecem entre si e como a audiência. Aumont (2008), citado no trabalho de Silva (2024), afirma que o objetivo da análise é apreciar o filme como uma obra de arte e assim promover a valorização da linguagem cinematográfica. O autor admite que, para tal, a análise fílmica pode se apropriar de conceitos advindos de outras áreas e campos do saber, desde que auxiliem na compreensão do filme e na ampliação dos pontos de vista sobre a obra.

Gomes (2004, apud Penafria, 2009), compreende o filme como um processo de produção de efeitos. Assim, o autor estabelece o método de *análise poética* de um filme que busca primeiramente identificar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, as sensações, emoções e sentimentos experimentados por meio das relações estabelecidas entre os componentes da obra e partir disso identifica quais estratégias foram utilizadas para chegar nesses efeitos.

Partindo da concepção de análise poética, propomos analisar o filme “Monster” (2023) de Hirokazu Koreeda com o intuito de observar a efeito *infamiliar*, à luz do conceito freudiano, nas relações entre os componentes fílmicos da obra. Propomos que essas relações estão intrinsecamente associadas à estrutura do filme, por isso decidimos nos valer da estrutura em quatro atos, ou *kishotenketsu* como dispositivo para nortear nossa análise.

O nosso intuito não é, portanto, confirmar a presença de tal efeito estético ou da supracitada estrutura no filme. Objetivamos aqui propor chaves de leitura e interpretação para uma possível apreciação da película enquanto obra de arte capaz de produzir efeitos e significados na audiência. A nossa análise consistirá, portanto, na decomposição do filme primeiro em quatro atos e depois em sequências de cenas nas quais observaremos as relações estabelecidas entre personagens, objetos, imagens, sons, e outros elementos diegéticos com o intuito de gerar sentido na obra. Com efeito, identificaremos tanto a dinâmica da narrativa quanto a produção de efeitos estéticos por meio dela, oferecendo uma possibilidade de

apreciá-la.

## 5 DECOMPOSIÇÃO E ANÁLISE DE MONSTER EM QUATRO ATOS

### 5.1 Ato I: *KI*

As primeiras sequências de “Monster” alternam entre planos fechados e abertos, com um plano detalhe no sapato de uma criança (que posteriormente descobrimos ser Hoshikawa Yori, personagem de Hiiragi Hinata). As cenas vagam por imagens de uma pequena cidade à noite, com um grande lago à vista e ladeada de campinas. Rapidamente, a câmera nos leva para dentro da aglomeração urbana, onde a buzina de um caminhão de bombeiros acende o alerta de um incêndio. A próxima cena mostra o título do filme em japonês, “怪物”, transliterado como “kaibutsu”, em frente a um prédio em chamas (Figura 3). O crítico de cinema James Wham (2023)<sup>15</sup>, em sua análise sobre o filme, nos lembra que existem duas palavras japonesas que geralmente são traduzidas como “monstro”: *obake*, que se refere a monstruosidade mais etérea, como um fantasma ou um espírito; enquanto *kaibutsu* se refere a criaturas físicas que pairam sobre a terra, como os *oni* – criaturas do folclore japonês.

Figura 3 - Intertítulo



Fonte: Monster (2023)

Ehrlich (2019) nos lembra que o fogo é um elemento presente na cultura e na religiosidade japonesa em diferentes manifestações, quase sempre associado a um espetáculo comunitário, ou uma limpeza espiritual. No Teatro Noh, linguagem teatral clássica do Japão,

<sup>15</sup>Tradução nossa. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-hirokazu-kore-eda-on-monster/>. Acesso em 17 jul. 2025.

o uso de pirotecnias na montagem acrescenta uma dramaticidade ainda maior à peça. A presença do fogo em “*Monster*” é contínua e sua relação dentro do filme está quase sempre associada a ideia de “destruir para renascer”, como veremos subsequentemente.

A cena seguinte apresenta Saori, interpretada por Ando Sakura, e seu filho, Minato, interpretado por Kurokawa Soya, observam o incêndio da sacada da janela enquanto conversam (Figura 4) em uma típica cena de contextualização do cotidiano das personagens. Minato pergunta a mãe sobre pessoas com “cérebro de porco”, se essas ainda seriam humanas mesmo que recebessem um órgão transplantado de um outro animal. Saori questiona a origem da pergunta que o filho, relutantemente, atribui a pesquisas que seu professor, Hori, personagem de Nagayama Eita, teria trazido para a sala de aula. “Eles ensinam coisas estranhas hoje em dia”, é o que Saori replica atribuindo inumanidade à hipótese levantada pelo filho. Já nesse pequeno diálogo, é possível abstrair a presença de um ruído e eventual pontapé para as digressões e relações de efeito produzidas pelos elementos constituintes do filme.

Figura 4 - Minato e Saori na sacada



Fonte: *Monster* (2023)

As cenas subsequentes apresentam um recorte do cotidiano rico em detalhes da vida de mãe e filho: Saori é mãe solo, trabalha em uma lavanderia e se preocupa com pormenores do bem-estar do filho, como sua garrafa, suas aulas de ginástica na escola e seu crescimento, uma vez que ainda o vê como a criança que é. Na lavanderia onde trabalha, Saori descobre, por meio de uma cliente do estabelecimento, que o professor de seu filho fora visto no prédio que foi incendiado no dia anterior, e que o lugar abrigava um bar de acompanhantes – frequentado por homens em busca de companhia e, eventualmente, sexo pago. Embora o filme não adentre no universo das *hostesses* japonesas, faz-se mister salientar a natureza do

local incendiado no começo do filme.

Na sequência seguinte, voltamos para dentro da casa da família Mugino e somos apresentados a uma série de comportamentos aparentemente incomuns de Minato: quando chega em casa, Saori se depara com tufo de cabelo no chão do banheiro, e questiona o filho o motivo daquela atitude — uma adequação às regras da escola segunda a criança (Figura 4). Ao questionar se algum colega de Minato o levou a cortar o próprio cabelo, revela instintivamente que a Saori temia que o filho fosse vítima de *bullying* na escola. Essa situação inicial denota um certo *estranhamento* que deixa Saori perturbada e em sinal de alerta para com as atitudes. Na cena seguinte, um plano em detalhe mostra que Minato chegou da escola no dia seguinte sem um sapato (Figura 5). Aos poucos, a *mise-en-scène* do filme cria, dentro da casa da família, uma atmosfera de *infamiliaridade*, uma vez que mesmo dentro de seu ambiente doméstico, Saori não tem ciência por completo do que se passa naquele lugar com o seu filho. Esse é um momento de incerteza intelectual, como descrito por Freud (2019 [1919]) e estabelecidas por Dunker (2019): aqui o efeito *infamiliar* reside no estranhamento do que é externo a casa, adentrando ao seio do lar e evidenciando incertezas até então não mostradas.

Figura 5 — Cabelo de Minato cortado



Fonte: Monster (2023)

Figura 6 — Sapato de Minato em falta.



Fonte: Monster (2023)

A cena seguinte nos apresenta a mais um aspecto da vida e da dinâmica cotidiana dos Mugino: o pai de Minato já faleceu e esse é um dos fatores determinantes na sua criação. Celebrando o aniversário de morte do patriarca, Saori e o filho conversam, quase que numa brincadeira sobre como ele deverá renascer. A ideia de renascimento e renascer está presente em diversos momentos do filme, mas é importante ressaltar que tal conceito, atrelado ao budismo e ao xintoísmo (a religião tradicional do Japão) não se equipara às concepções religiosas ocidentais sobre o tema. Tomimatsu (2017) reitera que as noções de espírito e alma, ditadas pela religião no ocidente, possuem uma conotação particular na Ásia e, em diversas situações, estão associadas a uma relação íntima com os antepassados, sem necessariamente inferir uma subserviência a dogmas religiosos ou mesmo a um Deus – a figura divina também é interpretada de maneira singular para o budismo e para o xintoísmo como ressalta a autora.

A sequência em si apresenta a singularidade da relação dos japoneses com a ideia de renascimento: Saori preparou um bolo de aniversário, evocando uma espécie de celebração não da vida, mas sim da memória de seu falecido marido. Ela pede ao filho que conte ao pai detalhes da escola, dos amigos, e do cotidiano. A conversa entre mãe e filho flui para uma brincadeira com Minato se perguntando como o pai haveria de renascer:

*MINATO*

*Será que jogaram terra no túmulo dele?*

*SAORI*

*Ele foi cremado primeiro, então não jogaram terra.*

*MINATO*

*Ele já renasceu?*

SAORI

*Se sim, gostaria que ele viesse nos ver.*

MINATO

*E se ele renascer como um percevejo?*

SAORI

*Ele irá renascer como algo mais nobre.*

*(Monster, 2023)<sup>16</sup>*

As sequências seguintes continuam a apresentar um comportamento inesperado de Minato: ele acorda doente, e quando sua mãe vai lavar sua garrafa ela está cheia de pedras e terra, ao que Minato admite ser “um experimento pela ciência” (Figura 7); no dia seguinte, o menino demora a retornar para casa, o que leva a mãe a procurá-lo. Saori encontra a bicicleta do filho em uma encosta próxima a uma linha férrea desativada e adentra em uma passagem repleta de placas com letreiramentos infantis enquanto passa por uma espécie de túnel onde ouve a voz do filho dizer: “*kaibutsu dare da ?/ Quem é o monstro ?*”. A sequência (Figura 8) é praticamente construída como uma cena de terror – um recurso que o diretor faz uso em outros momentos do longa-metragem, sempre com o objetivo de estabelecer um efeito angustiante na audiência sobre *o que está por vir* em um iminente retorno da infamiliaridade.

---

<sup>16</sup> Não obtivemos acesso à versão original do roteiro nem à adaptação em formato de novela que foi publicada em japonês após o lançamento do filme nos cinemas do Japão. Consultamos uma *legender* independente que nos cedeu uma tradução das legendas do filme para português.

Figura 07 — Pedras na garrafa



Fonte: Monster (2023)

Figura 8 - Sequência da descoberta da base



Fonte: Monster (2023)

Nas sequências seguintes, observamos novamente um comportamento errático de

Minato. Enquanto estão no carro, Saori e o filho conversam sobre o futuro do menino e o maior desejo da mãe: que ele construa uma família comum. É notório que o trabalho de Koreeda recorra a questões familiares, muitas vezes mostrando famílias *incomuns*, como a família em *Manbiki Kazoku/Assunto de Família* (2018), filme do qual Sakura Ando também integra o elenco, formada por meio de laços afetivos e não por vínculos sanguíneos. É interessante, portanto, perceber na fala de Saori uma ideia de família que vai de encontro não só à própria tradição do diretor, mas também à realidade diegética da personagem. O jornal francês *Le Monde* mostrou em uma reportagem recente (2023)<sup>17</sup> que no Japão famílias com mães solo enfrentam uma série de dificuldades e estigmas sociais que agravam sua situação de invisibilidade na sociedade japonesa. Com efeito, rejeitar esses estigmas é também rejeitar o terror, o medo e o desamparo e a infamiliaridade que eles projetam sobre Saori. Para tal, é necessária uma destruição completa, prenúncio de um renascimento.

