



Personagens

3		
Narrativas breves		96
4		
Elementos da narrativa		138
5		
As personagens		176

3

Narrativas breves

O formato de filmes de curta duração tornou-se muito popular na produção brasileira de Cinema de Animação a partir da década de 1990, reinando absoluto como o formato mais utilizado até os dias atuais. Menores custos de produção, aliados a um espaço de veiculação crescente em visibilidade por parte de público e crítica — os festivais — atraíram cineastas de animação experientes e uma grande quantidade de novos talentos para o formato que se estabelecia.

Longe de ser apenas uma obra de rápida duração, o filme de curtas metragens (ou apenas *curta*) apresenta em sua estrutura uma série de particularidades conseqüentes de sua brevidade. Particularidades estas que se fazem presentes no próprio sentido da obra e nos elementos de sua narrativa — enredo, tempo, espaço, narrador e personagens.

O que se observa, em narrativas de curta-metragens, é uma subordinação de seus elementos constituintes a um único — o enredo (ou *ação*). Nestas obras, muito mais importante do que *quem* realiza determinada ação, *como* a ação é narrada ou *quando* e *onde* esta é desempenhada, é o fato em si, a própria ação desempenhada.

Particularidades semelhantes às do curta-metragem podem ser observadas no conto tradicional. Mais do que apenas dois meios narrativos breves, o curta-metragem e o conto tradicional apresentam um grande número de características semelhantes que lhes são únicas, frutos da mesma brevidade. A narrativa apresentada em um curta não se comporta da mesma maneira que a apresentada em um longa-metragem (sendo apenas menos extensa). Pode-se afirmar que, por analogia, a relação existente entre o curta e o longa-metragem é muito semelhante à relação existente entre o conto literário tradicional e o romance. Estudar o curta-metragem pelo viés da literatura, em comparação ao conto tradicional, torna-se, portanto, uma maneira de analisar em detalhes este formato cinematográfico pouco estudado em pesquisas científicas até o presente momento.

Neste capítulo, discorro sobre o formato dos filmes de curtas metragens. Analiso as características conseqüentes de sua duração breve por comparação com o conto literário tradicional e avalio as diferenças entre as linguagens verbal e visual ao contar e mostrar uma história narrada.



3.1.

O curta-metragem animado brasileiro

É animador o futuro que se desenha no primeiro censo da animação brasileira. Apesquisa “Animadores do Brasil”, inédita no país, revela uma explosão da animação a partir de 1999.

¹⁰⁸ VENTURA, Mauro. Censo inédito mapeia animação no país. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 mar. 2005. Segundo Caderno, cit. p. 1.

— Foi o grande salto. Na década de 90, foram feitos 171 filmes. Desses, 70 surgiram em 1999 — diz Claudia Bolshaw, uma das coordenadoras do Núcleo de Artes, Design e Animação (N.A.D.A.) da PUC, que oferece o único curso de pós-graduação em animação do país.

O surgimento de softwares e de computadores mais potentes ajuda a explicar essa expansão, beneficiada ainda pelos canais a cabo. O grande impulso, porém, veio do festival Anima Mundi, surgido em 1993.

— O público começou a ver filmes diferentes dos de Disney e Hanna Barbera. E, além disso, havia enfim uma janela para mostrar os trabalhos — explica Marcelo Marão, presidente da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA). ¹⁰⁸

Minha escolha por estudar as personagens de curta-metragens de animação brasileiros não se deu por acaso, mas por imposição da situação econômica do país. No Brasil, o mercado ainda em desenvolvimento de obras de animação dificulta que maioria dos cineastas disponha dos recursos necessários para produzir filmes de animação no formato cinematográfico de longa-metragem. A duração de um filme de animação é um fator determinante a ser considerado ao se estipular os custos de sua produção. Um filme animado é *confeccionado quadro a quadro*, e não filmado em *ação ao vivo*, como no cinema tradicional (em que a ação é registrada enquanto se desenvolve diante das câmeras). Cada quadro é uma imagem a ser produzida. Sendo assim, um único segundo de animação implica na confecção de pelo menos doze quadros que irão se suceder no tempo, em um mesmo espaço, a fim de gerar a ilusão do movimento aparente.

Deste modo, o caminho encontrado pela animação brasileira seguiu através da publicidade para televisão (particularmente nas décadas de 1970 e 1980) e, mais tarde, do curta-metragem (da década de 1990 até os dias atuais). Tratar de narrativas de animação brasileiras contemporâneas é tratar, portanto, de *curtas animados*.

Sendo o Cinema de Animação um meio narrativo onde a criação de cada segundo de uma obra torna-se tão trabalhosa (e, conseqüentemente, dispendiosa), a produção de um curta



animado apresenta-se como uma solução extremamente mais barata que a produção de um longa-metragem, podendo inclusive, atualmente, ser realizada na casa do próprio cineasta de animação, em sua prancheta e em seu computador pessoal. Esta ferramenta que o homem contemporâneo possui a seu dispor — o computador — tornou-se um importante auxílio ao desenvolvimento de seu potencial criativo no campo da animação. É com o auxílio desse instrumento que o Cinema de Animação brasileiro encontrou novos caminhos para o seu desenvolvimento. Seja simplificando tarefas que antes tomavam horas, seja reduzindo custos de produção ou tornando acessíveis a um maior número de pessoas técnicas antes complicadas, o rápido avanço tecnológico beneficiou a animação brasileira, possibilitando àqueles que possuam seu computador pessoal em casa e uma boa idéia na cabeça enveredar pelo Cinema de Animação e obter resultados satisfatórios.

Um novo método de fazer filmes animados veio à tona na última década, e, com ele, uma nova geração de artistas que utilizam o meio primariamente para a auto-expressão. Os novos animadores assumem responsabilidade direta por quase todos os aspectos do processo fílmico: concepção, desenho, filmagem e até mesmo a construção da truca. Essa reclamação da autoridade criativa contrasta bruscamente com o sistema de linha de produção impessoal da indústria de desenhos animados dos estúdios e traz a animação de volta ao seu impulso experimental original conforme corporificado nas obras de Winsor McCay, Emile Cohl, Hans Richter e Oskar Fischinger.¹⁰⁹

O advento dos computadores pessoais foi um dos principais fatores responsáveis pelo crescimento da área e pelo aumento sensível do número de profissionais atuantes no Brasil nos últimos anos. Em entrevista às alunas Ana Carolina Monteiro Franco e Fernanda Velasco, do curso de Comunicação social da PUC-Rio, afirmou Marão:¹¹⁰

No Brasil, como a maior parte da produção é direcionada ao vídeo, 99% da finalização é digital. A cada dia os profissionais e neófitos têm mais acesso às novas tecnologias, o que viabiliza a produção cada vez mais ampla, por vezes individual, de curtas e comerciais em animação.

Existe hoje, no Brasil, um número de animadores de qualidade internacional muito superior ao de qualquer época no país. E o mais importante é que estão utilizando a ferramenta digital para parir produtos em variadas técnicas, como 2D desenhado a lápis, *escaneado* e pintado digitalmente; 2D vetorial,

¹⁰⁹ Depoimento do animador independente George Griffin para o prefácio à primeira edição do livro **The animation book** (1978). In: LAYBOURNE, Kit. **The Animation book, new digital edition**, cit. p. xi. *Apud*: GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto**, cit. p. 18. Tradução da autora.

O nome do cineasta de animação *Winsor McCay* foi por mim corrigido na transcrição.

¹¹⁰ Marcelo Marão é cineasta de animação. Produz filmes de animação institucionais, para comerciais e videoclipes. Autor dos curta-metragens **Cebolas são azuis** (1996), **Pelotas de Regurgitação** (2000), **Chifre de camaleão** ^[7A], **Engolervilha** ^[16A] e **O arroz nunca acaba** (2005), pelos quais já recebeu diversos prêmios. Foi um dos idealizadores e primeiro presidente da ABCA. É também professor do curso de pós-graduação *Lato Sensu* em Design da PUC-Rio sobre Animação.



desenhado na *tablet*; 3D modelado e animado digitalmente; 3D com aparência de 2D; massinha stop-motion; pixillation; múltiplas e infinitas possibilidades de técnicas, estilos e narrativas.¹¹¹

¹¹¹ MARÃO, Marcelo. Entrevista concedida a Ana Carolina Monteiro Franco e Fernanda Velasco. Rio de Janeiro, 8 jun. 2004, cit. p. 2.

Trabalhar com o formato cinematográfico de curta-metragem não é, entretanto, de todo vantajoso, possuindo também algumas limitações. A principal desvantagem de se trabalhar com curtas é de ordem do mercado. Trata-se da dificuldade de distribuição e comercialização dos filmes.

¹¹² *Idem*, cit. p. 3.

O mercado para curtas é basicamente o circuito dos festivais, seguido da venda para emissoras de TV e hoje ampliado para distribuição na internet. Combinadas, estas três direções podem cobrir o custo do filme ou — eventualmente — gerar lucro.

No entanto, raramente um curta metragem gera lucro — por isso a necessidade de fomento da produção, estatal ou por iniciativas privadas.¹¹²

Os curta-metragens não encontraram nicho de mercado para a sua veiculação. Por não encontrar um padrão comercial adequado para serem vendidos como produtos cinematográficos, os filmes de curtas metragens, animados ou de cinema tradicional, costumam ficar restritos a participações em festivais.

Houve, no entanto, um aumento significativo de festivais de cinema no Brasil, seguindo o rastro de um novo crescimento da produção da indústria cinematográfica nacional em meados da década de 1990 — a *retomada do cinema brasileiro*.¹¹³ Os festivais de cinema (profissionais e universitários), bem como os festivais especificamente voltados para os curta-metragens, tornaram-se uma vitrine dos curtas para o público, apresentando novas idéias e lançando cineastas de talento. Diversos diretores de cinema brasileiros iniciaram suas carreiras apresentando suas primeiras obras — curtas, em sua maioria — nestes festivais. É o caso de Beto Brant (autor de **Dov'è Meneghetti**, 1988), Cacá Diegues (**Cinco vezes favela**, 1962), Walter Salles Jr. (**Socorro nobre**, 1995) e Jorge Furtado (**Ilha das flores**, 1989), entre diversos outros cineastas que hoje são reconhecidos internacionalmente.

¹¹³ A *retomada do cinema brasileiro* iniciou-se no final de 1993, retomando, literalmente, a produção de cinema brasileira, interrompida quase por completo no final da década de 1980 e início da década de 1990. O termo *retomada*, segundo o crítico de cinema Pedro Butcher, “é o nome dado ao “cinema brasileiro hoje”. Ele designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma das suas mais graves crises, no começo dos anos 90”. BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**, cit. p. 14.

Os curtas animados ganharam espaço não apenas nos festivais de curtas de cinema tradicional. Passaram a contar também com festivais próprios, como o *Festival Internacional de Animação do Brasil Anima Mundi*. O *Anima Mundi* é um festival de animação anual criado em 1993 — segundo o cineasta Daniel Schorr — a partir de uma reunião informal de



final de ano de um grupo de animadores, amigos entre si, na cidade do Rio de Janeiro.^{114, 115}

Atualmente, o Anima Mundi é um dos cinco mais importantes festivais de Cinema de Animação do mundo. Destino obrigatório dos curtas animados de estúdios e cineastas de talento reconhecido internacionalmente. No ano de 2005, o festival recebeu inscrições de obras de animação de quarenta e um países. Destes, o Brasil foi o que teve o maior número de obras selecionadas para a competição principal.

O festival tornou-se também sucesso de público. Hoje, o Anima Mundi é parte aguardada do calendário cultural das cidades em que é realizado — Rio de Janeiro e São Paulo.

Em 2004, na sua 12ª edição, o Anima Mundi reuniu um número superior a noventa mil pessoas. Ou seja: consolidou sua trajetória bem-sucedida, estendendo sua programação completa para o Rio de Janeiro e São Paulo.¹¹⁶

Em sua 13ª edição, Anima Mundi ressalta o crescimento da qualidade da produção brasileira e os ganhos de profissionalização que transparecem nos 345 trabalhos inscritos, dos quais 73 chegam à competição principal. A amostra é suficiente para colocar os animadores brasileiros em boa posição no cenário internacional, em matéria de criatividade e domínio das técnicas.¹¹⁷

A opção de trabalhar com as personagens dos filmes brasileiros premiados nas principais categorias competitivas do festival Anima Mundi se justifica pela importância que o festival tem para o Cinema de Animação brasileiro e por sua posição de destaque no cenário da animação internacional. Observou-se, ao longo da pesquisa, que *todos os curtas-metragens brasileiros* premiados no Anima Mundi — nas categorias de melhor filme ou de melhor filme brasileiro — arrendaram também prêmios na grande maioria dos festivais em que foram exibidos, de cinema tradicional ou de animação, nacionais ou internacionais. Tal recorte garante que as obras das quais foram selecionadas as personagens estudadas sejam representantes significativas da produção nacional de Cinema de Animação, de qualidade narrativa, técnica e estética reconhecida pelo público e pela crítica especializada.

Em entrevista concedida ao **Jornal O Globo**, Marcos Magalhães — cineasta de animação e membro da direção do festival — falou da importância do Anima Mundi para a consolidação do Cinema de Animação brasileiro:

Fizemos o festival para incentivar o setor. E estamos vendo uma cultura de animação se estabelecendo no país. Se

¹¹⁴ Daniel Schorr é diretor de Cinema de Animação do National Film Board (Canadá) e curador da mostra **Animação Canadense** no CCBB-SP. O filme **Jonas e Lisa** ^[1A], co-dirigido por ele, recebeu diversos prêmios em festivais, incluindo o de melhor filme no Anima Mundi 95 (Rio de Janeiro), Children's Film Festival (Chicago) e Festival del Nuevo Cine Latino Americano (Havana).

¹¹⁵ Conforme mencionado pelo cineasta em palestra realizada na PUC-Rio, em 19 out. 2005.

