

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

LUCAS FURTADO ESTEVES

**POÉTICAS DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
PROPOSTAS DE ANÁLISES ESTÉTICO-NARRATIVAS**

PORTO ALEGRE

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

LUCAS FURTADO ESTEVES

**POÉTICAS DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
PROPOSTAS DE ANÁLISES ESTÉTICO-NARRATIVAS**

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Comunicação
pelo Programa de Pós-graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul

Orientação: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2023

LUCAS FURTADO ESTEVES

**POÉTICAS DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
PROPOSTAS DE ANÁLISES ESTÉTICO-NARRATIVAS**

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Comunicação
pelo Programa de Pós-graduação em
Comunicação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS/PPGCOM
Orientadora

Prof. Dr. Rudimar Baldissera – UFRGS/PPGCOM

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS/PPGCOM

Prof. Dr. Dinaldo Sepulveda Almendra Filho – UNILA/PPGCOM

Prof. Dr. Diego Grando – Ud'A

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS/PPGCOM
Suplente

CIP - Catalogação na Publicação

Esteves, Lucas Furtado
POÉTICAS DO CURTA-METRAGEM BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
PROPOSTAS DE ANÁLISES ESTÉTICO-NARRATIVAS / Lucas
Furtado Esteves. -- 2023.
184 f.
Orientadora: MIRIAM DE SOUZA ROSSINI.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Cinema Brasileiro. 2. Curta-Metragem. 3.
Poéticas. 4. Narrativa cinematográfica. 5. Literatura
e cinema. I. ROSSINI, MIRIAM DE SOUZA, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, por financiar e possibilitar essa pesquisa.

Ao PPGCOM, por fornecer aprendizados imensuráveis.

Ao Grupo de Pesquisa ARTIS, pelas infinitas trocas, provocações, diálogos e afetos.

À minha orientadora, Miriam Rossini, pelo carinho, estímulo, acolhimento e companheirismo.

Aos meus amigos, em especial Renato, Chrystian, Gabriela, Jonas e Vitória, que me ajudam a crescer ao fazerem perguntas para as quais ainda não sei as respostas.

À minha família, em especial minha mãe, pelo amor que me possibilitou chegar até aqui.

Ao Tintim, por subir no meu colo e ronronar nos momentos de maior angústia na escrita desta tese.

Sem vocês, esta pesquisa não existiria.

RESUMO

Esta tese de doutorado busca investigar as especificidades estético-narrativas do formato curta-metragem, tentando compreender as poéticas desse tipo de filme e como analisá-las. O problema de pesquisa que guia o trabalho é: de que formas é possível investigar poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análises estético-narrativas? Após a visualização de mais de uma centena de filmes curtos, foram estabelecidos três grupos de análise a partir das características mais observadas. Posteriormente, foram selecionados seis filmes como exemplos desses três grupos e apresentadas três diferentes propostas de análise: a) comparação entre longas e curtas que partiram de uma mesma proposta narrativa; b) análise a partir da teoria do conto na literatura, e c) análise de curtas que dão foco na construção de personagens. Para chegar a esses grupos, retomou-se o conceito de poética a partir do mapeamento teórico realizado por Berrio e Fernández (1999) e das reflexões de Jean-Pierre Sarrazac (2017). Na sequência, para cada um dos grupos, foram mobilizadas as teorias relacionadas aos tópicos de cada um deles. No primeiro grupo, foram utilizadas as reflexões a respeito de montagem a partir de Vicent Amiel (2007) e dos motivos visuais de Balló e Bergala (2016); para o segundo grupo, partiu-se das teorias do conto de Cortázar (2008) e Piglia (2004); e, para o terceiro, foram mobilizadas as teorias a respeito da jornada do herói, de Campbell (1989), e do personagem moderno, de Sarrazac (2017). No primeiro grupo, os curtas analisados foram *Palace II* (2001) – em comparação com *Cidade de Deus* (2002) –, de Fernando Meirelles, e *Eletrodoméstica* (2005) – em comparação com *O Som ao Redor* (2012) –, de Kleber Mendonça Filho. No segundo grupo, foram analisados os curtas *3 Minutos* (1999), de Ana Luiza Azevedo, e *Objetos* (2015), de Germano de Oliveira. E, no terceiro grupo, os curtas analisados foram *Céu de agosto* (2021), de Jasmin Tenuci, e *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais. Ao investigar os filmes em busca de seus dispositivos de construção de temporalidades, conflitos, personagens e desenvolvimentos, foram percebidas novas visões a respeito das especificidades narrativas do curta-metragem brasileiro atual. Ao fim do trabalho, após serem identificadas características específicas na construção narrativa de curtas-metragens brasileiros contemporâneos, foi possível propor três formas de análise e diferentes entendimentos da poética desse formato fílmico, entre elas, a maneira como elementos da jornada do herói se sobrepõem na narrativa curta e a sobreposição de histórias em um mesmo enredo de um filme.

Palavras chave: Curta-metragem; poética; cinema brasileiro; narrativa cinematográfica.

ABSTRACT

This doctorate thesis aims to investigate the aesthetic-narrative specificities of the short film, in an attempt to understand what the poetics of this type of film are and how to analyze them. The research problem that guides this study is: in what way is it possible to investigate the poetics of the contemporary Brazilian short film through different criteria of aesthetic-narrative analyses? After watching over a hundred short films, we have established three groups of analysis through the most observed characteristics. Later, we selected six films as examples of these three groups and presented three propositions of analysis: a) a comparison between feature films and short films that came from the same narrative proposition; b) analysis through the short story theory in literature; and c) analysis of short stories that highlight the Character development. To get to these three groups, we took back the concept of poetics through the theoretical mapping made by Berrio and Fernández (1999) and the reflections of Jean-Pierre Sarrazac (2017). Then, for each one of the groups, we mobilized theories related to the topics of each one. In the first group, we used the reflections about montage by Vicent Amiel and the visual motives of Balló and Bergala (2016); for the second group, we started with the short story theory by Cortázar (2008) and Piglia (2004); and, for the third one, we relied on the theories about the hero's Journey, by Campbell (1989), and the modern Character, by Sarrazac (2017). In the first group, the short films analyzed were *Palace II* (2001) – in comparison with *Cidade de Deus* (2002) –, by Fernando Meirelles, and *Eletrodoméstica* (2005) – in comparison with *O Som ao Redor* (2012) –, by Kleber Mendonça Filho. In the second group, we analyzed the short films *3 Minutos* (1999), directed by Ana Luiza Azevedo, and *Objetos* (2015), by Germano de Oliveira. And in the third group, the short films analyzed were *Céu de Agosto* (2021), by Jasmin Tenuci, and *Pouco mais de um mês* (2013), by André Novais. When we look into these films Looking for their devices of Building time frames, conflicts, characters and developments, we perceived new visions about the narrative specificities in the current Brazilian short film landscape. In the end of the study, after identifying specific characteristics in narrative construction of contemporary Brazilian short films, we got to propose three forms of analysis and different understandings of poetics in this type of filmic material, for example, the way the elements of a hero's Journey are overlapped in the short narrative and the superposition of stories in the same plot of a film.

Keywords: Short film; poetics; Brazilian cinema; cinematic narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de <i>Um Apólogo</i>	32
Figura 2 - Cena de <i>A velha a fiar</i>	32
Figura 3 - Cartaz de Cinco vezes favela	34
Figura 4 - Formulação esquemática de Todorov	57
Figura 5 - Boca de fumo “atual” no filme <i>Cidade de Deus</i>	78
Figura 6 - Boca de fumo antiga (1) no filme <i>Cidade de Deus</i>	78
Figura 7 - Boca de fumo antiga (2) no filme <i>Cidade de Deus</i>	79
Figura 8 - Boca de fumo antiga (3) no filme <i>Cidade de Deus</i>	80
Figura 9 - Boca de fumo antiga (4) no filme <i>Cidade de Deus</i>	80
Figura 10 - Boca de fumo antiga (5) no filme <i>Cidade de Deus</i>	81
Figura 11 - Boca de fumo antiga (6) do filme <i>Cidade de Deus</i>	81
Figura 12 - Boca de fumo antiga (7) do filme <i>Cidade de Deus</i>	81
Figura 13 - Boca de fumo antiga (8) do filme <i>Cidade de Deus</i>	82
Figura 14 - Boca de fumo antiga (9) do filme <i>Cidade de Deus</i>	82
Figura 15 - Boca de fumo antiga (10) do filme <i>Cidade de Deus</i>	82
Figura 16 - Boca de fumo antiga (11) do filme <i>Cidade de Deus</i>	83
Figura 17 - Abertura do filme <i>Palace II</i>	84
Figura 18 - Laranjinha e Acerola conversam no filme <i>Palace II</i>	85
Figura 19 - Acerola e Laranjinha riem no filme <i>Palace II</i>	85
Figura 20 - Traficantes brigam no filme <i>Palace II</i>	86
Figura 21 - Close em Acerola no filme <i>Palace II</i>	86
Figura 22 - Flashback de menino em <i>Palace II</i>	87
Figura 23 - Cerca em janela no filme <i>Eletrodoméstica</i>	90
Figura 24 - Rua no filme <i>Eletrodoméstica</i>	91
Figura 25 - Prédios no filme <i>O Som ao redor</i>	91
Figura 26 - Prédio alto no filme <i>O Som ao redor</i>	91
Figura 27 - Crianças observam algo no filme <i>O Som ao redor</i>	92
Figura 28 - Homem faz obras no filme <i>O Som ao redor</i>	92
Figura 29 - Homens e meninos no filme <i>Eletrodoméstica</i>	93
Figura 30 - Jovens se beijam (1) no filme <i>O som ao redor</i>	94
Figura 31 - Jovens se beijam (2) no filme <i>Eletrodoméstica</i>	95
Figura 32 - Mãe limpa a casa no filme <i>O som ao redor</i>	96
Figura 33 - Mãe passa aspirador no filme <i>Eletrodoméstica</i>	96
Figura 34 - Mulher recebe televisão no filme <i>O som ao redor</i>	97
Figura 35 - Televisão dentro da casa no filme <i>O som ao redor</i>	97
Figura 36 - Televisão é entregue no filme <i>Eletrodoméstica</i>	97
Figura 37 - Funcionários deixam televisão em casa no filme <i>Eletrodoméstica</i>	98
Figura 38 - Mulher fuma no aspirador no filme <i>O som ao redor</i>	98
Figura 39 - Close em mulher no filme <i>O Som ao redor</i>	99
Figura 40 - Mulher fuma no aspirador no filme <i>Eletrodoméstica</i>	99
Figura 41 - Close em mulher com cigarro no filme <i>Eletrodoméstica</i>	99
Figura 42 - Close em mulher no filme <i>O som ao redor</i>	100
Figura 43 - Close em mulher no filme <i>Eletrodoméstica</i>	100

Figura 44 - Mulher olha para lavadora no filme <i>O Som ao redor</i>	101
Figura 45 - Close na lavadora no filme <i>O som ao redor</i>	101
Figura 46 - Mulher se masturba na lavadora no filme <i>O som ao redor</i>	101
Figura 47 - Plano detalhe na lavadora no filme <i>O som ao redor</i>	101
Figura 48 - Mulher se masturba na lavadora no filme <i>Eletrodoméstica</i>	102
Figura 49 - Close em mulher no filme <i>Eletrodoméstica</i>	102
Figura 50 - Abertura do filme <i>3 minutos</i>	111
Figura 51 - Televisão no filme <i>3 minutos</i>	111
Figura 52 - Bule no fogão no filme <i>3 minutos</i>	111
Figura 53 - <i>Travelling</i> na casa (1) no filme <i>3 minutos</i>	112
Figura 54 - <i>Travelling</i> na casa (2) no filme <i>3 minutos</i>	113
Figura 55 - Fim do <i>travelling</i> (1) no filme <i>3 minutos</i>	114
Figura 56 - Fim do <i>travelling</i> (2) no filme <i>3 minutos</i>	114
Figura 57 - Retorno à casa (1) no filme <i>3 minutos</i>	114
Figura 58 - Retorno à casa (2) no filme <i>3 minutos</i>	115
Figura 59 - Peso de papel no filme <i>Objetos</i>	119
Figura 60 - Colar no filme <i>Objetos</i>	120
Figura 61 - Mulher faz colar no filme <i>Objetos</i>	120
Figura 62 - Anjo de pedra no filme <i>Objetos</i>	121
Figura 63 - Peixe no aquário no filme <i>Objetos</i>	121
Figura 64 - Mão no cenário no filme <i>Objetos</i>	122
Figura 65 - Adagas no filme <i>Objetos</i>	123
Figura 66 - Peixe e relógio no filme <i>Objetos</i>	123
Figura 67 - Máquina fotográfica no filme <i>Objetos</i>	123
Figura 68 - Homem de costas no filme <i>Objetos</i>	124
Figura 69 - Homem dorme no filme <i>Objetos</i>	124
Figura 70 - Fumaça de queimada (1) no filme <i>Céu de agosto</i>	135
Figura 71 - Fumaça de queimada (2) no filme <i>Céu de agosto</i>	136
Figura 72 - Churrasco no filme <i>Céu de agosto</i>	136
Figura 73 - Fogo no filme <i>Céu de agosto</i>	136
Figura 74 - Festa no filme <i>Céu de Agosto</i>	137
Figura 75 - Mulher nota algo no céu no filme <i>Céu de Agosto</i>	138
Figura 76 - Pássaro morto no filme <i>Céu de Agosto</i>	138
Figura 77 - Close barriga no filme <i>Céu de agosto</i>	138
Figura 78 - Avó fala do bebê no filme <i>Céu de agosto</i>	140
Figura 79 - Close em mulher no filme <i>Céu de agosto</i>	140
Figura 80 - Close na avó no filme <i>Céu de agosto</i>	140
Figura 81 - Close em pássaro no filme <i>Céu de agosto</i>	141
Figura 82 - Exame de ultrassom no filme <i>Céu de agosto</i>	142
Figura 83 - Close na imagem do ultrassom no filme <i>Céu de agosto</i>	143
Figura 84 - Close em barriga no ultrassom no filme <i>Céu de agosto</i>	143
Figura 85 - Depoimento em igreja no filme <i>Céu de agosto</i>	143
Figura 86 - Mulher entra na igreja no filme <i>Céu de agosto</i>	144
Figura 87 - Pastor discursa no filme <i>Céu de agosto</i>	144
Figura 88 - Pessoas oram no filme <i>Céu de agosto</i>	145
Figura 89 - Mulher conversa com pastor no filme <i>Céu de agosto</i>	145
Figura 90 - Rosto de mulher no filme <i>Céu de agosto</i>	146

Figura 91 - Mulher passa recolhendo doações no filme <i>Céu de agosto</i>	147
Figura 92 - Duas mulheres se cruzam no filme <i>Céu de agosto</i>	147
Figura 93 - Mulheres conversam e fumam no filme <i>Céu de agosto</i>	147
Figura 94 - Mulher passa por protesto no filme <i>Céu de agosto</i>	148
Figura 95 - Queimadas passam na televisão no filme <i>Céu de agosto</i>	148
Figura 96 - Close em mulher no filme <i>Céu de agosto</i>	149
Figura 97 - Avó triste no filme <i>Céu de agosto</i>	149
Figura 98 - Mulher observa o céu no filme <i>Céu de agosto</i>	150
Figura 99 - Céu alaranjado no filme <i>Céu de agosto</i>	151
Figura 100 - Pessoas observam o céu no filme <i>Céu de agosto</i>	151
Figura 101 - Mulher reza no filme <i>Céu de agosto</i>	151
Figura 102 - Quarto escuro (1) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	155
Figura 103 - Quarto escuro (2) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	155
Figura 104 - Homem olha pela janela no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	158
Figura 105 - Casal na casa no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	158
Figura 106 - Homem na cozinha no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	159
Figura 107 - Close casal no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	159
Figura 108 - Casal toma café no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	159
Figura 109 - Casal caminha na rua no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	160
Figura 110 - Casal na parada de ônibus (1) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	162
Figura 111 - Casal na parada de ônibus (2) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	162
Figura 112 - Casal espera o ônibus no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	162
Figura 113 - Parada de ônibus no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	163
Figura 114 - Imagens de cidade no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	163
Figura 115 - Rua no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	164
Figura 116 - Janela aberta no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	164
Figura 117 - Mulher fecha a janela no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	164
Figura 118 - Janela fechada no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	165
Figura 119 - Reflexo da janela no teto (1) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	165
Figura 120 - Reflexo janela no teto (2) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	166
Figura 121 - Reflexo janela no teto (3) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	166
Figura 122 - Reflexo janela (4) no filme <i>Pouco mais de um mês</i>	166

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Lançamento de longas-metragens por estado.....	48
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Filmes que aparecem na lista da Abraccine por estados.....	45
---	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Diretores e diretoras que aparecem na lista da Abraccine por décadas.....	44
Gráfico 2 - Duração dos filmes que aparecem na lista da Abraccine.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2. O CURTA-METRAGEM BRASILEIRO	24
2.1 O curta-metragem: definições possíveis	24
2.2 Panorama histórico do curta-metragem brasileiro	29
2.3 A lista da Abraccine e suas preferências.....	41
3 A POÉTICA E O CURTA-METRAGEM	52
3.1 A poética	52
3.2 A poética no cinema	63
3.3 As categorias de análise e o corpus.....	66
4. O CURTA E O LONGA	71
4.1 A temporalidade narrativa em <i>Pallace II</i> e <i>Cidade de Deus</i>	72
4.2 Os motivos visuais em <i>Eletrodoméstica</i> e <i>O som ao redor</i>	89
5 O CURTA E O CONTO	104
5.1 As teorias do conto em <i>3 minutos</i>	105
5.2 A adaptação literária em <i>Objetos</i>	116
6. O CURTA E O PERSONAGEM	128
6.1 Concepções sobre personagem	128
6.2 A pequena jornada do herói em <i>Céu de agosto</i>	134
6.3 O drama-da-vida em <i>Pouco mais de um mês</i>	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
FILMOGRAFIA	178
APÊNDICE A – ESTADO DA ARTE	180
APÊNDICE B – LISTA DE FILMES ENQUADRADOS POR GRUPOS	184

1 INTRODUÇÃO

Esta é uma tese escrita durante a pandemia de Covid-19. Parece-me importante iniciar o texto com essa perspectiva temporal para que isso seja também uma chave de compreensão de seu processo. Quando iniciei o trabalho, no início de 2019, minhas intenções enquanto pesquisador ainda eram um tanto nebulosas. Sabia que meu interesse principal era o de investigar estruturas narrativas, uma vez que sempre fui cativado pela maneira como as histórias são contadas. No entanto, ainda era incerta para mim qual a exata abordagem que a pesquisa viria a ter, pois, mesmo que tomado por diversos interesses, um recorte se fazia necessário.