A cena dentro do carro termina de forma abrupta quando Minato pula do veículo em movimento. A câmera de Koreeda nos leva a um hospital, onde após uma bateria de exames, a criança é informada que está “normal”. A criança não reage exatamente da forma que a mãe esperava ao dizer que está saudável, o que nos leva a uma longa sequência de confrontos entre mãe e filho: Saori traz à luz o comportamento sinuoso de Minato e questiona o que aconteceu com sua orelha cortada. O menino desesperado responde que seu “cérebro foi trocado por um cérebro de porco”. Aqui novamente nos deparamos com a imagem monstruosa de “uma pessoa com cérebro de porco”, ao que Saori admitiu no começo do enredo ser “inumano”. No estacionamento do hospital, Minato sai correndo e adverte a mãe que é um “monstro” (*obakemono*). Tanto a angústia da criança quanto o desespero da mãe, diante do cenário de incertezas que se montava bem perto dela, são palatáveis nessa cena graças a um trabalho cênico e à introdução da trilha sonora que preenche o ruído emocional das personagens, elevando a dramaticidade. Saori vai atrás do filho e quer saber quem lhe disse aquilo. Minato, por fim, responde que seu professor, Hori, é quem o teria chamado de monstro. É interessante destacar nesse ponto a reação de Saori (Figura 11) a resposta do filho: quando ouve de Minato que teria sido seu professor, o agressor, o semblante da mãe muda drasticamente, como se aquele nome não lhe causasse exatamente surpresa ao ser ouvido, mas uma repulsa ubíqua. Ela sabe dos boatos sobre o professor Hori e os sente nesse momento como confirmados. Os movimentos de câmera são desnorteados e a própria trilha sonora nos

---

<sup>17</sup> Disponível em:

[https://archive.is/20231101152724/https://www.lemonde.fr/en/international/article/2023/06/23/single-mothers-in-japan-face-discrimination-and-barriers-to-support\\_6036057\\_4.html](https://archive.is/20231101152724/https://www.lemonde.fr/en/international/article/2023/06/23/single-mothers-in-japan-face-discrimination-and-barriers-to-support_6036057_4.html). Acesso em: 17 jul. 2025.

afeta como se a própria audiência estivesse diante de uma grande revelação naquele momento. Aqui observamos uma manifestação peculiar da infamiliaridade como descrita por Dunker (2019) como uma forma de averiguar a realidade por meio das indeterminações do *unheimlich*: “a ambivalência ou indeterminação produzida entre familiaridade e infamiliaridade faz com que algo novo surja ou se revele. Isso é chamado de real (*Real vor uns hintritt*). O real aparece quando algo que deveria permanecer oculto como um segredo vem à luz e se torna sabido” (p. 214). Isto posto, Saori admite para si mesma que o comportamento errático de seu filho é uma reação do *bullying* que sofre na escola, mais violentamente por parte do professor.

Figura 9 — Cena do estacionamento



Fonte: Monster (2023)

O próximo movimento de Saori nos leva para um outro ambiente determinante para a fábula do filme e adentramos na escola de Minato. A mãe relata as agressões verbais e físicas que o filho lhe compartilhara ao ser recebida pela diretora da escola, visivelmente incomodada com a visita e sem trocar olhares com Saori enquanto fala. A diretora é retirada de cena por outros professores e coordenadores da escola sob o subterfúgio de que ela está de enlutada com a perda recente de seu neto e por isso o assunto ali tratado não é da maior urgência. Saori não se coloca em posição de confronto, mas fica visivelmente coagida.

Uma breve sequência antecede o próximo encontro entre Saori e os professores, e podemos conhecer mais detalhes sobre a personagem e seu dia a dia, sua situação como mãe solo e as memórias que carrega, com um plano detalhe na foto que guarda do primeiro dia de aula do filho (Figura 12). Essa sequência carrega um olhar sensível do diretor sobre a personagem, colocando-a quase que numa posição de heroína, pois está prestes a colocar tudo isso em risco para defender seu filho.

Figura 10 — Retrato Saori e Minato



Fonte: Monster (2023)

Na sequência do confronto entre Saori e os professores, a *mise-en-scène* é construída de forma claustrofóbica: planos em detalhe, quase sempre mostrando apenas o rosto ou o semblante de Saori, alternam com imagens estáticas dos professores, cujos rostos na maior parte do tempo não ficam exatamente à vista da audiência. Essa técnica reflete um esforço do diretor em *desumanizar* aquelas personagens, com o intuito de criar um efeito devastador e aterrorizante: o de lhes atribuir uma imagem monstruosa. A diretora, coordenadores da escola e o próprio Hori estão agora presentes, trajados em roupas formais, e pedem desculpas pelo “mal-entendido” causado pela conduta desmedida do professor. Não há espaço para falas que não tenham sido orquestradas previamente e muito menos há espaço para sentimentos exacerbados. Acerca dessa cena (Figura 11), a crítica de cinema Isabela Boscov<sup>18</sup> (2023) destaca que “a sensação de sufocamento e de impotência da mãe que quer ajudar o filho [...] e encontra ali uma barreira intransponível na frente dela [...] visualmente, está tudo ali.”

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZkSgRFiYGo>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Figura 11 — Saori no embate



Fonte: Monster (2023)

Após esse embate inicial e a recusa da escola de lidar com a situação, Saori nota que o comportamento do filho continua estranho e decide marcar outra reunião com a direção. A diretora está absorta em seu discurso previamente elaborado que é incapaz de expressar quaisquer sentimentalidades. Aqui estabelece-se outra relação de estranhamento visível quando Saori interpela a diretora e pergunta se está “diante de seres humanos”, por não “vê vida nos olhos” dos professores à sua frente. Dunker (2019) nos lembra que o *unheimlich* é um sentimento, resultado de processo de partilha social de afetos. As sequências de confronto construídas por Koreeda e Sakamoto evidenciam essa característica ubíqua do estranhamento.

Saori chega a confrontar o professor Hori diretamente na sequência seguinte, o que nos leva uma reviravolta inesperada ainda no primeiro ato do filme, mas que configura uma característica importante para sua estrutura narrativa. Hori branda que Minato tem intimidado outra criança da turma, Hoshikawa Yori, e que suas atitudes seriam uma forma de enquadrá-lo por seu comportamento agressivo contra o colega de classe. Os dois trocam farpas, com Saori acusando o professor de ter “cérebro de porco” e Hori acusando a criança de ser um “valentão”. A informação chega tanto para Saori quanto para a audiência de supetão e promove não só uma quebra de expectativa, mas também estabelece uma nova percepção sobre a relação entre as personagens e os eventos da narrativa. Aqui podemos então observar claramente a influência da estrutura *kishotenketsu* que, como destacada por Alzhanov *et al.* (2024), prescinde uma mudança de percepção sobre os eventos e não necessariamente sobre as personagens.

A revelação leva Saori a averiguar algumas coisas: ela descobre um isqueiro no quarto do filho, envolto em papel, e decide ir à casa de Yori. Lá, é recebida pelo menino sem

grande alvoroço e entra com certa relutância. Logo na entrada, Saori vê o outro sapato perdido de Minato, que teria emprestado a Yori. Ela observa que Yori escreve as letras invertidas enquanto o menino escreve uma carta para seu filho. Ao notar que Hoshikawa possui hematomas de queimadura, Saori o questiona se sofre bullying na escola.

As próximas sequências parecem nos mostrar que o quebra-cabeças em torno do comportamento errático de Minato está prestes a se resolver. Saori convoca uma nova reunião com a direção da escola e coloca Yori contra o professor Hori: o menino o acusa de ser violento com Minato e que as outras crianças teriam medo dele. Descobrimos por intermédio de Saori que a neta da diretora foi morta atropelada pelo avô enquanto estacionava o carro na garagem. Toda a situação aparentemente seria resolvida quando uma assembleia com os pais é convocada e Hori admite ter violentado física- e verbalmente Minato.

Aproximando-se do fim do primeiro ato, a fábula compreende uma sequência de eventos relacionados a um tufão. As cenas nos mostram Saori e o filho se preparando para a tempestade. Subsequentemente, Minato acorda chorando de um sonho em que viu seu pai e lhe pedira para agradecer a Saori por cuidar dele. A mãe não acha que cuida tão bem assim do filho, evidenciando uma frustração latente em quase todo o primeiro ato do filme. O menino então retoma a um diálogo do começo do filme sobre renascimento:

*MINATO*

*Você acha que o papai renasceu?*

*SAORI*

*Talvez.*

*MINATO*

*Eu me pergunto como vou renascer.*

*SAORI*

*Mas você está vivo, Minato.*

*(Monster, 2023)*

Caminhando para o encerrando deste ato, a câmera nos mostra Saori acordando desnorteada e descobrindo que o filho não estava no quarto enquanto o professor Hori grita pelo menino do lado de fora da casa da família. A tempestade lá fora está forte e uma das últimas imagens que temos é de um dos desenhos de Minato com os mesmos ideogramas do título do filme: *kaibutsu* (Figura 12).

Figura 12 — Monstro/Kaibutsu



Fonte: Monster (2023)

Aqui temos o encerramento do ato *ki*, fomos apresentados a quase todos os personagens importantes para a fábula, bem como a uma ordem linear do enredo. Mas as relações entre as personagens, bem como a sensação de que a situação de estranhamento inicial foi resolvida, não é absoluta. Pelo contrário, o encerramento estabelece uma nova confusão no que tange a relação entre as personagens e como estas se relacionam com os eventos narrados no longa-metragem. Surgem aqui novas dúvidas: por que o professor acredita que Minato praticou *bullying* contra Yori? E por que Yori diz que Hori foi violento com Minato? Além de provas circunstanciais, não há testemunhas nem provas materiais de que Hori agredira Minato efetivamente. Ainda assim, o professor sai como o grande vilão da história nesse ponto da narrativa.

É nesse ponto que a estrutura *kishotenketsu* de “Monster” ganha uma nova camada e dá uma volta na fábula e no enredo para apresentar uma digressão dos acontecimentos narrados até, sob a perspectiva de outra personagem: o professor Hori.

## 5.2 Ato II: *SHO*

Até aqui foi possível observar uma série de elementos cujas relações imputam um efeito *infamiliar*. O principal deles é o mistério que paira sobre todo o filme. Mesmo chegando a quase metade do tempo de duração do longa-metragem, ainda restam dúvidas sobre as personagens até aqui apresentadas à audiência e a elas submetidas o escrutínio. O segundo ato conforme esperado de uma narrativa *kishotenketsu* apresenta uma digressão da situação inicial da fábula de “Monster”. O que podemos entender aqui por *digressão* vai ao

encontro da essência dessa estrutura: descrição de contrastes (Arnavas; Bellini, 2023). Os eventos a seguir passam a contrapor o que já foi apresentado, permitindo que a audiência estabeleça uma nova percepção sobre o enredo. Podemos aqui recorrer até a língua alemã para entendermos o que se trata essa *percepção*. Em alemão, traduz-se percepção como *Wahrnehmung*, uma palavra composta que carrega o adjetivo “*wahr*” (em português algo como “vero”, “verdadeiro”) e o verbo *nehmen* (em português, “tomar”) na sua forma substantivada (*Nehmung*). A percepção (*Wahrnehmung*) pode então ser compreendida como a “tomada por verdade” ou “aquilo que se toma por verdade”. E como pontua Chaves (2019), o que denominamos “verdade” aponta para o que nos é mais infamiliar.

Se no primeiro ato, “aquilo que se entende por verdade” é uma fábula cujos acontecimentos são vistos e *percebidos* por Saori, no segundo ato, nos damos conta que esses acontecimentos não compreendem uma totalidade. Isto posto, a narrativa do filme ainda avança, mas em direção a uma percepção diferente daquela anteriormente exposta, haja vista que neste ato entramos em contato com novos eventos, distantes da visão de Saori e da audiência. E neste caso, adentramos naquilo que o professor Hori toma por verdade. O conflito deixa então de ser entre as personagens e passa a ser entre a audiência e suas percepções sobre os eventos do filme, característica primordial do *kishotenketsu* como apontada por Alzhanov *et al.* (2024).

Sob o ponto de vista de Saori, a audiência possui uma percepção enviesada dos acontecimentos da fábula. Essa percepção acompanha também a própria transição da personagem dentro de suas contradições, o que torna seus movimentos em cena inquietantes. Sobre isso, o diretor comentou em uma entrevista<sup>19</sup> que a transformação da personagem guiada pela sua percepção dos acontecimentos no enredo a transforma numa figura monstruosa:

Ela não acha, pelo menos até a metade do filme, que está fazendo algo errado. Há algo muito cruel, mas também interessante, em sua personagem para além de apenas proteger o filho; ela começa a se tornar muito monstruosa. Acho que quem tem filhos, ou é pai ou mãe, talvez sinta que a linha entre a monstruosidade e a não-monstruosidade — essa fronteira — é mais tênue do que poderíamos imaginar. (Koreeda, 2024, tradução nossa<sup>20</sup>)

<sup>19</sup> Disponível em: <https://roughcutfilm.com/2024/05/09/innocence-and-cruelty-an-interview-with-hirokazu-kore-eda/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

<sup>20</sup> Citação original: “She doesn’t, until at least partway [through] the film, think that she’s doing anything wrong. There’s something very cruel but also interesting about her character going towards more than just protecting her child, she starts to turn very monstrous. I think people who have children, or are parents, can maybe feel that the line between monstrosity and not—that boundary is thinner than what we might consider.” Disponível em: <https://roughcutfilm.com/2024/05/09/innocence-and-cruelty-an-interview-with-hirokazu-kore-eda/>. Acesso em 29 jul. 2025.