¹¹⁶ ANIMA MUNDI 2005: 13º Festival Internacional de Animação do Brasil. **Catálogo**, cit. p. 8.

¹¹⁷ *Idem*, cit. p. 10.



você declarar hoje que é um animador, não corre mais o risco de ser confundido com animador de festa infantil ou de auditório.¹¹⁸

¹¹⁸ VENTURA, Mauro, Censo inédito mapeia animação no país. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 mar. 2005. Segundo Caderno, cit. p. 2.

O espaço crescente de divulgação das obras animadas é igualmente um fator responsável pelo crescimento do mercado brasileiro de animação (que ainda se encontra em desenvolvimento). Tal crescimento não se dá apenas graças ao Anima Mundi ou aos demais festivais. O rápido avanço tecnológico dos últimos anos permitiu à animação permear outros meios além do cinema, ajudando a consolidar uma “cultura de animação” (mencionada por Magalhães) junto a um público que não é obrigatoriamente formado por espectadores de narrativas de animação.

Na programação dos canais de televisão aberta, onde até quinze anos atrás a presença de animações se resumia aos seriados de animação estrangeiros transmitidos em programas infanto-juvenis e a filmes publicitários durante os comerciais, hoje é ostensivo o uso de técnicas de animação as mais diversas nos mais variados tipos de programas.

Vinhetas animadas criadas por animadores, artistas e cartunistas anunciam os intervalos comerciais ou a marca das emissoras. Nos telejornais, já é corriqueira o emprego de infográficos animados e vinhetas nas chamadas de notícias. Durante a previsão do tempo, somos informados sobre a movimentação das massas de ar visualmente, com imagens dinâmicas. Mascotes animadas participam de programas diversos, seja em quadros próprios, interagindo com os apresentadores (pessoas reais) ou sendo elas próprias as apresentadoras. É o caso das personagens animadas *Gato Mestre* — comentarista do programa **Globo Esporte** no ano de 2002 — e *Eva Byte* — âncora do **Fantástico**, programa de variedades da Rede Globo de televisão.

As aberturas de seriados e novelas vêm sendo produzidas como filmes animados, sob forma de narrativas curtíssimas que ambientam o espectador no contexto do programa que será exibido a seguir, sem que façam parte necessariamente da narrativa do mesmo. Deixam assim de ser um espaço funcional do programa que será exibido (em que são listados os membros da equipe realizadora do programa) e se tornam uma obra breve à parte.

Canais e programas de televisão educativos como a TVE Brasil, a TV Cultura e a programação da MultiRio (Empresa de multimeios da prefeitura do Rio de Janeiro) na TV Bandeirantes/Rio e na TV por assinatura NET Rio vêm veiculando curta-metragens de animação nacionais em suas grades de programação. Algumas emissoras e programas de



televisão vêm investindo em séries de animação próprias, produzidas no Brasil e com temáticas focadas no público brasileiro. É o caso da TV Cultura e dos canais de televisão por assinatura MTV Brasil, Canal Brasil e TV Rá-Tim-Bum.

A TV Cultura está montando em São Paulo um núcleo de produção de desenhos animados. É a segunda emissora brasileira a investir em produção própria e em série de animação, que, graças aos avanços tecnológicos, deixou de ser exclusividade de multinacionais. A primeira foi a MTV, que no ano passado rodou a série **Megaliga de vjs Paladinos**.

O núcleo deverá produzir pelo menos uma hora por semana de desenhos — mais que o dobro da MTV. A primeira produção será a versão em animação da série **Castelo Rá-Tim-Bum**, que já está sendo roteirizada.

A Fundação Padre Anchieta (mantenedora da TV Cultura) está investindo R\$ 800 mil na compra de equipamentos para a produção de desenhos. Uma equipe de profissionais da emissora já está sendo treinada em Londres.

A emissora prevê começar a produzir seus desenhos em março e estreá-los em maio. A produção do núcleo de animação alimentará, primeiro, a programação do canal pago TV Rá-Tim-Bum, lançando em dezembro. Pouco depois, será exibida pela própria Cultura.

A TV Rá-Tim-Bum já atinge cerca de 500 mil dos 3,6 milhões de domicílios com TV paga no país. Deve chegar a 800 mil nos próximos meses.¹¹⁹

A série **Megaliga de vjs paladinos** (2003), cujas personagens e enredos refletem o universo temático e a programação da emissora MTV Brasil, encontra-se em sua terceira temporada.¹²⁰ A ela somou-se à programação da emissora uma nova série — **Fudêncio e seus amigos** (2005) — cuja temática é menos focada no universo da música e na identidade corporativa da Music Television e mais concentrada no humor e no universo adolescente.¹²¹ Em 2004, o programa **Tarja Preta** (do Canal Brasil) investiu em uma série própria de filmes de humor com cerca de um minuto de duração — a série de animação **Peso morto** (2004-). Criada pelos designers cariocas José Bessa e Claudio Reston, **Peso morto** já conta com três temporadas (totalizando cinquenta e dois episódios), em que narra o cotidiano de tipos cariocas freqüentadores de uma galeria comercial decadente.¹²²

¹¹⁹ CASTRO, Daniel. Cultura monta fábrica de desenho animado. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2005. Folha Ilustrada, cit. p. E1.

¹²⁰ **Megaliga de vjs paladinos**. Série criada pelo ilustrador Marco Antonio Pavão. Episódios dirigidos por Cacá Marcondes e Pavão. Produzidos por Déa Fragoso. Brasil, 2003-.

¹²¹ **Fudêncio e seus amigos**. Série dirigida por Cacá Marcondes e Pavão. Produzida por Déa Fragoso. Brasil, 2005-.

¹²² **Peso morto**. Série criada, dirigida e produzida por José Bessa e Claudio Reston (Visorama diversões eletrônicas). Brasil, 2004-. Sinopse da série: “Uma galeria decadente, o cinema fechado e o dia-a-dia desinteressante de seus freqüentadores. **Peso morto** é a série mais comum do seu bairro”. Episódios disponíveis em: <<http://www.visorama.tv>>. Acesso em: 10 fev. 2006.



O Cinema de Animação Brasileiro vive um expressivo período de crescimento de sua produção. É cada vez maior o número de profissionais envolvidos, de técnicas, estilos e temas, gerando um grande volume de filmes de qualidade.

O Instituto Kinoforum registra que foram produzidos 69 filmes neste formato em 2000 e 86 filmes em 2001. O Anima Mundi, maior festival de animação da América Latina, vem registrando um crescente número de inscrições de produções nacionais, passando de 126 filmes em 2002 para 205 filmes inscritos em 2003.

Essa forma de expressão cultural múltipla e independente precisa ser incentivada para que possa se desenvolver e ocupar seu lugar no audiovisual brasileiro e mercados externos. O começo de uma política de apoio e incentivo passa pelo reconhecimento das características que o diferenciam do filme ao vivo.

Na falta de organismos que entendessem e representassem nosso universo, em maio de 2003, 29 profissionais representando 5 estados brasileiros (RJ, SP, PB, RS, PR) decidiram elaborar um estatuto e registrar a ABCA / Associação Brasileira do Cinema de Animação. A primeira diretoria eleita foi Marcelo Marão - Presidente, Arnaldo Galvão - Diretor, Denise Garcia - Secretária e Ana Rita Nemer - Tesoureira.¹²³

A fundação da ABCA (Associação Brasileira de Cinema de Animação) em 2003 é também um fator positivo para o crescimento do mercado de Cinema de Animação no Brasil para os próximos anos. Fundada por veteranos da animação brasileira, a ABCA vem buscando novos caminhos para a animação brasileira, como colocou Marcelo Marão, em entrevista:

A ABCA é formada por profissionais de animação de todo o Brasil, com o intuito de trabalhar para a produção, distribuição, formação e memória da animação nacional. Foi criada no ano passado, inicialmente uma iniciativa do Arnaldo Galvão, Denise Garcia e eu.

Lançada em julho de 2003, completará um ano durante o Anima Mundi. Hoje há perto de uma centena de associados, que trabalham incessantemente buscando espaço para animação, elemento fundamental para o audiovisual de um país.

Entre muitos outros caminhos, estamos acertando o lançamento de três editais com o MinC, para produção de curtas para

¹²³ Apresentação da ABCA. Trecho extraído do website da Associação Brasileira de Cinema de Animação. Disponível em: <<http://www.abca.org.br>>. Acesso em: 30 jan. 2006.



cinema, pré-produção de longas e curtas para TV, no total orçamentário de 1,2 milhão de reais de verba direcionada ao cinema de animação, fato inédito no Brasil.

Simultaneamente, estamos discutindo editais de pilotos para séries de TV com TV Globo e Cartoon Network, financiamento para projetos de pesquisa sobre a história e memória do cinema de animação nacional com verba do FNC, distribuição e venda de nossos curtas no Mercado de Annecy, maior festival de animação do mundo, com um stand do Brasil e acompanhando o andamento do projeto de Lei do Vicentinho, com quem estamos nos comunicando para tornar mais viável a proposta de cota de animação nacional na TV.¹²⁴

A organização dos cineastas de animação brasileiros em uma associação como a ABCA tem facilitado o diálogo entre profissionais e investidores. O fomento da produção nacional — estatal ou por iniciativas privadas — tão necessário do ponto de vista de Marão, vem sendo obtido aos poucos, a partir do número crescente de editais voltados para o Cinema de Animação e das leis de incentivo à cultura (como as leis *do audiovisual*, *Rouanet*, *do Iss* e *do ICMS*).

A criação de uma associação e a criação do primeiro curso de pós-graduação em animação no Brasil (na PUC-Rio) são consequências do avassalador aumento da produção e de sua crescente qualidade.

O primeiro investimento do governo — os três editais citados — será lançado no dia 15 de julho, no CCBB, durante o Anima Mundi.

A intenção é aumentar este apoio a cada ano, com editais e concursos específicos, julgados por um comitê especializado e que ofereça prazos e valores condizentes com as diferenças da produção de um projeto de animação.¹²⁵

Ano passado, surgiram três editais de fomento à animação. O cenário é de fato promissor. Estão em pré-produção ou produção, por exemplo, sete longas-metragens de animação, como **Garoto cósmico**, de Alê Abreu, **Wood & Stock**, de Otto Guerra, e o segundo **Grilo feliz**, de Walbercy Ribas.¹²⁶

Entre as reivindicações da “classe”, estão a criação de linhas de crédito exclusivas para animação, a utilização do Condecine (prevê que TVs a cabo que invistam em co-produções nacionais abatam 3% do imposto devido) e a aprovação do Projeto de Lei do deputado Vicentinho (PT), estabelecendo cotas progressivas para desenhos nacionais nas TVs.¹²⁷

¹²⁴ MARÃO, Marcelo. Entrevista concedida a Ana Carolina Monteiro Franco e Fernanda Velasco. Rio de Janeiro, 8 jun. 2004, cit. p. 3.

¹²⁵ *Idem*, cit. p. 4.

¹²⁶ VENTURA, Mauro, Censo inédito mapeia animação no país. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 6 mar. 2005. Segundo Caderno, cit. p. 2.

¹²⁷ ASSIS, Diego. Produzidos no Brasil, longas de animação invadem a TV e o cinema. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 nov. 2003. Folha Ilustrada, cit. p. E2.



A ABCA também procura incentivar, dar apoio e orientação a todo o projeto de lei que beneficiar a atividade profissional dos cineastas de animação. Existe a possibilidade de aprovação do projeto de lei número 1821/2003, do deputado federal Vicente Paulo da Silva, que reserva uma parcela do horário das emissoras de televisão brasileiras à exibição de filmes de animação brasileiros.

Ele está propondo um projeto de lei que obriga as emissoras do país a exibirem desenho de produção brasileira. O projeto está em votação na Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática da Câmara. O deputado defende o projeto afirmando que 100% da programação infantil é estrangeira: “Nossos pequenos crescem sem compreensão de toda a diversidade que constitui o povo brasileiro”, diz Vicentinho.¹²⁸

Este projeto é importantíssimo porque inseriu a questão da formação de uma indústria de produção de animação genuinamente brasileira no âmbito político, onde pela primeira vez se discutirá a obrigatoriedade da TV de reservar uma porcentagem da sua programação infantil para o nosso produto.¹²⁹

Finalmente, a internet é apontada por autores e profissionais do Cinema de Animação (como o próprio Marcelo Marão observou, na entrevista citada) como um poderoso canal de divulgação e distribuição dos filmes de animação. Permite ao animador a possibilidade de exibir suas obras em uma mídia de alcance global, visibilidade esta que pode lhe render boas oportunidades de negócios. É o caso, por exemplo, do designer paulista Fábio Yabu, que transformou o passatempo de criar paródias de seriados de personagens japoneses (em quadrinhos animados voltados para a internet) em um negócio rentável. A série mensal **Combo Rangers** (1998), criada por Yabu e disponibilizada pelo autor no website comborangers.com.br, tornou-se uma febre entre os anos de 2000 e 2003, causando congestionamentos em provedores de acesso de grande porte, dado o enorme número de visitantes diários.¹³⁰ Aos quadrinhos animados, seguiram-se produtos como revistas em quadrinhos, livros infantis, brinquedos, bonecos e licenciamento das personagens como marcas para produtos diversos. Chegaram a ser produzidos, em animação limitada e com dublagem e sonorização profissionais, três episódios de curta duração — disponibilizados gratuitamente pela internet — contando uma nova origem para as personagens. O primeiro destes episódios foi disponibilizado no website de Yabu em 6 de out. 2000, dia do lançamento do primeiro número da revista em quadrinhos

¹²⁸ CUNTO, Raphael Di. Desenhos Brasileiros. In: **SoBReCarGa**, 12 maio 2004. Disponível em: <<http://www.sobrecarga.com.br/node/view/2497>> Acesso em: 29 mar. 2005.