É importante também salientar que minha posição de pesquisador sempre me soou um tanto deslocada. Minha graduação em cinema não me deu munição suficiente para uma formação acadêmica de pesquisa, já que o enfoque principal do curso foi na prática da realização audiovisual. Ainda assim, tive o desejo de seguir adiante e realizei um mestrado em Literatura, porém também esse possuía uma série de desvios do que poderíamos chamar de uma pesquisa “tradicional”. Isso porque a linha de pesquisa na qual entrei exigia uma dissertação que mesclava a pesquisa teórica com o trabalho ficcional.

Mesmo assim, foi no mestrado que vi despertar em mim a curiosidade de seguir pesquisando, pois percebi que minha prática enquanto cineasta e meu trabalho acadêmico se alimentavam mutuamente. Foi então que regressei ao campo da Comunicação com o intuito de dar continuidade a uma pesquisa em cinema, mas agora munido dos aprendizados gerados pelo mestrado. E, então, veio a pandemia. Uma época marcante em tantas camadas que não haveria como deixar de surtir efeito no meu trabalho e no de todos ao meu redor.

A partir daí, os conflitos foram muitos. Que pesquisa fazia sentido ser construída em um contexto em que valores muito mais essenciais eram colocados em xeque? Que contribuição eu seria capaz de oferecer ao mundo, uma vez que meus interesses passavam longe das necessidades da circunstância? E foi a partir desses questionamentos que minha tese surgiu. Uma tese em conflito, coberta de dúvidas e com poucas afirmações. Uma tese em que me refugiei em filmes que amo e que, no gesto de analisá-los, voltei a encontrar algum sentido nos interesses que uma vez me pareceram importantes.

Desde minha graduação, sempre quis compreender os mecanismos de

construção de uma narrativa. No campo do cinema ou da literatura, as ferramentas utilizadas por autores para tornar uma história cativante pareciam-me quase incompreensíveis. Em função disso, decidi iniciar minha trajetória de pesquisa, no Trabalho de Conclusão de Curso, investigando a adaptação literária para o cinema. Analisei o livro *Até o dia em que o cão morreu* (2004), de Daniel Galera, e o filme *Cão sem dono* (2005), de Beto Brant, e passei a identificar os primeiros paralelos entre o cinema e a literatura. Isso me levou ao meu projeto de mestrado, em que me debrucei sobre o roteiro de cinema com a intenção de compreender se ele poderia ser visto como um gênero literário. Nesse processo, no qual mais uma vez estabeleci relações entre os dois campos, foi que comecei a me perguntar sobre o curta-metragem. Ao longo da minha trajetória, eu só havia estudado as narrativas longas – os romances e os longas-metragens –, estabelecendo conexões entre eles, mas, a partir de um exercício de me perguntar sobre quais as especificidades do curta-metragem em sua construção, é que essa tese passou a tomar forma.

O curta-metragem é um formato cinematográfico que obedece lógicas próprias. Na maior parte das vezes, suas especificidades são colocadas de lado e ele é apenas compreendido como um formato menor que, não raramente, serve somente como experimentação. Para problematizar esse senso comum, esta tese propõe uma análise das especificidades narrativas do curta-metragem, visando a identificar quais suas particularidades a partir de diferentes critérios de análise. A intenção aqui é compreender o curta como um formato com diversas particulares e compreender mais profundamente que particularidades são essas no que diz respeito à narrativa.

Embora haja uma série de artigos, monografias, dissertações e teses que têm como objeto de pesquisa os filmes curtos, não existem discussões teóricas mais profundas que busquem compreender quais as especificidades narrativas de um curta-metragem e no que elas se diferem dos longas, por exemplo. Ou seja, as pesquisas de maior fôlego não investigam a construção narrativa dos curtas, gerando um déficit de bibliografias a respeito desse formato, conforme comprovou o Estado da Arte que realizei (Apêndice A).

Desse modo, embora a maior parte dos cursos de graduação em cinema e audiovisual privilegiem a produção de curtas-metragens, a bibliografia utilizada não dá conta das características dessa forma específica de fazer cinema. Os manuais técnicos – como *Story* (2015), de Robert McKee, e *Manual do Roteiro* (2001), de Syd Field, amplamente difundidos e utilizados nas escolas de cinema, se ocupam em tratar das

estruturas narrativas de obras longas, fornecendo ferramentas para que os realizadores compreendam como construir seus próprios filmes, mas, na prática, dentro das universidades, o que se faz são curtas-metragens.

Muito produzidos no Brasil, os curtas-metragens realizados no país têm ganhado cada vez mais destaque nacional e internacional, figurando em festivais como de Cannes, Berlim e Veneza. A filmografia de curtas nacionais conta com obras que renovaram o formato e colocaram o cinema brasileiro no mapa, tendo sido também responsáveis por revelarem cineastas que vieram a se consagrar com suas produções.

Meu interesse de pesquisa parte dessas constatações. Passei a me perguntar como seria possível identificar as especificidades narrativas do filme curto e de que modo eu poderia contribuir para uma compreensão mais ampla desse formato. Inicialmente, comecei a refletir se os textos mais difundidos referentes à construção narrativa longa, como é o caso da jornada do herói (CAMPBELL, 1989), poderiam também auxiliar na compreensão das narrativas curtas. Porém, logo em seguida, percebi que seria necessário retornar a alguns conceitos básicos referentes à construção narrativa para que fosse possível desvendar algo a respeito da estrutura do curta-metragem. Nesse sentido, recorri à tradição aristotélica do conceito de poética, um dos primeiros textos conhecidos sobre a narrativa. Lendo a obra do filósofo e percebendo que diversos estudos a respeito de estrutura partiram de suas reflexões, foi que decidi que a poética seria meu conceito norteador para estabelecer meus critérios de análise. Dessa forma, seria possível estudar suas múltiplas compreensões e aproximá-las do cinema, uma vez que os elementos fundantes da estrutura narrativa têm ali sua base.

Naturalmente, a partir desse mergulho no texto do filósofo, foi necessário percorrer outras definições do entendimento de poética, para que fosse possível conhecer suas atualizações e as formas como ele já foi aplicado, em especial em relação ao cinema. Assim, a partir da obra de Berrio e Fernández (1999), foi possível realizar um mapeamento das principais definições desse conceito ao longo da história e compreender de que modo a poética poderia me auxiliar a ter um entendimento mais amplo de narrativa. Como afirmam os autores: “Em geral, a descrição estrutural e funcional do texto da tragédia feita por Aristóteles pode servir para sustentar como modelo qualquer paradigma estrutural e funcional na Poética do formalismo moderno” (BERRIO E FERNÁNDEZ, 1999, p. 9). Ou seja, partindo da compreensão aristotélica da formulação narrativa, é possível estabelecermos pilares, ao menos como ponto de partida, para um entendimento mais amplo do que a narrativa pode vir a ser.

Em seu livro, Berrio e Fernández (1999) realizam uma revisão teórica do conceito de poética a partir de uma série de definições possíveis. Por isso, utilizei também a obra desses autores para buscar outras referências para fundamentar meu próprio mapeamento e pude, então, identificar quais elementos dessas reflexões seriam úteis para construção deste estudo. Mais adiante, utilizei também as reflexões de Jean-Pierre Sarrazac (2017) para ter compreensões mais contemporâneas sobre a poética. Ainda, na busca por categorias que me oferecessem formulações de estrutura narrativa, utilizei as considerações de Todorov (2008) para, por fim, chegar aos estudos sobre cinema, com Gaudreault e Jost (2009). Dessa maneira, foi possível partir de um conceito nuclear do entendimento de estrutura narrativa para, na sequência, encontrar suas atualizações e aplicações no cinema.

Em paralelo a essas leituras – e durante a quarentena – assisti a vários filmes curtos, produzidos em diferentes épocas no Brasil. Organizei tabelas, anotando os aspectos importantes para encontrar curtas-metragens que poderiam compor meu corpus de análise. Assim, identifiquei diversas possibilidades de recorrências em construções estético-narrativas. Dessa forma, a partir dessa fruição de um grande número de curtas-metragens, construí grupos de análise que me ajudariam a conduzir meus estudos e a propor diferentes formas de análise.

Portanto, apoiado nas diversas formulações dos autores citados e na visualização dos filmes, desenvolvi propostas de análise para três grupos de curtas-metragens: **o curta e o longa; o curta e o conto; e o curta e o personagem**. Esses grupos serão exemplificados no decorrer da tese, quando irei detalhar meu percurso investigativo e me aprofundar nos autores que contribuíram para que eu chegasse nessa divisão. Sendo assim, a partir dos grupos de análise identificados, formados por curtas-metragens brasileiros contemporâneos com diferentes narrativas e compreendendo as poéticas envolvidas nesses processos narrativos, **o problema de pesquisa** que me proponho a responder é o seguinte: de que formas é possível investigar poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análise estético-narrativos?

Tendo definido os grupos de análise, a nova dificuldade era selecionar quantos e quais filmes seriam analisados que representariam cada um deles. Uma vez que minha intenção inicial era identificar diferentes especificidades de estrutura narrativa em curtas brasileiros contemporâneos, me deparei com uma infinidade de produções recentes, das quais seria impossível dar conta em sua totalidade. Em função disso, alguns critérios precisaram ser estabelecidos.

O caminho que encontrei para isso foi construir um panorama histórico – que será apresentado no próximo capítulo – da produção do curta-metragem brasileiro, mas dando mais foco à produção contemporânea, ou seja, a filmes realizados a partir do século XXI. Fazendo esse movimento, foi possível identificar não apenas cineastas que têm uma produção de grande relevância no cenário atual, mas também as principais regiões do país em que a realização de curtas-metragens tem maior destaque. Além disso, outras reflexões me fizeram definir os critérios para compor o corpus de análise, que será apresentado no capítulo três da tese.

No entanto, já nomeio aqui os curtas que compõem o *corpus* desta pesquisa são: *Palace II* (2001), de Fernando Meirelles, realizado no Rio de Janeiro; *Eletrodoméstica* (2005), de Kleber Mendonça Filho, realizado em Recife; *3 Minutos* (2000), de Ana Luiza Azevedo, realizado em Porto Alegre; *Objetos* (2017), de Germano de Oliveira, também realizado em Porto Alegre; *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais Oliveira, realizado em Belo Horizonte; e *Céu de agosto* (2020), de Jasmin Tenucci, realizado em São Paulo. Além disso, para comparar com os dois primeiros curtas – na primeira proposta de investigação a ser apresentada –, analisei também os longas *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *O som ao redor* (2011), de Kleber Mendonça Filho.

Levando em consideração o que apresentado até aqui, o **objetivo geral** desta pesquisa é: compreender as poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análise estético-narrativos.

Já os **objetivos específicos** são:

- a) Contextualizar a produção de curta-metragem no Brasil;
- b) Apresentar o conceito de poética e sua aplicação no campo do cinema;
- c) Comparar a estrutura narrativa de longas e curtas-metragens em suas construções temporais;
- d) Relacionar teorias do gênero conto, na literatura, com a estrutura do curta-metragem;
- e) Analisar a construção de personagens em curtas-metragens a partir de teorias sobre o personagem moderno;
- f) Propor critérios de análise estético-narrativos de curtas-metragens.

É importante lembrar que esta tese utiliza também, como ponto de partida para compreender as narrativas dos curtas, os conceitos de Jost e Gauldreaut (2009). Os autores utilizam reflexões de Genette para embasar o início de seus estudos a

respeito de narratologia. Em seu discurso da narrativa, Genette (2017) propõe o conceito de narratologia modal, que se ocupa de observar as formas de expressão pelas quais uma narrativa é construída. Gaudreault e Jost utilizam esse conceito para aplicá-lo ao cinema, com a intenção de observar de que modo os aspectos específicos da linguagem cinematográfica são responsáveis por formularem uma narrativa.

Ao propor uma equivalência de um enunciado textual a um plano cinematográfico, os autores afirmam que analisar imagens fílmicas possibilita uma compreensão de uma narrativa como qualquer outra, porém, é preciso compreender de que modo é possível observar os enunciados advindos de uma imagem. Diferente de um texto, uma imagem mostra, mas não diz. E, como afirmam Gaudreault e Jost (2009), uma imagem é móvel e está sempre em relação àquelas que a antecedem e sucedem. Os autores defendem que compreender uma imagem fílmica implica em identificar o todo de sua construção, bem como suas partes específicas e as maneiras como elas se relacionam. Em função disso, os autores propõem a ideia de um sistema de narrativa, que é aquele que organiza e agencia a narrativa fílmica:

“Nessa perspectiva, podemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas” (GAUDREULT e JOST, 2009, p.74).

É a partir dessas reflexões que os autores trazem o conceito de Meganarrador, a instância que unifica a pluralidade de todos os aspectos fílmicos, partindo da constituição de um único fotograma, até a totalidade de uma montagem, que é responsável por assimilar a narrativa fílmica.

Cabe ainda mencionar dois aspectos fundamentais da narrativa cinematográfica. São eles tempo e espaço, pois eles são úteis para compreendermos as suas diferentes manifestações, por exemplo, no longa e no curta. O primeiro aspecto a se levar em consideração a respeito de espaço é que ele está sempre sujeitado à câmera. Como afirmam Jost e Gaudreault (2009), há o espaço enquadrado pela câmera (seja parada ou em movimento), no qual ela busca novos espaços. Há também o espaço que é modificado de acordo com o corte e que impõe uma nova relação geográfica com o que é mostrado; e há o fora de campo, que é tudo aquilo que não é visto. Claro que, juntamente ao fora de campo, há também o espaço ocupado por aqueles que executam o

filme, porém falo aqui apenas da diegese narrativa das obras – ou, de maneira simplificada, da realidade própria dessas narrativas.

Os autores ainda salientam a importância da montagem na construção do espaço.

Diante de uma sequência em montagem alternada, por exemplo, o espectador deve saber ler o sentido dos cortes que lhe transportam alternativamente de um lugar a outro. Ele deve assim, particularmente, chegar a avaliar sem excesso de ambiguidade, a importância da distância que separa um primeiro espaço diegético de um segundo. É sempre em função da medida que ele dá a essa distância que ele é levado a compreender a questão dramática de uma situação. (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 117).

Portanto, a composição do espaço que se dá através da montagem é responsável por gerar uma compreensão dramática das ações que ocorrem em cena. Na análise, como será visto mais adiante, foi relevante observar de que modo os espaços são ocupados e apresentados em um curta. Identifiquei também de que modo essa composição espacial, a variação de espaços ocupados, o uso do fora de campo e o trabalho de montagem contribuem para construção narrativa das obras e como elas se diferem no curta e no longa;

Em relação ao tempo, trabalhei com os principais conceitos apresentados pelos autores. Segundo Gaudreault e Jost (2009), há três elementos fundamentais para observarmos a temporalidade fílmica. Existe a ordem, que diz respeito à sucessão dos acontecimentos e à progressão no qual eles se apresentem na narrativa. Há a duração, que compreende a relação entre o tempo que os acontecimentos possuem em sua diegese e o tempo que é necessário para contá-los. E existe a frequência, que busca observar o número de vezes em que um acontecimento é tratado na narrativa em relação ao número de vezes em que ele deve intervir na diegese.

Esses três elementos, que dizem respeito à temporalidade da obra cinematográfica, são uma importante chave para identificar de que modo as diferentes temporalidades entre o curta e o longa, por exemplo, são construídas, mas também como uma narrativa curta dá conta de apresentar e resolver seus conflitos. Como afirmam os autores, é na relação entre esses três conceitos – ordem, duração e frequência – que uma série de artifícios narrativos se tornam possíveis, como o *flashback*, a *prolepse*, as *elipses*, que serão aprofundados mais adiante. No decorrer da leitura, será possível entender como cada um deles se manifesta nas obras analisadas. Dessa forma, a articulação entre a constelação fílmica e uma análise narrativa possibilitou a compreensão de que modo os elementos da linguagem audiovisual formulam uma significação narrativa nas obras analisadas nos três grupos.

Além desta introdução, a tese está organizada em mais cinco capítulos. No capítulo dois, contextualizo as principais questões em torno do curta-metragem brasileiro, bem como apresento sua história e as principais formas de compreensão já existentes de suas possibilidades narrativas, além de apresentar como se deu o início da construção do corpus da pesquisa.

No capítulo três, apresento o conceito de poética com o intuito de compreender quais as melhores formas de construir os grupos de análise e quais critérios utilizar para sua construção. Trago diversas definições do conceito de poética para que um entendimento mais amplo de possibilidades de compreensão da narrativa seja possível. Em seguida, apresento de que forma o conceito de poética já foi aplicado no audiovisual especificamente e é a partir daí que chego ao aporte teórico para a definição dos grupos de análise e do corpus de análise.

No capítulo quatro, que é o primeiro capítulo de análise, trabalho a relação entre o curta e o longa-metragem, de modo a compreender quais são suas principais diferenças em termos de formato e de duração. A análise, nesse capítulo, se aprofunda no entendimento das múltiplas definições das temporalidades narrativas entre o curta e o longa. Assim, apresento a primeira proposta de investigação das poéticas do curta-metragem, analisando dois curtas que foram transformados em longas-metragens. Busco identificar quais foram as modificações narrativas necessárias para realização desse processo.

No capítulo cinco, a análise será do grupo de curtas relacionados com contos. Isto é, a partir de teorias do conto na literatura, mostro quais as relações possíveis de serem feitas entre esse formato literário e o curta-metragem brasileiro. Dessa forma, proponho um segundo entendimento de poética do curta-metragem a partir do aporte teórico que a literatura oferece.

O capítulo seis traz a análise de curtas-metragens que dão maior foco à construção de personagens. A partir de teorias voltadas aos personagens, mostro como ocorre o aprofundamento dramático na elaboração de personagens em um formato de duração curta.

Por fim, nas considerações finais, faço um panorama geral do trabalho, trazendo minhas descobertas, e arrisco algumas reflexões a respeito da utilidade desta pesquisa para o campo do cinema.