O segundo ato de “Monster” nos leva de volta às imagens que deram início à película, mas já aqui podemos ver o que nos espera: a câmera se posiciona em um ponto de vista diferente sobre a cidade, o lago, o carro de bombeiros e o incêndio do início desta fábula. E logo começamos a perceber os acontecimentos sob outra perspectiva, que não estava dentro do escopo de possibilidades para a audiência até então. Hori realmente estava nas proximidades do prédio que foi incendiado, mas estava acompanhado de sua namorada e repreendia as crianças da turma que transitavam naquele lugar tão tarde da noite. A câmera nos mostra também que no edifício incendiado, de fato, funcionava um bar de *hostesses*, haja vista que algumas das profissionais do estabelecimento são socorridas pelo corpo de bombeiros na cena seguinte.

O casal segue para o apartamento de Hori na sequência seguinte e conversam sobre assuntos triviais: um dos peixes dourados do professor está doente, e seu hobby favorito é enviar erros de digitação aos editores. A cena nos apresenta Hori como uma pessoa vívida, com camadas e detalhes únicos, muito diferente dos lampejos apresentados na primeira parte do filme. É uma forma de humanizar a personagem, em contraponto com a imagem atribuída a ele no começo do enredo. A namorada de Hori desdenha dela enquanto conversam e descreve seu rosto como assustador quando está empolgado. Ela é uma personagem pouco desenvolvida na fábula, tanto que nem sequer sabemos seu nome, mas enquanto está presente auxilia a adicionar detalhes ao professor Hori.

As cenas subsequentes nos mostram que a relação entre o professor e os alunos é aparentemente boa: ele ajuda Yori com o sapato e conversa com outras alunas na chegada na escola. Logo a seguir, nos deparamos com uma cena interessante: dentro da sala dos professores, um dos coordenadores da escola – que sabemos ser uma das pessoas responsáveis por lidar com o caso de Minato posteriormente – adverte que Hori tome cuidado com os pais dos alunos, pois estes são verdadeiros “monstros” – ele usa a palavra *monster*, um estrangeirismo na língua japonesa. O diretor comentou sobre o uso desses três significantes em língua japonesa (*monster*, *obakemono* e *kaibutsu*) em uma entrevista na qual realçou as nuances de cada uma dessas palavras dentro do filme:

Todas as três palavras têm quase a mesma conotação, mas diferentes nuances. No Japão, há uma expressão usada para se referir à má educação dos pais – “pais monstruosos” (*monster parents*). Todos sabem disso e é por isso que o professor usa a palavra *monster* no contexto da dinâmica escolar. Então, a criança no hospital usa a palavra *bakemono* numa conversa com a mãe. Naquele contexto, a criança provavelmente não usaria *kaibutsu* numa conversa com seus pais. As três palavras se diferenciam ligeiramente uma da outra. Elas trazem uma nuance delicada e destacam

o contexto. Mas em termos de tradução, tivemos que usar de forma unificada “monstro” (*monster*)” (Koreeda, 2024, tradução nossa)<sup>21</sup>

Essa sequência termina com uma breve troca entre a diretora da escola, de volta depois de um período afastada, com Hori, o novo professor da escola que recebe um pedido de desculpas por parte da diretora pela ausência dela durante a chegada do professor à instituição.

Aos poucos, Koreeda constrói uma *mise-en-scène* imbuída de significado: é primavera, o recomeço das aulas e um convite para recomeçar. As crianças estão atentas às palavras do professor no início do ano letivo. As cenas mostrando as flores de cerejeira na obra do diretor compõem um cenário de fugacidade, mas também de vida associado à estética *mono no aware* — a beleza na essência humana e finita das coisas, como denota Ideguchi (2023). Mas logo essa beleza é subtraída por movimentos que prenunciam um terror imensurável.

Enquanto conversa com uma professora na escada sobre seus ex-amores, Hori é advertido pela mulher que deve “guardar suas obsessões para o bar de acompanhantes”, um rumor ao qual Saori também seria exposta no outro lado da cidade. Na sequência seguinte, Hori tenta acalmar Minato agitado sem motivo aparente e jogando pela sala os pertences dos outros alunos. Ele fere o menino na tentativa de contê-lo, repreende-o e o faz pedir desculpas para a turma. A câmera passeia entre as outras crianças, inclusive Hoshikawa, que observam a cena sem interferir nem questionar o professor, parecendo coagidas por ele. Minato sangra (Figura 13), evidenciando que o ferimento no nariz provocado por Hori foi intenso, mas agora a audiência sabe que não foi intencional.

---

<sup>21</sup> Citação original: “All three words grasp nearly the same but have their nuances as well. In Japan, there is a word used to address bad parenting—‘monster parents’. Everybody knows it, that’s why the teacher uses the word *monstā* in the context of the school dynamics. Then there’s a child in the hospital, who uses the word *bakemono* in a conversation with his mom. In that particular setting, the kid wouldn’t probably use *kaibutsu* in a conversation with their parent. All three words slightly differ from each other. They bring a delicate nuance and highlight a context. But in terms of translation, we had to go for a unified ‘monster’.” Disponível em: [https://asianmoviepulse.com/2024/03/interview-with-hirokazu-koreeda-finding-the-monster/#google\\_vignette](https://asianmoviepulse.com/2024/03/interview-with-hirokazu-koreeda-finding-the-monster/#google_vignette). Acesso em 25 jul. 2025.

Figura 13 — Sangramento Nasal



Fonte: Monster (2023)

Do ponto de vista de Hori, o comportamento errático de Minato deve ser repreendido. Do ponto de vista de Saori, o professor é a fonte do terror que o filho tem vivido. A namorada de Hori sintetiza isso ao descrever a mãe do menino como “superprotetora” por ser mãe solo na sequência seguinte e questiona se o próprio Hori lembrava quem foi o seu professor no ensino fundamental: as crianças esquecem rápido e tudo passa, como ela pontua.

Em uma outra sequência, os outros professores cercam Hori e o advertem de que a mãe de Minato está na escola. Eles assumirão o controle da situação para que Hori não lide com isso, afinal temem algo muito pior: uma eventual transferência da criança para outra escola. Notícias recentes do Japão mostram que cerca de 300 mil crianças e adolescentes se recusam a ir para escola, em geral, motivadas por *bullying* e pelo próprio sistema escolar rígido demais<sup>22</sup>. Além disso, é comum que a transferência de escola acarrete uma desistência do ensino formal, o que por sua vez torna quase impossível a integração dessas pessoas na sociedade<sup>23</sup>.

Os professores temem que Minato acabe nunca conseguindo ir para o ensino médio, caso seja transferido e preferem resolver a situação o quanto antes. Eles também temem que a situação chegue ao Conselho de Educação e acabe danificando a imagem da escola. Hori tenta convencê-los de que não fez nada com a criança, foi um acidente enquanto tentava discipliná-lo. Culpar o menino poderia causar ainda mais problemas e no final de contas, “não importa o que realmente aconteceu” nas palavras da própria diretora. A reação de Hori nessa cena evidencia seu desespero.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/15020878>. Acesso em 19 jul. 2025.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-asia-50693777>. Acesso em: 19 jul. 2025.

A próxima sequência antecipa um dos embates entre Saori e o corpo docente da escola. Vemos como Hori foi meticulosamente preparado para falar apenas o que foi instruído, como é mostrado na cena do primeiro ato, bem como a diretora arquiteta o ambiente que receberá a mãe de Minato: ela posiciona a foto com o neto em um lugar que Saori poderá ver (Figura 14). A situação causa um estranhamento visível em Hori, afinal a diretora ainda é uma personagem muito misteriosa mesmo nessa altura do enredo. Conversando com outra professora na cena seguinte, a mesma que lhe atribui o rumor do bar de acompanhantes, o professor Hori descobre uma outra versão sobre a morte do neto da diretora: ela mesma teria causado o atropelamento e atribuído ao marido para que isso não sujasse nem sua posição nem a imagem da escola. A audiência aqui é novamente exposta a uma reviravolta que a faz perceber uma nova relação entre as personagens. Quando a diretora branda que “o que aconteceu não importa”, soa de forma maquiavélica para que Hori, assim como ela, coloque o que é mais importante no topo: indiscutivelmente, a escola. Ao ser questionado sobre essa cena, Koreeda mencionou<sup>24</sup> que um dos traços mais negativos da cultura organizacional do Japão é justamente a priorização da empresa ao invés de se importar com a dignidade dos empregados em momentos de crise, citando o caso recente<sup>25</sup> de como a agência de talentos Johnny & Associates (atual STARTO Entertainment) lidou com uma série de denúncias de abusos sexuais contra seu fundador e ex-presidente Johnny Kitagawa.

<sup>24</sup>Disponível em: <https://cinemadailyus.com/interviews/toronto-international-film-festival-exclusive-interview-with-director-hirokazu-koreeda/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

<sup>25</sup> A Johnny & Associates era considerada a maior agência de talentos do Japão, responsável por gerenciar a carreira de diversos artistas de sucesso no país, especialmente grupos musicais formados por *idols* recrutados e treinados desde a adolescência. A empresa foi fundada na década de 1960 por Johnny Kitagawa (1931-2019) que permaneceu na presidência até sua morte. Após seu falecimento, inúmeras denúncias de abusos sexuais cometidos por Kitagawa contra ex-agenciados, quase todos alegando ter sido molestados na infância e pré-adolescência enquanto participavam dos treinamentos na agência, vieram a público. Em setembro de 2023, a sobrinha de Kitagawa e então presidente da agência, Julie Keiko Fujishima, declarou que após uma auditoria interna foi possível constatar que seu tio havia de fato abusado sexualmente de milhares de crianças e adolescentes durante pelo menos seis décadas enquanto liderava a empresa. O escândalo culminou na rescisão de Julie da sua posição seguida de uma reorganização da empresa que passou a se chamar Smile-Up, dedicada exclusivamente para averiguar as denúncias e ressarcir as vítimas de Kitagawa. Os artistas que ainda estavam sob o selo da agência foram transferidos para uma outra agência, STARTO Entertainment, também pertencente ao grupo empresarial e criada exclusivamente para gerenciar suas carreiras. O escândalo chocou o país e colocou em xeque especialmente a relação de Kitagawa com a mídia, já que, em vida, o empresário conseguiu acobertar quase todas as denúncias contra si próprio, sem nunca ter enfrentado quaisquer imputações criminais pelos seus delitos. Além disso, o manejo da empresa com a situação ainda é malvisto, já que Julie permaneceu ligada a empresa, bem como os novos executivos que assumiram a direção já estavam na agência quando Kitagawa cometia seus crimes. (Asahi Shimbun, 2023; 2024)

Figura 14 — Foto com a neta



Fonte: Monster (2023)

Na sequência seguinte, Hori ajuda Yori a procurar seu sapato e o encontra na lata de lixo. Isso o leva a acreditar que o menino esteja sofrendo *bullying* e vai conversar com o pai dele. Recebido pelo progenitor de Hoshikawa, Hori é surpreendido ao encontrar um homem aparentemente estável financeiramente, mas visivelmente bêbado. O pai de Yori é outra personagem pouco explorada no filme, mas seu embate com o professor coloca Hori em contato com uma outra realidade a qual não tinha acesso também. O pai do menino diz que o filho possui “*cérebro de porco*” e por isso não é humano, mas em breve deverá curá-lo e transformá-lo em humano. Para o pai de Yori, seu filho é um monstro, embora para o professor Hori a criança seja uma vítima de *bullying* na escola. Ambos atribuem tais descrições ao comportamento do garoto sob pontos de vista diferentes, um incessante artifício literário usado por Sakamoto Yuji no roteiro do filme.

Subsequentemente, Hori vê Minato aparentemente pregando uma peça em Yori ao vê-lo sair do banheiro com Hoshikawa preso em um dos boxes. Uma das colegas de classe dos garotos afirmar ter visto Minato brincando com um gato morto o que acende um novo alerta para Hori de que o menino possa ter matado o animal. Mas aparentemente, o professor interpretou tudo errado: nem Yori se sente intimidado por Mugino, nem Kida, a colega dos garotos, disse ter visto Mugino maltratar nenhum animal. Visivelmente desesperado para sair dessa situação, Hori é coagido pelos outros professores que o empurram contra a parede (Figura 15). Eles realizarão testes com as turmas de fundamental para averiguar quais dos alunos se sentem coagidos por Hori.