¹²⁹ Trecho extraído do website da Associação Brasileira de Cinema de Animação. Disponível em: <<http://www.abca.org.br>>. Acesso em: 30 jan. 2006.

¹³⁰ **Combo Rangers**. Série criada, dirigida e produzida por Fábio Yabu. Brasil, 1998-2005. Episódios disponíveis em: <<http://www.comborangers.com.br>>. Acesso em: 23 ago. 2005.



nas bancas de jornais do país. Apesar do filme de animação e da revista em quadrinhos narrarem a mesma história (sendo o filme de animação oferecido gratuitamente na internet), a revista obteve grande sucesso de vendas, impulsionado, em boa parte, pela popularidade das obras disponíveis a acesso pelo website.

Espera-se que o desenvolvimento do mercado de animação nacional permita aos cineastas de animação brasileiros a possibilidade de enveredar em outros formatos além do curta-metragem. Por ora, o Cinema de Animação contemporâneo brasileiro se restringe, majoritariamente, a *curtas animados*. Tais curtas, por sua vez, têm sua exibição ainda restrita a festivais, internet e a poucas emissoras e programas de televisão. Mas este espaço está aumentando, e tende a aumentar cada vez mais, da mesma maneira que aumenta a cada ano a variedade de títulos de Cinema de Animação produzidos no Brasil e o número de profissionais que despontam na área. A tecnologia de produção nunca esteve tão acessível quanto nos últimos anos. Ao cineasta de curtas animados, resta o desafio de saber narrar uma boa história no curto espaço de tempo que dispõe.

Quadros 1 e 2 do último episódio da temporada Combo Rangers: Zero (1999-2000). Animação e desenhos de Fabo Yabu.



Capas das revistas em quadrinhos mensais Combo Rangers, números 9 e 10.



3.2.

A forma do curta-metragem

O curta-metragem é uma obra cinematográfica de rápida duração. Este formato possibilita ao cineasta uma maior liberdade para experimentar, ousar ou transmitir uma mensagem aos espectadores de maneira mais objetiva: por meio de pequenas histórias.

Segundo Luiz Gustavo Bayão, o que caracteriza um curta-metragem é o número reduzido de páginas de seu roteiro (que chega, no máximo, a cerca de trinta páginas), onde uma página equivale a um minuto de duração, aproximadamente.¹³¹ É, portanto, a *brevidade* a principal característica de um filme para que este seja considerado um curta-metragem. Tomaremos como ponto de partida esta definição.

Com um curto espaço de tempo, o roteirista precisa condensar em poucas páginas o que ele faria em um longa-metragem. É saber escolher o que funciona e o que não funciona, sem desperdiçar tempo/páginas em cenas ou diálogos inúteis. E isso é mais do que um exercício, é conhecer profundamente a arte de escrever para as telas a ponto de transformar duas horas em dois minutos — sem que a mágica se perca.¹³²

A brevidade do formato exige objetividade destas obras, que narrem histórias de maneira clara e condensada. Escrever o roteiro de um curta-metragem, por se tratar de uma narrativa curta, exige do cineasta ou roteirista uma economia dos elementos narrativos, chamada por Bayão de *economia literária*.

Muitos roteiros de curta-metragem pecam pelo excesso de páginas: personagens que falam demais ou cenas intermináveis acabam descaracterizando um curta. O bom roteirista sabe dizer muito escrevendo pouco. Um detalhe como a marca de um carro ou o que a protagonista carrega na bolsa diz muito mais do que páginas e páginas de descrição.¹³³

Vale, neste ponto, justificar a importância da obra de Luiz Gustavo Bayão como parte da moldura teórica desta pesquisa. Apesar de apresentar uma visão extremamente técnica do curta-metragem em seu livro — especificamente relacionada à criação de roteiros para filmes de curtas-metragens — o autor trata tal criação como a confecção de um texto literário, para em seguida relacioná-la à visualidade que a obra evoca. Ou seja, o autor trabalha com a criação de narrativas literárias para tratar de narrativas de meios audiovisuais. O próprio Bayão se

¹³¹ Luiz Gustavo Bayão é curta-metragista e roteirista de cinema. Autor do livro **Escrevendo curtas**: uma introdução à linguagem cinematográfica do curta-metragem (2002) e diretor de diversos curtas, dentre os quais se destaca o filme de animação **Roleta russa** ^[31C], premiado pela ABD&C (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas) na 10ª edição do festival Anima Mundi, na cidade do Rio de Janeiro.

¹³² BAYÃO, Luiz Gustavo. **Escrevendo Curtas**, cit. p. 13.

¹³³ *Idem*, cit. p. 58.



justifica, afirmando que “para o roteirista é muito importante *escrever visualmente*, assim ele facilita o trabalho do diretor visando manter maior proximidade entre o roteiro e o filme” (BAYÃO, 2002:71).

Bayão identifica três gêneros distintos de filmes de curtas-metragens: o *curta experimental*, o *curta documental* e o *curta de ficção*.

Para um *curta-metragem experimental*, o que vale é a espontaneidade. São filmes curtos que buscam explorar uma sofisticação estética ou técnica. Dificilmente apresentam uma narrativa. Neste tipo de curta, é sensível a presença marcante de um cineasta (diretor ou animador) ou de um profissional técnico. Nem sempre, entretanto, é necessária a presença de um roteirista ou o emprego de um roteiro, sendo este muitas vezes substituído por um *storyboard* mais elaborado. Como exemplo, cito o curta-metragem de animação **Pssst** (2003), exibido durante o festival Anima Mundi de 2004.¹³⁴ Trata-se de uma obra experimental baseada nas pinturas abstratas da artista plástica Anne-Marie Sirois e na música composta pelo percussionista Michel Deschênes.

No *curta-metragem documental*, as figuras do roteirista e do diretor estão relacionadas à figura do pesquisador. Faz-se necessário escolher a maneira como os dados levantados sobre o tema da pesquisa serão apresentados visualmente (entrevistas, dramatizações, gráficos, animações etc.). São filmes informativos, que podem se valer tanto de descrição quanto de narração para transmitir ao espectador o conteúdo da pesquisa realizada. Como exemplo, cito o curta-metragem de animação **Ryan** (2004), de Chris Landreth, sobre a vida do talentoso cineasta de animação canadense Ryan Larkin, que após ter problemas com a fama e com a dependência de álcool e drogas tornou-se mendigo nas ruas de Montreal.¹³⁵

Finalmente, o *curta-metragem de ficção* apresenta ao espectador uma narrativa fictícia, com enredo, tempo, espaço e personagens contextualizados em um *mundo possível*. Toda a narrativa se desenvolve nas páginas do roteiro antes de ser traduzida para a linguagem cinematográfica. Nesta tradução, é comum a substituição do narrador — elemento fictício que, nas narrativas verbais, comunica a estória aos leitores ou ouvintes — pela visualidade dos filmes (ou *olho da câmera*, sobre o qual nos deteremos oportunamente adiante). Todos os curta-metragens analisados nesta pesquisa seriam, pela tipologia de Bayão, exemplos de curtas de ficção.

Tal tipologia se mostra extremamente limitada, uma vez que é possível identificarmos curta-metragens cujas características não se enquadrem adequadamente em nenhum dos três gêneros, ou ainda, que apresentem características

¹³⁴ **Pssst**. Dirigido e produzido por Anne-Marie Sirois. Canadá, 2003.

¹³⁵ **Ryan**. Dirigido por Chris Landreth. Produzido por David Baas (produtor de animação), Jed DeCory, Karyn Nolan, Noah Segal, David Verrall (produtores executivos), Jeremy Edwardes, Steven Hoban, Marcy Page e Mark Smith. Canadá, 2004.

Premiado com o Oscar de melhor curta-metragem de animação, em 2005.



híbridas de mais de um destes tipos. É o caso, por exemplo, do curta-metragem de animação **Onde andar** **Petrucio Felker** ^[22B], que emprega características típicas do curta documental para narrar — de maneira bem-humorada — a biografia fictícia do controverso artista plástico Petrucio Felker, personagem criada especificamente para o filme. A obra não seria classificada como curta-metragem documental (afinal, trata-se de uma estória fictícia). Entretanto, não se trata apenas de um curta-metragem de ficção, mas sim de um falso documentário, com características de ambos os tipos da classificação do autor. De fato, o próprio ato de narrar um acontecimento ou biografia, ainda que verídicos, traz em si uma tradução dos fatos para serem apresentados em um meio específico com determinada(s) linguagem(ns), já caracterizando, tal elaboração, uma obra como sendo uma ficção. Uma realidade contada segundo as intenções de um narrador, roteirista, pesquisador, cineasta ou autor não seria já uma invenção?

Por ser o objetivo da pesquisa estudar as *personagens animadas* dos curtas premiados, interessa para o seu desenvolvimento trabalhar apenas com filmes que possuam personagens — curtas de ficção, segundo a definição do autor. Personagens — é importante esclarecer — são *seres fictícios* intrínsecos a obras dramáticas ou narrativas (conforme serão definidas adiante). Deste modo, não participam do recorte desta pesquisa os curtas animados experimentais e documentais. Trataremos então, deste ponto em diante, exclusivamente de curta-metragens de ficção.

Por trás de todo enredo de um curta-metragem de ficção (chamada por Bayão de *texto*) existe sempre uma mensagem, ou *subtexto*. O subtexto é a “alma” do roteiro do curta-metragem e está relacionado a todos os demais elementos da narrativa. Em todas as cenas, no enredo, nos acontecimentos, nos diálogos e nas personagens é possível se identificar o mesmo subtexto. Esta característica do curta-metragem é chamada por Bayão de *unidade dramática*.

Texto: “um taxista trabalha no turno da noite e exposto aos perigos da profissão vai aos poucos perdendo sua sanidade mental até tornar-se uma pessoa totalmente agressiva e vingativa”. Qual seria um possível subtexto para esta história? “Solidão”. ¹³⁶

Por se tratar de uma narrativa breve, criada com *economia literária*, o texto de um curta-metragem de ficção costuma ser objetivo, claro e condensado, evitando tratar de diversos temas simultaneamente ou de assuntos cuja complexidade impeça

¹³⁶ BAYÃO, Luiz Gustavo. *Escrevendo Curtas*, cit. p. 23.



um desenvolvimento satisfatório no curto espaço de tempo em que a narrativa se apresenta ao espectador. Ainda assim, identificar o subtexto de um curta-metragem nem sempre é uma tarefa fácil.

Texto 1: Uma preguiça deseja apanhar um coco no coqueiro ao lado, mas deixa os dias se passarem sem que saia do lugar para buscá-lo.

Qual seria um possível subtexto para esta estória? Que conceito norteia a mesma? “Preguiça”.

Parece óbvio produzir uma obra intitulada **A preguiça e o coco** ^[3A] cujo subtexto seja o conceito de preguiça, o protagonista seja um *bicho-preguiça* (chamada apenas de “a preguiça” no título do filme) e esteja, de fato, personificando o conceito de preguiça, representando — metaforicamente, de forma caricatural — a pessoa preguiçosa. Parece óbvio porque é para ser óbvio! Trata-se, neste caso específico, de um filme de humor que lança mão da caricatura para fazer uma crítica ao comportamento preguiçoso. As caricaturas têm por peculiaridade um proposital exagero em suas características, como meio de reforçar o conceito que estão representando na narrativa. (trataremos das caricaturas quando estudarmos as personagens, no capítulo 5). Do mesmo modo que a personagem, os demais elementos narrativos deste curta-metragem remetem objetivamente ao subtexto, de maneira exagerada.

O que dizer, por outro lado, do texto abaixo, extraído de uma obra que possui uma estrutura narrativa moderna, com texto e subtexto muito mais densos?

Texto 2: Um fantasma está aguardando a morte de seu corpo em coma no hospital. Neste tempo, ele revê sua relação com a morte, desde sua infância até sua própria morte. ¹³⁷

Qual seria um possível subtexto para esta estória? “Morte”? “A efemeridade da vida”? “A morte como a libertação de um sofrimento”? “A morte como algo de bom”? Torna-se difícil, neste caso específico, definir o subtexto do curta-metragem em uma única palavra.

Convém observar que o *texto* de uma obra cinematográfica não é sinônimo de *sinopse*. Uma sinopse conta ao leitor, resumidamente, o *assunto* da obra tratada, sem, no entanto, revelar-lhe detalhes do enredo nem tampouco sua conclusão, incentivando-o, muitas vezes, a conhecer melhor a obra. O texto, por outro lado, relaciona-se com a *mensagem* da obra. Neste, podemos buscar identificar o subtexto, que seria o *tema* sobre o qual versa a obra. Sobre tema, assunto e mensagem,

¹³⁷ Sinopse do filme **Terminal** ^[13A]. ANIMA MUNDI 2002. **Catálogo**, cit. p. 119.



trataremos adiante no próximo capítulo, à luz da teoria literária. Por ora, a diferença entre sinopse e texto se apresenta mais claramente no exemplo abaixo, também extraído do curta animado **A preguiça e o coco** ^[3A].

Sinopse: Uma preguiça, que mora em uma árvore, sonha em pegar um coco no coqueiro ao lado. ¹³⁸

Texto: Uma preguiça deseja apanhar um coco no coqueiro ao lado, mas deixa os dias se passarem sem que saia do lugar para buscá-lo.

Há ainda temas maiores que outros, dentre os temas possíveis de serem identificados em uma mesma obra. O subtexto, entretanto, referir-se-á sempre ao tema maior — mais geral e abrangente, que engloba os demais temas passíveis de serem identificados no curta-metragem.

A estrutura narrativa tradicional de um curta-metragem é semelhante à estrutura narrativa clássica. Seu enredo pode ser dividido em três partes: *introdução*, *desenvolvimento* e *conclusão*.

Na *introdução*, são apresentadas as personagens e a premissa dramática (o fio condutor da história) do enredo. Nos curta-metragens, onde o tempo é um fator essencial a ser controlado, a introdução deve ser muito bem elaborada, pois terá uma duração extremamente curta.