2. O CURTA-METRAGEM BRASILEIRO

Para responder ao problema de pesquisa desta tese, será necessário, inicialmente, conhecer a história do curta-metragem brasileiro. Em um primeiro momento, discutirei aspectos básicos da linguagem do curta, para que seja possível identificar suas especificidades. Na sequência, apresento um panorama histórico do curta-metragem brasileiro em duas etapas. Primeiramente, construindo uma cronologia de acontecimentos determinantes para o desenvolvimento do curta-metragem produzido no país, o que torna possível compreender as diferentes abordagens narrativas e estéticas do formato curto. Em seguida, para construir com mais profundidade esse panorama histórico, trago a lista de curtas-metragens produzida pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e publicada em 2019 no livro intitulado *Curta brasileiro – 100 filmes essenciais*, que busca definir os principais curtas produzidos ao longo da história do país. Assim, apresento quais curtas são considerados de maior relevância, na opinião da associação de críticos, e busco entender de que modo esse *ranking* contribui para complementar o apanhado histórico da produção de curtas nacionais.

2.1 O curta-metragem: definições possíveis

Ao longo deste tópico, discutirei as definições existentes do formato curta-metragem. Já que pretendo compreender quais as especificidades narrativas do curta, é importante identificar as características principais desse tipo de formato. Parto de alguns questionamentos: o que faz de um curta, um curta? É apenas sua duração que o classifica como tal?

Inicialmente é importante lembrar, olhando para a história de como esse formato se consolidou, que o consumo de curtas é irrisório se comparado ao consumo de longas. Isso se deve, entre outros motivos, à maneira como assistimos a filmes no cinema. Não faria sentido uma pessoa sair de casa, comprar um ingresso e sentar em uma sala escura para ver um filme de dez minutos. Porém, infelizmente, não existem espaços e projetos adequados no Brasil para o consumo de curtas-metragens em grande escala. Por isso, boa parte deles é vista apenas por uma “meia dúzia de pessoas” e depois é esquecido.

Ocorreram algumas tentativas no Brasil de exibição de curtas-metragens antes de longas nas salas de cinema. Um desses casos foi o projeto “Curta nas Telas”, implantado em 1996 a partir de uma negociação entre a Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos (APTC-RS), o Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas e a Câmara de Vereadores da cidade. Entretanto, o projeto foi extinto em 2014. Restou a possibilidade de assistir a filmes curtos em festivais, que são, no entanto, ambientes de públicos mais restritos. Atualmente, com a popularização da internet, muitos desses filmes estão disponíveis em diversas plataformas de streaming. Porém, os festivais e a acessibilidade da internet não ajudaram a elevar o status do curta. Cinema, para muitos, é sinônimo de longas-metragens.

Há nisso uma grande perda. Os curtas-metragens exercem muita influência sobre a produção de cinema como um todo no Brasil e no mundo, já que, em geral, é a partir deles que os cineastas começam suas produções. Mas essa influência é pouco percebida. Por não figurarem nos principais espaços dedicados à exibição de filmes, os curtas não possuem um compromisso mercadológico com a indústria audiovisual, muito menos geram algum retorno financeiro. Isto é, não há expectativa de que os curtas gerem algum tipo de receita para as produtoras que os realizam, pois eles nem sequer são exibidos para o grande público. Em função disso, nota-se que é de outra maneira que esse formato torna-se importante. É através da realização de curtas que acaba sendo possível para os cineastas – ou futuros cineastas – experimentar novas linguagens, pois, se ocorrer algo errado durante a produção ou não haja aceitação do público ao final do processo, não haverá perda financeira considerável.

Sendo assim, por esses filmes ficarem “esquecidos”, não há reflexões aprofundadas sobre a forma específica que eles têm de contar histórias – e que se difere das narrativas longas. É possível afirmar que a produção acadêmica acerca das narrativas de curtas-metragens é vasta e aponta para diferentes direções, mas, grosso modo, ela se divide em duas grandes vertentes. Existem os livros que, na falta de um termo melhor, poderíamos classificar como “técnicos”. É o caso, por exemplo, do livro *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo* (2009), de Alex Moletta, ou do livro *Writing short films: structure and content for screenwriters* (2005), de Linda J. Cowgill. Ambos são direcionados ao público interessado em produzir curtas-metragens e conhecer aspectos práticos de sua realização. Por outro lado, há a produção científica que se debruça em analisar curtas-

metragens, estudar sua produção, compreender seu contexto histórico e observar suas características. É o caso de livros como *O filme curto* (1980), organizado por Carlos Souza, e *Contribuição à história do curta-metragem brasileiro* (2003), de Oswaldo Caldeira, Sergio Sansz e Manfredo Caldas. Há também uma série de outros livros sobre cinema que não se dedicam exclusivamente ao curta-metragem, mas que fazem menção a esse formato de produção em algum momento. É notório, porém, que a bibliografia dedicada a realizar um panorama mais amplo, ou esmiuçar as características do formato curta-metragem, é escassa. De toda forma, para a realização desta pesquisa, tanto os livros técnicos quanto os livros teóricos foram importantes, uma vez que não há um grande número de obras que analise filmes variados de curta duração ou que busquem compreender sua realização em profundidade.

A pesquisa sobre o curta-metragem brasileiro contemporâneo é principalmente caracterizada pela análise fílmica de obras. Diversos trabalhos, que vão desde artigos, monografias, até dissertações e teses, buscam analisar determinados curtas com o objetivo de compreender sua construção fílmica em diferentes áreas do fazer audiovisual. Em relação à construção narrativa, existem algumas pesquisas que tentam compreender quais são as especificidades do curta-metragem para contar histórias. É o caso, por exemplo, do livro *A linguagem do cinema* (2013), de Robert Edgar-Hunt, John Marland e Steven Rawle, que, em um de seus capítulos, faz uma proposta de quais seriam as características narrativas que um curta-metragem deve possuir. Segundo os autores, o curta-metragem deve conter poucos personagens, não deve apresentar subtramas e deve se passar em poucas locações.

No livro *Curta-metragem: entrevistas sobre curtas* (2017), de Rafael Spaca, diversos cineastas, ao darem entrevistas, afirmam que a linguagem do curta é própria para experimentações. Segundo alguns deles, foi graças aos curtas-metragens que realizaram antes de dirigir seus primeiros longas que aprenderam a operar o dispositivo audiovisual como um todo. Nesse sentido, é possível perceber que muitas das inovações narrativas do cinema surgiram inicialmente no formato curto para depois migrarem para os longas-metragens. O montador Daniel Rezende afirma em sua entrevista que o que lhe agrada na feitura dos curtas é a síntese, já que o tempo para se contar a história é muito menor do que o do longa e que isso “exige mais” daqueles que escrevem os roteiros.

Rezende diz também que um curta-metragem não pode almejar ser um longa, pois, caso o realizador tente fazer isso, ficará no “meio do caminho” entre uma narrativa

de maior fôlego e uma menor, e não funcionará enquanto filme. Porém, ele não desenvolve, em maiores detalhes, quais são as diferenças entre a narrativa curta e a narrativa longa. Nesse mesmo livro, a produtora Cláudia da Natividade afirma em sua entrevista que acredita que o curta-metragem poderia ocupar, em um paralelo, o mesmo lugar que o conto e a poesia ocupam na literatura, mas não desenvolve mais essa proposta.

Um dos livros mais populares no Brasil sobre a realização de curtas-metragens, o já citado *Criação do curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo* (2009), de Alex Moletta, visa a auxiliar profissionais da área do cinema a produzirem seus próprios filmes. O texto não tem como foco fazer uma reflexão aprofundada sobre aspectos estruturais do fazer cinematográfico, mas sim traçar um passo a passo das etapas envolvidas na produção de um filme. Mesmo que o livro não tenha aprofundamento teórico, cabe observar algumas das considerações do autor.

Há no livro um capítulo em que o tema principal é a criação do roteiro, mas não são mencionadas particularidades da narrativa curta, à exceção de uma frase em que o autor diz que, por se tratar de vídeos de curta-metragem, de uma forma breve e intensa de contar histórias, é necessário preocupar-se muito mais com o momento que se quer mostrar (MOLETTA, 2009). Na sequência, não há um detalhamento do que isso significa. O autor cita Aristóteles, afirmando que, para o filósofo, a estrutura narrativa se divide em três partes: apresentação, desenvolvimento e desfecho. Logo em seguida, estabelece uma relação entre essa estrutura e a jornada do herói¹, desenvolvida por Joseph Campbell (1989), citando que, em uma narrativa, primeiro o herói afasta-se do mundo comum, depois penetra em um mundo desconhecido e, então, retorna com um poder que enriquece sua vida.

Por fim, Moletta (2009) cita Christopher Vogler (2015), que também afirma haver uma divisão em três partes da estrutura narrativa: um início (mundo comum), um meio (mundo especial) e um fim (retorno ao mundo comum). Todas essas divisões estruturais, segundo Moletta, compõem as chamadas “peripécias”, responsáveis por provocarem reviravoltas ao longo da narrativa. Contudo, essa exposição a respeito de narrativa não é repensada para se adequar à narrativa curta. E, por mais que possam contribuir para a reflexão a respeito de diversas formas de estrutura narrativa, parecem ser insuficientes quando essas estruturas provocam novas dúvidas. É possível

¹ A jornada do herói será aprofundada no capítulo 6.

desenvolver personagens em um curta? Há uma incidência de diversas peripécias ao longo de suas narrativas? O herói percorre uma jornada? Essas são perguntas ainda em suspenso, que responderei mais adiante, em cada um dos capítulos de análise.

Na bibliografia internacional, outro livro é importante para compreender um pouco mais a respeito das especificidades do curta-metragem, *Writing short films: structure and content for screenwriters* (2005), de Linda J. Cowgill, também já citado. Em sua obra, a autora propõe algumas ideias a respeito das especificidades narrativa do curta:

Em um curta-metragem, a configuração funciona da mesma forma que em um longa-metragem. Seu objetivo é orientar o público quanto aos personagens, cenário, tempo, humor, além de dar uma pista sobre a direção do filme e o tema, e apresentar o conflito [...] mas ao invés de demorar quinze páginas (minutos) para dar o tom, personagens e ação, o curta deve cumprir tudo isso logo de cara (COWGILL, 2005, p. 125, tradução nossa).²

No trecho acima, a autora estabelece uma comparação entre o longa e o curta-metragem atestando que ambos possuem funções similares, como a de desenvolver um personagem, apresentar um conflito e indicar quais são os caminhos possíveis daquela história. No caso do curta, para ela, esses elementos devem ser explicitados o mais cedo possível, pois não há tempo para desenvolvê-los. A autora diz que diversos curtas-metrages falham quando há uma demora excessiva na exposição do que é essencial, estendendo-se na apresentação dos personagens e na caracterização de seu universo.

Para a maioria dos curtas, a configuração está completa quando o incidente incitante dá continuidade à história. O incidente incitante é como um catalisador. Ele força o conflito à tona e exige que o herói responda e aja. Esta ação coloca o protagonista em direção ao seu objetivo (COWGILL, 2005, p. 127, tradução nossa).³

Ou seja, para Cowgill, o processo de desenvolvimento dos personagens deve estar associado ao incidente incitante. No momento em que o conflito é iniciado, acompanhamos a maneira como personagem irá lidar com ele para que, através disso, suas características se evidenciem. Isso significa que, diferente do longa-metragem, no qual as narrativas partem de um mundo comum, que sofre uma transformação, no caso

² No original: *In a short film, the set-up functions much the same as in a feature film. Its goal is to orient the audience to the characters, backdrop, time frame, mood, as well as give them a clue as to the direction of the film and theme, and present the conflict [...] But instead of taking ten or fifteen pages (minutes) to set the tone, characters and action, the short film must accomplish all this right up front.*

³ No original: *For most shorts, the set-up is complete once the inciting incidente starts the story's forward motion in earnest. The inciting incident is like a catalyst. It forces the conflict into the open and demands the hero respond and take action. This action puts the protagonist on the path toward his goal.*

do curta, o incidente incitante é o ponto de partida da narrativa e a partir dele é que todas as outras informações relevantes virão à tona.

Ainda em seu livro, Cowgill (2005) dedica um subcapítulo à discussão sobre as diferenças entre o curta e o longa-metragem. Nesse trecho, sua principal reflexão é sobre o fato de que, além da diferença de duração de tempo entre o longa e o curta, outro aspecto que os difere é a estrutura do conflito. Enquanto no longa o conflito se apresenta aos poucos e capilariza para uma série de outros conflitos de menor relevância, o curta deve ter apenas um único conflito, que não necessariamente será esmiuçado ao longo da narrativa, mas que trará apenas o vislumbre de um universo mais amplo que ocorre antes e depois do recorte exibido na tela. Após fazer essas afirmações, no entanto, a autora realiza um movimento similar ao de Moletta (2009), falando a respeito da jornada do herói, da importância dos personagens e das peripécias envolvendo o desenvolvimento da história, mesmo já tendo afirmado que não há tempo para existirem vários conflitos em um curta. Portanto, em ambas as obras, embora algumas das considerações estruturais ajudem a pensar sobre o curta-metragem, ainda existem limitações a respeito da compreensão das especificidades desse gênero narrativo.

Como já dito, em relação a pesquisas acadêmicas acerca da temática e das especificidades narrativas do curta-metragem brasileiro, há uma série de trabalhos que analisam obras específicas, filmografias de diretores e relações entre curtas diversos. No entanto, é perceptível que as pesquisas sobre narrativas curtas ainda demandam mais aprofundamento e novos olhares. Começo, então, a seguir, a fazer um apanhado histórico do curta-metragem brasileiro.

2.2 Panorama histórico do curta-metragem brasileiro

Neste tópico farei um panorama histórico do curta-metragem brasileiro, mas lembrarei também de fatos ocorridos fora do país que acabaram sendo importantes para o cinema brasileiro. Talvez seja possível afirmar que o curta é o primeiro formato audiovisual narrativo. Se retornarmos aos filmes que deram origem ao cinema, concordaremos que se tratavam de curtas-metragens, uma vez que sua duração não ultrapassava os dez minutos. Desde as filmagens executadas pelo Quinetoscópio do estadunidense Thomas Edison, em 1891, capaz de filmar no máximo trinta segundos,

até o Cinematógrafo, produzido pelos irmãos Lumière, na França, em 1895, o formato predominante no audiovisual era o do filme curto.

É possível afirmar, portanto, que, mesmo tendo nascido antes do longa, a escolha pela realização do curta-metragem era feita apenas em função de uma limitação técnica, incapaz de ampliar a duração de filmagens. Eram essas as ferramentas disponíveis até aquela época. Foi o processo de montagem, que permitia colar diversas partes de material impresso, que desvinculou o tamanho da narrativa de uma limitação técnica de filmagem. Assim, passou a ser possível criar narrativas mais longas e complexas.

Com isso, o protagonismo do curta-metragem – ainda não denominado dessa forma – durou pouco mais de vinte anos, quando finalmente o modelo narrativo longo foi estabelecido no cinema, tendo a obra do estadunidense de D.W. Griffith *Nascimento de uma nação* (1915) como marco inicial e referência. Não muito tempo depois, o longa-metragem tornou-se o principal formato de realização cinematográfica, uma vez que veicular esse formato aos métodos de comercialização, distribuição e exibição possibilitou firmar o cinema como uma atração de entretenimento a ser consumida em salas específicas e com horários organizados de exibição. É nesse momento que a indústria do cinema, seguindo os parâmetros estadunidenses, torna-se um mercado propriamente dito, mas isso não significa que os formatos curtos deixaram de ser produzidos ou que perderam sua função.

Observando o contexto brasileiro, o curta-metragem atravessou todas as épocas do cinema, estabelecendo sua história própria. Como afirma Jean-Claude Bernardet (1979), a periodização histórica e o paralelismo são os métodos mais comuns para se tentar construir uma história do cinema brasileiro, o que, naturalmente, revela uma série de lacunas em diversos momentos dessa trajetória. Porém, esse método parece nunca ter sido utilizado de forma efetiva no caso dos curtas, o que impõe a dificuldade ainda maior de identificar diversos momentos da filmografia do curta-metragem. Portanto, a contextualização histórica aqui apresentada se baseia na pouca bibliografia que busca traçar um panorama dos curtas-metragens ao longo da história do cinema brasileiro⁴.

Para fazer essa cronologia, de partida já existe dificuldade. Os curtas produzidos antes da década de 1930 não têm registros, uma vez que a duração das obras

⁴ Para construção desse panorama histórico foram utilizados os poucos autores citados, além de pesquisas feitas em jornais de referência e sites respeitados da área do cinema, já que não existe material organizado sobre essa temática.

audiovisuais não demarcava uma característica estética, apenas os componentes técnicos eram observados. Ou, como dizem Heffner, Miranda e Ramos (2004, p. 160-164), “no período silencioso, não existem as definições de curta, média e longa-metragem; os filmes são definidos em sua metragem por partes”. É possível inferir, então, que, desde o princípio, elementos referentes ao dispositivo técnico e às possibilidades estéticas geradas pelas ferramentas foram responsáveis por demarcar transições de linguagem e formato na história do audiovisual.

É na Era Vargas (1930-1945)⁵ que o curta-metragem adquire caráter próprio. Inicialmente, foi utilizado como meio de auxiliar na educação popular, em função da praticidade de se usufruir desse formato para que o conhecimento pudesse ser difundido. A ideia de usar o cinema como método de difusão educacional veio do projeto de universalização do ensino no Brasil, que na época possuía altos níveis de analfabetismo. Foi com o auxílio do etnólogo Roquette Pinto, pioneiro do rádio e membro da comissão encarregada de inaugurar a legislação cinematográfica, que o curta-metragem se tornou ferramenta fundamental.

O Decreto-Lei 21.204, de 4 de abril de 1932⁶, entre outras determinações – inclusive sobre censura – impunha uma taxa cinematográfica para educação popular, tirando de longas-metragens estrangeiros os recursos financeiros para a produção de curtas brasileiros de cunho educacional. É nessa época também que se fixa a proporção da metragem dos filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês. Em 1936, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)⁷ que produziu cerca de duzentos filmes curtos de 16 mm, silenciosos e sonoros, destinados a circular em escolas e institutos de cultura.

Dentre os muitos cineastas contratados para realizar curtas-metragens com viés educacional, destaca-se Humberto Mauro, um dos pioneiros do cinema brasileiro, que foi responsável por dirigir diversos documentários didáticos e filmes de não ficção, como é o caso de *Um apólogo* (1939) e *A velha a fiar* (1964) – nas Figuras 1 e 2. Nessa época, é notório que a majoritária produção de curtas-metragens realizada no país visava a corroborar o plano educacional do governo federal, dando acesso à informação

⁵ A Era Vargas se refere ao período em que Getúlio Vargas foi presidente do Brasil. Ele assumiu a presidência na chamada “Revolução de 1930” e, apesar de ter criado importantes leis trabalhistas, governou de maneira centralizadora e autoritária, sendo forçado a renunciar em 1945. Acabou cometendo suicídio, em 1954, durante uma forte crise política no país.