Figura 15 — Hori coagido



Fonte: Monster (2023)

Hori é obrigado a admitir perante os pais que foi agressivo com Minato, embora tenha certeza de que não foi. A câmera capta o professor de costas na assembleia escolar (Figura 16), evidenciando que naquele momento ele já não estava mais sendo visto como um ser humano. Koreeda se utiliza dessa técnica para desumanizar as personagens como vimos no primeiro ato, mas aqui fica evidente que o intuito é mostrar também que o professor está sendo injustiçado, como qualquer pessoa na plateia seria na mesma situação. Desse momento em diante, Hori se tornará um monstro para as pessoas ao seu redor.

Figura 16 — Hori desumanizado



Fonte: Monster (2023)

Nas cenas seguintes, Hori é afastado da escola e sua rotina vira de ponta cabeça. Ele é perseguido e assediado por uma repórter de tabloide e sua namorada o abandona com o subterfúgio de que precisa de um tempo. Deixam uma sacola com excremento na sua porta enquanto gritam “cérebro de porco” ao longo. Tudo isso corrobora com uma visão de que

Hori é de fato um monstro e deve ser socialmente repreendido.

Ele vai novamente até a escola e tenta falar com Minato, questioná-lo se realmente o machucou como sua mãe alega. Encurralada, a criança foge e cai da escada. A Hori é mais uma vez atribuído o motivo da queda. Na tentativa de melhorar a situação, o professor piora tudo.

A sequência seguinte prenuncia que Hori deverá tirar sua própria vida no telhado da escola. Ele sobe até o telhado e se prepara para pular, mas não o faz. A câmera lentamente se aproxima de Hori por trás e aos poucos revela sua face (Figura 17) à medida que o professor reage a um som distante – que posteriormente descobrimos ser o som de um trombone que Minato está tocando na sala de música com a diretora da escola. A construção da cena devolve uma certa humanidade a Hori, depois de ter sido apresentado como um monstro e repreendido por isso.

Figura 17 — Hori no telhado



Fonte: Monster (2023)

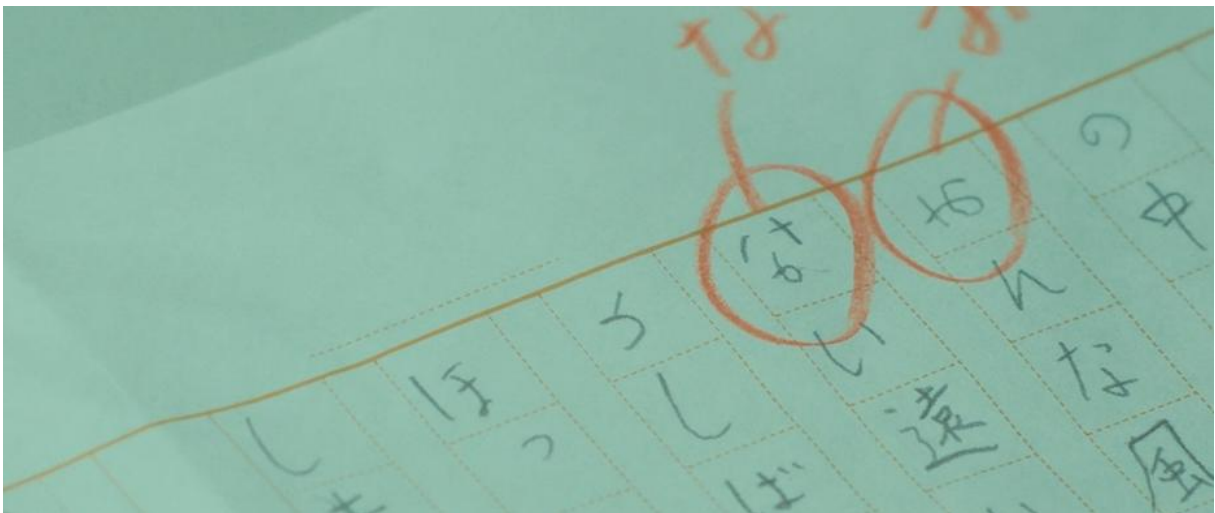
Em uma entrevista, Koreeda revelou<sup>26</sup> que não pretendia incluir trilha sonora no filme e deixaria apenas os sons ambientes, com o som do trombone tocando ao fundo que pode ser ouvido nessa cena e em outra cena do primeiro ato quando Saori chega na escola e se desespera pensando que seu filho teria pulado da janela – assim como o professor quase chegou a fazer. Essa abordagem, já conhecida do diretor, revela a inserção de pequenos lapsos de vida mundana na narrativa, um traço típico da estética *mono no aware* e um convite a apreciar a beleza da existência *per se*. A câmera de Koreeda nos convida a estar de olhos bem

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-hirokazu-kore-eda-on-monster/>. Acesso em 20 jul. 2025.

abertos e ouvidos atentos para as singularidades do dia a dia.

Na sequência seguinte, Hori se vê organizando as coisas em sua casa para o eventual tufão já apresentado no primeiro ato. No meio da desordem, esbarra em algumas redações da escola, uma delas escrita por Yori. Ele decide corrigir o texto do menino e se depara com a reviravolta que mudará completamente a percepção da audiência sobre os acontecimentos narrados até então na fábula: o menino escreveu o próprio nome e o de Minato (Figura 18) lado a lado, com cada ideograma dando início a uma frase distinta, como se estivesse contando um segredo que não poderia vir à tona. Hori fica reflexivo e agora entende o motivo de Minato e Yori se comportarem daquele jeito sem justificativa: as duas crianças queriam manter em segredo sua relação, seja lá qual fosse.

Figura 18 — O nome de Minato na letra de Yori



Fonte: Monster (2023)

No corte seguinte, Hori vai desesperado até a casa dos Mugino e branda que com Minato “não há nada de errado”. A anormalidade e o comportamento errático da criança agora ganham uma nova camada, já que o professor passou a ter acesso ao segredo dos meninos. Junto a Saori, o professor vai até a base secreta onde a mulher encontrou Minato à noite uma vez. Chove forte e a entrada está bloqueada sob risco iminente de desabamento.

Koreeda constrói aqui uma cena de terror, em que Hori e Saori estão desesperados com o iminente desabamento do túnel e do vagão de trem onde as crianças devem ter se escondido. Há galhos caídos e o vagão já está praticamente soterrado (Figura 19). A angústia que toma essa cena nos leva a acreditar que as crianças já estão mortas. Saori se questiona o que seu filho quis dizer com “renascer”. Com o vagão destruído, não sabemos o que aconteceu com as crianças.

Figura 19 — Soterramento



Fonte: Monster (2023)

O segundo ato termina após apresentar não só uma série de detalhes e componentes da fábula que não estavam disponíveis para a audiência até, mas ainda nos restam inúmeras dúvidas: qual a relação das duas crianças afinal? O que tinha naquele lugar que chamamos de *base*? O que aconteceu com Yori e Minato? Essa estratégia denota um interessante uso da estrutura narrativa *kishotenketsu* para construir o filme. O diretor comentou em uma entrevista que balanceou a quantidade de informações apresentadas em cada ato do filme para que a audiência nem se frustrasse, nem abandonasse o filme pela metade. O intuito era fazer com o público prestasse atenção nos detalhes e quisesse saber sempre mais. O que nos leva então ao terceiro ato da narrativa: o ato *ten*.

### 5.3 Ato III: *TEN*

Não existe um acordo entre os autores estudados neste trabalho sobre a natureza do terceiro ato *ten* na estrutura *kishotenketsu*. A ideia comum por trás desse ato, compartilhada tanto por Arnavas & Bellini (2023) quanto por Alzhanov et al. (2024), é de que a audiência será exposta a algum acontecimento capaz de alterar completamente sua percepção sobre a totalidade da fábula.

O terceiro ato de “Monster” começa de forma diferente dos outros dois atos. A sequência inicial mostra a diretora da escola em uma visita ao seu marido preso. Já sabemos a essa altura da narrativa que ele foi preso por ter atropelado sem perceber a própria neta. Eles conversam trivialidades, sobre um episódio de quando a neta ainda estava viva, e a diretora afirma que voltará para a escola no dia seguinte. Enquanto está fumando à beira do lago, a

diretora encontra com Hoshikawa que deixa cair um isqueiro. Ela estranha o menino estar com aquela arma, mas devolve para a criança que sai saltitando serelepe. Voltamos a situação inicial em que o prédio fora incendiado e as crianças da classe de Minato estão indo para o local. Minato assiste uma *livestream* de um dos seus colegas em que Hoshikawa é mencionado.

Hoshikawa é menor, usa roupas diferentes e anda devagar se comparado aos outros meninos de sua idade e turma. Na chegada da escola, os meninos o empurram e perguntam a Minato porque estava conversando com um *alienígena* se referendo a Yori. O professor Hori ajuda o menino a se levantar enquanto Minato entra na escola com os outros meninos.

Minato parece ter algum tipo de relação com Yori. Ele o observa durante a aula e na sequência seguinte os dois meninos vão juntos para a sala de música, onde Yori oferece algo crocante para Minato assegurando que não tocara para não transmitir sua “doença” — “o cérebro de porco”, que aparece de forma latente desde o início do filme. Yori mexe no cabelo de Minato, que estava apanhando alguns farelos no chão. O pequeno diálogo entre as crianças nessa cena evidencia um pouco da dinâmica entre os meninos:

*YORI*

*Achei que também não faria amigos na minha nova turma.*

*MINATO*

*Somos amigos, mas...*

*Não fale comigo na frente da turma.*

*YORI*

*Ok, não vou falar com você.*

*MINATO*

*Ok, obrigado.*

*(Monster, 2023)*

A relação dos dois era algo que Minato preferia manter em segredo. Yori é muito diferente dele, anda saltitando e se veste com roupas coloridas, sempre alegre e altruísta, além de ser bem menor. Ao chegar em casa, o menino corta o próprio cabelo (Figura 20) em um ato extremamente simbólico: não poderia se deixar “contaminar” pela suposta doença de Hoshikawa, seja lá qual fosse. Sabemos que a partir daí, Saori notará o comportamento errático do filho – ele logo se tornaria um monstro também.

Figura 20 — Minato corta o cabelo



Fonte: Monster (2023)

Os outros meninos da turma praticam *bullying* com Hoshikawa, o chamam de “alienígena” e implicam com sua proximidade com as meninas da turma. Na cena seguinte, colocam lixo na carteira de Yori e implicam com a criança para que ele beije uma das meninas da turma. Minato fica visivelmente afetado com a agressão a qual Yori é submetido e decide chamar atenção para si, jogando as mochilas dos colegas no chão. É nesse momento que Hori chega e sem intenção agride o filho de Saori.

Nas sequências seguintes adentramos na relação entre Minato e Yori. Os dois meninos brincam juntos na volta da escola, Minato até dá seu sapato para que eles possam brincar pulando em um pé só, uma maneira de elaborarem o que aconteceu na sala de aula mais cedo, bem como uma forma de pedirem desculpas um para o outro pelos acontecimentos até ali. Atitudes que não parecem fazer sentido e nem precisam: afinal, são crianças (Figura 21).

Figura 21 - Minato e Yori brincam



Fonte: Monster (2023)

É interessante observar como, neste ato, a câmera de Koreeda nos mostra cenas abertas, externas e cheias de cores ao reconstruir o cotidiano dos dois meninos longe dos olhos dos adultos. Acompanhamos Minato e Yori circulando livremente de bicicleta pela cidade, entre paisagens vívidas e cheias de natureza até o local da *base*, no limite do trilho de um trem de cargas (Figuras 22). Cenas com bicicletas são um elemento típico de filmes do diretor como em *Umimachi Diary/Nossa Irmã Mais Nova* (2016) com uma longa sequência de dois adolescentes em uma bicicleta num túnel ladeado por cerejeiras florescendo. Ehrlich (2019) nos lembra que na tradição japonesa o ambiente está intrinsecamente ligado ao íntimo, diferente da noção ocidental que estabelece uma dicotomia absoluta entre esses espaços. Ao filmar a fugacidade do cotidiano tanto de Saori quanto de Hori, Koreeda coloca ambos os personagens em cenas dentro de casa ou no trabalho: ambientes fechados que pouco abrem espaço para possibilidades além daquilo que está posto a sua frente. No entanto, ao gravar os meninos, a câmera do diretor nos leva para ambientes abertos onde tudo é possível. A apreciação do ambiente que envolve as crianças inclui também apreciar a cidade e a natureza como catalisadores de afetos e sentidos, algo vivo e vívido. Essa ideia está no cerne do *mono no aware* de Koreeda, isto é, a apreciação da “essência das coisas mais profundamente humanas, o que inclui, principalmente, a beleza que existe na percepção do fim” (Ideguchi,

2023). Nesta pequena sequência é possível apreciar os pequenos elementos do cotidiano das crianças e como eles as afetam: são um caminho pelo qual elas percorrem.