O *desenvolvimento* é a parte do curta-metragem onde há mais minutos disponíveis. É nele que a história toma forma. No desenvolvimento, são utilizados os dados apresentados ao espectador na introdução para que estes dêem prosseguimento ao *conflito*. ¹³⁹

Na *conclusão* do curta-metragem, temos o *clímax* — momento culminante da história, isto é, de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo — e o *desfecho* — onde há a resolução do conflito e o destino das personagens se revela. É também a conclusão o momento de responder a questões que porventura tenham sido levantadas ao longo do enredo do filme.

A conclusão nos revela por completo a essência do filme. Nela, o subtexto do curta-metragem se faz mais presente do que em qualquer outro momento da narrativa.

Logicamente, a forma de um curta-metragem é livre, sendo ainda a estrutura clássica a estrutura narrativa mais recorrente nas obras analisadas. Entretanto, é cada vez mais corriqueira a estruturação moderna — fragmentada — em filmes de curtas metragens, até mesmo no Cinema de Animação. Há casos, por exemplo, de filmes em que a introdução possui

¹³⁸ Sinopse do filme **A preguiça e o coco** ^[3A]. ANIMA MUNDI 99. **Catálogo**, cit. p. 108.

¹³⁹ “*Conflito* é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.” GANCHO, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**, cit. p. 11.



duração maior do que o desenvolvimento, ou mesmo de obras em que a parte introdutória inexistente, aparecendo pulverizada em pequenas cenas ao longo do desenvolvimento. Todos os elementos narrativos utilizados pelo roteiro encaminham o espectador para a conclusão do enredo, o auge do filme de curtas metragens. Entretanto, há casos de curtas que já se iniciam com a resolução do conflito, para apenas em seguida apresentar o desenvolvimento que levou a estória até aquela situação apresentada no início da narrativa. Não há uma regra única. O desafio está em produzir uma unidade coesa; uma obra breve com início, meio e fim que conte uma estória interessante para o espectador e transmita a ele sua mensagem.

Por fim, Bayão lembra ainda que cinema *é imagem*. Ou seja, “é um meio onde as imagens movem a história” (BAYÃO, 2002:67). *Mostrar*, segundo o autor, é sempre mais significativo que *contar*. Será mesmo? Retornarei a esta afirmação mais adiante. Por ora, pretendo me concentrar na questão do *contar*.

3.3.

Contar: a forma simples do conto tradicional

Quando comecei a estudar as personagens dos contos de magia, em minha pesquisa sobre narrativa, ocorreu-me algo que, apesar de me parecer um tanto quanto óbvio agora, naquele momento era totalmente inesperado: identifiquei no *conto tradicional* (ou *conto simples*) características muito semelhantes às dos filmes de curtas metragens.

Qual não foi a minha surpresa ao, pesquisando informações a respeito do formato de curta-metragem, deparar-me com este trecho do prefácio do livro de Luiz Gustavo Bayão, escrito pelo roteirista Hugo Moss:¹⁴⁰

...o ofício de realizar um curta-metragem é longe de ser somente uma mera aprendizagem: é uma arte em si, como o conto na literatura. Não me lembro mais quem foi que definiu o romance como a uma maneira fácil de escrever um conto. E, com toda a razão, muitos cineastas nunca deixam de praticar a arte do curta mesmo anos depois de fazer incursões no formato mais tradicional de longa-metragem.¹⁴¹

Moss relaciona a obra cinematográfica de curta-metragem com a obra de longa-metragem em analogia à relação entre o conto e o romance, já muito discutida na literatura. De fato, uma vez percebida que esta relação se estende para

¹⁴⁰ Hugo Moss é roteirista e presta consultoria na área de cinema. Autor do livro **Como formatar o seu roteiro** (1996) e do curso online **O roteiro de cinema – uma introdução** (2001). Já prestou serviços para mais de 100 filmes e projetos, entre eles **Central do Brasil** (1998), de Walter Salles Jr., **Eu Tu Eles** (2000), de Andrucha Waddington e **Amores Possíveis** (2001), de Sandra Werneck. É roteirista de diversos curtas, tais como o filme de animação **As novas aventuras do Kaiser** (escrito em parceria com o cineasta de animação Marcos Magalhães, ainda não finalizado), vencedor de um prêmio de produção no 1º Concurso de curta-metragem do Ministério de Cultura, em 1997.

¹⁴¹ BAYÃO, Luiz Gustavo. **Escrevendo Curtas**, cit. p. 7.



muito além da brevidade característica a ambos, torna-se mais fácil analisar os mecanismos por trás da narrativa do curta-metragem de ficção a partir da teoria literária, utilizando como elo os pontos em comum entre o curta-metragem e o conto. Tal método mostrou-se importante para o estudo das personagens dos *curtas de animação*, uma vez que pouco já se estudou sobre este tema em pesquisas científicas, mas muito já foi dito sobre narrativas literárias.

“Afinal, o que é o conto?” — questiona a professora Nádía Batella Gotlib.¹⁴² “Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua *especificidade*?” (GOTLIB, 2003:5).

Um conto, afirma a professora Gotlib, é uma *estória*, em primeiro lugar. Por *estória* (ou *história*), Gotlib entende “o que se conta numa narrativa e que pode ser recontado, recompondo-se os fatos numa sequência cronológica, sem a preocupação de obedecer a ordem que tais acontecimentos ocupam na narrativa” (*Idem*, 94).¹⁴³ Em seguida, a autora inicia seu estudo sobre o conto — no capítulo com o sugestivo título “*o conto: uma narrativa*” — com as três definições de Julio Casares para o termo conto:

1. relato de um acontecimento;
2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso;
3. fábula que se conta às crianças para diverti-las.¹⁴⁴

Tais definições servem como ponto de partida para a autora refletir sobre as particularidades do conto (que busco apresentar brevemente nesta pesquisa) sem que seja de seu interesse, entretanto, engessar o termo em definições ou tipologias. Gotlib cita Mário de Andrade, que, na crônica **Contos e contistas** (datada de 13 de setembro de 1938), declarou que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou pelo nome de conto” (ANDRADE, 1972:5).¹⁴⁵ O mesmo autor, em um momento posterior, tornaria a demonstrar seu desinteresse por uma definição do conto na voz do narrador de **Vestida de preto**, iniciando este conto com o seguinte trecho:

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que eu vou contar é conto ou não, sei que é verdade.¹⁴⁶

Gotlib defende que o que faz o conto “é o *modo* pelo qual a *estória* é contada” (GOTLIB, 2003:17). O conto é caracterizado pela própria natureza da narrativa: a de simplesmente *contar*

¹⁴² Nádía Batella Gotlib, doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, é professora de Literatura Brasileira na USP. **Teoria do conto** (1985), **Clarice: uma vida que se conta** (1995) e **A literatura feita por mulheres no Brasil** (2001) são alguns de seus muitos livros publicados.

¹⁴³ É importante não confundir *estória* com *enredo*. O *enredo* (ou *ação*), conforme veremos no capítulo 4, é o encadeamento organizado dos acontecimentos que compõem uma *estória* narrada, isto é, o modo como a *estória* tem seus elementos organizados ao ser transmitida.

¹⁴⁴ GOTLIB, Nádía Batella. **Teoria do conto**, cit. p. 11.

¹⁴⁵ Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) foi professor, poeta, contista, romancista, ensaísta, crítico de arte, folclorista e musicólogo. Foi o fundador e primeiro diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo — à frente do qual fundou a Sociedade de Etnologia e Folclore, o Coral Paulistano e a Discoteca Pública Municipal — e diretor do Instituto de Artes da antiga Universidade do Distrito Federal. Regeu, durante muitos anos, a cadeira de História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sua segunda obra publicada — **Paulicéia desvairada** (1922) — é considerada o marco inicial da poesia modernista no Brasil, colocando o autor entre os mais proeminentes artistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Outra de suas obras que se destacou por sua contribuição ao movimento modernista foi o livro **Macunaíma**, o herói



estórias. Contar (do verbo latino *computare*) uma estória não é simplesmente um relatar de fatos. Relatar (do termo latino *relatum* — *re*, outra vez; *latum*, trazido), segundo a autora, implica no acontecido ser trazido outra vez por alguém que teve notícia do mesmo ou o testemunhou. Contar, a despeito da instigante fala do narrador do conto de Mário de Andrade, não se refere apenas ao acontecido. Não tem compromisso com o fato real.

Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo.¹⁴⁷

Em um conto, não há limites precisos entre ficção e realidade, apenas graus de proximidade ou afastamento do real. Um conto é, portanto, sempre *fictício*, sempre uma *invenção*.

A história do conto, nas suas linhas gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito dos contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*.¹⁴⁸

É impossível precisar o início do *contar estórias*, mas pesquisadores confirmam que estórias eram contadas em tempos remotos, muito anteriores à tradição escrita. O semiólogo e formalista russo Vladimir Iakovlevich Propp, no livro **As raízes históricas do conto maravilhoso** (1946), desenvolveu um estudo sobre as origens do conto.¹⁴⁹ No livro, Propp defende a existência de duas fases na evolução dos contos: a *pré-história* e a *história do conto*.

Na primeira fase — que Propp defende tratar de uma pré-história do conto — o conto e o relato sagrado (mitos e ritos) se confundiam. Segundo Gotlib, Propp define *mito* com sendo simplesmente um “relato sobre a divindade ou seres divinos em cuja realidade o povo crê” (PROPP, 1972:30). Define *rito* como *costume* ou, como esclarece Gotlib, “atos ou ações cuja finalidade é operar sobre a natureza e submetê-la” (GOTLIB, 2003:24). Partindo da hipótese de Propp de que conto, rito e mito se confundiam nesta primeira fase, a definição de mito tal como defendida por Mircea Eliade — uma das mais importantes e influentes autoridades no estudo das religiões — demonstra com clareza a importância dos contos nas sociedades que o autor define como “arcaicas”:¹⁵⁰

sem nenhum caráter (1928), romance em que o protagonista possuiria virtudes e defeitos de um brasileiro comum.

¹⁴⁶ ANDRADE, Mário de. Vestida de preto. In: **Contos novos**, cit. p. 7.

¹⁴⁷ GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**, cit. p. 12.

¹⁴⁸ *Idem*, cit. p. 13.

¹⁴⁹ Vladimir Iakovlevich Propp (1895-1970), acadêmico russo, participou do movimento formalista russo, aplicando a abordagem formalista à análise das estruturas narrativas dos contos tradicionais. Buscou, em seus estudos, desvendar os mecanismos por trás da profusão dos contos de magia (contos tradicionais folclóricos russos) a partir de três questões fundamentais: a análise da forma dos contos de magia a partir de seus componentes básicos, visando identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis; as transformações ocorridas entre contos (que geravam novos contos) e as origens e fontes destes contos. Suas pesquisas tornaram-se importante referência ou objeto de crítica para pesquisadores como Tzvetan Todorov, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, A. Julien Greimas, Claude Brémont e Haroldo de Campos, entre outros. A obra **Morfologia skázki** (*Morfologia do conto maravilhoso*, 1928) influenciou pesquisadores em todo o mundo, principalmente após sua publicação na língua inglesa (final da década de 1950).



De modo geral pode-se dizer que o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa história é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma criação, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos.¹⁵¹

Nesta fase pré-histórica do conto, onde o contar estórias está relacionado com a religião, os mais velhos contavam aos mais jovens estórias sobre o mundo e sobre si próprios, a fim de justificar e explicar o sentido dos atos e tradições a que estes jovens estavam submetidos. Os contos, mitos e ritos respondiam a questionamentos sobre as origens do mundo que os cerca e do qual fazem parte e sobre a sociedade a que pertenciam, uma vez que revelavam o sagrado, edificavam crenças e orientavam pensamentos e atitudes.

Propp concluiu que a maior parte dos contos desta fase tem por tema dois ciclos ritualísticos, que por vezes se confundem ou se encontram unidos: o da *iniciação* e o das *representações da morte*. Contar era parte imprescindível da religião. Em diversas culturas, havia a proibição de narrar *qualquer coisa*, pois o *narrar* era imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas à maioria das pessoas. Narrar, seja por meio de relatos ou ritos, era um meio de explicar os fenômenos do mundo e interagir magicamente com o mesmo. Segundo Vladimir Propp:

...o relato faz parte do cerimonial, do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a possuir o amuleto; é uma espécie de amuleto verbal, um meio para operar magicamente o mundo.¹⁵²

Surgem nesta fase os primeiros contos registrados em linguagem escrita. Para muitos historiadores, **Os contos dos mágicos** (cerca de 4.000 a.C.), registrados pelos egípcios, seriam os contos escritos mais antigos conhecidos. Em seguida, aponta-se a estória de **Caim e Abel** (cerca de 2.000 a.C.) e as demais estórias do **Antigo testamento da Bíblia**. No século VI a.C. são coletadas as diversas estórias do mundo clássico grego que compõem a **Ilíada** e a **Odisséia**, atribuídas a Homero. Do oriente, no mesmo século, vêm os contos da **Pantchatantra**, que ganhou tradução do sânscrito para o árabe no século VII da era cristã, e para o inglês no século XVI. Já a coletânea de mil e uma estórias das **Mil e uma noites** apareceu inicialmente

¹⁵⁰ Mircea Eliade (1907-1986), doutor em Filosofia, historiador e romancista, é considerado uma das maiores autoridades no estudo da História e Filosofia das religiões. Adquiriu renome como professor de História das Religiões, tendo lecionado na Universidade de Bucareste (Romênia), na École des Hautes Études de Paris e na Sorbonne (França), no Instituto do Extremo Oriente de Roma (Itália), no Instituto Jung de Zurique (Suíça) e na Universidade de Chicago (Estados Unidos). Foi também Doutor *Honoris causa* de numerosas universidades de todo o mundo. Premiado em 1977 pela Academia Francesa, recebeu a Legião de Honra. Eliade foi adido cultural e de imprensa nas representações diplomáticas romenas em Londres e Lisboa até 1945. Autor de vasta obra sobre religiões e mitos, em que se destacam os livros **Yoga**: essai sur l'origine de la mystique Indienne (*Yoga: imortalidade e liberdade*, 1933), **Cosmos e História**: O mito do Eterno Retorno (1954), **Birth and rebirth** (*Ritos e simbolos de iniciação*, 1958), **O Sagrado e o profano**: A natureza da religião (1959) e **Mito e realidade** (1964), dentre outros.