⁶ Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/decretos/decreto-no-21-240-de-4-de-abril-de-1932> Acesso em: 10 de maio de 2023.

⁷ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/colecoes/ince> Acesso em 10 de maio de 2023.

e fazendo “propaganda” do Brasil. Assim, o caráter ficcional do cinema é dominado pela produção estrangeira, que almeja o lucro a partir do entretenimento.

Figura 1 - Cena de *Um Apólogo*



Fonte: *Um apólogo* (1939)

Figura 2 - Cena de *A velha a fiar*



Fonte: *A velha a fiar* (1964)

É apenas na década de 1950 que o curta-metragem de ficção passa a ser produzido em maior escala no país. Mesmo Humberto Mauro, que antes produzia filmes protocolares, teve uma mudança em sua carreira, sendo um dos primeiros a imprimir uma autoria na ficção de formato curto. Isso, porém, não decorre de um incentivo fiscal por parte do governo, mas sim de uma insistência do próprio cineasta de buscar meios paralelos para realizar os filmes que realmente queria fazer. Não à toa, ele é tido pela geração do Cinema Novo⁸ – responsável pela difusão do curta-metragem autoral – como um diretor que abriu caminhos para que esse novo grupo se manifestasse.

⁸ O Cinema Novo, de forma resumida e simplificada, foi um movimento cinematográfico brasileiro conhecido por, entre outros fatores e diferente das produções realizadas até então no Brasil, ter sido crítico em relação aos problemas e às desigualdades sociais brasileiras. O movimento ganhou prestígio nacional e internacional nas décadas de 1960 e 1970. Há vasta bibliografia sobre as produções cinematográficas e os realizadores dessa época.

É nessa década, então, que o cinema brasileiro passa a demonstrar a força do curta-metragem em possibilidades narrativas e estéticas. Ou, como afirma Jean-Claude Bernadet (1985, p. 11):

Até os anos 50, o curta-metragem brasileiro, embora importante – cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais, etc. – e revelador de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica, não é um cinema crítico. É no decorrer da década de 50 e com os primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo que essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes. Nele se cruzam problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica”.

Nesse momento, o uso das ferramentas audiovisuais – como dispositivos capazes de tensionar a linguagem cinematográfica e construir narrativas com potencial de retratar uma realidade pouco explorada do território brasileiro – é responsável por conferir ao curta um novo estatuto na filmografia do país. Surgem, então, cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, entre outros. Esses diretores produziram curtas que adquiriram extrema importância no cinema brasileiro. É o caso do documentário *Arraial do Cabo* (1959), de Saraceni, que foi um dos marcos iniciais de interesse do Cinema Novo pela imagem do povo e o retrato de um Brasil escondido. Assim como *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, que foi realizado com o empréstimo de uma câmera do próprio INCE e montado em suas dependências. Nota-se que, ainda nessa época, mesmo que o cinema autoral de uma nova geração de diretores estivesse surgindo, ainda havia uma certa filiação estética a um didatismo oriundo dos curtas educacionais produzidos até então.

É na década de 1960 que são produzidas as primeiras ficções em curta-metragem, responsáveis por consolidar o prestígio do cinema no país e no mercado internacional. O curta *Couro de Gato* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, ganha os prêmios Obberhausen, na Alemanha, e Sestri-Levante, na Itália, ficando conhecido como um dos primeiros sucessos do Cinema Novo no circuito de festivais europeus. Surge, então, uma coleção de curtas ficcionais que passa a figurar em espaços de reputação. Alguns deles são: *Um favelado* (1962), de Marcos Farias; *Zé da cachorra* (1962), de Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver* (1962), de Carlos Diegues; e a *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman. Nessa época, almejando projeções de maior alcance para o formato curto, criam-se também os filmes de longa-metragem que são compostos por diversos curtas, um depois do outro. O exemplo mais

conhecido é o filme *Cinco vezes favela* (1962)⁹, que realizou um compilado de curtas sobre a mesma temática e que atingiu públicos maiores, sendo exibido em salas de cinema (Figura 3).

Figura 3 - Cartaz de Cinco vezes favela



Fonte: IMDB

Ainda nos anos 1960, ocorre o Seminário de Introdução ao Documentário, ministrado pelo reconhecido documentarista sueco Ame Sucksdorff, que apresenta ao Brasil o gravador Nagra, ferramenta essencial para que as filmagens pudessem ocorrer com maior liberdade e dinamismo e que possibilitou que os cineastas cinemanovistas levassem seus equipamentos a regiões nunca antes retratadas. Enquanto isso, em São Paulo, outro grupo de cineastas realiza quatro documentários de curta-metragem para tratar de alguns dos principais problemas da sociedade brasileira. O projeto ficou conhecido como Caravana Farkas.

Também nessa década surgem as primeiras escolas de cinema. É o caso do curso criado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e na Universidade Federal Fluminense (UFF), que possibilitaram que o formato curto fosse uma ferramenta de experimentação para os alunos que buscavam uma formação na área do audiovisual. A geração que passa a frequentar essas escolas exhibe seus filmes em festivais, na época denominados de festivais de cinema amador, pois eles eram

⁹ *Cinco vezes favela* é formado pelos curtas *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman; *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues.

dedicados exclusivamente a mostras de curtas-metragens – ainda visto como um cinema menor perto do produto profissional do mercado, o longa-metragem. Com o acirramento da Ditadura Militar no Brasil¹⁰, esses espaços de exibição tornam-se também um abrigo para que a circulação de filmes ousados, estética e politicamente, pudesse encontrar seu público. Nesse sentido, é possível notar que, em diversas épocas ao longo da história do cinema, o curta-metragem serviu como formato de experimentação e resistência do fazer audiovisual. É no final dos anos 1960 que cineastas como Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla lançam seus primeiros curtas em um festival amador patrocinado pelo *Jornal do Brasil*, um dos poucos órgãos midiáticos a se preocupar com a produção de filmes nacionais na época.

Na década de 1970, o curta-metragem adquire estatuto de cinema profissional, uma vez que o festival amador de curta-metragem do Banco do Brasil muda de nome, passando a se chamar Festival Brasileiro de Curta-metragem e aceitando a bitola de 35mm para os filmes inscritos. Os cineastas frequentadores de festivais, que exibiam seus filmes e concorriam aos prêmios, eram bastante propositivos nas reivindicações de que o curta-metragem deveria ter maior aporte financeiro dos órgãos governamentais. A principal entidade responsável pela promoção do cinema no país, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilmes), ainda não olhava para o curtas com o cuidado necessário, uma vez que ainda mantinha seu foco nos diretores da década de 1960, que lançavam longas-metragens e promoviam seus filmes no exterior. Além disso, os curta-metragistas da época radicalizavam em suas experimentações de linguagem, realizando filmes muitas vezes abstratos e de forte caráter crítico ao regime militar. Dessa época, destacam-se curtas como *Alma no olho* (1974), de Zozimo Bulbul, e *Congo* (1972), de Arthur Omar.

Também nesse período iniciam-se as Jornadas Brasileiras de Curta-metragem e funda-se a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) que, mesmo dando foco aos documentários realizados na época, agregava cineastas que produziam também ficção no formato curto. Foi a partir da fundação da ABD que se criou um dos principais propulsores da veiculação de curtas-metragens da época, que ficou conhecido

¹⁰ A Ditadura Militar no Brasil teve início com o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, e durou 21 anos (1964-1985). O regime autoritário estabeleceu a censura à imprensa, aos artistas – como os cineastas – e restringiu os direitos políticos, perseguindo, torturando e assassinando opositores do regime.

como “Lei do Curta” (Artigo 13 da Lei Federal 6.281, de 9 de dezembro de 1975¹¹), dispositivo que, entre outras providências, regulou a exibição de curtas de qualquer natureza nas salas de cinema de todo o país. Esse dispositivo legal ocorreu no final da década de 1970 por meio de um acordo da ABD com os exibidores do país. Foi a partir da mediação de uma resolução do Conselho Nacional do Cinema (Concine), órgão legislativo da Embrafilmes, que se promoveu a obrigatoriedade da exibição de curtas-metragens nas salas de cinema, antecedendo a exibição de longas estrangeiros.

É provável que toda essa efervescência em torno do curta-metragem nos anos 1960 e 1970 – e da importância que ele passou a ter –, é que faça com que a lista da Abraccine, que apresentarei mais adiante, aponte esse período como um dos principais em termos de produção de curtas no país. Mais da metade dos filmes destacados entre os melhores, pelos críticos votantes, foi produzida nessas duas décadas.

A primeira metade da década de 1980, entretanto, foi marcada por diversas polêmicas envolvendo a Lei do Curta. Vários exibidores espalhados pelo país tentavam burlar a lei, produzindo eles mesmos curtas-metragens de baixa qualidade, o que resultou num sistema do curta-metragem, imposto por resolução do Concine, que criava meios de avaliar os curtas produzidos antes que eles fossem exibidos. Jurados, indicados pelas principais entidades cinematográficas do país, faziam uma seleção de curtas-metragens com o intuito de evitar que a Lei do Curta fosse burlada. Criou-se também, nessa época, um fundo destinado à produção de curtas-metragens que era financiado por parte da receita gerada pelas salas de cinema.

É a partir de 1985 que se inicia um momento conhecido como “Primavera do Curta-metragem” (CAETANO, 2006), uma vez que a Lei do Curta já está consolidada e uma geração de novos cineastas conquista uma maior atenção de público e crítica. Os curtas produzidos nessa época, como é o caso de *A mulher do atirador de facas* (1988), de Nilson Vilas, apresentam novas linguagens audiovisuais, desvinculando-se das empreitadas mais abstratas e muito engajadas. Há, também, uma maior tendência ao cinema de gênero e estabelece-se uma comunicação mais direta com os espectadores. Outro aspecto importante é uma maior entrada de curtas em festivais que, anteriormente, dedicavam sua atenção quase que exclusivamente aos longas. Então, janelas como o Festival de Cinema de Gramado e o Festival de Brasília criam mostras

¹¹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6281.htm Acesso em: 9 de junho de 2023.

dedicadas à exibição de filmes de menor duração. Isso possibilita que os realizadores dessa geração encontrem novas formas de veicular seus filmes

Dessa década, destaca-se o curta-metragem *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado, que vence o Festival de Cinema de Berlim e é eleito como um dos cem filmes mais importantes do século XX, tornando-se o principal exemplo da Primavera do Curta-metragem – o filme aparece em primeiro lugar no *ranking* da Abraccine que será apresentado mais adiante. Na esteira desse, outros filmes vieram, demarcando a filiação à intertextualidade, às paródias dos formatos já muito trabalhados e a uma crítica da objetividade no fazer documental. Outros curtas importantes da época são *A estória de Clara Crocodilo* (1981), de Cristina Santeiro, *Frankenstein Punk* (1986), de Cao e Eliana Fonseca, e *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), de Jorge Furtado e José Pedro Goulart.

Depois desse período de excelência para os curtas, a década de 1990 é marcada pela quase erradicação do cinema brasileiro, principalmente em relação aos longas-metragens. Com o fechamento da Embrafilme por parte do governo de Fernando Collor de Mello¹², são justamente os curtas-metragens que mantêm caráter de resistência naquele tempo. Criam-se os dois principais festivais dedicados ao curta-metragem, o Festival de Cinema de São Paulo e o Curta Cinema, no Rio de Janeiro. Esses festivais foram responsáveis por tomarem frente na militância em favor da produção cinematográfica nacional, realizando mostras dedicadas aos curtas-metragens consagrados nas décadas anteriores, principalmente nos anos 1960 e 1970. A intenção era popularizar uma produção artística que não podia chegar às grandes salas na época em que foram produzidas. E mesmo que os longas-metragens não encontrassem meios para serem produzidos durante alguns anos na década de 1990, os curtas mantinham o cinema vivo, graças às tecnologias mais baratas que possibilitavam produções de baixíssimo orçamento.

Nessa década, houve uma maior produção de documentários, deixando a ficção um pouco de lado e construindo uma estética que se filiava a narrativas mais poéticas e de algum engajamento social. Há também uma maior atenção à subjetividade dos personagens, ao erotismo e aos relacionamentos amorosos; ademais, retoma-se algo da

¹² Fernando Collor de Mello foi o primeiro presidente do Brasil eleito pelo voto direto da população após a Ditadura Militar, em 1989. Em 1992, Fernando Collor de Mello sofreu impeachment, deixando o cargo.

cultura popular e rural. Embora raros, há casos de curtas com uma linguagem mais radical e até filmes experimentais. Destacam-se filmes curtos como *Cartão vermelho* (1994), de Laís Bodansky, *Vala comum* (1994), de João Godoy, e *Juvenília* (1994), de Paulo Sacramento.

Ainda nos anos 1990, em busca de novas formas de veicular os filmes, surgem iniciativas que possibilitam que os curtas-metragens circulem com maior intensidade. O já citado festival carioca Curta Cinema cria um programa intitulado “grandes diretores em pequenas doses”, uma mostra dedicada a cineastas que realizavam longas-metragens, mas que decidem voltar aos curtas para explorar novas linguagens e possibilidades de uso das ferramentas audiovisuais. Esse gesto também eleva o curta a um formato próprio passível de ser realizado independente do grau de profissionalismo ou do estágio de carreira dos cineastas brasileiros. Esses festivais, dedicados exclusivamente aos curtas, criam mostras específicas para diversos gêneros, temáticas e linguagens, provendo curtas das mais variadas formas. Há o curta-piada, o curta-portfólio, a mostra *Adolescer*, o seguimento *Mundo Bizarro*. Nesse sentido, torna-se cada vez mais evidente a gama de possibilidades geradas pelas múltiplas linguagens do filme curto.

Essa é também a década em que o suporte filme foi perdendo espaço para o suporte vídeo, que passou a adquirir maior protagonismo, possibilitando que cineastas de fora do eixo Rio-São Paulo tivessem acesso às ferramentas necessárias para realizar suas produções. Uma vez que as salas de exibição se encontravam completamente dominadas pelo cinema estrangeiro, já que as produções de longa-metragem brasileiro haviam sido reduzidas drasticamente, algumas iniciativas se propunham a buscar novas formas de exibir os curtas-metragens. É o caso, por exemplo, do lançamento das coletâneas em VHS de produtoras como a Casa de Cinema de Porto Alegre, que compilavam seus curtas e os lançavam diretamente nas locadoras de vídeo.

Em função disso, tornou-se possível que diversos filmes curtos, e com eles a ousadia na linguagem que destoava do cinema comercial da época, alcançassem públicos muito mais amplos. A partir do desenvolvimento das tecnologias digitais, no final da década de 1990, torna-se também possível que iniciativas de ampliação da exibição de filmes passem a atingir territórios pouco contemplados. Um exemplo é o projeto itinerante *Cine Mambembe*, em que os realizadores Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi exibiam curtas em praças públicas e de forma gratuita em diversas localidades do país, inclusive nos lugares mais inóspitos.

Após o fim do governo Collor, em 1992, os governos seguintes passaram a dar maior atenção ao investimento público em cultura, mas muitas vezes amparados pelas empresas privadas. Nesse contexto, há a aprovação da que ficou conhecida como “Lei do Audiovisual” (Lei nº 8685/93, de 20 de julho de 1993¹³), assinada pelo presidente Itamar Franco¹⁴, que, entre outras medidas, autorizava a destinação de valores do imposto de renda de empresas privadas ao audiovisual brasileiro. Com a Lei do Audiovisual, surge a possibilidade da renúncia fiscal por parte do poder público para incentivar produções audiovisuais e centros culturais – como o Itaú Cultural e o Centro Cultural Banco do Brasil, que passam a criar editais de fomento ao cinema brasileiro. A partir de 1994, as novas formas de financiamento ajudam a estabelecer o período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro.

Durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998 e 1999-2002), alguns avanços relacionados à promoção do audiovisual também foram responsáveis por fazer com que o cinema brasileiro voltasse a ganhar maior atenção. Cria-se o programa Ibermedia, que possibilita coproduções do cinema brasileiro com Portugal. Nasce também o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, uma das principais vitrines do que estava sendo produzido no audiovisual da época; e ocorre um panorama do cinema brasileiro contemporâneo no Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque, em 1999.

O século XXI inicia-se como um momento de grande potência para o cinema brasileiro. Com o caminho já pavimentado pelo início das leis de incentivo, é no começo dos anos 2000 que elas se consolidam, e uma nova leva de cineastas volta a realizar e exibir seus filmes de longa-metragem no grande circuito. Para o curta-metragem, não é diferente; embora a Lei do Curta nunca mais tenha sido retomada com a mesma intensidade, há uma série de iniciativas regionais que possibilitam que os curtas sejam exibidos nas salas de cinema. É o caso do já comentado Curta nas Telas, que se manteve em Porto Alegre até 2014. E, para além das telas de cinema, há também a expansão da exibição dos filmes para as telas das televisões, já que vários programas são criados para exibir curtas-metragens. No Rio Grande do Sul, por exemplo, a relação entre o campo do cinema e da televisão também foi importante para, num primeiro momento, resgatar a produção gaúcha de curta-metragem das décadas anteriores e, num segundo momento, produzir novos curtas. Uma das iniciativas foi o programa Curta

¹³ Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685compilado.htm Acesso em: 22 de julho de 2023.

¹⁴ Itamar Franco foi presidente do Brasil entre 1992 e 1995. Era vice-presidente no governo de Fernando Collor de Mello e assumiu o cargo maior quando o titular foi afastado no processo de impeachment.

Gaúchos (ROSSINI, 2011), que ia ao ar nos sábados ao meio-dia na RBSTV, filiada da Rede Globo no Rio Grande do Sul, e que exibia curtas coproduzidos entre a emissora e as produtoras audiovisuais. A mesma emissora criou o Histórias Curtas, um concurso de cinema promovido anualmente, entre 2001 e 2014, que envolvia a produção de curtas-metragens, que eram exibidos no programa de televisão homônimo, que também ia ao ar nas tardes de sábado.