Figura 22 — Sequência do caminho até a base



Fonte: Monster (2023)

Yori conhece até mesmo as flores do local para onde leva Minato e fica recitando seus nomes. Há todo um universo sobre Yori que desafia aquilo que Minato estabeleceu por verdade e mais uma vez Koreeda se utiliza de uma *mise-en-scène* perfeccionista para representar isso: em meio à natureza, entre várias possibilidades, Minato pode agora também enfrentar os seus *infamiliars*. O diálogo que antecipa a entrada na base evidencia esse movimento narrativo em prol de uma transição de Minato e do reconhecimento daquilo que lhe é *infamiliar*.

MINATO

*A mamãe disse que as meninas preferem meninos que não sabem nomes de flores.*

YORI

*Meninos que sabem nomes de flores são assustadores?*

MINATO

*Ela não diria assustador. Ela é mãe.*

YORI

*Tem razão.*

*(Monster, 2023)*

O mundo que Yori está prestes a apresentar para Minato parece *assustador*, por mais que este significante não esteja presente no léxico do menino. Yori leva Minato ao túnel abandonado e escuro, um limiar. Ao adentrar no túnel e atravessar esse limiar (Figura 23), Minato chega à *base*, um vagão abandonado, ladeado por plantas e um córrego. A cena é construída para representar exatamente a movimentação de Minato para dentro daquilo que ele até aquele momento considerava assustador. Mas ao lado de Yori, aquele espaço perde a sua infamiliaridade. Do contrário, se torna familiar, doméstico e, sobretudo, algo único para os dois. A base é a locação de um afeto que as duas crianças nutrem um pelo outro. Tudo isso está em um nível do *não-dito*: a passagem é escura e misteriosa, mas ainda assim é convidativa, pois representa um escape da realidade de Minato. O *yugen* — efeito artístico para realçar a poética do sutil e do mistério (Ideguchi, 2023) — está no centro da cena.

É por isso que Yori questiona se Minato contará para alguém sobre a base — ele admite que não o fará, pois isso “estragaria tudo”. Na base, as duas crianças têm a possibilidade de ser elas mesmas, e o que quiserem ser — inclusive maquinistas do trem (Figura 24), determinando o caminho que desejam seguir.

Figuras 23 — Entrando na base



Fonte: Monster (2023)

Figuras 24 — Brincando na base

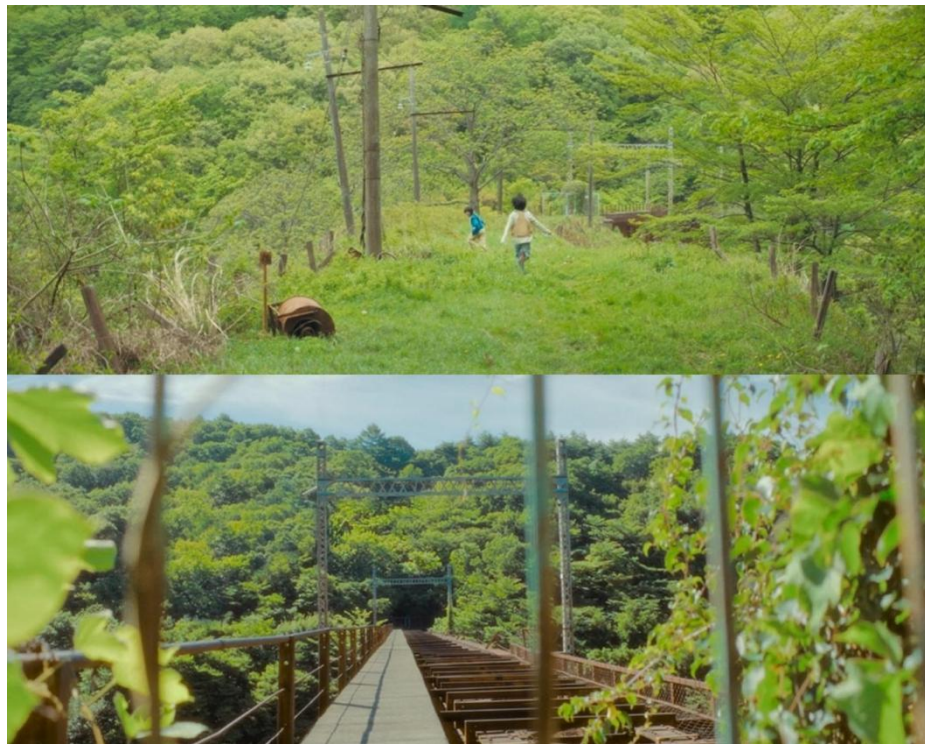


Fonte: Monster (2023)

Nas sequências seguintes observamos Minato e Yori brincando livremente pelo espaço da base. A câmera permanece enquanto as crianças se afastam e podemos contemplar

a beleza natural do lugar que elas mantêm em segredo (Figura 25). Ehrlich (2019) nos lembra, por exemplo, que uma das palavras para *natureza* em japonês, *onozukara*, possui a mesma raiz semântica de *si* (*self*), em japonês *mizukara*. Essa relação íntima e subjetiva com a natureza é um catalisador de criatividade e aproxima a vida do divino, segundo a autora. Isto posto, as sequências na base evidenciam a sinergia das crianças com o seu ambiente mais íntimo: a natureza e as possibilidades que ela dá. E por isso, aquela base deve ser mantida longe dos olhos dos adultos.

Figuras 25 — Minato e Yori chegam ao fim do trilho



Fonte: Monster (2023)

Na escola, as crianças ainda agem como estranhos um para o outro. Eles descobrem o corpo de um gato morto — que uma das colegas de turma mostraria para o professor Hori em outra cena — e decidem levar o corpo para base a fim de realizar seu *sepultamento*. Yori se refere ao animal morto como um *ex-gato* — a morte o teria tirado características essenciais de ser um gato. Yori aponta que se o animal permanecer em putrefação, ele poderia *não renascer*. Na base, os meninos cavam uma cova rasa e incineram o corpo do animal (Figura 26), denotando mais uma vez a presença do fogo como um elemento de destruição que antecipa o renascimento da alma. Minato questiona sua mãe no primeiro ato se o corpo do pai fora incinerado ou enterrado no chão para que pudesse renascer. Esses movimentos revelam uma relação íntima das personagens infantis com o animismo dentro da estrutura do filme, além de destacar uma interpretação singular sobre a morte

diretamente associada a própria concepção de vida. Como pontua Ehrlich (2019, p.7), “a celebração da natureza no pensamento clássico japonês traz a vida e a morte para dentro da mesma arena”<sup>27</sup>. Na mesma cena, Minato fica com medo de causar um incêndio das mesmas proporções que atingiu o *Califórnia*, o bar de acompanhantes que vimos em chamas no começo da fábula, e decide encher a garrafa para apagar o fogo. Ele questiona se Yori fora responsável pelo incêndio porque “*seu pai estava no bar*”, informação nova sobre o comportamento do pai de Yori, que até aqui só sabemos ser alcoolista e possivelmente agride o filho, dado que Saori o encontrou com hematomas em casa. Yori só responde que “*álcool faz mal à saúde*”. As respostas de Yori são quase sempre enigmáticas, como o próprio personagem.

Figura 26— Minato e Yori fazem o funeral do gato



Fonte: Monster (2023)

O *bullying* contra Hoshikawa avança dia após dia na escola. Os meninos trancam o pequeno numa das cabines do banheiro e ele recorre a Minato para ajudá-lo, deixando fluir uma de suas brincadeiras únicas: *quem é o monstro? (kaibustsu dare da?)*, que eles só brincam na base. O pedido de ajudas acaba sendo ouvido por Hori, que atribui erroneamente a Minato a autoria daquele ato, como vimos anteriormente. Na base, as duas crianças acabam protagonizando um diálogo interessante sobre a situação de intimidação e violência que estão passando.

MINATO

*Por que não contar ao Sr. Hori?*

*Ele é gentil.*

YORI

<sup>27</sup> Tradução nossa. Citação original: “The celebration of nature in classical Japanese thought brings life and death within the same arena”. EHRlich, Linda C. **The Films of Kore-eda Hirokazu: An Elemental Cinema**. Cham: Springer International Publishing, 2019.

*Ele apenas dirá que não estou agindo como um homem.*

*MINATO*

*Você não quer?*

*YORI*

*Bem, eu tenho cérebro de porco.*

*MINATO*

*Você não tem cérebro de porco.*

*Seu pai está errado.*

*YORI*

*Meu pai é gentil. Ele prometeu que vai me curar.*

*Quando eu estiver curado, mamãe vai voltar.*

*MINATO*

*Acho que você não está doente.*

*YORI*

*Ele é meu pai, não posso contar tudo para ele.*

*(Monster, 2023)*

Nesse pequeno diálogo identificamos uma série de relações entre as personagens que até então não estavam à disposição da audiência e agora se colocam sob julgamento do público. A recusa de Yori está enraizada na própria problemática do *bullying* no Japão. Em 2023 foram registrados 732.568 casos de *bullying* no país em escolas de ensino fundamental e médio<sup>28</sup>. Em cerca de 58.7% dos casos, as vítimas relataram “intimidação, provação, xingamentos e ameaças”. A situação é ainda pior entre os alunos LGBTQIA+. Um relatório da ONG ReBit demonstrou que quase 90% dos estudantes *queer* nessas etapas escolares já foram vítimas de *bullying*<sup>29</sup>. Em cerca de 63.8% dos casos, os agressores eram seus próprios professores ou pessoas da equipe escolar. As principais formas de agressão relatadas pelas vítimas incluem “não reconhecer que o aluno é LGBTQIA+”, “segregação de gênero desnecessária” e “ser feito de chacota”. Outro dado importante levantado pela organização é de cerca de 94% dos estudantes LGBTQIA+ não se sentem confortáveis em conversar com seus professores de turma<sup>30</sup> para falar sobre a violência que passam, pois “o docente poderia contar a outros professores ou aos pais sem consentimento [do aluno]” ou mesmo “a situação

<sup>28</sup> Disponível em: <https://japannews.yomiuri.co.jp/society/general-news/20241101-220032/#:~:text=A%20record%20high%20of%20346%2C482,education%20ministry%20survey%20released%20Thursday>. Acesso em 20 jul. 2025

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/15841155>. Acesso em 20 jul. 2025.

<sup>30</sup> Trata-se de um professor que é responsável por acompanhar a turma para garantir sua diligência e adequação ao sistema escolar

poderia não ser resolvida ou piorar depois de consultar os professores”. Yori se encontra numa situação parecida ao afirmar que Hori apenas diria que ele “ não está agindo como um homem” e volta a imputar para si mesmo a gênese de todo o estranhamento que vivenciamos até aqui: sua doença é ter *cérebro de porco*, e seu pai vai curá-lo. Minato discorda dessa descrição, mas ainda não conseguimos entender o porquê.

A infância é marcada por concepções próprias que nem sempre abrangem a materialidade das coisas, nem mesmo abarcam a consciência de si dos adultos: é um estado de consciência e percepção próprios nas palavras de Arthur Nolleli (2011), citado no trabalho de Ehrlich (2019) sobre Koreeda. No filme, Yori e Minato tem sua própria concepção de como se dará seu renascimento: o universo chegará a um ponto de expansão em que não será mais expansível, explodirá e todas as coisas voltaram às suas origens, permitindo que tudo renasça, inclusive eles mesmos. Essa ideia infantil está muito associada ao animismo freudiano e reverbera como os meninos compreendem a realidade ao seu redor, dentro de um universo de possibilidades animadas para o inanimado. Koreeda nos apresenta essa ideia de uma infância cheia de possibilidades por meio de cenas que colocam as crianças brincando enquanto apreciam a cidade e o *mono no aware* daquele momento (Figura 27). Yori e Minato decidem preparar a base para a chegada desse momento não mais expansível do universo e para o seu eventual renascimento. Eles decoram o lugar com desenhos, colagens e brinquedos.