¹⁵¹ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**, cit. p. 22.

¹⁵² PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Las raices historicas del cuento**, cit p. 528. *Apud* GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**, cit. p. 24. Tradução da autora.



na Pérsia (no século X), em seguida no Egito (século XII) e finalmente se espalhou por todo o continente europeu (século XVIII).

A segunda fase definida por Propp — a história do conto propriamente dita — ocorre quando este se liberta da religião e passa a ter autonomia. Nesta fase, os narradores deixaram de ser as pessoas mais idosas ou de ter funções religiosas e passaram a ser pessoas quaisquer. O ato de contar histórias perde seu significado religioso. De fato, o relato sagrado torna-se *profano*. Quando, precisamente, ocorre esta mudança de paradigma ainda é difícil determinar. “O rito desaparece, segundo Propp, quando desaparece a caça como único e fundamental recurso de subsistência” (GOTLIB, 2003:25), situa minimamente Gotlib. As consequências para o conto, entretanto, são por ele apontadas:

...livre dos convencionalismos religiosos, evade-se na livre atmosfera da criação artística que recebe seu impulso de fatores sociais que já são outros diferentes e começa a viver uma vida exuberante.¹⁵³

Historiadores identificam as primeiras preocupações estéticas nos contos transmitidos por escrito por volta do século XIV. O registro dos contos eróticos de Giovanni Boccaccio, por exemplo, no seu **Decameron** (1350), permitiu que estas obras fossem divulgadas e traduzidas em diversas línguas. O contador de histórias passou a buscar a elaboração artística de suas narrativas sem perder, contudo, as características da oralidade. Daí ao *conto literário* — conto inventado originalmente por registro escrito, pela figura do *autor* — passou-se pouco tempo. Gotlib cita o **Héptameron** (1558), de Marguerite de Navarre, no século XVI; as **Novelas ejemplares** (1613), de Cervantes, no início do século XVII e no final do mesmo século as **Histoires ou contes du temps passé avec des moralités**: contes de ma mère Loye (1697), compilação de contos registrados por Charles Perrault que ficaram conhecidos como *Contos da mamãe Gansa*. Perrault redige os contos de sua coletânea como se estes tivessem sido contados por uma velha ama a seu filho, que teria, por sua vez, tornado a narrá-los. Aos contos redigidos por Perrault soma-se a primeira tradução européia das **Mil e uma noites** (entre 1704 e 1708), por Galland. Segundo André Jolles, “podemos dizer sem temor que o gênero vai dominar toda a literatura no começo do século XVIII e substituir, por um lado, a grande narrativa do século XVII, o romance” (JOLLES, 1976:191). Nas numerosas observações que dedicou ao gênero em suas obras, o escritor do século XVIII Wieland demonstrou a

¹⁵³ PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Las raíces históricas del cuento**, cit p. 531. *Apud* GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**, cit. p. 25. Tradução da autora.



importância que o conto teve para a literatura deste século na Europa, fornecendo-nos uma imagem precisa de como este era concebido pelos europeus. Segundo Jolles, Wieland descreve o conto como sendo

...uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural. Sendo ambas as tendências inatas da humanidade, encontramos por toda a parte os contos, alguns deles muito antigos.¹⁵⁴

No século XIX, o conto se desenvolve “estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais” (GOTLIB, 2003:7). Surge, neste século, o conto moderno. Enquanto os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm empenharam-se em redigir as narrativas populares (nas múltiplas formas em que elas se apresentavam) conhecidas hoje como *contos de fadas*, Edgar Allan Poe se estabelecia como contista e como teórico do conto literário — devendo-se a esse autor, ao escrever o prefácio à reedição da obra **Twice-told tales** (1842), de Nathaniel Hawthorne, uma das primeiras teorizações sobre o conto enquanto gênero literário.

Discorrendo sobre a forma do conto, podemos afirmar que todo conto é uma narrativa breve, que transmite uma estória de maneira objetiva, clara e condensada, exatamente como o curta-metragem de ficção. A situação apresentada e sua proposição temática são resumidas.

Diferente de pesquisadores como Propp e Grimm — que estudaram o conto a partir das ações constantes que compõem o enredo e das personagens que as praticam, sem se ocupar da *extensão* dos contos examinados — Edgard Allan Poe desenvolveu sua teoria sobre o conto literário a partir da *brevidade* característica de seu objeto de estudo.¹⁵⁵ Estudou, assim, a relação existente entre a *extensão* do conto (e, conseqüentemente, o tempo despendido para sua leitura) e o *efeito* que a leitura do conto causa no leitor (chamado por Poe de *efeito único* ou *impressão total*). Segundo Poe, a fruição de um texto causa no leitor um efeito de “excitação” ou de “exaltação da alma”. Como todo estado de excitação é transitório, cabe ao autor *dosar* sua criação, permitindo à sua obra sustentar a excitação do leitor durante um determinado tempo. Caso a narrativa seja longa demais ou breve demais para a estória que o autor propõe-se a contar, este efeito de excitação ficará diluído ou será interrompido abruptamente.

¹⁵⁴ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 191.

¹⁵⁵ Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor, poeta, contista, romancista, crítico literário e editor, é considerado um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas, bem como um dos primeiros teóricos do conto literário. Sobre o estudo dos contos, publicou os ensaios **Review of Twice-told tales** (1942), **The philosophy of composition** (*Filosofia da composição*, 1942) e **The writing — Nathaniel Hawthorne** (*Os contos de Hawthorne*, 1847), entre outros.



Poe defende que um conto deve ser breve o suficiente para que seja lido de uma só vez, exercendo, assim, domínio sobre o leitor.

...“no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção”.¹⁵⁶

Para Poe, a construção de um conto literário pelo autor visa conquistar um *efeito único*, ou *impressão total*. O efeito único de um conto é o efeito que o autor pretende que sua obra cause no leitor no momento em que este a está lendo. Pode objetivar encantar o leitor, aterrorizá-lo, diverti-lo, enganá-lo, ensinar-lhe algum conceito etc.

O conceito de *unidade de efeito* do conto literário em muito se assemelha à *unidade dramática* do curta-metragem. Em um conto, todos os elementos narrativos, os acontecimentos que compõem o enredo e o tom da escrita visam causar um efeito único no leitor.

O *plano* ou *design* surge como característica do conto [...] para Poe. Tal como para Jorge Luis Borges, que, em entrevista a um canal de TV em São Paulo (agosto de 1984), distinguia a poesia lírica, que deixa fluir a intimidade, do conto, que é construção.¹⁵⁷

À construção de um conto literário é necessário, portanto, planejamento, a fim de que o autor consiga causar no leitor o efeito desejado em um breve tempo de leitura (uma vez que a duração da leitura está diretamente relacionada ao efeito por ela causado). Estas considerações atentam a uma característica básica na construção de um conto, chamada por Poe de *economia dos meios narrativos*. “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos.” (GOTLIB, 2003:35). O contista condensa a matéria narrada para apresentar os seus melhores momentos. A condensação de meios narrativos para a maior intensidade do efeito único torna o conto breve e denso, aproximando o conflito (único) da conclusão. “E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (*Ibidem*). Apenas lembrando, Luiz Gustavo Bayão identifica esta mesma característica na construção de roteiros de curta-metragens, chamando-a de *economia literária* (BAYÃO, 2002:58).

Por fim, uma importante característica da forma do conto, para a qual chama a atenção o escritor Ricardo Piglia, é a de

¹⁵⁶ GOTLIB, Nádia Batella.

Teoria do conto, cit. p. 34.

Citação de Edgar Allan Poe, sem indicação de referência por parte da autora.

¹⁵⁷ *Idem*, cit. p. 40.



transmitir ao ouvinte ou leitor duas histórias: a *estória* que narra o conto (ou história aparente), que é contada pelo narrador e a *mensagem* do conto (ou história oculta), conceito entendido nas entrelinhas da estória.¹⁵⁸ A história oculta se faz “com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA 1994:39). A narrativa de um conto se constrói na tensão dialética entre a mensagem aparente e a mensagem oculta. A conclusão de seu enredo traz sempre uma revelação, antes da qual costuma ser difícil ao ouvinte ou leitor compreender a história oculta do conto. Ao final da narração, o ouvinte ou leitor constata que há no conto algo que não foi dito. Para Piglia, a informação mais importante do conto é aquela que não se relata. Acredita que a indagação “como contar uma história enquanto se está contando outra?” (PIGLIA 1994:39) é a chave da técnica de construção de contos. A base do gênero constrói-se, para o autor, nos pontos de cruzamento das duas histórias. Com base nesta afirmação, o autor estabelece a diferença entre os contos tradicionais — que possuem estrutura rígida e linear e nos quais a história oculta obedece a uma “moral ingênua” (sobre a qual trataremos adiante) — e os contos modernos — de estruturas variadas, nos quais são trabalhadas as tensões entre as duas histórias, sem tentar resolvê-las.

Trato em minha pesquisa, a partir deste ponto, das características do *conto tradicional* (ou *conto simples*), histórias breves de estrutura narrativa *clássica*, isto é, tal qual descrita por Aristóteles em sua **Arte poética**, considerada a mais antiga e duradoura matriz da teoria literária (compilada entre 335 e 333 a.C., aproximadamente). Nesta obra, lê-se:

Na imitação em verso pelo gênero narrativo é mister que as fábulas sejam compostas num espírito dramático, como as tragédias, ou seja, que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, assemelhando-se a um organismo vivo, causem o prazer que lhes é próprio.¹⁵⁹

A narrativa de um conto tradicional obedece à ordem de princípio, meio e fim defendida por Aristóteles, bem como a regra da unidade: uma única ação, em um único período de tempo e em um só espaço. São contos tradicionais, por exemplo, os contos de fadas dos estudos comparados de Jacob Grimm (1812), bem como os contos de magia russos analisados por Vladimir Propp em seus estudos morfológicos sobre a estrutura narrativa e as funções das personagens (1928).¹⁶⁰ Faz-se necessário alertar tal especificidade, visto que muitas das características do conto tradicional não se aplicam ao *conto moderno*, que surge e rapidamente ganha força após a

¹⁵⁸ Ricardo Piglia é escritor, crítico literário e ensaísta. Considerado por numerosos críticos como um dos mais importantes escritores contemporâneos da América Latina. Autor de diversos romances e de livros sobre a teoria literária. Entre suas obras, encontram-se **La invasión** (1967), **Nombre falso** (1975), **Respiración artificial** (1980), **Crítica y ficción** (1986) e **La ciudad ausente** (1992), entre outras. Recebeu, em 1997, o mais importante prêmio literário da Argentina — o *Planeta* — pelo livro **Plata Quemada** (1997). Autor do roteiro do filme **Coração Iluminado** (1996, em parceria com o cineasta Hector Babenco) e co-autor do roteiro dos filmes **Comodines** (1997), **La sonámbula** (1998) e **El astillero** (2000).

¹⁵⁹ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: _____. **Arte retórica e arte poética**, cit. p. 278. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Por *fábula*, Aristóteles refere-se à estória (ou história).

¹⁶⁰ Os estudos do semiólogo russo Vladimir Propp sobre os contos de magia russos serão apresentados no capítulo 6, quando tratarmos dos atributos das personagens.



Revolução Industrial. A diferença entre estes dois modos de se narrar histórias breves é apontada pela professora Gotlib:

Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida.¹⁶¹

O conto moderno definido por Gotlib é este conto que não é mais regido por eixos fixos, mas por uma pulverização de sua estrutura que, para a autora, reflete a própria vida cotidiana. “Evolui-se do *enredo* que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas...” (GOTLIB, 2003:30). Não há uma ação principal que constitua o enredo das narrativas modernas, mas ações descentralizadas que compõem uma história de evolução fragmentada.

Com relação ao modo tradicional de narrar e à estrutura narrativa clássica, o professor João Batista Cardoso — no livro **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**: para um tempo de “PAS” (Programa de Avaliação Seriada) (2001) — lança mão de uma citação de Zoleva Carvalho Felizardo que se mostrou muito adequada a este estudo sobre o conto tradicional:^{162, 163}

O estilo tradicional da narrativa¹⁶⁴ impõe algumas peculiaridades, tais como: — *unidade de ação* — uma só situação importante centraliza a narrativa e envolve as personagens — *unidade de tempo* — em se tratando especialmente de um conto, a história se passa em curtos lapsos de tempo — *unidade de lugar* — ainda assumindo a narrativa as características de um conto, observa-se unidade de espaço, isto é, o lugar geográfico por onde as personagens circulam é sempre de âmbito restrito.¹⁶⁵

É interessante notar, não por acaso, a menção da autora às características do conto, em sua definição do modo tradicional de narrar. O conto tradicional é o gênero literário que melhor representa a estrutura narrativa clássica em sua forma mais simples, menos sofisticada.

No conto tradicional, o acontecimento narrado — uma *ação* única, sem subtramas, ramificações ou seqüências (chamado por Felizardo de *unidade de ação*) — é mais importante do que as personagens que o vivem, o momento único em que acontece (*unidade de tempo*) e o espaço restrito onde acontece (*unidade de lugar*). Da mesma forma, não é importante para o conto possuir uma precisão histórica ou geográfica. Contos tradicionais são universais. Personagens,

¹⁶¹ GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**, cit. p. 29.