Há também uma grande mudança de paradigma no início do século XXI. Com a popularização da internet, o mercado audiovisual se transforma profundamente, demandando que novas estratégias de exibição, financiamento e produção fossem pensadas para esse novo cenário. A melhoria de acesso e navegação da internet impacta mais fortemente a produção de curtas-metragens, pois são criadas plataformas específicas para exibição de audiovisuais, como o YouTube, o que possibilita que os curtas encontrem ali um ambiente para serem exibidos. Depois disso, uma variedade imensa de curtas passa a ser produzida, mas muitas vezes por realizadores amadores, que utilizam as ferramentas sem conhecê-las inteiramente. Amadores, profissionais e novos profissionais dividem a ambiência da internet, estabelecendo outras relações e propostas estéticas e narrativas (TIETZMAN e ROSSINI, 2013). Isso abre espaço para que realizadores fora do centro Rio-São Paulo mostrem suas produções para um público mais amplo.

É difícil demarcar uma estética predominante nas primeiras décadas do século XXI. Há um retorno ao filme com engajamento social, uma maior proliferação dos conflitos humanos, uma abertura cada vez mais significativa ao cinema de gênero e, mais recentemente, uma maior inclusão de classes historicamente subalternizadas comandando as câmeras, tudo isso possibilitado pelas novas tecnologias e pela proliferação de editais e leis de incentivo que marcaram os primeiros dez anos do novo século.

Os anos 2010 iniciam com certa instabilidade. Embora ainda haja algum incentivo às produções nacionais, a partir do Golpe de 2016¹⁵, o financiamento público

¹⁵ “O Brasil, em 2016, foi impactado por Golpe de Estado representado na perda de mandato da Presidente Dilma Rousseff em processo de impeachment com base legal duvidosa e moralmente frágil. Isto ocorreu sob argumento de que a presidenta cometera crime de responsabilidade devido às manobras contábeis de seus governos. [...]. De fato, tratava-se de arranjos contábeis, prática corriqueira em vários governos” (SOARES; NOBRE, 2018). Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3211/321158845010/html/> Acesso em: 26 de agosto de 2023. Em 21 de agosto de 2023, o Tribunal Regional Federal da 1ª Região, por unanimidade, arquivou a Ação de Improbidade Administrativa que investigava as supostas “pedaladas fiscais” atribuídas a ex-presidente da República.

a nível nacional passou a diminuir pouco a pouco. A radicalização disso ocorre com a eleição de Jair Bolsonaro¹⁶, que “congela” a Agência Nacional de Cinema (Ancine), impedindo que uma série de produções pudessem ser realizadas. Mais uma vez, a produção de curtas, e agora com uma internet muito mais potente, se mantém, mesmo que com muito menos incentivo do governo federal. A pandemia de Covid-19 também foi uma inimiga dos realizadores audiovisuais, já que, durante um longo período, não era permitido sair às ruas – nem para filmar, nem para ir às salas de cinema. Num segundo momento da pandemia, os governos estaduais passaram a lançar editais para incentivar a produção cinematográfica.

Também a partir dos anos 2000 houve uma grande expansão dos cursos de cinema de Ensino Superior no Brasil. A partir da implementação dessas diversas graduações em cinema e programas de pós-graduação, surgiram novas gerações de cineastas que agora ocupam seus espaços no cinema brasileiro contemporâneo.

2.3 A lista da Abraccine e suas preferências

Para complementar o panorama histórico aqui apresentado, é importante destacar outro registro da produção do filme curto nacional já mencionado. Em 2019, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) divulgou uma lista dos cem curtas brasileiros considerados os mais importantes de todos os tempos, que compõem o livro *Curta Brasileiro – 100 Filmes Essenciais* (2019), segundo a seleção de um grupo de críticos de cinema votantes. Nessa lista, aparecem filmes produzidos de 1913 até 2018, buscando dar conta da pluralidade da filmografia brasileira no formato curto até o ano de produção do livro.

Como a obra foi lançada pouco antes de eu iniciar esta pesquisa, ela serviu como ponto de partida para que eu começasse, com esse *ranking*¹⁷, a construir o panorama do que havia sido produzido de mais importante no formato curto no cinema brasileiro. A lista, no entanto, acabou me trazendo uma série de questionamentos, que me fizeram refletir sobre como a história do cinema é contada no Brasil. Por isso, desenvolvi

¹⁶ Jair Bolsonaro foi presidente do Brasil entre 2019 a 2022, período em que instalou um governo conservador e polêmico, muitas vezes atacando a categoria dos artistas, entre várias outras. Durante a pandemia de covid-19, colocou em dúvida a eficácia da vacina, e quase 700 mil brasileiros morreram com o vírus. No período, o Brasil viveu um aumento da pobreza, da desigualdade social e da fome.

¹⁷ Os filmes aparecem ranqueados na lista, da primeira a centésima posição, de acordo com os votos dos críticos.

primeiro um panorama histórico a partir de pesquisa nas poucas referências existentes – apresentada no tópico anterior – sem privilegiar os curtas da lista, já que percebi que ela não dava conta da variedade de filmes produzidos no Brasil, como será visto neste subcapítulo. Mas o *ranking*, é claro, também me ajudou no desenvolvimento deste tópico e, mais do que isso, me fez começar a pensar sobre quais filmes eu analisaria posteriormente. Aqui, portanto, apresento os resultados das minhas percepções e descobertas sobre os curtas listados pela Abraccine e também compartilho, no decorrer do capítulo, meus primeiros passos para começar a construir o corpus de análise desta pesquisa.

Comecei analisando a lista¹⁸ com o intuito de averiguar como ela poderia contribuir para o meu estudo e assim pude refletir sobre a produção nacional e compreender quais são os fenômenos mais comuns em relação aos curtas produzidos no Brasil. Embora a lista se proponha a ser um apanhado dos cem curtas-metragens mais importantes para a filmografia nacional, de partida algumas questões já se colocaram: em primeiro lugar, há filmes que têm uma hora de duração, relativizando fortemente as definições mais conhecidas do que se entende por curta-metragem, em especial aquelas da atual legislação brasileira. Uma instrução normativa de 2010 da Ancine define o curta como a produção audiovisual cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos¹⁹. Além disso, não são poucos os documentários que compõem a lista: são 53 filmes considerados pelos críticos como documentários, ou seja, mais de metade da lista, fazendo com que essas produções não se encaixassem no meu corpus de análise, já que elas fogem da proposta de estrutura narrativa que eu pretendia, de acordo com meu problema de pesquisa, analisar.

O filme mais antigo da lista é de 1913. O título em questão é *Os óculos do vovô*. Trata-se de um filme mudo, em preto e branco e com uma duração de apenas cinco minutos e treze segundos. É dirigido pelo português Francisco Dias Ferreira dos Santos e produzido na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. É considerado o mais antigo filme de ficção brasileiro ainda preservado. Já o curta mais recente presente na lista é *Guaxuma*, lançado em 2018 e dirigido por Nara Normande, uma cineasta de Maceió. O filme é uma animação de quatorze minutos, que utiliza várias técnicas, que passam pelo

¹⁸ A lista dos cem filmes pode ser conferida no endereço:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_100_melhores_curtas-metragens_brasileiros_segundo_a_ABRACCINE Acesso em: 24 de agosto de 2023.

¹⁹ Disponível em:
<https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122> Acesso em: 26 de outubro de 2023.

desenho à mão, pela animação 3D e a modelagem. Portanto há filmes *live action*²⁰, filmes de animação e também há documentários. Há sete filmes considerados de animação na lista, sendo, desses, dois enquadrados como animação/documentário.

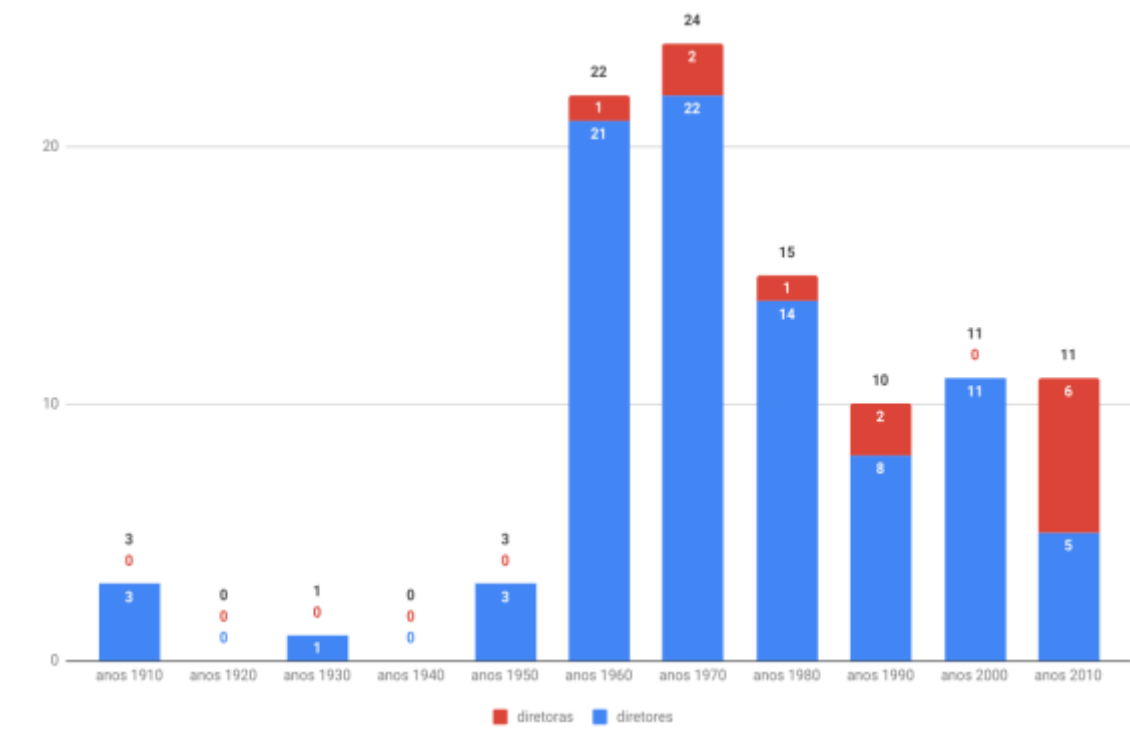
Então, como primeira definição para seleção dos filmes que eu iria investigar, estabeleci que eu trabalharia apenas com filmes de ficção *live action*, pois era necessário fazer recortes e eles se enquadravam melhor nos meus objetivos de pesquisa. Mesmo assim, considerei importante identificar outras características das produções da lista como um todo, independente do gênero, para ter um retrato mais completo do que foi realizado no Brasil nesse formato e complementar o panorama histórico que construí. Portanto, defini que escolha dos filmes que eu analisaria não seriam baseadas exclusivamente na lista da Abraccine, pois, como já dito, ela não contempla todos os fenômenos que envolvem a produção de curtas no Brasil. Apresento a seguir esses achados mais amplos, predominantemente quantitativos, sobre a lista da Abraccine.

O ano com mais curtas presentes na lista é 1966 – são seis produções. Desse período, constam os filmes: *A entrevista*, de Helena Solberg; *Documentário*, de Rogério Sganzerla; *Maranhão 66*, de Glauber Rocha; *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos; *Olho por olho*, de Andrea Tonacci; e *Ver ouvir*, de Antônio Carlos Fontoura. O ano de 1966 é também aquele em que surge na lista o primeiro curta dirigido por uma mulher, a cineasta Helena Solberg. O que significa que, nos primeiros cinquenta anos do século, não há nenhum filme de autoria feminina indicado pelos críticos. Isso me levou a perceber que, dos cem filmes mais votados, apenas treze são dirigidos por diretoras, e o curta de Solberg é também o mais bem colocado, constando na décima posição da lista.

As demais diretoras citadas, além de Helena Solberg, são: Nara Normande, Juliana Rojas, Renata Pinheiro, Nádia Mangolini, Luna Alkalay, Ana Maria Magalhães, Yasmin Thayná, Debora Waldman, Laís Bodanzky, Ana Carolina Soares, Rosana Urbes e Eliana Fonseca. E, dessas diretoras, três dividem direção com homens: Renata Pinheiro, com Sergio Oliveira, em *Praça Walt Disney* (2011); Luna Alkalay, com Aloysio Raulino, em *Lacrimosa* (1970); e Eliana Fonseca, com Cao Hamburger, em *Frankstein Punk* (1986). O Gráfico 1, mostra a relação entre diretoras mulheres e diretores homens ao longo de cada uma das décadas contempladas pela lista.

²⁰ De forma simplificada, *live actions* são audiovisuais que não são feitos com técnicas de animação. Normalmente, são os filmes realizados com atores reais.

Gráfico 1 - Diretores e diretoras que aparecem na lista da abrace por décadas



Fonte: elaborado pelo autor

A partir do Gráfico 1, é possível tirar algumas conclusões a respeito da lista. Sobre a presença feminina, chama atenção que em quatro das nove décadas que aparecem na lista não há nenhuma curta de autoria de uma mulher. Além disso, em outras quatro décadas, a quantidade de mulheres é consideravelmente menor do que a de homens. Apenas nos anos 2010 é que o número de mulheres não apenas é significativo, como ultrapassa o de diretores homens. Por fim, vale notar que, na primeira década dos anos 2000, não há nenhuma curta dirigido por mulheres. Portanto, a presença maior de diretoras mulheres ocorreu apenas na segunda década dos anos 2000.

Afora a questão da presença feminina, é interessante notar que as décadas de 1920 e 1940 não possuem nenhuma curta na lista. Enquanto isso, os anos 1960 e 1970 possuem 22 e 24 curtas, respectivamente. Isso mostra que quase metade da lista está concentrada em apenas duas décadas, sendo 46 curtas dos 100 selecionados oriundos desses vinte anos. Vale lembrar que nas décadas de 1960 e 1970 o Cinema Novo estava no auge.

O diretor que mais aparece na lista é Aloysio Raulino, com cinco filmes. São eles: *O porto de Santos* (1978), *O tigre e a gazela* (1976), *Jardim Nova Bahia* (1971),

Lacrimosa (1970) e *Teremos infância* (1974). Raulino foi um cineasta carioca, radicado em São Paulo, formado pela primeira turma de cinema da ECA-USP em 1970. Dirigiu mais de quinze curtas, tendo ganhado diversos prêmio no Brasil e no exterior. Realizou, como diretor, apenas um longa-metragem, intitulado *Noites Paraguias* (1982).

Outros diretores possuem mais de um curta na lista. Com quatro filmes: Ivan Cardoso e Joaquim Pedro de Andrade. Com três filmes: André Novais Oliveira, Humberto Mauro, Jairo Ferreira, Kleber Mendonça Filho e Leon Hirszman. Com dois filmes: Andrea Tonacci, Arthur Omar, Carlos Reichenbach, Edgard Navarro, Glauber Rocha, Joel Pizzini, Jorge Furtado, Marcos Magalhães, Nelson Pereira dos Santos e Ozualdo Candeias. Nenhuma mulher tem mais de um curta na lista. Os 18 diretores que mais aparecem na lista são responsáveis por quase a metade dos curtas selecionados, com 48 filmes.

Há cinco cineastas negros presentes na lista. Quatro homens e uma mulher. Desses cinco, quatro possuem apenas um filme. São eles: *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul; *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná; *Nada* (2017), de Gabriel Martins; e *Carolina* (2003), de Jeferson De. Já André Novais Oliveira possui três curtas na lista: *Fantasma* (2010), *Quintal* (2015) e *Pouco mais de um mês* (2013). Com esses dados, percebi que diversificar as autorias seria outro ponto importante a ser levado em conta no momento em que eu fosse selecionar os filmes para a análise.

Considerarei também produtivo observar em que estados do país foram realizados cada um dos filmes da lista. O Quadro 1 mostra todos os estados existentes no país e quantos filmes curtos da lista pertencem a cada um deles.

Quadro 1 - Filmes de lista da Abraccine por estados

Acre	0
Alagoas	1
Amapá	0
Amazonas	1
Bahia	5
Ceará	2
Espírito Santo	0
Goiás	0
Maranhão	2

Mato Grosso	0
Mato Grosso do Sul	0
Minas Gerais	8
Pará	0
Paraíba	2
Paraná	0
Pernambuco	8
Piauí	0
Rio de Janeiro	25
Rio Grande do Norte	0
Rio Grande do Sul	3
Rondônia	0
Roraima	0
Santa Catarina	0
São Paulo	37
Sergipe	0
Tocantins	0
Distrito Federal	5

Fonte: elaborado pelo autor.

A partir desse quadro é possível observar uma série de elementos. Inicialmente, cabe notar que os dois estados com maior número de filmes realizados (São Paulo e Rio de Janeiro) representam mais da metade da lista. Embora essa seja uma informação relevante, ela não é surpreendente, uma vez que é sabido que os maiores investimentos e receitas econômicas destinadas ao audiovisual concentram-se nesses locais. Como apontou o mapa da receita para o mercado audiovisual, elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), publicado em 2003, a distribuição financeira a partir de iniciativas de fomento para o cinema aconteceu da seguinte forma: São Paulo, 53%; Rio de Janeiro, 20%; Sul 10%; Nordeste 6%.

Em função desses dois estados ocuparem boa parte da lista, fica perceptível como os outros que estão também representados possuem quantidades ínfimas de curtas indicados pelos críticos se comparados aos dois primeiros. Porém, é interessante perceber que um estado como o Rio Grande do Sul, que no mapa realizado pelo IBGE

em 2003 ocupava o terceiro lugar em investimento para o audiovisual no país, possui apenas três produções na lista. Já estados como Pernambuco e Bahia são representados com oito e cinco filmes, respectivamente. Isso indica que os investimentos ocorridos no cinema nordestino na década de 2010 estão refletidos na listagem de curtas.

Em 2017²¹, R\$ 200 milhões do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) passaram a ser geridos pelo Banco do Nordeste (BNB), algo que antes não acontecia. Assim, muito mais filmes passaram a ser produzidos na região. Retrato disso talvez seja o fato de que os três filmes gaúchos presentes na lista sejam anteriores aos anos 2000, enquanto boa parte dos filmes nordestinos sejam produções que datam do novo século. Ainda é interessante observar a quantidade expressiva de estados que não aparecem na lista. Das 27 unidades federativas do Brasil, 15 não possuem nenhum filme selecionado. Isso significa que a maioria dos estados não está representado no *ranking* dos 100 curtas brasileiros mais importantes na opinião dos críticos brasileiros. Ainda assim, é impossível afirmar que esses estados não possuam uma filmografia e que ela não seja de qualidade.