Figura 27— Minato e Yori apreciam a cidade



Fonte: Monster (2023)

A brincadeira *quem é monstro?* consiste nos dois colarem papéis às suas testas e tentarem adivinhar qual o animal estão segurando — animais esses que possuem talentos especiais que os qualificariam como *monstros* diante dos demais. Yori diz que um dos monstros “para de sentir” quando é atacado ao qual Minato responde se não é ele mesmo Yori

em uma cena cheia de significado (Figuras 28): a *mise-en-scène* é construída para imputar que Minato se identifica com Yori e até mesmo pode ser como ele, talvez até com a mesma “doença”. As crianças brincam de estilingue na base para ver o que o futuro lhes reserva — Hoshikawa não acerta nada. Yori escreve seu nome e o nome de Minato na folha de redação e decide começar cada frase com um ideograma dos nomes — ele não teme que Hori descobrisse que estava declarando sua relação com Minato naquele papel. As crianças correm e brincam pelas paisagens verdejantes do local onde a base se encontra. Elas colhem alguns figos e acidentalmente Minato esbarra em Yori.

Figura 28 — *kaibutsu dare da*



Fonte: Monster 2023

Na base, Minato aplica um curativo em Yori que faz nesse momento uma grande revelação: ele terá de mudar de escola em breve, vai passar a morar com a avó. Minato não recebe essa notícia e fala que não quer ver Yori indo embora. Os dois meninos se abraçam e temos mais uma grande revelação: Yori tenta beijar Minato que se afasta, empurra-o e foge. Yori fala que “às vezes isso acontece” com ele (Figura 29).

Figuras 29 — Revelações



Fonte: Monster (2023)

Até aqui, em nenhum momento fica explícito algum tipo de imputação sexual sobre a relação dos meninos, muito menos qualquer tipo de orientação sexual de Yori ou de Minato. E esse é um ponto de virada importantíssimo na fábula, capaz de alterar completamente a percepção da audiência sobre o filme e sobre as personagens. É fato que o estranhamento vivenciado pelas personagens desde o começo do enredo está em um nível do *não-dito*. Saori não compreende o comportamento do filho, que inicialmente se recusa a falar sobre o que está acontecendo com ele, enquanto Hori não consegue compreender a relação entre os dois meninos, categorizando-a como uma relação de violência, em que Minato estaria intimidando Yori, uma vítima já frequente de outros agressores na escola. Esses ruídos em cada percepção acontecem porque ambos os adultos são incapazes de conceber que a relação entre as duas crianças opera fora do campo de visão deles, como descobrimos nesse ato. É nesse momento que a infamiliaridade do filme atinge o seu ápice e forma o escopo analítico que investigamos neste trabalho. A infância é por si só uma fonte inesgotável de

infamiliaridade devido a sua relação intrínseca com o anímico.

O que Koreeda e Sakamoto realizam em “*Monster*” é aproximar essa fonte de infamiliaridades ao familiar: a vida adulta, domesticada e operando no nível do que é *visível*. Essa aproximação está ligada a uma ideia de *monstruosidade*: aquilo que não é familiar, é um monstro. Ao investigar histórias fantásticas sobre monstros no Japão desde a era Imperial até o surgimento dos robôs, Nakamura (2015) observa que a ideia de *monstruosidade* no Japão moderno está intrinsecamente associada com um discurso científico a ponto que “nenhum desses monstros modernos eram, de fato, *monstros* até que o conhecimento científico os marcasse como tal” (p. 129). A autora advoga que nesses contos a infamiliaridade recai sobre o corpo imagético desses monstros — visivelmente corpos “normais”, mas que em seu interior guardavam uma certa anormalidade incongruente com a formação da sociedade japonesa contemporânea. Esses corpos, portanto, questionariam a normatividade binária por meio das incertezas que carregam consigo — algo que requer repressão e distanciamento. Nakamura (2015) atesta que:

Nesse sentido, o infamiliar (*uncanny*) japonês está muito mais próximo da definição de Jentsch do que da [definição] de Freud, pois em seu cerne reside a *incerteza intelectual* (dissonância cognitiva) que Jentsch enfatizou em sua teoria. No entanto, nessas histórias, a incerteza não reside em distinguir o animado do inanimado, o morto do vivo. Em vez disso, a incerteza centra-se em dois seres humanos diferentes, um aceito e idealizado pelo império moderno, o outro rejeitado. (Nakamura, 2015, p.132, tradução nossa)

Assim, a ideia de monstruosidade no Japão contemporâneo opera nos níveis do *não dito* e do *não visível*, exatamente como no filme. Ao nos questionarmos *quem é o monstro* em *Monster* nos deparamos com uma série de incertezas vindas desses níveis. Minato não tem certeza sobre o que sente por Yori e essa incerteza o faz se identificar como um monstro — uma taxação que o pai de Yori colocou sobre o próprio filho com o subterfúgio de ajustá-lo às normas sociais. A fuga de Minato se alinha com a sequência seguinte e estabelece uma relação de rejeição do menino às incertezas que sua aproximação com Yori lhe trouxe. Na escola, os *bullies* de Yori sujam sua carteira durante a aula de artes. Indignados que o menino não reagiu conforme esperavam, tiram-lhe a flanela de limpar a mesa, mas Minato devolve para Yori, um ato interpretado como um sinal de que os dois possuem uma relação mais profunda e que seriam até “namoradinhos”, como gritam no meio da sala para todos os outros alunos ouvirem. Minato se levanta e briga com Yori, momento posteriormente interpretado por Hori como mais um ato de bullying por parte de Minato contra Yori — que decide manter a situação em “segredo”.

Com a orelha cortada, Minato retorna à base à espera de Yori, mas o lugar já não

está como antes. No ocaso, a base fica escura e acinzentada, perde seu brilho e sua vida. A construção cênica apresenta uma quebra imediata da relação anímica de Minato com o lugar: agora havia se tornado real e não mais uma brincadeira. Minato troca mensagens no celular com Yori pouco antes de seguir até a ponte e ser encontrado por sua mãe, o que nos leva de volta a situação inicial de estranhamento no começo do filme. Aqui se encerra o terceiro ato, com uma grande revelação sobre *o que é o monstro*, mas ainda não podemos saber *quem é*.

#### 5.4 Ato IV: *KETSU*

Em uma entrevista, o diretor Hirokazu Koreeda afirmou que, no roteiro original de *Monster*, Minato teria mais consciência de sua sexualidade e tentaria camuflá-la ao colocar uma foto de uma mulher de biquíni no celular e no banheiro às vistas de sua mãe<sup>31</sup>. Após consultar um grupo de ativistas LGBTQIA+, o diretor foi orientado que embora isso fosse plausível, deixaria o personagem ainda mais inconsistente e confuso: a criança parece não entender sua sexualidade, mas também deseja escondê-la. “Então nós decidimos apresentar que ele [Minato] ainda não se sente seguro sobre sua sexualidade, motivo pelo qual se sente como um monstro — porque ele não se reconhece nem entende a si mesmo; ele não tem um nome para dar a esse sentimento”, afirmou o diretor.

A existência de pessoas *queer* reverbera a mesma infamiliaridade percebida no filme: as pessoas LGBTQIA+ não possuem “marcas” físicas, fenotípicas ou biológicas que as identifiquem como tal, diferente de outros grupos socialmente marginalizados como idosos, pessoas com deficiência e negros (Yoo, 2023). Sua existência é essencialmente social e está atrelada a sua relação com a comunidade, relação esta que é determinante para sua identidade. De fato, a ausência de marcas visíveis sobre os indivíduos *queer* abre espaço para que qualquer indivíduo possa sê-lo, independente da aparência — isso evoca o que há de mais infamiliar na relação desses corpos com a sociedade, a ideia de que é possível quebrar barreiras e cruzar fronteiras por meio da própria existência (Yoo, 2023). A teoria *queer*, fundamentada no trabalho de Judith Butler, interpreta os corpos LGBTQIA+ como entidades *infamiliars* dotadas de uma capacidade subversiva única dentro das condições sócio-históricas e materiais presentes. Em seu trabalho, ao relacionar o *unheimliche* freudiano com a teoria *queer*, Yoo (2023) sintetiza que:

Indivíduos *queer* são agora reconceitualizados como aqueles que, ao abraçar a incerteza, a ambivalência e a ambiguidade, podem transcender estranhamente os

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/15512/monster-film-review-hirokazu-kore-eda-interview>. Acesso em 25 jul. 2025.

limites rígidos e as estruturas normativas impostas pela sociedade e, por fim, ajudar a construir o caminho para a transformação social e aceitação. (Yoo, 2023, p. 303, tradução nossa<sup>32</sup>)

Faz-se mister ainda salientar que historicamente os indivíduos *queer* foram categorizados como *monstros* (Yoo, 2023) e que sua invisibilidade, sua ausência de marcas visíveis, reflete-se no fenômeno social da homofobia, ligada a uma ansiedade por conta dessa possibilidade de ultrapassar fronteiras, como destaca Young (1990), citada no trabalho de Yoo (2023). Tudo isso corrobora com a *infamiliar* experiência percebida em *Monster* (2023). No filme, não fica explícito em momento algum que Minato seja *gay*, a palavra sequer é usada ao longo da película. Mas sua existência passará a ser pautada por esses dois universos: um universo de possibilidades representado pela base e por sua relação com Yori e o outro em que sua existência é perpassada por aquilo que sua mãe espera dele. Abraçar a primeira opção o transformaria em um *monstro*, isto é, um indivíduo *queer*. Essa liminaridade é essencial no trabalho de Koreeda como destaca Ehrlich (2019):

Esse tipo de existência liminar — viver entre dois mundos e não se sentir totalmente à vontade em nenhum deles —, em que a ausência de um personagem se torna palpável, também é um tema comum em vários filmes de Koreeda. Embora Koreeda tenda a negar que haja mensagens sociopolíticas explícitas em seus filmes, ele apresenta histórias em que os marginalizados têm poucas opções devido à rigidez e ao preconceito social (Ehrlich, 2019, p. 23, tradução nossa)

Embora não haja um limiar entre o terceiro e o quarto atos, logo após ser descoberto pela mãe na base vemos uma rápida recapitulação de cenas do primeiro ato com Minato no hospital e depois em casa com a mãe — onde assiste a um programa apresentado por uma *drag queen*. Em frente ao pequeno altar recordatório do pai, Minato questiona o porquê de ter nascido. Afinal, agora o menino se considera um monstro, indigno de sua própria existência.

Minato tenta ver Yori de novo na casa do menino. Yori fala sorridente que está curado, que agora gosta de uma menina que mora perto da casa de sua avó e seu pai o faz agradecer a Minato por ter brincado com ele. Essa é a única menção explícita à sexualidade de Yori e a homofobia que sofria dentro de casa, confirmando a origem de toda a infamiliaridade que cerca as duas crianças: trata-se de indivíduos *queer*. Nesse momento também Minato traz Yori de volta para um lugar de pertencimento e afirma que ele *nunca esteve doente* — afinal, se o estivesse, Minato também estaria. Assim que fecha a porta, Yori corre e volta atrás: estava, na verdade, mentindo ao dizer que estava curado. O pai do menino tranca-o de volta

---

<sup>32</sup> Citação original: “Queer individuals are now reconceptualized as those who, by embracing uncertainty, ambivalence, and ambiguity, can uncannily transcend the rigid boundaries and normative frameworks imposed by society and ultimately help pave the way for societal transformation and acceptance.”

dentro de casa e podemos ouvi-lo agredindo a criança.

A sequência seguinte nos leva de volta para a escola, quando Hori decide perseguir Minato e extrair dele o verdadeiro motivo para todo aquele imbróglio entre Saori e a escola. Enquanto Minato espera na varanda de uma sala de acolhimento, ele acaba por protagonizar uma troca muito importante com a diretora da escola e admite ter mentido sobre a situação que culminou na demissão do professor Hori: ele não o agredira e muito menos havia o chamado de “*cérebro de porco*”. A diretora, por sua vez, admite também ter mentido, embora não saibamos (nem saberemos) sobre o quê (Figura 30).