¹⁶² Zoleva Carvalho Felizardo, especialista em Literatura Infanto-juvenil pela FAPA, é professora no sistema público municipal de ensino de Porto Alegre. Instrutora de treinamentos em *língua portuguesa e redação oficial*, junto à Secretaria Municipal de administração de Porto Alegre. **A composição no vestibular** (1969); **Teoria e prática da redação** (1978); **Redação oficial** (1979) e **O guia de produção intelectual de Porto Alegre** (em prelo, previsto para 2006) são alguns de seus muitos livros publicados.

¹⁶³ João Batista Cardoso, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília, é professor da Universidade Federal de Goiás, onde criou e coordena o curso de especialização em Letras.

¹⁶⁴ A autora refere-se aqui à narrativa clássica. No livro de Cardoso, lê-se a seguinte nota: “Quando fala em estilo tradicional da narrativa, a autora estabelece uma comparação com a narrativa moderna e/ou contemporânea, em que a unidade, tanto de ação quanto de tempo e lugar, vem sofrendo notável ruptura, tendo em vista que o personagem nessa narrativa perde-se, pela ausência de um objeto definido, entre as diferentes ações que, por sua vez, transcendem os limites de tempo e lugar.”

¹⁶⁵ FELIZARDO, Zoleva Carvalho. **A composição no vestibular**, cit. p. 43. *Apud* CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 35.



tempo e espaço são indeterminados historicamente (lembre-se do “*era uma vez...*” que costuma iniciar as narrativas de contos de fadas), podendo variar de acordo com o período e a região em que o conto está sendo narrado. As situações narradas, bem como as mensagens transmitidas nas entrelinhas, permanecem constantes.

Em 1812, Jacob e Wilhelm Grimm publicaram diversos contos de magia que haviam registrado em uma coletânea, intitulada **Kinder-und Hausmärchen** (*Contos para crianças e Famílias*). Em sua pesquisa, Grimm reparou semelhanças nas situações narradas por contos diferentes. Em contos diferentes era possível, dadas as comparações realizadas, identificar um mesmo “fundo” — uma mesma premissa básica, ou uma mesma situação narrada — apesar de possuírem elementos narrativos diferentes. E elaborou que um conto poderia ser narrado de maneiras diferentes, por pessoas diferentes e ao longo dos tempos, sem que este fundo — a essência da estória — fosse modificado. As mudanças poderiam ser significativas a ponto de criarem um novo conto, mas a essência do novo conto ainda seria a mesma daquele que lhe deu origem.

No ensaio **O conto**, presente no livro **Formas simples** (1930), o pesquisador holandês André Jolles — a partir das pesquisas de Grimm — defende que todo conto tradicional é, em sua essência, uma *forma simples*, “isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua ‘forma’” (GOTLIB, 2003:18).¹⁶⁶ Jolles valeu-se das pesquisas de Grimm para desenvolver seu estudo. Afirma o autor que “Jacob Grimm percebeu no Conto um “fundo” que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras” (JOLLES, 1976:188). “Costuma-se dizer” — continua Jolles — “que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma lenda “com as suas próprias palavras”” (*Idem*, 195). É importante ressaltar que não se tratam das palavras de um indivíduo específico, que imprime à estória uma realização única, com seu cunho pessoal (como um *autor*). Explica Jolles que “a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas” (*Ibidem*).

O conto tradicional pode, portanto, ser contado com as “próprias palavras” do narrador sem que sua forma simples seja modificada ou desapareça. Pelo contrário, o narrador estará passando adiante, intacta, a forma simples que constitui a essência do conto narrado. Em uma forma simples (como as sagas, os contos, as lendas e tantas outras identificadas pelo pesquisador), “a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e renovação constante” (*Ibidem*). Esta característica da linguagem das formas simples permite aos

¹⁶⁶ André Jolles (Johannes Andreas Jolles, 1874-1946), estudioso de Literatura e das artes figurativas, foi professor de Filologia Germânica e Literatura Comparada na Universidade de Leipzig (Alemanha) entre 1919 e 1944. Autor dos volumes de ensaios **Bezieling en vorm** (*Intuição e forma*, 1923) e **Einfache formen: legende, sage, mythe, rätsel, spruch, kasus, memorabile, märchen, witz** (*Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*, 1930). Neste último, o autor examina os contos — ao lado de lendas, sagas, mitos, adivinhas, ditados, casos, memoráveis e chistes — enquanto *formas simples* das quais derivaram as formas literárias mais complexas, diferenciando-os das *formas artísticas*. (obras elaboradas por autores, únicas e, portanto, impossíveis de serem recontadas sem que percam suas características que as tornam peculiares).



contos tradicionais sua existência e propagação através dos séculos e pelas mais diversas regiões do mundo, possibilitando-lhe ser fluido, móvel, passivo de entendimento por todos seus ouvintes ou leitores, atualizando-se nas suas transmissões sem deteriorar sua essência e sua mensagem. Para Jolles, as características principais do conto tradicional são, portanto, sua *mobilidade*, sua *generalidade*, e — o que lhe dá a característica de ser novo a cada vez que é narrado — sua *pluralidade*.

¹⁶⁷ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 196.

O que acabamos de mostrar, a propósito da linguagem, pode ser estendido a tudo o que se encontra em ambas as formas: personagens, lugares, incidentes. Basta dizer, sem entrar em pormenores, que todos esses elementos conservam na Forma Simples seu caráter fluido, genérico, sempre renovado.

[...] Empregamos amiúde a palavra *atualização*, [...] a atualização de uma Forma Simples se apóia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma. ¹⁶⁷

A citação de Jolles corrobora a menção ao conto feita por Zoleva Carvalho Felizardo ao tratar das peculiaridades impostas pelo modo tradicional de narrar, explicando suas causas. A forma simples do conto tradicional (situações narradas, história oculta) perdura e se propaga. Tal fato só é possível graças à mobilidade, generalidade e pluralidade do conto e, conseqüentemente, de seus elementos narrativos. Assim, é fluido e genérico o narrador do conto, que o transmite com as suas “próprias palavras”. O mesmo pode-se dizer do enredo (ação ou acontecimento composto pelos *incidentes*) que, entretanto, mantém sempre a *unidade de ação* defendida por Felizardo. “A ação localiza-se sempre “num país distante, longe, muito longe daqui”, passa-se “há muito, muito tempo”, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca” (JOLLES, 1976:202), conservando, do mesmo modo que o enredo, a *unidade de lugar* e a *unidade de tempo*, respectivamente.

O mesmo ocorre com as personagens, que também são indeterminadas — fluidas, genéricas e plurais. Agem, em narrativas de conto tradicionais, “personagens não determinadas historicamente” (GOTLIB, 2003:17). Se um príncipe de um conto tradicional tivesse o nome de um príncipe da História, este deixaria de representar seu papel genérico de tradicional herói de contos de fadas e remeteria a um ente específico, de características únicas e próprias. São indeterminadas, especialmente, as personagens cujos papéis são tão importantes para os contos tradicionais que emprestam seu nome para os mesmos na França e na Inglaterra — as fadas (e também as



bruxas, ogros e monstros que são suas contrapartidas). Seres maravilhosos que, com seus poderes mágicos, personificam genericamente as benfeitorias, malfeitorias ou faltas realizadas às personagens principais. Nas palavras de Jolles, a narrativa de um conto tradicional...

¹⁶⁸ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 192.

...salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar no plano do maravilhoso. ¹⁶⁸

É interessante notar a maneira como a citação de André Jolles dialoga com a fala de Wieland mencionada anteriormente. Wieland defende que o conto satisfaz duas tendências da natureza humana que, para ele, são opostas: a *tendência para o maravilhoso* e o *amor ao verdadeiro e ao natural*. Jolles, entretanto, afirma que a narrativa de um conto tradicional não se empenha em representar um acontecimento tal como se fosse real, preferindo operar no plano do maravilhoso. Mais adiante, em seu ensaio, o autor parece complementar a fala de Wieland, amarrando as duas tendências da natureza humana satisfeitas pelo conto ao identificar “um paradoxo que constitui a verdadeira base do Conto: *nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*” (JOLLES, 1976:202).

De fato, os acontecimentos no conto tradicional não pretendem refletir a realidade em sua verossimilhança. Tais contos transmitem ao ouvinte ou leitor — por meio de simbolismos e metáforas — mensagens que remetem a uma “moral da história”. Trata-se da história oculta do conto: são ensinamentos, conceitos, regras de conduta, tradições... Não por acaso, por exemplo, Charles Perrault deu a seu livro o título de “*Contos do passado com moralidades*” (tradução literal). Cada conto de sua coletânea remetia, obrigatoriamente, a uma “moral da história”. O próprio Perrault, em sua introdução à obra, escreve sobre os contos por ele selecionados, afirmando que:

“Em todos eles a virtude é recompensada e o vício punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são. [...] Por muito frívolas e estranhas que estas fábulas sejam em suas aventuras, é certo que estimulam nas crianças o desejo de se assemelharem aos que elas vêm tornar-se felizes e, ao mesmo tempo, o temor de que lhe ocorram os infortúnios com que os



perversos foram punidos por suas maldades. [...] São estas as sementes que se lançam, que no começo apenas produzem movimentos de alegria e de tristeza mas não tardarão muito a frutificar em inclinações para o Bem”.¹⁶⁹

¹⁶⁹ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 198.

¹⁷⁰ *Idem*, cit. p. 198.

Logicamente, Perrault elaborou uma coletânea de contos voltados *para crianças*, deixando bem claras as suas intenções em seu texto introdutório. Nas sociedades “arcaicas” tratadas por Mircea Eliade, os contos narrados pelos mais velhos aos mais jovens visavam explicar as origens do mundo à volta dos mesmos e justificar a vida social do grupo. Em comum, estes dois tipos de contos tradicionais apresentam um caráter “instrucional” transmitido por alegorias que tendem ao maravilhoso. Jolles se questiona o motivo dos contos tradicionais provocarem certa satisfação no ouvinte ou leitor (*movimentos de alegria e de tristeza*, na introdução de Perrault) para, em seguida, elaborar a seguinte resposta:

Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer.¹⁷⁰

Todos os acontecimentos sobre os quais versam os contos tradicionais evoluem de maneira a corresponderem às expectativas dos ouvintes / leitores. Diferente dos acontecimentos do mundo sensível, nos contos tradicionais as virtudes *sempre* são recompensadas e as malfeitorias *sempre* são punidas, e o final das histórias, para seus heróis, é *sempre* feliz. Jolles identifica no conto uma ética que difere da *ética da ação* da Filosofia.

Se pensarmos com Kant que a ética responde à pergunta “Que devo fazer?” e que o nosso julgamento ético inclui, portanto, uma determinação axiológica dos atos humanos, o conto não tem lugar aí. Mas podemos admitir que, para além dessa ética, existe uma outra que responde à pergunta: “Como devem as coisas acontecer no universo?” e existe um juízo axiológico orientado para o *acontecimento* e não para o *ajuste de contas*; e verifica-se ser este o julgamento ético que a linguagem inculca na forma do conto.

Ao invés da ética filosófica, que é uma ética de ação, chamarei a esta a *ética do acontecimento* ou *moral ingênua* [...] O nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético [...]; não é utilitarista nem hedonista [...]; é exterior à religião [...]; é um julgamento puramente ético, quer dizer,



absoluto. [...] Existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão “bons” e “justos” segundo nosso juízo sentimental absoluto. [...] Neste aspecto, o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo.¹⁷¹

¹⁷¹ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 199-200.

¹⁷² *Idem*, cit. p. 201.

O mundo sensível, esse universo oposto à moralidade ingênua dos contos tradicionais chamado de “real”, recebe pelo mesmo julgamento de ordem afetiva o nome de *trágico*. O trágico acontece, na concepção de Jolles, “quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser”, tratando-se da “resistência de um universo sentido como contrário às exigências de nossa ética ingênua em face do acontecimento” (JOLLES, 1976:200). O trágico corresponde, portanto, às exigências da ética da ação.

Apesar de o conto tradicional ser norteado pela moral ingênua, é constante a presença do trágico em suas histórias (sem que estes se configurem em “contos trágicos” ou contos norteados pela ética da ação). O trágico, nestes contos, é ao mesmo tempo proposto e abolido. Tal fato é percebido na combinação dos acontecimentos e da matéria narrada de modo proposital a gerar uma situação de conflito no enredo que, ao final da história, é resolvida. Segundo Jolles, os contos tradicionais normalmente abordam incidentes trágicos que contrariem o sentimento comum de acontecimento justo. Cita, como exemplo, o conto **Der Gestiefelte Kater** (*O gato de botas*). Nesta história, os leitores são apresentados a um moço, filho caçula de um moleiro, que recebe menos em herança que seus irmãos mais velhos: apenas um gato, aparentemente sem valor. Este estado das coisas apresentado pela situação inicial do conto não é *imoral* em si mesmo. Cria, entretanto, um sentimento de injustiça para com o protagonista. Injustiça esta que deve ser reparada. Ao final do conto, é dada aos leitores a satisfação de presenciarem o mesmo gato que fora ganho de herança — valendo-se de sua astúcia — reparando a injustiça causada ao protagonista, conseguindo-lhe muito mais do que aquilo que o destino inicialmente lhe privara.

...tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo. Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas essas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua.¹⁷²



Jolles termina seu ensaio defendendo que “o conto é acontecimento no sentido da moral ingênua. [...] Os gestos verbais [...] do Conto estão prenhes de trágico e de justiça, na acepção da moral ingênua” (*Idem*, 203-204).

As personagens dos contos tradicionais agem de acordo com a ética do acontecimento, isto é, “não fazem o que devem fazer, os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer” (GOTLIB, 2003:18). Mesmo os seres maravilhosos são produtos bem claros das direções distintas que encarnam nos contos: monstros, ogros, espíritos malignos e bruxas encarnam a direção trágica; as fadas, os animais e seres mágicos bons encarnam a direção ingênua. Graças a seus poderes, e a tudo que a esses seres se associa, são o meio mais seguro de escapar ao trágico do mundo real.