Outro gesto produtivo de ser realizado é observar o número de curtas da lista divididos por estados em relação ao Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil, realizado em 2016²² pela Ancine em parceria com o IBGE. Um dos indicadores particularmente interessante de ser notado é o de quantos filme longas nacionais foram lançados em cada estado entre os anos de 2008 e 2015, como mostra a Tabela 1.

²¹ Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/imprensa/noticias/conteudo/bndes-repassar-r-1-bi-do-fsa-ao-bnbpara-projetos-no-n-ne-co> Acesso em: 21/ de setembro de 2022.

²² Disponível em: <https://www.abap.com.br/wp-content/uploads/2021/06/mapeamento-e-impacto-economico-do-setor-audiovisual-no-brasil-2016.pdf> Acesso em: 10 de maio de 2023.

Tabela 1 - Lançamento de longas-metragens por estado

UF	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Média
RJ	38	46	31	43	32	47	40	63	43
SP	29	27	27	32	34	46	50	41	36
RS	3	2	5	3	5	6	8	6	5
MG	4	0	4	3	4	1	5	2	3
PE	1	1	2	5	1	8	3	5	3
DF	1	1	1	3	1	5	3	3	2
BA	0	1	0	5	2	4	2	2	2
CE	1	2	1	3	1	5	0	1	2
PR	2	2	1	1	3	2	1	2	2
SC	0	2	1	2	0	1	0	2	1
ES	0	0	0	0	0	1	1	0	0
MT	0	0	1	0	0	0	0	0	0
PB	0	0	0	0	0	0	0	2	0
AM	0	0	0	0	0	1	0	0	0
MA	0	0	0	0	0	1	0	0	0
GO	0	0	0	0	0	1	0	0	0
SE	0	0	0	0	0	0	1	0	0
Total	79	84	74	100	83	129	114	129	99

Fonte: Ancine, 2016

Embora essa tabela contemple apenas longas-metragens, é possível fazer um paralelo desses números com os da lista dos cem curtas da Abraccine. Inicialmente, percebe-se que Rio de Janeiro e São Paulo destacam-se muito mais do que qualquer outro estado em número de lançamentos no cinema. Percebe-se também que o Rio Grande do Sul produziu mais filmes que Pernambuco e Bahia na década passada, mas essa realidade não se reflete na lista de curtas da Abraccine. Além disso, oito dos 15 estados que não aparecem na lista também não constam na tabela da Ancine. São eles: Acre, Amapá, Rio Grande do Norte, Pará, Roraima, Piauí, Tocantins e Mato Grosso do Sul. E sete estados aparecem com um número muito baixo de longa-metragens: Espírito Santo, Mato Grosso, Paraíba, Amazonas, Maranhão, Goiás e Sergipe. Porém, Paraná e Santa Catarina mantiveram um fluxo de lançamentos quase que anual durante esse período, mas não estão contemplados na lista de curtas-metragens. Já o estado de Alagoas não lançou nenhuma longa-metragem nessa época, mas está presente na lista com um curta-metragem.

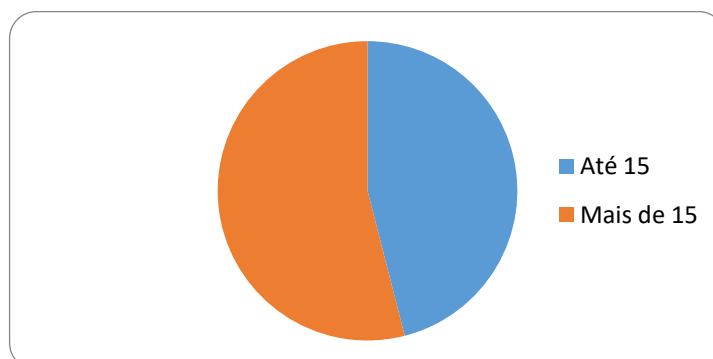
É claro que a tabela elaborada pela Ancine, em parceria com IBGE, reflete um período curto em comparação ao que a lista da Abraccine contempla. No entanto, é

interessante observar o longo período de hegemonia de produção audiovisual de Rio de Janeiro e São Paulo e a pouca valorização de estados menores. Outro fator importante é lembrar que é mais difícil contabilizar os curtas-metragens, uma vez que há lançamentos mais variados, em espaços também mais variados, por vezes difíceis de se identificar. Porém, ao observar as pesquisas realizadas pelo IBGE sobre o audiovisual gaúcho, é relevante questionar a razão de as produções de formato curto do estado não serem contempladas com incentivo financeiro e, pensar se, caso fossem, obteriam resultados semelhantes aos dos longas.

Depois dessas últimas constatações, percebi que selecionar filmes de diferentes localidades era outro aspecto a ser levado em conta na escolha dos filmes a serem analisados nesta tese, mas também considerei importante dar visibilidade à produção gaúcha recente, levando em conta o destaque do estado enquanto produtor de curtas-metragens.

Para além dos elementos referentes aos estados que figuram na lista, outros aspectos do *ranking* ainda são relevantes de serem analisados para entender o panorama do curta-metragem no Brasil. Entre eles está a duração das obras em questão. Inicialmente, é importante lembrar que a Medida Provisória Nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001²³ define os audiovisuais de acordo com suas durações, criando diferentes categorias. O curta-metragem, de acordo com a lei, como já foi dito, é aquele com duração igual ou inferior a 15 minutos. Partindo disso, me pareceu produtivo observar quantos filmes da lista da Abraccine possuem até quinze minutos e quantos ultrapassam esse tempo. O resultado está no Gráfico 2, abaixo:

Gráfico 2 – Duração dos filmes da lista da Abraccine



Fonte: elaborado pelo autor

²³ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm Acesso em: 10 de março de 2023.

Conforme o Gráfico 2, mais da metade dos curtas possui duração superior ao determinado pela Medida Provisória Nº 2.228-1. Isso me fez questionar o que, de fato, significa a duração do curta-metragem e de que modo ela é avaliada. Observando o regulamento de alguns dos principais festivais de curta-metragem do Brasil – como o Festival Kinoforum²⁴, o Festival de Cinema de Gramado²⁵ e o É tudo verdade²⁶ – identifiquei que apenas o de Gramado não aceita filmes com duração superior a 15 minutos em sua mostra nacional. Já o Kinoforum e o É tudo verdade aceitam como curtas-metragens filmes com duração de até 30 minutos. O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro²⁷, por sua vez, reconhece como curta-metragem filmes com, no máximo, 20 minutos de duração. Outros festivais, como é o caso do Janela Internacional de Cinema de Recife²⁸, não determinam uma duração máxima para os curtas. Na verdade, a regra do festival realizado em Recife é a de que esse formato audiovisual terá, no máximo, 700 minutos, portanto, encaixa-se qualquer filme que esteja dentro desse tempo estendido. Em função disso, é possível concluir que, embora haja uma lei que busca determinar uma duração máxima aos curtas-metragens no país, ela é bastante relativizada.

Depois de realizar essa análise, principalmente quantitativa, mais aprofundada das particularidades do *ranking* da Abraccine, foi possível constatar que a lista em si não contempla a grande variedade de curtas produzidos no Brasil – até mesmo porque é natural que as obras consideradas mais importantes tenham sido produzidas em estados que recebem mais incentivo e cuja as produções sejam mais fácil de serem contabilizadas. Nesse sentido, a lista foi importante para me ajudar a construir o panorama do curta-metragem no país, mas não foi suficiente para determinar a construção do corpus de análise desta pesquisa, já que uma das intenções era compreender diferentes poéticas do curta nacional.

²⁴ Disponível em:

https://www.shortfilmdepot.com/en/home/accueil/affichereglement/nIdSection_PM/15/nNumLangue_PM/2/idFestival/6/file/Programas_Brasileiros Acesso em: 25 de setembro de 2022.

²⁵ Disponível em: <https://www.festivaldegramado.net/wp-content/uploads/2019/03/final-regulamento-47o-festival-de-cinema-de-gramado-2019-marco.pdf> Acesso em 25 de setembro de 2022.

²⁶ Disponível em: <http://itsalltrue.com.br/Regulamento-E-Tudo-Verdade-2021.pdf> Acesso em: 25 de setembro de 2022.

²⁷ Disponível em: <https://festcinebrasil.com.br/> Acesso em: 10 de abril de 2023.

²⁸ Disponível em: <https://janeladecinema.com.br/> Acesso em: 25 de setembro de 2022

Em primeiro lugar, na lista há uma concentração maior em dois estados da região Sudeste, o que desequilibra a amostra. Em segundo lugar, as regras existentes para definir a duração das obras curtas não são unânimes – a lista, como foi visto, tem uma concepção diferente dos principais festivais nacionais, que nem entre si são iguais. Por fim, para formar o corpus, considerei que seria importante selecionar filmes de diferentes perfis de realizadores – e a lista indica bem mais filmes dirigidos por homens brancos – e produzidos no que podemos chamar de “tempos atuais”, levando em conta o objetivo de compreender as narrativas mais contemporâneas.

A decisão que, neste momento, já foi possível ser tomada em relação ao corpus foi a respeito da duração das obras que seriam analisadas. Optei por fazer uma média entre o que é definido pela Medida Provisória N° 2.228-1 como curta-metragem – no máximo 15 minutos – e o que indica a maioria dos festivais brasileiros – até 30 minutos. Em função disso, a primeira escolha em relação ao corpus de análise foi considerar os filmes com no máximo cerca de 20 minutos de duração. Como a ideia era levar em conta diferentes narrativas, e assim poder propor diferentes formas de análise, faltava estudar teoricamente essas construções narrativas, o que me levou a me aprofundar no conceito de poética, que apresento no próximo capítulo.

3 A POÉTICA E O CURTA-METRAGEM

Para construir a análise desta pesquisa, foi necessário realizar uma investigação teórica que me permitisse encontrar diferentes definições de estrutura narrativa. Uma vez que meu principal objetivo é compreender as poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análise estético-narrativos, de partida parecia impossível contemplar a multiplicidade de linguagens, estéticas, narrativas, períodos históricos e nuances que o cinema carrega em si. Ou, como afirmam Berrio e Fernández (1999, p. 7), a poética:

apresenta um problema duplo: quantitativo, primeiro, pelo enorme volume de tratados e dados depositados em milhões de documentos importantes produzidos durante essa longa tradição secular. Mas, além disso, há problema qualitativo, ao qual acabamos de fazer referência, relativo à índole especial dos conhecimentos poéticos como formas de experiência artística.

Portanto, para encontrar uma forma possível de embasar as categorias de análise para esta pesquisa, é importante primeiramente observar diferentes visões do conceito de poética – que foi a abordagem escolhida. Para isso, utilizo autores que são fundamentais para essa compreensão, como Berrio e Fernández (1999), que auxiliam na construção de um mapeamento dos múltiplos entendimentos que esse conceito teve ao longo da história. O ponto de partida para compreender os fundamentos iniciais do conceito são as tradições aristotélicas da poética. Em seguida, autores que discutem a poética moderna, como Jean-Pierre Sarrazac (2017), são importantes para realizar uma aproximação do conceito com o cinema. Por fim, debato as reflexões de outros autores que pensam sobre estruturas narrativas. São os casos de Todorov (2008) e Genette (2017). Dessa forma, será possível compreender diferentes estruturas narrativas e formular critérios de análise de curtas-metragens selecionados. O corpus de análise, então, será apresentado ao final do capítulo.

3.1 A poética

Inicialmente é preciso estabelecer que, ao escolher o conceito de poética como aquele que ajudará na compreensão de possíveis estruturas narrativas, estou falando da poeticidade que obras artísticas contêm em si mesmas e não de poesia ou literatura por si só. Como afirma Todorov (2008, p. 70),

O que ela [*a poética*] estuda não é a poesia ou a literatura, mas a “poeticidade” e a “literariedade”. A obra particular não é para ela um fim último; se ela se detém nesta obra e não em outra, é porque esta deixa transparecer mais nitidamente as propriedades do discurso literário. A poética estudará não as formas literárias já existentes, mas, partindo delas, um conjunto de formas virtuais.

A proposta de estudar o conceito de poética e suas múltiplas compreensões ocorre com a intenção de investigar potenciais estruturas narrativas. E, embora, o autor se refira à literatura para fim de estudo, parto dela para chegar em pesquisas que compreendem o audiovisual.

Segundo Berrio e Fernández (1999), no sistema clássico das ciências, a poética tinha por objeto o estudo das obras de arte verbal, cuja particularidade era serem discursos que hoje chamamos de ficcionais ou imaginários. Em sua *Poética*, Aristóteles traça uma série de pensamentos a respeito da compreensão estrutural e funcional do texto da tragédia. Essa compreensão é de extrema utilidade para sustentar as bases de qualquer paradigma estrutural de linguagem verbal presente em manifestações artísticas ao longo da história. Como afirmam Berrio e Fernández (1999, p. 9): “Em geral, a descrição estrutural e funcional do texto da tragédia feita por Aristóteles pode servir para sustentar, como modelo, qualquer paradigma estrutural e funcional na Poética do formalismo moderno”. Nesse sentido, fica clara a utilidade que os pensamentos do filósofo exercem na construção base do pensamento narrativo.

As partes qualitativas que Aristóteles determina como descrições estruturais da tragédia são aqueles que, para o filósofo, caracterizavam a essência do texto dramático. São elas: a) o significante, denominado de lexis; b) o conteúdo ou significado, chamado também de dianoia; c) os personagens, ethos ou caracteres; e d) o argumento da ação (BERRIO E FERNÁNDEZ, 1999). É importante observar algumas características desses elementos enumerados pelo filósofo.

Quanto aos personagens, ou caracteres, há uma série de atribuições conferidas a eles por Aristóteles com o intuito de situá-los em um paradigma essencial. Para o filósofo, há uma condição arquetípica dos personagens presentes no texto dramático que é responsável por definir suas funções na tragédia. Isto é, sua condição fundamental de universalidade – atribuída a elementos fundantes enunciados pelo autor – os retira de uma condição individual e os coloca em um prisma unificante.

Para Aristóteles, os elementos que caracterizam os personagens são: bondade, conveniência, semelhança e constância. Porém, deve-se levar em consideração que o

pensador possuía uma visão claramente moralizante da construção dramática. Para ele, o protagonista é um homem bom que sofre as mazelas provocadas pelo destino, e não por um vilão caracterizado como seu antagonista. Nesse sentido, é a fatalidade dos conflitos do universo em que ele habita que irão produzir maior compaixão do público, uma vez que esse personagem se caracteriza como alguém bom.

É significativo ressaltar a importância dos personagens para Aristóteles, porém, fazendo a ressalva de que o imperativo da literatura moderna e do teatro realista, por óbvio, não tinham lugar em suas reflexões. Esse imperativo, que acomoda uma evolução de um perfil psicológico para os personagens, visando a ordenar uma individualidade que o constitui, só foi contemplado pelo conceito de poética anos mais tarde (BERRIO E FERNÁNDEZ, 1999).

O requisito mais fundamental da tragédia, para Aristóteles, é o da ação. Para o filósofo, não há texto dramático sem a ação, pois é dela que se define o andamento da tragédia e nela se aglutinam todas as outras características presentes na estrutura ficcional. Segundo Gazolla (2001), a tragédia é a imitação de uma ação que evoca experiências emocionais que nos aproximam das vivências mimetizadas pelos personagens. Portanto, é a partir do conjunto de ações que se forma a tragédia. É no enredo, que é a mimese da ação, que acompanhamos a concatenação dos fatos que estruturam a narrativa.

É importante pontuar que, quando o filósofo almeja caracterizar a estrutura da tragédia, a ação representada é aquela que proporciona o desenvolvimento da narrativa dramática. Assim, na medida em que se constroem muitas ações e não ações únicas, isoladas e justapostas, essas passam a compor o todo. Dessa forma, o conjunto de ações que dá origem ao mito é formado pelas peripécias e pelo reconhecimento, sendo a peripécia a mutação de ações em seu sentido oposto e o reconhecimento, a passagem do não reconhecimento ao conhecimento. A exemplo, o mito de Édipo se constrói a partir de um jogo de ações que partem do desconhecimento do herói a respeito de seu universo, ao conhecimento que lhe coloca na posição de culpa. E este é o responsável pelo infortúnio do personagem.

Há, ainda, para Aristóteles, outras duas unidades que compõem a estrutura da tragédia. São elas, a unidade de lugar e a unidade de tempo. É importante, porém, pontuar que ambas são meras condicionantes da unidade de ação, uma vez que essa sintetiza a tragédia.

No início do século XX, o formalismo russo se consolidou como outra vertente de estudos das estruturas narrativas que deram continuidade às compreensões do texto literário. Seu primeiro imperativo consistia em observar aquilo que passamos a entender como uma análise imanente do texto, ou seja, a compreensão de que o objeto de análise era também seu limite (BERRIO E FERNÁNDEZ, 1999). Dessa maneira, os formalistas restringiam suas investigações aos elementos intrínsecos à construção textual, como a estrutura, o conteúdo e as características ali presentes, e não ao contexto histórico, à biografia do autor e aos processos políticos daquelas circunstâncias.

Embora as visões dos formalistas não fossem sempre hegemônicas, algumas reflexões promovidas por integrantes do grupo receberam maior destaque e possuem grande importância até os dias de hoje. Para eles, há uma divisão essencial que caracteriza o texto literário, a linguagem poética e a linguagem prosaica. A prosaica possui caráter utilitário, de modo a servir como ferramenta de comunicação cotidiana. Já a poética, que se coloca como o objeto de investigação dos autores, é aquela responsável pela desautomatização da percepção do leitor, exigindo dele uma fruição mais atenta e um maior comprometimento com o texto artístico.

O elemento chave para entender de que modo os formalistas compreendiam a estrutura narrativa do texto literário diz respeito a essa ideia de desautomatização da percepção do leitor. O processo de chamar a atenção para a construção do texto, segundo a ótica formalista, ocorre a partir do estranhamento causado por sua fruição. Para os autores, a arte sempre deve causar estranhamento de modo a não deixar que o leitor passe intocado por seu contato com as obras. Porém, a produção desse estranhamento se dá menos pelo “que” a narrativa conta e mais pelo “como” é construída. É, então, nesse sentido que autores como Chkloviski propõem métodos de compreender o “como”.

Chkloviski, de acordo com Berrio e Fernández (1999) vislumbrou duas formas narrativas sobre as quais o texto se estrutura. São elas a fábula e a trama, sendo a fábula a descrição dos acontecimentos da narrativa e a trama, a maneira como essa narrativa se elabora. Nesse sentido, é possível observar uma proposta bastante didática para o que diferencia o “que” do “como”. E, portanto, é na construção da trama que se estabelece aquilo que os formalistas compreendiam como o estranhamento da obra de arte.