Figura 30 — Minato e diretora na varanda



Fonte: Monster (2023)

A diretora leva Minato para a sala de música e o ensina a tocar tuba, afinal era a antiga professora de música da escola — uma informação nova quase no final do longa. Nesse momento, Minato revela à diretora como se sente e porque mentiu:

*MINATO*

*Não tenho certeza, mas eu gosto de alguém.*

*Não posso contar a ninguém, então minto.*

*Se alguém souber, nunca poderei ser feliz.*

(Monster, 2023)

Com essas palavras, Minato tomara para si como verdade que o que sente por Yori pode colocar em risco sua felicidade. Por isso, esse sentimento deve ser mantido em segredo ou até mesmo deve ser reprimido. A mentira que contou e eventualmente se transformou num imbróglio entre os vários adultos da trama nada mais era do que um mecanismo de defesa para que o menino pudesse compreender e experimentar o afeto que nutria pelo amigo. Isso porque esse afeto o transformaria em um monstro, como Yori, como Hori e como Saori — pessoas cujo comportamento é incompreensível e põem em risco a própria felicidade. A diretora pede para Minato soprar tudo aquilo que ele não pode contar a ninguém na tuba, incentivando a criança a tocar o instrumento. É quando a mulher interrompe o menino e diz:

*DIRETORA*

*Mas isso é um absurdo.*

*Se apenas algumas pessoas podem tê-la, isso não é felicidade.*

*Isso é simplesmente um absurdo.*

*A felicidade é algo que qualquer um pode ter.*

(Monster, 2023)

A felicidade opera, portanto, no campo das possibilidades. Na esfera do anímico, no universo dos sonhos, naquela base onde Minato e Yori construíram seus afetos. Abraçar essa ideia é abraçar a verdadeira felicidade, sem que para isso seja preciso se encaixar dentro de categorias específicas para poder ser feliz. Kristeva (1991), citada no trabalho de Yoo (2023), admite que ao abraçar a *infamiliaridade* nós desestabilizamos uma categorização sólida do que entendemos por “nós”. Mas ao invés de enxergar isso como uma ameaça, podemos entender esse movimento como um convite para uma noção universalizante da experiência *infamiliar*: se eu sou estrangeiro, então não há estrangeiros, e no fim das contas, somos todos estrangeiros (Yoo, 2023). Da mesma forma, ao abraçar a sua monstruosidade, Minato pode ser feliz, pois a *felicidade é algo que qualquer um pode ter*, inclusive os monstros. No final da cena, a diretora e Minato tocam juntos (Figuras 31).

Figuras 31 — O som das tubas



Fonte: *Monster* (2023)

Minato decide se preparar para o *Big Crunch* — o colapso do universo do qual Yori se referiu anteriormente. Durante o tornado ele vai à casa do amigo e o encontra desmaiado no banheiro com hematomas visíveis. Os dois voltam juntos à base e lá esperam o desmoronamento. Vemos uma sequência das outras personagens do filme em meio ao tornado e a destruição que este causou. Há o prenúncio de um renascimento. As duas crianças saem da base quando tudo parece mais calmo e se questionam:

*YORI*

*Renascemos?*

*MINATO*

*Acho que isso não aconteceu.*

*YORI*

*Não renascemos?*

*MINATO*

*Não renascemos, estamos iguais.*

*YORI*

*Ok, ótimo.*

(*Monster*, 2023)

Nos minutos finais do filme, a câmera acompanha Minato e Yori correndo no meio da

campina em direção ao túnel do trem que seria o *fim da linha* (Figura 32). Arnavas e Bellini (2023) enfatizam que o último ato na estrutura em quatro atos, o *ketsu*, não precisa apresentar uma conclusão da fábula. Longe de termos nossas dúvidas sanadas, o final de *Monster* (2023) evoca novamente tradição religiosa japonesa de uma interdependência entre o mundo espiritual e o mundo humano: não sabemos se Minato e Yori sobreviveram ao deslizamento que destruiu base. Mas sabemos que eles estão livres das amarras da sociedade agora. O diretor enfatizou em uma entrevista que dirigiu a cena para que fosse interpretada como uma bênção: os dois meninos poderiam finalmente ser felizes, independente se são ou não *monstros*.

Originalmente, eu filmei a última cena com as duas crianças olhando diretamente para a câmera, o que foi usada no pôster. Mas quando coloquei a música "Aqua", de Ryuichi Sakamoto, fazê-los correr sem olhar para trás passou uma sensação maior de celebração para eles, então mudei. A ideia que eu tinha em mente ao filmar esta cena foi uma bênção. (Koreeda, 2024, tradução nossa)

Figura 32— Celebração da vida



Fonte: Monster (2023)

## ÚLTIMO ATO: UMA CONCLUSÃO POSSÍVEL

*“Sim, sou muito louco  
Não vou me curar  
Já não sou o único  
Que encontrou a paz”*

(Os Mutantes. Balada do Louco, 1972)

A pesquisa científica é, antes de tudo, uma investigação de caráter e intuito pessoais. O pesquisador é um indivíduo e faz parte da sociedade. Seus questionamentos, por mais individuais que sejam, são fruto de uma existência pautada pela vivência comunitária. Tal vivência prescinde um encontro com a alteridade e evoca em nós a *infamiliaridade*. A pesquisa científica é *infamiliar*: ela nos coloca em contato com as indeterminações intrínsecas

à vida. A ideia de pertencimento a um lugar, a uma comunidade, estabelece uma oposição ao lugar de não pertencimento, onde a existência dos indivíduos marginalizados é reprimida. Abraçar um, significa necessariamente renunciar a outro.

Gostaria agora de quebrar os protocolos e tomar algumas linhas desta conclusão para destacar uma relação externa ao objeto analisado e potencial fonte da mesma infamiliaridade aqui estudada: a minha história pessoal de vivência como um indivíduo LGBTQIA+. A vivência enquanto uma pessoa *queer* foi e ainda é, em diversos momentos, a principal fonte de infamiliaridade que eu experimento na vida real. Na infância, assim como Yori e o roteirista Sakamoto Yuji, fui vítima de *bullying* por ser uma criança diferente das outras. Em diversas situações, minha mãe, assim como Saori, precisou ir à escola para tentar entender a origem da minha dor, da minha angústia e do meu desespero. A muito custo, eu também construí uma *base*: não um lugar físico, mas sim um lugar de memórias, afetos e pessoas onde posso reconhecer quem eu sou enquanto indivíduo *queer*. O lugar ao qual eu pertencço.

Ao estabelecer como pergunta norteadora deste trabalho “*quem é o monstro em Monster?*”, eu estava em busca de uma resposta inexistente. O próprio diretor admitiu isso em uma de suas entrevistas ao afirmar “o que nós não entendemos, transformamos em monstros”. Este inimigo à espreita na escuridão. Mas o monstro não está lá. Porque ele simplesmente não existe. E quando você percebe isso, a sua relação com as pessoas muda” (Koreeda, 2024)<sup>33</sup>. A dor de Minato por não compreender nem o que sente, nem o que isso o torna é completamente palatável para qualquer indivíduo *queer* – uma dor da qual por muitos anos compartilhei e assim como ele fazia com que eu também me enxergasse como um *monstro* em diversos momentos.

Lembro-me de quando assisti *Monster* (2023) pela primeira vez nos fins de 2023 em uma sessão praticamente lotada na sala 01 do Cinema do Dragão do Mar — um lugar físico que com os anos se tornou um lugar de pertencimento e reconhecimento para mim. Ao final da sessão, inúmeras pessoas choravam e permaneceram sentadas por um bom tempo, atônitas com a história que acabaram de assistir. Eu era uma dessas pessoas. Poucos filmes *queers* que assisti até hoje tiveram o mesmo impacto que *Monster* (2023) teve em mim. Mas o impacto que tive ao assistir esse filme foi *estranho* — incômodo, lúgubre, insólito,

<sup>33</sup> Citação original: “What we don’t understand, we make into monsters. This huge enemy lurking in the dark. But the monster isn’t there. It doesn’t exist. When you realise that, your relationship with people can change.” Disponível em: <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/confessions/hiro-kazu-koreeda-what-we-dont-understand-we-make-into-monsters/>. Acesso em 25 jul. 2025.

inquietante e *infamiliar*. Eu não conseguia entender por que esse sentimento existia, e foi esse o questionamento que me levou a essa pesquisa, e por conseguinte, me fez adentrar nas entranhas da minha vida que reverberam o mesmo sentimento.

A escolha pelo conceito de *infamiliar* (*Das Unheimliche*) foi uma sugestão do meu orientador à época que receava sobre o terreno pantanoso no qual eu estava colocando os pés: uma ideia de sexualidade já existente na infância. Eu mesmo também temia esse terreno, porque adentrá-lo significava também adentrar nos dias em que minha infância e adolescência foram roubadas pela homofobia, e tudo deixou de fazer sentido para mim. O que Freud nos oferece com seu texto secular é exatamente o caminho para atravessar esse pântano. Assim, pude perceber que o que estava no cerne da *infamiliaridade* experimentada em *Monster* (2023) não se tratava da sexualidade das crianças, mas sim a perda da possibilidade de elas serem quem são. Essa chave de leitura foi o que me permitiu entender também o que me foi roubado na infância.

Judith Butler retoma Freud para nos explicar que a infamiliaridade da vivência LGBTQIA+ aponta para aquilo que a heteronormatividade e heterossexualidade compulsórias nos roubaram: a diversidade (Yoo, 2023). Toda performance de gênero é antes de tudo *melancólica* (Yoo, 2023), e em um sentido estritamente freudiano: a melancolia do gênero advém da perda simbólica da diversidade, da possibilidade de viver não sob as amarras da heteronormatividade, mas sob a própria égide, guiados por aquilo que nos faz *feliz*. Faz-se mister salientar que o que entendemos como *heteronormatividade* nos estudos *queer* diz respeito a um elemento imprescindível na manutenção da estrutura social e econômica do sistema capitalista de produção. Dessa maneira, nossos afetos, sentimentos, emoções e desejos são reprimidos para que nossos corpos sejam socialmente encaixados nesse sistema — essa totalidade cuja estrutura social se organiza para surrupiar a possibilidade de ser quem realmente somos. O que a teoria *queer* nos oferece é um instrumental teórico para subverter esse sistema.

Mas, como vimos, essa subversão é *monstruosa* — essa categorização *infamiliar* da vivência *queer* é o que aponta para a diversidade cultural e humana reprimidas pela heteronormatividade e pelo capitalismo. Acredito, portanto, que abraçar essa *monstruosidade* é uma forma de subverter a realidade opressora que reprime não só o desejo e a orientação sexual das pessoas LGBTQIA+, mas também sua própria identidade. É estabelecer um lugar de *pertencimento* e *familiar* para nós. E é esse o lugar que eu busquei abraçar com este trabalho.

Ao trabalhar com dicotomias explícitas entre o familiar e o *infamiliar*, acredito que o filme *Monster* não busca esclarecer *quem é monstro*, mas sim questionar *onde estão os monstros*? Onde fica o lugar ao qual não pertencemos e porque a ele não pertencemos? Onde podemos ser reconhecidos e onde não podemos? Onde existem possibilidades e onde não há? Lembro-me de uma vez que meu orientador me disse que as perguntas com *onde* estão bem próximas das perguntas com *como*. Dessa maneira, fui capaz de estabelecer exatamente o que eu estava procurando entender com essa pesquisa: *como os monstros se manifestam em Monster (2023)*? — e por conseguinte na minha vida. Aqui chegamos então ao ponto que me serviria de farol teórico-metodológico para a minha pesquisa: a estrutura narrativa em quatro atos, o *kishotenketsu*.

A minha pesquisa debruçou-se sobre a ideia de infamiliaridade no filme *Monster* e trouxe uma análise apreciativa desse conceito freudiano enquanto efeito estético presente no filme e catalisador de sua complexa narrativa, contada sob pontos de vista diferentes. Observamos também que a estrutura narrativa do filme prescinde sua infamiliaridade – as incertezas das personagens as movem e as revelações do terceiro ato guiam uma mudança de percepção sobre a fábula. Os referenciais teóricos, pelos quais esbarrei no processo desta pesquisa, em especial, os trabalhos de Fonseca (2019) e Harnercker (2025 [1969]) – cujo aporte teórico me permitiu estabelecer uma ontologia característica das narrativas e das estruturas narrativas –, e Arnavas e Bellini (2023) e Alzhanov *et al.* (2024) – com sua significativa contribuição sobre a estrutura narrativa em quatro atos no Leste Asiático e suas reverberações pelo resto do continente — serviram de farol para potencializar a abrangência dessa análise e uma abordagem mais próxima da emoção que experimentei pela primeira vez ao assistir esse filme.