Todos esses seres são maravilhosos, nenhum deles é, na verdade, um personagem atuante; são todos os executores do acontecimento ético que uma das duas espécies pode impedir, enquanto que a outra o orienta na direção do nosso julgamento sentimental.¹⁷³

Trata-se de um exemplo claro à declaração de Jolles a função dos deuses olímpicos nos versos épicos de Homero, registrados nas obras **Ilíada** e **Odisséia** (VI a.C.). Os deuses, na mitologia da Antigüidade clássica grega, personificavam conceitos relacionados a aspectos do mundo sensível e da personalidade dos seres humanos (a Terra, os céus e os raios, os oceanos, o Sol, a Lua, a morte, a sabedoria, o amor, a ira, a velocidade, a guerra, a caça e tantos outros conceitos). Durante o cerco à cidade de Tróia (descrito na **Ilíada**) e a viagem de retorno de Ulisses à sua pátria (**Odisséia**), os deuses — que não atuam diretamente na narrativa, como personagens — interferem na vida das personagens que são suas favoritas ou seus desafetos. Nestas narrativas, um deus encarna — para as personagens a quem protege — a direção da moral ingênua, concedendo-lhes bênçãos, premonições, dons, proteções especiais ou itens mágicos. É comum, no entanto, que este mesmo deus encarne a direção trágica da narrativa para outras personagens, enviando-lhes infortúnios, tormentas, maldições e até mesmo desviando-os do destino de suas jornadas.

Retornando ao exemplo oferecido por Jolles — **Der Gestiefelte Kater** — o *Gato de Botas* seria um destes agentes que orientam o enredo para sua adequação aos preceitos da moral ingênua, ainda que, para isso, a personagem minta, engane, obrigue as pessoas a mentirem e acabe devorando um bruxo que nenhum mal havia lhe feito ou ao filho do moleiro. O bruxo, ainda que não seja o *vilão* da estória, encarna a

¹⁷³ JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples**, cit. p. 203.



direção trágica do conto, pois se coloca como obstáculo ao acontecimento justo e à felicidade do moço — a obtenção do tesouro. Tesouro este que, ao final do conto, não pertencerá ao Gato de Botas, mas sim àquele que fora injustiçado na situação inicial do conto.

Retorno à questão das personagens dos contos maravilhosos, oportunamente, no capítulo 6. Concluo este breve estudo sobre o conto tradicional com uma consideração sobre suas semelhanças com o curta-metragem.

Observou-se, ao longo da pesquisa, que todo curta-metragem que segue o modo tradicional de narrar — seja de Cinema de Animação ou filmado em ação ao vivo — possui particularidades muito semelhantes às do conto tradicional. Dada a vasta bibliografia a respeito das personagens na teoria literária, optou-se por estudar as personagens dos curta-metragens de animação pelo viés da literatura, analisando em detalhes as narrativas dos curtas animados de maneira semelhante à análise de um conto tradicional.

A fim de evitar equívocos que pudessem ser causados pelas diferenças existentes entre estes dois meios narrativos, seguiu-se, no próximo capítulo, um estudo acerca dos elementos estruturantes da narrativa (necessário para o desenvolvimento da análise planejada), verificando o comportamento destes mesmos elementos nas narrativas breves de linguagem verbal e audiovisual. Antes, contudo, faz-se necessário esclarecer questões que possam ter surgido ao longo deste capítulo sobre a narração destas duas espécies de obras breves, preparando-nos para a discussão sobre os elementos que tornam tais narrações possíveis.

3.4.

Mostrar: considerações sobre as narrações literárias e cinematográficas

Retomo neste ponto da pesquisa a afirmação feita por Luiz Gustavo Bayão, mencionada no último parágrafo do capítulo 3.2 — *A forma do curta-metragem*.

¹⁷⁴ BAYÃO, Luiz Gustavo.
Escrevendo Curtas, cit. p. 66.

A regra de ouro do cinema: *mostrar* é sempre mais significativo que *contar*.¹⁷⁴

Antes de analisar esta afirmação, em cujo cerne reside a diferença marcante entre o curta-metragem e o conto tradicional literário, faz-se necessário definir os significados de *mostrar* e *contar*.



Contar, para termos desta pesquisa, diz respeito a narrar uma estória com foco nas ações, nos acontecimentos. Está relacionado à *narração sumária* (ou *apresentação sumária*), em que o narrador resume extensões de tempo razoáveis — semanas, meses ou até anos na vida de uma personagem ou de uma sociedade — em poucas frases, páginas ou imagens, levando o ouvinte, leitor ou espectador a compreender os acontecimentos linearmente e de forma concisa, sem grande aprofundamento. Nas palavras do professor Ismail Xavier ¹⁷⁵

...alguém nasceu, casou, envelheceu ou morreu; num determinado dia de chuva, o protagonista saiu de casa, fez compras, encontrou amigos e voltou tarde para casa; [...] O tempo se contrai, de formas variadas, e interessa apenas a informação sobre o acontecido, sem maiores detalhes. ¹⁷⁶

A narração sumária está relacionada ao modo de representação do *gênero épico* (ou *gênero narrativo*), em que o narrador se posiciona como um mediador entre o apreciador da obra (ouvinte / leitor / espectador) e os acontecimentos, resumindo-lhe o ocorrido. ¹⁷⁷ É identificada, habitualmente, em narrativas verbais — escritas ou orais — sem ser, no entanto, exclusividade das mesmas. No cinema, montagens que justapõem fragmentos de cenas, passagens inteiras que exibem acontecimentos em velocidade muito acelerada (como um *fast forward* do vídeo-cassete) e inserções de textos no fluxo das imagens exibidas podem possuir a função sumarizante de um narrador literário ao resumirem fatos e acontecimentos. A narração sumária também é muito empregada em videocliques musicais.

Mostrar, por outro lado, diz respeito à apresentação detalhada, à descrição e à visualidade — seja de uma imagem assistida pelo espectador, seja de uma imagem confeccionada na imaginação do ouvinte ou leitor. Temos, nesses casos, uma *cena*. Oposta à narração sumária, a cena apresenta em detalhes uma situação específica, com unidade de espaço e continuidade de tempo. O que ocorre em um lugar específico é descrito em pormenores, de modo que seja possível compor uma imagem dos acontecimentos enquanto estes se desenvolvem; compor uma imagem da ação de personagens específicos e identificados, sabendo o que dizem e como agem e perceber a duração do evento.

Representação verbal das ações humanas em sua máxima particularidade, num determinado aqui-agora, a “cena” é outra ocorrência freqüente nos romances, às vezes generosa e cheia de detalhes, enorme, como nos livros de Dostoiévski

¹⁷⁵ Ismail Norberto Xavier, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e em Cinema pela New York University (Estados Unidos), é ensaísta e professor de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Autor, dentre diversos livros publicados, de **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** (1977). Organizador de **A experiência do cinema** (1983) e **O cinema no século** (1996).

¹⁷⁶ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 72.

¹⁷⁷ *Gênero épico* “é o gênero narrativo ou de ficção que se estrutura sobre uma história. [...] O *gênero épico* recebe tal nome das epopéias (narrativas heróicas em versos), apesar de modernamente este gênero manifestar-se sobretudo em prosa”. GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 6-7. Nas palavras de Anatol Rosenfeld “Fará parte da Épica toda obra — poema ou não — de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. [...] Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela e o conto”. ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**, cit. p. 17.



em seus lances mais dramáticos; bem precisa, mais concisa e mais discreta em Flaubert.¹⁷⁸

Conforme observado por Xavier, *mostrar* não é exclusividade dos meios visuais. Um romance, uma crônica ou mesmo um conto moderno podem apresentar cenas tão ricamente detalhadas que permitam ao leitor não apenas visualizá-las, mas sentir-se parte do que está sendo narrado, como se de fato presenciasse as mesmas.

A apresentação cênica está relacionada ao modo de representação do *gênero dramático* por excelência (sem ser, conforme já demonstrado, exclusividade deste gênero).¹⁷⁹ Normalmente, identificamos a cena com o cinema e com o teatro. Filmes e espetáculos teatrais, apesar de englobarem o texto literário, fogem à alçada da narração verbal. Somos colocados diante destas obras objetivamente, *aparentemente* sem mediações. Sobre a objetividade e autonomia da obra *dramática rigorosa*, explica Anatol Rosenfeld¹⁸⁰

Estando o ‘autor’ ausente, exige-se do drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o ‘autor’ confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação.¹⁸¹

É possível, no entanto, haver narração escrita ou oral (correspondentes ao gênero épico) em espetáculos teatrais, por exemplo. Faz-se então necessária a presença de um narrador. O dramaturgo alemão Bertolt Brecht (sobre quem se detém longamente Rosenfeld na obra **O teatro épico**), em suas peças, trabalhava justamente a interação entre o épico e o dramático no espaço teatral. Comparava, em sua teoria, a forma dramática e a forma épica de teatro. Em sua prática, relacionava ambas as formas, com apreço aos resultados vivos de sua teoria no palco. Tais resultados retornavam à teoria, freqüentemente modificando-a. Coloca Renata Pallottini:¹⁸²

...enquanto aponta a narração como forma de realização do teatro épico, Brecht abre caminho à ação para o, digamos, convencional de suas peças. Seu teatro é, no conjunto, evidentemente, teatro épico; a sua organização, a sua construção, o seu mundo são épicos; mas a ação dramática não foi totalmente posta à margem. [...] Embora narre, seu teatro aceita a ação e se serve dela; ainda que faça do espectador observador, a verdade é que também o envolve (senão, não conseguiria fazê-lo observar). Força-o a tomar decisões, provoca nele a vontade de ser ativo, porque lhe possibilita ter emoções.¹⁸³

¹⁷⁸ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 72-73.

¹⁷⁹ *Gênero dramático* “é o gênero teatral, isto é, aquele que engloba o texto de teatro, uma vez que o espetáculo em si foge à alçada da literatura”. GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 6. Para Rosenfeld, “pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. [...] Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc.” ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**, cit. p. 17-18.

¹⁸⁰ Anatol Rosenfeld (1912-1973) foi professor de Estética da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo. Autor de diversos ensaios e de livros como **Doze estudos** (1959), **O teatro épico** (1965) e **O teatro alemão** (1968), dentre outros publicados, Rosenfeld é apontado como importante colaborador para o desenvolvimento dos estudos literários e teatrais brasileiros.

¹⁸¹ ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**, cit. p. 30.

¹⁸² Renata Pallottini, doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, é professora da Escola de Comunicações e Artes e da Escola de Arte Dramática (EAD) da USP. Foi docente na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), a convite da Fundação do Novo Cine Latino Americano. Autora de romances, obras teóricas sobre



No cinema, por outro lado, veremos que é marcante a presença de uma narração que se dá visualmente, pelo *olho da câmera*. Tal forma de narrar, aparentemente objetiva, afasta as obras cinematográficas do *gênero dramático* propriamente dito (em que não há a necessidade da mediação de um narrador) e as aproxima do *gênero épico* (em que o narrador realiza a mediação entre a matéria narrada e o apreciador). Para o professor Rosenfeld

No que se refere ao cinema, deve ser concebido como de caráter épico-dramático; ao que parece, mais épico que dramático. É verdade que o mundo das objectualidades puramente intencionais se apresenta neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo “percebido” (espetáculo visto e ouvido; na verdade quase-visto e quase-ouvido; pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção). Mas a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos.¹⁸⁴

Complementando as afirmações de Rosenfeld, a professora Tânia Pellegrini argumenta pontualmente contra a noção equivocada de ausência de mediação no cinema:¹⁸⁵

Embora entre dois fotogramas exista algo mais do que o abrir e fechar de um diafragma, não existe uma objetividade completa, pois a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece.¹⁸⁶

Mostrar, portanto, não é prerrogativa exclusiva dos meios visuais. Não é a distinção entre contar e mostrar uma distinção entre linguagem verbal e linguagem visual, assim como não é uma distinção entre obras do gênero narrativo e do gênero literário. *Contar* refere-se à contextualização geral, sem detalhes; a acontecimentos sumariados; ao que é apenas sugerido ou subentendido por meio de elipses narrativas.¹⁸⁷ *Mostrar* refere-se àquilo que é específico, a contextos únicos; ao que é explícito, pormenorizado, caracterizado e detalhado.

Em seu ensaio sobre as adaptações de textos literários para o cinema, Xavier discorre sobre esta distinção:

Diante de um texto literário, é preciso entender que a distinção, feita pelos teóricos, entre contar (*tell*) e mostrar (*show*) não perde sua clareza se reconhecermos que o *mostrar* aí não

Dramaturgia, peças teatrais e de roteiros de seriados, casos especiais e novelas para a televisão brasileira.

¹⁸³ PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**, cit. p. 66.

¹⁸⁴ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 30-31.

¹⁸⁵ Tânia Pellegrini, doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, é professora da Universidade Federal de São Carlos e da Universidade Estadual Paulista de Araraquara. Autora, dentre outros livros publicados, de **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea** (1999).

¹⁸⁶ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 27.

¹⁸⁷ *Elipses narrativas* são saltos no tempo interno à narrativa que geram lacunas no enredo, a serem preenchidas pelo ouvinte / leitor / espectador com base nas informações a eles narradas de maneira objetiva ou subentendidas.



pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver” (que é, em verdade, um imaginar que ativamos com prazer). A “cena” no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro ou ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor.¹⁸⁸

¹⁸⁸ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 73.

É possível contar e mostrar em uma mesma história. De fato, é comum em qualquer narrativa distinguir-se o que é mais bem representado explicitamente e o que é mais bem representado implicitamente. Devido a tabus de ordem moral, por exemplo, encenações de violência ou sexualidade costumam ser apenas sugeridas, narradas sumariamente. Uma cena — que obriga à narração um maior detalhamento — desta natureza possivelmente entraria em conflito com os tabus citados. Logicamente, as questões de teor moral e os tabus são próprios de cada cultura e sociedade, e mudam ao longo dos anos. Na tragédia clássica grega, os assassinatos aconteciam *off stage*, fora do espaço cênico. Nas peças de Shakespeare, em contrapartida, admitia a moral vigente que se encenasse o assassinato de uma personagem diante do olhar interessado da platéia.