Para além dessa divisão, há também uma cisão entre aquilo que Chkloviski chamava de motivo e o que intitulava motivação. O motivo constitui-se das unidades que compõe a narrativa. São as estruturas mais elementares que, em conjunto, dão

forma à fábula. Enquanto isso, a motivação é o sistema que organiza e dispõe cada um desses motivos, de modo a definir como eles serão apresentados. Mais uma vez é “como” (a motivação), que se sobrepõe e define o “que” (os motivos).

A maneira como a motivação coordena os motivos é separada em três vertentes. Há a Motivação Estética, que organiza os motivos de acordo com suas possibilidades de forma, gerando o estranhamento. A Motivação Realista é responsável pela verossimilhança do texto. E a Motivação Composicional é que define a função de cada motivo presente na obra; que ordena o andamento desses motivos de modo a organizá-los ao longo da narrativa; e que, através dessa ordenação, pode induzir às múltiplas compreensões de como a narrativa se revela. Portanto, cada um dos motivos é definido a partir de uma série de critérios que elencam suas funcionalidades e a maneira como atuarão na cena (BERRIO E FERNÁNDEZ, 1999).

Por fim, a respeito das ideias formalistas sobre estrutura narrativa, é necessário pontuar a importância dos personagens. São eles que dão movimento a todos os elementos expostos anteriormente. Eles são os suportes dos motivos e compõem as motivações. Dessa forma, seria possível caracterizar os personagens de duas maneiras. Há a abordagem Direta, que é quando o narrador ou o próprio personagem expõe suas características de modo explícito, classificando-o como afável, destemido ou manipulador; ou Indireta, quando as ações do personagem, a partir da forma como ele lida com os motivos da trama, expõem suas características.

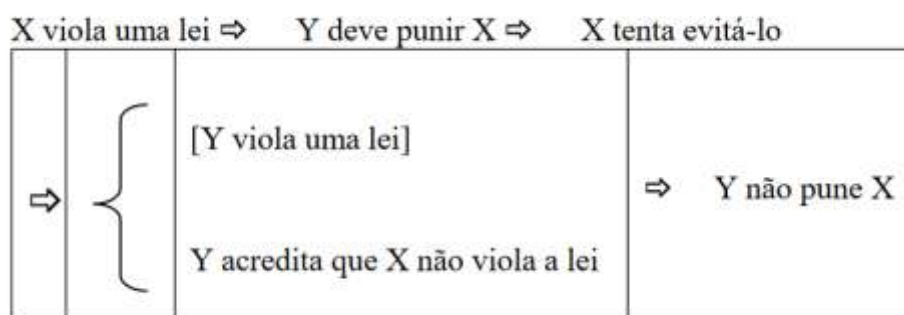
Para além dos formalistas, é importante observar algumas reflexões do estruturalismo. Essa corrente, que de alguma forma se assemelha com o formalismo, possui ideias singulares. Primeiramente, estudando as reflexões de Tzvetan Todorov (2008), é possível compreender algumas formulações que podem servir de base para o entendimento daquilo que o autor optou por chamar de intriga.

O conceito literário (abstrato) que eu gostaria de discutir é o da intriga. Isso não quer dizer, evidentemente, que a literatura se reduza unicamente à intriga. Penso antes que a intriga é uma noção que os críticos não apreciam e, por essa mesma razão, ignoram [...] meu objetivo será propor um certo número de categorias que podem servir àquele que identifica e descreve intrigas (TODOROV, 2008, p. 84).

É importante conhecer quais são as categorias propostas pelo autor para buscar compreender o que ele entende por intriga e de que modo ela será útil na análise do corpus desta pesquisa. Todorov (2008) opta por exemplificar seu conceito de intriga a

partir de quatro contos de *Decameron*, de Bocaccio, escritos entre 1348 e 1353. Um deles narra a história de um monge que faz amor com uma jovem e que, ao ser flagrado pelo abade, será punido por ele. Porém, o monge prepara uma armadilha ao abade de modo a fazê-lo sucumbir aos encantos da jovem. Então, quando o abade prepara a punição do monge, esse mostra ao abade que ele cometeu o mesmo pecado. A partir de narrativas como essa, Todorov propõe uma formulação esquemática. Nela, a seta representa a relação de implicação que duas ações possuem entre si, conforme a Figura 4.

Figura 4 - Formulação esquemática de Todorov



Fonte: TODOROV, 2008, p. 85

O primeiro aspecto a observar a respeito desse esquema é o fato de que cada unidade mínima de ação é representada por uma oração. A análise de uma oração nos faz perceber que ela é composta por dois elementos, os agentes que são representados pelas letras X e Y, e os predicados expostos como verbos (viola, pune etc). Esses verbos possuem uma função semântica comum, são responsáveis por modificarem a situação que a antecede. Esses verbos, que podem ser também compreendidos como ações, podem ser negativos ou positivos, adquirindo sempre um estatuto. É também perceptível que há uma diferença entre as orações que possuem um verbo único e aquelas que atribuem uma compreensão aos agentes. Não se trata, porém, de uma ação diferente, mas uma compreensão do significado da ação. Nesse sentido, seria possível caracterizar esse segundo verbo como um ponto de vista a respeito da ação.

Demonstrei aqui uma única narrativa utilizada como exemplo pelo autor. No exemplo da história do monge, todas as ações possuem relação causal ou de pressuposição, sendo responsáveis por um impacto de transformação na oração que a

precede ou um entendimento do sujeito a respeito das ações. Porém, haveria também a hipótese de observar relações temporais, nas quais os eventos acontecem em tempos diferentes, ou relações espaciais, de paralelismo.

É possível concluir que uma sucessão de orações forma uma nova unidade sintagmática, a de uma sequência. Essa sequência pode ser encarada como uma narrativa completa que possui diversas ações, se estruturando a partir dessa relação entre as categorias da língua e as categorias narrativas. Por fim, é possível pensar a respeito da matéria verbal que estrutura cada uma dessas unidades abstratas. Uma mesma ação pode ser construída em forma de diálogo, de narração e contém em si mesma um ponto de vista a respeito do conjunto dessas ações e da forma como elas são executadas.

Outro autor estruturalista que precisa ser citado é Genette (2017). Em sua análise do discurso narrativo, o autor propõe três critérios principais de análise que, segundo ele, seriam passíveis de aplicação em qualquer obra literária. O primeiro diz respeito ao Tempo narrativo, pois trata das diferentes formas de se encarar a temporalidade de uma obra literária. O segundo se refere ao Modo, tratando das formas de representação narrativa. E o terceiro é chamado de Voz, que trata do narrador, da instância narrativa e de seu destinatário.

Talvez o aspecto mais relevante a observar respeito de Genette (2017) é o relativo ao tempo narrativo. No caso do tempo, é importante observar as diferentes concepções do que ele evoca, uma vez que, no momento de diferenciar o longa-metragem do curta-metragem, é comum, de partida, se dizer que a principal diferença entre um e outro diz respeito à duração das obras. No início de sua reflexão sobre o tempo, Genette estabelece uma definição temporal para o cinema com a intenção de diferenciá-la da literatura. Esse é o único momento em que o autor menciona o cinema, mas já ilustra alguns aspectos importantes de compreender:

A dualidade temporal tão vivamente acentuada aqui, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzahlzeit* (tempo da narrativa) é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral em todos os seus níveis de elaboração estética, incluindo esse nível plenamente “literário” que é o da recitação épica ou da narração dramática (GENETTE, 20017, p. 91).

Aqui, o autor afirma que, no que se refere ao cinema, há apenas dois tipos temporais. É possível entendê-los, como define Christian Metz (2019), como o tempo

da “coisa-contada” e o tempo da narrativa. Ou seja, há o tempo do significado e o tempo do significante. E é essa a dualidade que torna possível realizar distorções temporais, como mostrar anos da vida de um personagem em duas frases de um romance ou em alguns planos de uma montagem cinematográfica.

A narrativa literária, portanto, conta também com essa mesma dualidade, mas na literatura essas não são as únicas relações temporais que se pode estabelecer com a obra. De acordo com Genette (2017), há uma clara diferenciação no processo de consumação de um filme e de um livro, pois suas temporalidades são diferentes. É impossível ler apenas algumas palavras espaçadas de um livro e esperar que elas estabeleçam alguma relação entre si. Em um filme, porém, é aceitável assistir planos, cenas e trechos, pois essa consumação sempre estará refém do tempo da própria obra. Ou seja, o filme possui sua duração específica (90 minutos, 120 minutos) e, embora possa ser assistido espaçadamente, ele possui seu tempo próprio. No caso da leitura isso não ocorre, pois o tempo do livro está diretamente ligado ao “espaço” que ele ocupa. Como diz Genette (2017), a temporalidade do texto literário é condicional ou instrumental. Ou seja, ela existe no espaço, e o tempo que é necessário para consumi-la é o mesmo para “percorrê-la ou atravessá-la”.

É importante ressaltar que Genette (2017), então, propõe uma série de diferenciações da construção temporal de uma narrativa. Embora elas tenham base na literatura, várias delas podem se aplicar ao cinema e se tornam relevantes para o momento da análise desta pesquisa. Nesse sentido, como afirma o autor, para além da duração da obra, há a construção do foco temporal, mas também as durações diegéticas da narrativa. O tempo de duração não necessariamente coincide com o tempo transcorrido ao longo da história a ser narrada e nem mesmo com a progressão temporal e sua linearidade. E é esse jogo de “conflitos temporais” que possibilita as diferentes maneiras de se trabalhar a narrativa, e essas relações poderão ser observadas na análise mais adiante.

Outra vertente da poética que é produtiva de se observar é aquela que Berrio e Fernández (1999) chamam de Poética da Imaginação. Essa, que dialoga com elementos da psicanálise e reflexões de filósofos do século XX, é menos estruturante em suas definições, mas ajuda a enxergar elementos que se aproximam da expressão visual e, por consequência, do cinema. Como afirmam os autores, Freud talvez tenha sido o primeiro formulador das relações inconscientes e suas potenciais representações na comunicação artística. Para o psicanalista, a poesia representa o trabalho da imaginação,

de modo que o material dos instrumentos artísticos configura a mensagem como um ato de expressão psicológica completa, em que se englobam consciente e subconsciente.

As constatações de Freud, segundo Berrio e Fernández (1999), encontraram suas caracterizações no conhecido sistema de Jung e suas formas psicológicas arquetípicas. O desenvolvimento de uma compreensão de poética que englobe modelos da psicanálise, como as propostas de arquétipos – que foram também base para a constituição da jornada do herói, que será aprofundada mais adiante – encontram nova forma com Mauron (1962) e suas “metáforas obsessivas”. A partir de autores, como ele e Joseph Campbell (1989), moldam-se compreensões do mito como elemento fundador das estruturas narrativas.

No processo de consolidação de uma poética que se proponha a contemplar as compreensões subjetivas da constituição narrativa, Duran (1960) realiza um mapa de símbolos e regimes míticos. Esses são divididos em três categorias: o regime diurno ou postural, o regime noturno ou digestivo e o regime copulativo ou amoroso. Essa vertente da poética, dividida nessas subcategorias, se mostra importante de ser observada, uma vez que suas propostas de uma compreensão da narrativa se tornam mais abertas. Como afirmam Berrio e Fernández (1999, p.127): “Os símbolos desses regimes correspondem à percepção da noite como grande metáfora da confusão caótica que anula o espaço e, portanto, a estruturação temporal da realidade”. Assim, na ausência de uma concepção espaço-temporal clara das subjetivações colocadas pela narrativa, outras possibilidades de uma compreensão do que a poética pode oferecer a esta pesquisa vêm à tona.

Esses pensamentos, menos arraigadas à compreensão clássica da poética, dão vazão às reflexões a respeito da poética moderna. Aquilo que se pensa sobre as narrativas contemporâneas também é útil para esta tese, uma vez que será possível, mais adiante, formular tópicos de análise com base nesses pensamentos. Jean-Pierre Sarrazac (2017) propõe uma série de formulações a respeito das mudanças que a poética sofreu no século XX e como isso tem impacto nas narrativas contemporâneas. Analisando a obra de Pirandello, o autor afirma:

Com Pirandello, passamos da lógica aristotélico-hegeliana do drama àquela de uma fragmentação do drama. E se fosse preciso arriscar uma fórmula que resumisse a atitude criadora de Pirandello – e mais geralmente dos dramaturgos da modernidade – poderia dizer que se trata de uma ‘desordem organizadora’ (SARRAZAC, 2017, p. 4).

Ou seja, segundo o autor, o dramaturgo propõe uma inversão de característica da construção dramática, uma vez que a peça se encontra sempre “por se fazer”. Pirandello transfere ao diretor e aos atores o comando que eles gostariam de passar ao autor, e é aí que as mudanças do drama têm início. As cenas, propostas no exercício de metalinguagem de “Seis personagens a procura de um autor”, são constantemente adiadas e tornam-se impossíveis. Além disso, há atritos e controvérsias entre a trupe e os “personagens”, disputas pondo em discussão os próprios personagens, recusas de participações de uns e de outros, temporizações e dilacerações diversas, digressões sobre a realidade (SARRAZAC, 2017). Há, portanto, uma quebra da forma dramática clássica que, segundo o autor, inaugura as possibilidades de uma poética do drama moderno.

Outro aspecto que Sarrazac (2017) afirma ser desmontado na dramatização moderna diz respeito ao rompimento com o mito, característica fundadora da poética de Aristóteles. O autor afirma que os princípios reguladores da fábula, baseados na trilogia aristotélica de “ordem, compreensão e completude” não são postos em cena. Para ele, a o drama já não é mais um organismo do qual a fábula seria a alma e que avança conforme um processo linear de começo, meio e fim. A fábula, na concepção aristotélica, estava enraizada em um sistema de relações causais entre as ações que a encadeavam. No drama moderno, esse princípio se desfaz. Há um rompimento da cronologia factual, comandado por uma progressão de ações relacionadas, que é substituída por uma lógica analítica da construção dramática. Essa lógica analítica se constrói a partir de interrogações colocadas à própria narrativa. Ou, como diz o autor, realizando uma analogia com o judiciário, a peça é processada e compreendida. O autor afirma: “Portanto, é apenas uma fatia da vida que podemos pôr em cena; sua exposição será feita pela própria ação e o desfecho será apenas uma parada facultativa, que deixará, para além da peça, o campo livre para as reflexões do espectador” (SARRAZAC, 2017, p. 10).

Ainda sobre as concepções de Sarrazac a respeito do drama moderno, é importante observar algumas de suas reflexões a respeito da construção do personagem. Segundo o autor, esse é também um dos principais rompimentos efetivados pelas narrativas contemporâneas que tem impacto na mudança de uma compreensão poética. Inicialmente, há o rompimento com ideia de caráter do personagem.

Na poética de Aristóteles, o caráter, conjunto de traços psicológicos e morais, é apenas um dado facultativo [...] Entretanto, na evolução do teatro ocidental após Eurípedes, o caráter, que significa marca, tornou-se o coração da personagem individualizada, seu núcleo. Ora, é a fissão desse núcleo da personagem que nós iremos assistir depois da virada do século XX (SARRAZAC, 2017, p. 149).

Portanto, segundo o autor, o drama moderno rompe com o principal elemento que caracteriza um personagem na poética clássica. Isso ocorre a partir de uma série de características que foram se acumulando até a virada do século. Entre eles, está a ideia de que se constitui um personagem neutro.

A concepção desse personagem, afirma Sarrazac (2017), parte da proposta de que há uma tendência a uma caracterização espectral em sua construção. Ou, como o autor diz, é o tornar-se fantasma do personagem. E isso ocorre através de uma série de elementos que Sarrazac enumera em suas reflexões. Há, por exemplo, a ideia de que o personagem se solidifica não a partir de características que constroem sua profundidade, mas um constante processo de livrá-lo de uma identidade própria. Além disso, as ações que movem esse personagem já não estão atreladas a uma relação de causa e efeito, pois, como dito anteriormente, a própria concepção de ação dentro do drama moderno se faz menos relevante.

A comparação com a pedra não é inocente. Além da inércia, evoca uma metamorfose mineral, uma saída do estado humano, e não deixa de lembrar Kafka que nota em seu diário que seu ‘eu’ é ‘vazio como uma fonte seca’, ‘oco como uma concha na praia, prestes a ser esmagada por um pontapé’ (SARRAZC, 2017, p. 157).

Para além da ideia de neutralidade do personagem, há também aquilo que Sarrazac (2017) denomina como “um jogo de máscaras”. Nessa proposta, o autor afirma que o personagem moderno passa por um processo de despersonalização, que o caracteriza. É uma figura livre de personalidades, uma figura que materializa a concepção do ninguém. Não é a proposta de um personagem generalizante, mas um “impersonagem”, que se anula. Como afirma o autor, a estranheza que se cria a partir dessa figura não se dá apenas por um sentimento, mas por um estado psicossomático. É uma perda de si que leva ao verdadeiro colapso do personagem.

Observando essas diferentes reflexões a respeito de poética aplicada à dramaturgia e à literatura, apresentarei algumas definições de poéticas a respeito do cinema. Essas reflexões são úteis principalmente para compreender de que modo é possível analisar as narrativas cinematográficas levando em consideração os dispositivos de linguagem utilizados.

3.2 A poética no cinema

Neste tópico, minha intenção é compreender de que modo é possível aplicar o conceito de poética ao cinema. No entanto, o foco principal não é fazer um resgate histórico do conceito, mas sim debater as definições que serão úteis a esta pesquisa. Portanto, trabalharei com autores que realizam revisões teóricas da poética cinematográfica, como Gomes (2011) e Santos (2012), selecionando as reflexões que melhor contribuem para a análise a ser realizada. Por fim, apresentarei a ideia de “motivos visuais” de Balló e Bergala (2016), que será aplicada em um dos grupos de análise, mais adiante.

Para que a compreensão de uma poética do cinema seja possível, é preciso inicialmente entender que as particularidades do cinema necessitam uma concepção própria do conceito de poética. Como aponta Gomes (2011, p. 93):

A poética do cinema não pode consistir em algo como aplicar ao cinema o que diz Aristóteles em seu tratado de literatura, ficção oral e teatral. Não apenas porque temos uma parte do tratado perdida, mas porque há muita coisa inaplicável como seria lógico de um texto que trata de referências artísticas de 24 séculos atrás.