Concluo que em diversos momentos do enredo, a relação entre as personagens e os elementos filmicos evoca a angústia *infamiliar* como descrita por Freud, em especial nos momentos de incerteza intelectual. Como vimos em Nakamura (2015), a ideia de infamiliaridade no Japão é elaborada, sobretudo, a partir de momentos de incerteza intelectual. Observo que no filme são estabelecidos movimentos de “desfamiliarização do familiar”: nos dois primeiros atos, Saori, personagem de Ando Sakura, e Hori, personagem de Nagayama Eita, primeiro são familiarizados à audiência para posteriormente serem transformados em imagens *monstruosas* — aqui entendidas como indivíduos cuja angústia se torna o cerne dos afetos partilhados socialmente da personagem. No terceiro ato, no entanto, o movimento é contrário, e o que vemos é uma “familiarização do *infamiliar*”, quando nós adentrarmos no

universo de Minato, personagem de Hiiragi Hinata, e de Yori, personagem de Kurokawa Souya. Essa familiarização é o que torna o ato *ten* imprevisível, já que esse movimento narrativo culmina em uma quebra de expectativa ao ser revelada a natureza da relação entre os dois meninos. Isso altera a percepção da audiência sobre os eventos até então apresentados, como esperado em uma narrativa *kishotenketsu*, segundo Alzhanov et al. (2024), e trazendo à tona um afeto oculto — movimento característico do *infamiliar* como descrito por Freud (2019 [1919]). Por fim, acredito que o último ato reflete sobre o reconhecimento da infamiliaridade em toda a narrativa, que passa a ser percebida como um dispositivo de subversão: abraçar o *infamiliar* se torna libertador para as crianças e põe em xeque a relações internas do filme, proporcionando uma experiência catártica para a audiência.

Não consegui, no entanto, definir nem que o filme faz uso de uma estrutura puramente *kishotenketsu*, nem mesmo que essa estrutura prescindia a infamiliaridade enquanto efeito estético. Arnavas e Bellini (2023) apontam para a possibilidade de hibridizações dessa estrutura em narrativas complexas como a de *Monster*. Mas esta pesquisa não abarca esse tópico, nem se propunha isso. A deficiência de trabalhos em línguas portuguesa e inglesa sobre a estrutura *kishotenketsu* foi um dos maiores empecilhos da minha pesquisa. Além dos trabalhos citados, alguns poucos artigos, monografias e teses consultadas citavam essa estrutura, mas decidi não os incluir na nossa fundamentação teórica porque não apresentavam contribuições significativas para a pesquisa. As concepções estéticas da tradição japonesa, como o *mono no aware* (páthos das coisas) ou o *yugen* (a poesia do mistério e do obscuro), embora citadas no trabalho, também não foram contempladas pela pesquisa. Além disso, eu citei, mas não me aprofundi nas questões relacionadas à propaganda do filme no Japão, que gerou incômodo em parte da comunidade LGBTQIA+ japonesa, acusando uma certa *invisibilização* dessas pessoas, sobretudo de crianças *queer* no país. Esses achados de pesquisa, por sua vez, apontam para outras possibilidades de investigações no campo acadêmico que podem surgir do meu trabalho.

Um ponto em comum nas costelas epistemológicas da filosofia tanto no ocidente quanto no oriente é a busca pela felicidade. É simbólico que Sakamoto faça Minato ponderar sobre sua própria felicidade no final do filme. Porque a felicidade é algo que qualquer pode ter, inclusive os *monstros*. A imagem final de celebração e bênção a qual Koreeda se refere recai justamente sobre essa ideia de que Minato e Yori seriam capazes de abraçar o *infamiliar* e a própria *monstruosidade*, e mesmo assim ser *felizes*. Afinal, as duas crianças já eram felizes. O afeto que nutriam uma pela outra era sua fonte de *familiaridade*. Todo o resto que lhes era

*infamiliar*. Eis o motivo por que Minato afirma que eles não teriam *renascido*: abraçar a monstrosidade é admitir que nunca houve nada de inóspito em sua existência, por mais que fora da base a patologização e a categorização dos adultos os colocasse nessa condição. O renascimento em *Monster* é um reconhecimento: a ideia de que é possível viver e ser feliz em meio às contradições da vida. Porque são essas contradições que tornam a realidade sensível e, por conseguinte, nos permitem perceber que somos humanos.

O *reconhecimento* é o movimento mais significativo na existência LGBTQIA+. É o movimento de abraçar o *infamiliar* e torná-lo *familiar*. E em *Monster*, esse é o movimento mais importante da estrutura narrativa. A nossa existência se estabelece em meio a um campo de incertezas. E talvez, por isso, mais do que uma contribuição acadêmica, este trabalho também tenha sido uma investigação íntima dos meus *infamiliars*. Reconhecer-se como um indivíduo *queer*, um *monstro* subversivo, é um ato revolucionário, no sentido estritamente marxista. É entender que seu papel na estrutura social e econômica é o de contrariá-la e em última instância, mudá-la. Esse posicionamento traz para a familiaridade a última das pragas da caixa de Pandora: a esperança.

Gostaria então de finalizar compartilhando o pensamento do filósofo coreano Byung Chul-Han: esperança como uma ferramenta da mudança. Ter esperança é acreditar que a mudança acontecerá, seja ela qual for (Han, 2024). A roda da história, inegavelmente, continuará a girar. Mas ela não gira sozinha. Enquanto indivíduos sociais e socializados, nós somos todos agentes responsáveis por girá-la. Acredito que a mudança é, antes de tudo, uma forma de *reconhecimento* das nossas *possibilidades*. É possível mudar, é possível fazer diferente, é possível ser *feliz*. A existência dos indivíduos *queer* reflete esse pensamento. E a repressão desses indivíduos reflete a angústia sobre essa ideia — o que concordamos ser a fonte de infamiliaridade, e, dentro do nosso escopo de pesquisa, *monstrosidade*. O que quero estabelecer aqui, na verdade, é um questionamento: por que não abraçar os nossos *monstros* assim como as crianças são capazes de fazê-lo? Talvez para isso, seja necessário ouvir mais as nossas crianças e defender a sua felicidade. Para que nós, os adultos, também possamos ser felizes.

## REFERÊNCIAS

ALZHANOV, Rayimbek *et al.* Significance of Asian Kishotenketsu model to filmmaking: A study of Kazakh Cinema. **Evolutionary Studies In Imaginative Culture**, p. 400–412, set. 2024.

ARAUJO, Mayara. **Produções televisivas nipônicas no Brasil: dos animês aos dramas de TV.** 11. ° Encontro Nacional de História da Mídia. São Paulo, jun. 2017.

ARNAVAS, Francesca; BELLINI, Mattia. Miyazaki's Hybrid Worlds and Their Riddle-Stories: Western Tropes and Kishōtenketsu. **Narrative Works**, v. 12, n. 1, p. 18–38, 2023.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

CAMPOS, Veridiana Ursi Freitas de. **O Estruturalismo e o Conceito de Estrutura: História e Psicanálise.** Dissertação (Mestrado em Psicologia) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

CLÉO DE 5 ÀS 7. Direção: Agnès Varda. Produção: Georges de Beauregard, Carlo Ponti. França: Rome Paris Films, 1969. 1 DVD (90 min).

DUNKER, Christian. I. L.. “Animismo e Indeterminação em ”Das Unheimliche”. In: DUNKER, Christian. I. L. **Obras Incompletas de Sigmund Freud: O Infamiliar.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. p. 199-218.

EHRlich, Linda C. **The Films of Kore-eda Hirokazu: An Elemental Cinema.** Cham: Springer International Publishing, 2019.

FIELD, Syd. **MANUAL DO ROTEIRO: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico.** 14. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Objetiva, 2013.

FIELD, Syd. **Screenplay: The Foundations Of Screenwriting, Revised & Updated.** Nova Iorque: Random House Books, 2005.

FONSECA, Keven Fongaro. **Uma Introdução Aos Fundamentos Da Narratologia.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Cinema e Audiovisual) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]:** seguido de O Homem da Areia. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GOMES, Marcelo Bolshaw. História dos estudos narrativos: da análise estrutural à narrativa mediada. **IMAGINÁRIO.** n. 25, 2022. Disponível em: <https://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario21-30/imaginario25/imaginario25.html>. Acesso em 30 jul. 2025.

GONSALVES, Rodrigo. O unheimlich e o paradigma estético-político contemporâneo: metodologia e reflexões acerca das implicações inumanas da vida cotidiana. **Simbiótica Revista Eletrônica**, v. 11, n. 1, p. 92–110, 2024.

HAN, Byung-Chul; KIEFER, Anselm. **O espírito da esperança: Contra a sociedade do medo.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2024.

HARNECKER, Marta. Elementary Concepts of Historical Materialism. [S.I.], 2025.

IDEGUCHI, Claudia Midori. **Flores de cerejeira e ondas do mar: diálogos entre o cinema de Hirokazu Kore-eda e a estética mono no aware.** Dissertação (Mestrado em Língua,

Literatura e Cultura Japonesa), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

KRENAK, Airton. **A vida não é útil**. Editora: Schwarcz. São Paulo, 2020.

KIRKPATRICK, Andy. Traditional Chinese Text Structures and Their Influence on the Writing in Chinese and English of Contemporary Mainland Chinese Students. **Journal Of Second Language Writing**, v. 6, n. 3, p. 223-244, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **O Lustre**. Editora: Rocco. Rio de Janeiro, 2015

MENDES, Breno. Psicanálise, hermenêutica e o problema do sentido: Ricoeur leitor de Freud. **Revista de Teoria da História**, v. 23, n. 2, p. 127–146, 2020.

MONSTER. Direção: Koreeda, Hirokazu. Roteiro: Koreeda, Hirokazu; Sakamoto, Yuji. Produção: Kawamura, Genki; Koreeda, Hirokazu; Yamada, Kenji. Japão: GAGA, 2023. 1 DVD (125 min).

NAKAMURA, Miri. **Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2015.

O CASTELO ANIMADO. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Estúdio Ghibli, 2004. 1 DVD (119 min).

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes — conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM. Abril, 2009.

PULP FICTION. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax Films, 1994. 1 DVD (154 min).

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Editora Nova Aguilar. Primeira Edição, 1994.

ROSENBAUM, Yudith. **O infamiliar — Clarice Lispector**. 2024. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2024/02/22/o-infamiliar/>. Acesso em: 29 jul. 2025

SHIMAUCHI, Sae. It is universal love beyond homosexuality and gender difference: critical media discourse analysis of boys' love dramas in Japan. **Feminist Media Studies**, v. 25, n. 5, p. 1277–1291, 2024.

SILVA, Tulio Rosa da. Fundamentos Da Análise Fílmica: Um Breve Panorama Teórico Metodológico. **Revista Livre de Cinema**, v. 11, n. 4, p. 17-31, out-dez, 2024.

THE ASAHI SHIMBUN. Agency still not providing full explanation to sex abuse victims. **The Asahi Shimbun**, Tóquio, 9 set. 2024. Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/15419693>. Acesso em: 31.07.2025

THE ASAHI SHIMBUN. COMMENTARY/ Despite 'fresh start,' Johnny's reluctant to part with old ways. **The Asahi Shimbun**, Tóquio, 3 out. 2023. Disponível em: <https://www.asahi.com/ajw/articles/15020066>. Acesso em: 31.07.2025

TOMIMATSU, Célia Maki. **O cinema que convoca os sentidos da vida: Uma análise do conceito de Ikigai (razão de viver) na filmografia de Hirokazu Koreeda**. Tese (Doutorado

em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

TREVISAN, Enrico Rosa. **Cinema E Psicanálise: Um Estudo Sobre Elementos Técnicos De Roteirização Da Indústria Cinematográfica De Hollywood**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2021.

YOO, Hyun-Joo. Exploring the Uncanny from Postcolonial and Queer Perspectives. **Humanities Studies East and West**, v. 65, p. 275–310, 2023.