Podemos imaginar que diferentes meios narrativos podem se valer extensivamente de contar ou mostrar como principal maneira de narrar, dependendo de qual possua maior adequação às características do próprio meio.

As narrativas breves privilegiam os acontecimentos em detrimento ao detalhamento. Normalmente são mediadas por um *narrador observa os fatos à distância*. Não buscam individualizar personagens, espaço e tempo, preferindo uma abordagem mais geral, que permite ao ouvinte / leitor / espectador uma identificação mais imediata com os elementos narrativos. O desenvolvimento do enredo de uma obra de curta duração se dá, majoritariamente, por narração sumária. *Contar*, portanto, é fundamental para as estruturas das narrativas breves.

Esta característica sumarizante das narrativas curtas é acentuada nos contos tradicionais. Conforme explicado anteriormente, tais contos são universais. A *forma simples* do conto é genérica e sem grandes detalhamentos, fácil de memorizar e de ser retransmitida, o que permite que esta não se altere — os acontecimentos continuarão se desenvolvendo, encadeados na mesma ordem, até o desfecho, mantendo intactos o tema e a mensagem do conto.

Por outro lado, o que proporciona “colorido, beleza e encanto” (PROPP, 1984:81) a um conto — o que sofisticava a matéria narrada, tornando-a mais interessante e rica em



possibilidades de imaginação — é justamente o detalhamento que se dá a ela. São o nome e os atributos das personagens, as características dos mesmos, dos cenários fantásticos e dos objetos descritos ao longo do enredo. O semiólogo russo Vladimir Iakovlevich Propp, ao estudar os contos de magia russos, chamou esse detalhamento — que varia de acordo com quem conta o conto — de *grandezas variáveis* do conto, sendo as *grandezas constantes* sua estrutura, presente em sua forma simples (que é *contada*). As grandezas variáveis de um conto enriquecem-no em detalhes que são representativos para a cultura ou sociedade em que o conto está sendo difundido (que são *mostrados*), e que por isso mesmo facilitam *para aquela comunidade* o reconhecimento das situações apresentadas e da mensagem transmitida nas entrelinhas do enredo.

Se o detalhamento, a especificidade e a explicitação — características da apresentação cênica — tornam a narrativa do conto mais sofisticada e mais atrativa para a comunidade em que este está sendo veiculado, por que razão privilegia-se, no conto tradicional, o *contar* ao invés do *mostrar*?

O conto é narrado verbalmente, oralmente ou por escrito. Depende, portanto, de palavras. A linguagem verbal é, sob muitos aspectos, mais complexa e menos direta que a linguagem visual. Se quisermos comunicar a outra pessoa a idéia de um carro esporte novo de cor vermelha, faz-se necessária a compreensão e a elaboração de seis palavras para que a pessoa entenda e construa a imagem mental de um carro com as características descritas. Visualmente, bastaria simplesmente mostrar-lhe uma fotografia do carro mencionado. A fotografia dá menos liberdade imaginativa quanto à imagem do carro a que nos referimos, mas é menos equívoca e mais objetiva.

Assim, detalhar um conto significa lançar mão de uma série de acessórios qualificadores (figuras de linguagem, advérbios, adjetivos...) — palavras — que aumentam a extensão (e, conseqüentemente, a duração da leitura) do conto. O detalhamento do conto tradicional além do necessário se opõe ao princípio de Poe de *economia dos meios narrativos*, que garante as características do conto como sendo objetivo, condensado e breve, e o torna possível de ser lido ou (principalmente) ouvido de uma única vez, causando no leitor um *efeito único*. A mesma linguagem verbal que permite a existência do conto é também um limitador para o mesmo.

Mostrar, em um conto, está relacionado principalmente à *situação inicial* (ou introdução) do mesmo. É nesta parte do enredo que a maioria das grandezas variáveis do conto é apresentada (quem são as personagens, onde vivem, o que fazem, quais são as suas principais características etc.).

A principal diferença entre o conto tradicional e o curta-



metragem está no fato de os acontecimentos, no primeiro, evolverem por meio de palavras e, no segundo, por meio de imagens.

“A imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes — sem personagens — podem mesmo representar fatores de grande importância” (ROSENFELD, 2004:31). A imediatez da transmissão de informações das imagens, mais rápida que a imediatez das palavras, permite às narrativas cinematográficas mostrar com muito mais liberdade que em um conto. Na tela, “tudo está pronto para ser visto, e não imaginado” (PELLEGRINI, 2003:28). As imagens pouco solicitam da mente do espectador para a sua compreensão, o que torna a visualidade, a descrição e o detalhamento de um filme muito mais fáceis e rápidos de serem alcançados do que nas narrativas verbais. Mas as imagens não apenas mostram. Elas também contam: narram por meio da linguagem visual própria do cinema, com seus cortes, planos, angulações e montagens.

Dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.¹⁸⁹

Bayão define corretamente o cinema como “um meio onde as imagens movem a história”. A composição das cenas (a que podemos simplesmente nos referir como *olho da câmera*) e a montagem do filme narram o enredo; as imagens são o repertório da linguagem com a qual o enredo é narrado. Por analogia, são as palavras da linguagem cinematográfica.

Ao mesmo tempo, é equivocada a afirmativa de que mostrar seria mais significativo do que contar. Conforme podemos concluir a partir das colocações de Xavier transcritas acima, não podemos confundir o uso das imagens em produções cinematográficas com mostrar.

As imagens de um filme mostram na medida em que a visualidade, a descrição e o detalhamento da narrativa estão sendo apresentados ao espectador de maneira imediata e objetiva. Podemos afirmar que uma imagem isolada mostra. Assim, em uma sequência de imagens, cada uma delas está mostrando a narrativa ao espectador. No entanto, se pensarmos na própria *sequência de imagens* — ordenada de maneira

¹⁸⁹ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 73-74.



planejada — como uma corrente de imagens que se forma e que flui, podemos afirmar que, além de mostrar, ela conta a estória narrada. As obras cinematográficas, da mesma forma que as obras literárias, são criadas com a interpenetração daquilo que se mostra e daquilo que se conta. É possível optar conscientemente por privilegiar um aspecto ou outro, mas é difícil concordar que um seja mais significativo que o outro.

O raciocínio desenvolvido até este ponto tem o mesmo objetivo da mal-sucedida afirmação de Bayão: diferenciar o conto tradicional literário do curta-metragem. Se nas considerações anteriores tratou-se das suas semelhanças, conseqüências do fato de serem ambos, conto e curta, narrativas breves, nesta parte nos aprofundaremos em suas diferenças, conseqüentes de suas respectivas *linguagens*. Nas palavras do professor Paulo Emílio Sales Gomes:¹⁹⁰

O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula.

[...] Nesta exposição, podemos pois inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado.¹⁹¹

Conforme observamos, a linguagem dos contos é verbal, enquanto a linguagem do cinema (e, logicamente, do curta-metragem) é um caldeirão de outras linguagens, que inclui a linguagem visual, a linguagem sonora e também a verbal. O cinema pode utilizar (e freqüentemente o faz) a linguagem verbal em conjunto com imagens e sons, seja na narração, em inserções tipográficas, nas falas das personagens ou no próprio ambiente que as cerca. Mas a linguagem do cinema — a mais imediatamente decifrável, a mais objetiva e a que define o próprio meio cinematográfico — é, antes de tudo, visual.

Pensem, por exemplo, nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela, [...] o que se capta, em primeiro lugar, é um *contexto demonstrativo* em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de

¹⁹⁰ Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977) foi escritor, professor, ensaísta e crítico de cinema dos mais polêmicos. Grande defensor do cinema brasileiro, foi fundador do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia da USP na década de 1940 e, com Almeida Salles, da filmoteca do MASP (transformada na Cinemateca Brasileira), tendo tornado-se o responsável pela direção na década de 1950. Organizador do primeiro curso de Cinema no Brasil, na Universidade de Brasília, em 1965. Pioneiro na pesquisa das Artes Cinematográficas no país, foi colaborador dos **Cahiers du Cinéma** (França) e colunista no Suplemento Literário do jornal **O Estado de São Paulo**. **Jean Vigo** (1957) e **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte** (1974), são alguns de seus livros publicados.

¹⁹¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 105-106.



palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor.¹⁹²

Em sua obra, Bayão trabalha o curta-metragem a partir da confecção do roteiro. Diferente de um conto literário, que normalmente possui um único autor que o cria da primeira palavra até o último ponto, uma obra cinematográfica costuma envolver esforços de muitos profissionais e custos elevados de produção. É uma criação coletiva, que necessita de uma linguagem comum a todos os membros envolvidos na produção, estejam eles atuando, dirigindo, costurando o figurino, iluminando o cenário ou investindo capital no filme.

O roteiro é um instrumento comum a todos os profissionais envolvidos no filme, para que possam ter a noção do todo da obra que se almeja realizar e para que compreendam a sua parte neste processo. O roteiro narra o filme, verbalmente, da maneira que a platéia o assistirá, ou seja, em “tempo real”. O roteiro é desenvolvido no presente, mesmo quando as personagens sonham ou relembram o passado, pois é um indicativo do que estará acontecendo no filme naquele momento, quando estiver sendo exibido.

O que Bayão busca, com suas afirmações, é diferenciar a confecção de um roteiro da confecção de uma obra literária. O roteiro é um indicativo do filme. Não é produzido para que a história seja visualizada com a imaginação do leitor, composta em sua mente, mas para que se entenda precisamente o que deve ser feito a fim de que seja alcançada a visualidade planejada, que será apresentada ao espectador no momento de exibição da obra finalizada. O roteiro possui uma função prática de instrumental; ele não visa a fruição do leitor. Ao se confeccionar um roteiro, convém lembrar-se da insistência de Bayão em *escrevê-lo visualmente*, ou seja, ao invés de narrar o enredo do filme é preciso *descrevê-lo, projetando-o* como este será visto uma vez concluído, tendo sempre em mente a relação entre aquilo que se escreve e aquilo que será apresentado na tela de cinema.

Enquanto as narrações privilegiam o tempo, desenvolvendo-se por meio de verbos de ação, as descrições centram-se no espaço e caracterizam-se pela presença de verbos de estado: verbos caracterizadores e adjetivos.¹⁹³

Um roteiro bem elaborado é objetivo, claro e, na medida do possível, inequívoco, como a própria linguagem cinematográfica busca ser (normalmente). Descreve, em seu texto, aquilo que será contado e aquilo que será mostrado na

¹⁹² PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 15-16.

¹⁹³ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 58.



narrativa da obra cinematográfica — esta sim é muito mais importante que a narrativa do roteiro, de caráter funcional. O texto do roteiro antecede a narrativa de um filme, narrando a mesma história que será exibida na tela grande, mas de maneira distinta. Nele estão incluídas as indicações de planos, cortes e angulações que se tornarão *o olho da câmera*, ou seja, o narrador do filme. Quanto mais precisa for a descrição de tudo aquilo que se planeja para o filme, mais próximo o resultado final estará daquilo que foi imaginado na confecção do roteiro. Descrever

...não consiste em enumerar o maior número possível de elementos que compõem o ser ou o ambiente, mas antes em captar, com intuição seletiva, aqueles traços capazes de transmitir, em conjunto, uma impressão dominante.¹⁹⁴

É a apresentação objetiva dos elementos em narrativas visuais que Bayão confunde com mostrar, quando trata da necessidade de se escrever o roteiro visualmente. Em uma narrativa breve como o curta-metragem, faz-se bastante presente esta necessidade de síntese das mensagens transmitidas ao espectador por meio de imagens. Busca-se condensar construções narrativas mais elaboradas a fim de se economizar tempo na curta duração da obra.

A noção que Bayão procura transmitir aos seus leitores — que é a mesma que Tânia Pellegrini chama de “*contexto demonstrativo*” das narrativas visuais — é a de que, no cinema, existe a possibilidade (que deve ser considerada) de serem empregadas as imagens apresentadas como produtoras desta síntese, valendo-se da carga de significados que estas evocam no espectador, por associação, a experiências prévias do mesmo. O uso do simbolismo das imagens na produção de significados já faz parte da linguagem do cinema. Como qualquer linguagem, a linguagem cinematográfica também gera (e continua gerando) seus próprios clichês e estereótipos, cada vez mais auto-referentes.

Pela necessidade de se comunicar mais imediatamente com seu espectador, os filmes de curtas metragens — sejam eles de cinema tradicional ou de animação — lançam mão dos significados destes estereótipos com uma grande frequência. O objetivo da presente pesquisa é observar como se dá a utilização dos significados das imagens que compõem as personagens dos filmes animados brasileiros de curtas metragens para transmitir as idéias por elas personificadas ao apreciador da obra cinematográfica. De que maneira a visualidade de uma personagem mostra e conta informações a respeito da mesma ao espectador.

¹⁹⁴ LIMA, Rocha; BARBADINHO NETO, Raimundo. **Manual de redação**, cit. p. 109. *Apud* CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 59.



É interessante refletir sobre a definição de cinema como sendo “um meio onde as imagens movem a história.” Do mesmo modo que as imagens movem uma estória no cinema, são as personagens as agentes que movem uma narrativa. Seriam então as imagens, por analogia, as formas das personagens do meio narrativo cinematográfico?

Trataremos, no próximo capítulo, dos elementos estruturantes da narrativa e de seu comportamento em obras breves literárias e cinematográficas. Em seguida, no capítulo 5, definiremos o que são personagens para, finalmente, analisarmos o objeto de estudo da pesquisa a partir do instrumental teórico desenvolvido.