É importante notar que as ferramentas de linguagem que compõem o fazer cinematográfico ditam muito da maneira como sua poética é construída. Portanto, ao observar uma obra fílmica, é necessário compreender de que modo ela é composta para que seja possível compreender sua construção poética. Santos (2012), ao abordar as particularidades da linguagem cinematográfica, afirma:

Dada a necessidade desses agentes especializados, que são postos em conjunto para trabalharem em prol da realização de uma obra cinematográfica, o que há nesse ambiente é um processo temporal que demanda evoluir por cada parâmetro hierárquico apontado anteriormente. Este reflete-se na capacidade de permanência, isto é, na capacidade de se atingir uma regularidade a construção fílmica, que pode ser constatado no filme finalizado. Pois, um filme não é feito de forma linear, mas por partes que se juntam na fase de pós-produção e finalização. Assim, ao fim e ao cabo, um filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem etc. (SANTOS, 2012, p. 2017).

O autor afirma que, para que uma poética do cinema possa começar a existir, é necessário compreender a maneira como todos os dispositivos do cinema realizam a

composição da obra fílmica. Portanto, não seria possível pensar uma abordagem poética ao audiovisual sem que se pense o filme como um conjunto de ferramentas que almejam alcançar um resultado comum.

A poética do cinema é confeccionada nesse jogo ontológico sistêmico das interações entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo múltiplo e cooperativo. Assim, cada agente, em sua especialidade, é responsável por um fragmento sígnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) conectar-se; b) traçar relações; c) estruturar-se, isto é, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas – de troca – ao longo do período de realização fílmica (SANTOS, 2012, p. 218).

Nesse sentido, o autor propõe que é a partir da conjunção dos elementos audiovisuais que se estabelece um significado para obra. Esse significado, imbuído de capacidades narrativas e estéticas, acaba por formular uma poética. Assim, compreende-se que, no audiovisual, diferente do que abordam os teóricos da literatura, a poética se constitui a partir de uma conexão de diversos elementos que a possibilitam, como diz Gomes (2011):

O filme pode ser corretamente entendido se for visto como um conjunto de dispositivos e estratégias que visam produzir efeitos. Tais dispositivos devem ser identificados e relacionados com o conjunto de efeitos propostos pelo diretor [...] a poética seria, então, orientada pela identificação e tematização que, no filme, solicitam esse ou aquele efeito a ser conduzido ao espectador (GOMES, 2011, p. 96).

O autor, portanto, coloca em jogo as dinâmicas de produção de efeito conduzidas pelo diretor. Isto é, uma vez que a poética do cinema se constrói a partir de uma conjunção de elementos a serem combinados, é necessário que a figura do diretor venha à tona para que a combinação desses elementos produza o resultado desejado. Dessa forma, não basta que os dispositivos existam à parte uns dos outros, é necessário que eles sejam formulados e direcionados pela figura do cineasta.

De fato, um cineasta é um experimentalista que aprende com todo filme que faz e lança-se para um novo desafio cada vez que termina uma obra. É por esse processo que esse autor complexo vai desenvolver domínio diante do signo cinematográfico. Tal domínio –conhecimento –implica gerenciar, promover e direcionar as conexões entre os subsistemas que compõem o signo fílmico (SANTOS, 2012, p. 223).

Ainda abordando a figura do cineasta, o autor afirma que a poética de uma determina obra se faz a partir do desenvolvimento do domínio do signo

cinematográfico. Isto é, conforme o cineasta aprende a articular todos os diferentes dispositivos que compõem o audiovisual, sua intencionalidade de produção de efeitos se faz cada vez mais bem sucedida. Dessa forma, é a partir da concretização desse resultado vislumbrado pelo cineasta que a poética do audiovisual se aprimora e ganha novos contornos.

É por isso que uma das compreensões de poética aplicada ao cinema que é importante de observar diz respeito aos “motivos visuais”. As reflexões a partir dessa ideia, proposta por Balló e Bergala (2016), traçam uma série de paralelos imagéticos em diversas obras cinematográficas. Os autores propõem que se possa pensar em uma espécie de “rimas visuais” na estética de cineastas. Ou seja, a partir de uma identificação de que existem construções visuais similares em diferentes filmes, é possível estudar o que essas construções visuais comunicam. Como afirmam Balló e Bergala (2016), não há uma definição estanque da ideia de “motivo visual” no cinema, por isso, as reflexões a serem propostas não se configuram como um conceito fechado ou único. Dessa forma, ao proporem uma série de diferentes ideias daquilo que poderia se configurar como um motivo visual, os autores abrem a possibilidade de se encontrar novas formas de compreender essas ideias – o que serve de estímulo para esta pesquisa.

O cinema sempre privilegiou motivos visuais relacionados com a sua linguagem e seus aparatos concretos: a janela, o pescoço, a escada, o espelho, a sombra, o corpo caindo, a cicatriz [...] O espectador, mesmo não tendo uma cultura pictórica, sabe "ler" o significado complexo de uma mulher na janela, de uma composição do tipo *pietà* ou de um cavaleiro que se afasta em direção ao horizonte. Graças à sua dimensão narrativa, o cinema permite reativar e renovar certos motivos que já antes ele fazia parte de uma tradição iconográfica (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 11).

Ou seja, em um primeiro momento, os autores afirmam que os motivos visuais estão presentes ao longo de toda a história do cinema e constroem para si uma compreensão comum daquilo que são capazes de comunicar. Em outras palavras, há uma certa compreensão universal de um determinado motivo que foi sendo construído na medida em que uma mesma construção imagética era utilizada de uma forma similar. Um exemplo possível diz respeito ao personagem que fuma um cigarro. Uma leitura comum do personagem que fuma um cigarro em cena seria a de que ele está ansioso. E, dessa forma, se constrói uma compreensão interna do estado de espírito do personagem a partir de um motivo visual. Como os autores também afirmam, no entanto, o entendimento de determinados motivos visuais sofre transformações ao longo do tempo.

Isso acontece também em relação a diferentes culturas. Assim, a renovação do uso de construções imagéticas comumente utilizadas passa a adquirir novos significados e passa a compor aquele motivo visual de formas distintas.

Tanto no cinema quanto na pintura, certos motivos se mostram de forma obsessiva e singular na poética de alguns cineastas: as mãos em Bresson, os insetos em Buñuel, o caminho que serpenteia em Kiarostami, uma mulher que caminha em Akerman, casacos longos balançando ao vento em Leone, a casa grande em Oliveira, a vegetação rasteira em Straub Huillet, as águas em Tarkovski (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 13).

Portanto, os motivos visuais não são apenas construções que ganharam significado ao longo da história do cinema e a partir de abordagens visuais comuns. Os motivos podem ser também uma espécie de assinatura de determinados cineastas que revelam sua autoralidade ao decidirem filmar de formas específicas. Os autores ainda dizem:

Mas no cinema, ao contrário do que acontece na pintura – em que os motivos que entram na tela foram necessariamente escolhidos por um pintor –, todo filme mistura milhares de motivos inertes, reflexões duais e puras da realidade. Para que a árvore se torne motivo visual do cinema, não basta que ele faça parte da paisagem sem mais delongas, ao fundo. A nuvem que cruza aleatoriamente o céu em um dia de filmagem não é um motivo se o cineasta não o trabalha e não o constitui como tal, e se não exercer uma atração criativa visível no tratamento que faz dela (BALLÓ e BERGALA, 2016, p. 14).

Isso significa que construir um motivo visual não se dá apenas a partir de uma decisão em que se escolhe enquadrar algo e não enquadrar outra coisa. Uma vez que o cinema imprime recortes da realidade concreta, é a abordagem estética que cada um dos cineastas irá utilizar para compor suas imagens que acarreta em possíveis motivos visuais. Sendo assim, os autores propõem que o motivo visual é também uma forma singular de construir uma imagem e, através dela, embutir significados que podem percorrer toda a obra de um cineasta.

Após apresentar esse apanhado de definições da poética aplicada ao cinema, irei, então, propor três categorias de análise específicas para curtas-metragens a partir de três grupos de filmes que formarão o corpus desta pesquisa.

3.3 As categorias de análise e o corpus

Neste último tópico deste capítulo, apresentarei, então, as três categorias de análise que proponho. A partir das diferentes compreensões do conceito de poética apresentadas, foi possível encontrar os pontos principais que serão abordados nos capítulos seguintes, para que se possa compreender as poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo e propor três grupos para diferentes formas de análise.

O **primeiro grupo** parte daquela que talvez seja atribuída como a principal diferenciação entre o curta e o longa-metragem, o **tempo** – já debatido no capítulo de contextualização do curta-metragem e na discussão sobre a poética. Portanto, para que uma investigação busque compreender as diferentes camadas de construção temporal de uma obra, irei analisar não apenas filmes curtos, mas curtas que originaram longas metragens. Assim, será possível observar de que modo a construção narrativa se alargou (ou reduziu) nas diferentes durações das obras.

O **segundo grupo** tratará exclusivamente sobre curtas e ele diz respeito à **ação**. Uma vez que foi debatido que a ação movimenta a história, é possível substituir aqui essa palavra por **conflito**, a título de melhor entendimento e para estabelecer uma relação mais exata com o cinema. A ideia é investigar se a presença dos conflitos em uma obra curta se desenvolve de uma forma diversa a dos longas, com uma sucessão própria e uma organização exclusiva. Para isso, mobilizarei as teorias literárias que tentam diferenciar o conto do romance, uma diferenciação que oferece paralelos produtivos com a diferença entre o curta e o longa-metragem. Serão utilizados autores como Ricardo Piglia (2004) e Julio Cortázar (2008), traçando as especificidades do conto na literatura e buscando relacioná-las com o curta-metragem para identificar suas particularidades de estrutura e linguagem. Discutirei também um processo de adaptação literária para o cinema de um conto que originou um curta. Para isso, mobilizarei as reflexões de Linda Hutcheon (2013) sobre esse processo. Portanto, esse critério será denominado de “**curta-conto**”.

O **terceiro grupo** parte ainda da premissa de que a proposição de um conflito é o ponto essencial de uma narrativa dramática. Entretanto, observarei não mais o conflito em si, mas o **sujeito** que o movimenta. Ou seja, para que a narrativa seja desenvolvida é preciso que alguém faça com que ela se movimente, então, cabe olhar para o **personagem**. E, para que seja possível fazer isso, analisarei curtas a partir de referências sobre esse tema específico. Usarei o livro *A personagem de ficção* (2017), dando foco aos textos de Paulo Emílio Salles Gomes e Antonio Candido. Refletirei também sobre como a jornada do herói de Campbell (1989) se coloca quando aplicada

ao curta-metragem. Por fim, trarei as reflexões do pós-dramático de Jean-Pierre Sarrazac (2017).

Esses três grupos foram pensados, então, a partir das características narrativas mais fundamentais desenvolvidas pelos autores que tratam desses temas, principalmente em relação ao cinema: **tempo**, **ação/conflito** e **sujeito/personagem**. Ressalto, no entanto, que obviamente essas temáticas não são excludentes. Elas se misturam e inclusive poderiam ser analisadas juntas, já que numa mesma obra esses três elementos estão presentes. Aqui, no entanto, para que as análises fiquem mais didáticas, em cada grupo o foco será um dos elementos – mesmo que, eventualmente eu acabe mencionando os outros dois. Além disso, para formar o corpus, foram consideradas as questões explicitadas no subcapítulo anterior, como época de produção mais recente – considerando o interesse pela contemporaneidade – e variedade de autoria, incluindo filmes de diretores homens, diretoras mulheres e também um diretor negro²⁹. Assim, depois de assistir a uma dezena de curtas-metragens – presentes e não na lista da Abraccine – foi possível enquadrar grande parte deles nesses três grupos (Apêndice B) e fazer um recorte, selecionando alguns para serem analisados. Ou seja, identifiquei curtas que se enquadram melhor para a análise de cada um desses três elementos (tempo, conflito e personagem) e selecionei os que considere mais representativos para analisar nesta pesquisa – são também obras que foram reconhecidas em importantes festivais de cinema no mundo. Apresento, então, os filmes que compõem o corpus de análise, relativos a cada grupo.

O primeiro filme que faz parte do **primeiro grupo de análise**, em que será observada a característica narrativa do **tempo**, é *Palace II* (2001), de Fernando Meirelles, que conta a história de dois meninos de uma comunidade carioca que aplicam um golpe ao instalar um portão na casa de uma mulher. O filme foi premiado na mostra Panorama, do Festival de Berlim, em 2001. Como neste grupo a proposta é fazer comparações com longas que surgiram de curtas, o longa-metragem que será comparado com *Palace II* é *Cidade de Deus* (2002), também de Fernando Meirelles. O filme conta a história de Buscapé, um jovem que vive na Cidade de Deus, comunidade carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos do Rio de Janeiro. A obra teve quatro indicações ao Oscar em 2003.

²⁹ Trata-se de André Novais. O ideal seria incluir mais autores negros, assim como incluir autores indígenas, mas, como foi visto anteriormente, não são muitos os filmes dirigidos por negros e indígenas que ganharam projeção – embora isso esteja mudando.

Outro curta selecionado para análise neste grupo foi *Eletrodoméstica* (2005), de Kleber Mendonça Filho, que narra o dia em que chega uma televisão de 29 polegadas na casa de uma família pernambucana. A dona de casa se ocupa com tarefas corriqueiras, enquanto espera ansiosamente pelo fim do trabalho da máquina de lavar. O curta venceu o prêmio de Melhor Filme na Mostra de Tiradentes em 2006. O longa que será analisado em comparação é *O som ao redor* (2012), também de Kleber Mendonça Filho, que conta a história da vida dos moradores de uma rua de classe média do Recife. A narrativa toma um rumo inesperado quando uma empresa de segurança particular é contratada para trazer paz aos moradores. O filme estreou no Festival de Roterdã em 2012.

Os curtas selecionados para o **segundo grupo de análise**, no qual será mobilizada a questão do **conflito**, são 3 *Minutos* (1999), de Ana Luiza Azevedo, que conta a história de uma mulher que está prestes a decidir se irá embora ou não de sua casa. O filme foi exibido no Festival de Cannes em 2000. O outro curta analisado será *Objetos* (2015), de Germano de Oliveira. Esse filme conta a história de um casal que conversa em seu apartamento, cercado de objetos que remetem às suas lembranças em comum, sugerindo uma crise que se manifesta apenas nas entrelinhas. O filme venceu o prêmio de Melhor Roteiro do Festival de Gramado em 2015.

Para o **terceiro grupo de análise**, no qual será examinada a construção de **personagens**, foi escolhido, primeiramente o curta *Céu de Agosto* (2021), de Jasmin Tenucci, que conta a história de uma enfermeira grávida de São Paulo que se vê cada vez mais atraída por uma igreja neopentecostal e sua comunidade. O filme ganhou Menção Honrosa no Festival de Cannes em 2021. O segundo curta deste grupo é *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais, que conta a história de um casal que namora há pouco tempo. Aos poucos, vai ficando evidente o estranhamento ainda presente na relação dos dois e as inseguranças e receios típicos do início de um relacionamento. O filme foi exibido na Quinzena dos Realizadores, em Cannes, em 2013.

A partir do panorama histórico apresentado, dos estudos sobre poética e da visualização de diversos filmes, foi possível, então, montar o corpus de análise desta pesquisa. Acredito que os filmes selecionados são representativos e suficientes para buscar compreender os fenômenos estético-narrativos presentes em filmes curtos brasileiros, como será detalhado nos próximos capítulos. Cada um dos capítulos a seguir apresenta a análise sob a perspectiva de uma das três categorias fundamentais observadas na estrutura estético-narrativa dos curtas brasileiros: tempo, conflito e

criação de personagens. Assim, exponho formas de análise que podem ser utilizadas, também, para futuras pesquisas sobre o formato do filme curto.

4. O CURTA E O LONGA

A proposta deste capítulo é analisar relações entre o curta e o longa-metragem, de modo a compreender quais as particularidades de construção estético-narrativa de cada um dos formatos. Para isso, trago um fenômeno um tanto curioso, porém pouco comentado. Serão analisados curtas-metragens que se tornaram longas-metragens. Isto é, a partir da realização do filme curto, o diretor resolveu expandir esse universo para uma narrativa maior e realizou um longa. O que significa essa expansão narrativa? Novos personagens? Novas tramas? Mudanças substanciais em relação ao curta? Essas são algumas das perguntas que procurarei responder ao longo deste capítulo.

Uma vez que esta pesquisa dá foco à produção de curtas-metragens contemporâneos, analisarei o processo de transformação do curta para o longa considerando quatro filmes produzidos nos últimos vinte anos. São eles: o curta *Palace II* (2001) e o longa *Cidade de Deus* (2002), ambos de Fernando Meirelles; e o curta *Eletrodoméstica* (2005) e o longa *O Som ao redor* (2013), os dois de Kleber Mendonça Filho. Com o intuito de alcançar um caráter mais didático e mais aprofundado nesta primeira análise, optei por me restringir a apenas quatro filmes.

Diversos outros filmes poderiam compor esse primeiro recorte do corpus de análise. Diferentes critérios, porém, tiveram de ser definidos para que eu pudesse chegar a esses títulos. Inicialmente, destaco que os impactos comerciais e artísticos dessas quatro obras foram grandes no cinema brasileiro desses últimos anos. Outro critério norteador foi o fato de que os processos de transformação dos curtas em longas, no caso dessas obras, ocorreu de maneira distinta. Em função disso, foi possível investigar diferentes operações criativas que resultaram nos filmes de maior duração.

Nesse processo de análise, observei também as composições narrativas que serão analisadas nos curtas isoladamente nos próximos capítulos. Portanto, em alguns momentos trato também do desenvolvimento do conflito principal e da construção dos personagens. No entanto, o foco principal da investigação de curtas em relação aos longas foi a construção da temporalidade de cada uma das obras e como elas se manifestam de formas diferentes nos longas e nos curtas. Como marcadores estéticos de cada uma das obras, optei por identificar “rimas visuais” – conceito apresentado anteriormente – nas obras curta e longa a partir do conceito de “motivos visuais” – também apresentado – e das reflexões propostas no livro *Motivos Visuales Del Cine*

(2016), de Jordi Balló e Alain Bergala, como será exposto a seguir. Ao observar esses paralelos visuais no curta e no longa-metragem foi possível perceber como a obra curta deu origem à de maior duração e de que modo aspectos estéticos estão diretamente ligados a construção narrativa dos filmes.

4.1 A temporalidade narrativa em *Palace II* e *Cidade de Deus*

A primeira dupla de filmes a ser analisada é formada por *Palace II* (2001) e *Cidade de Deus* (2002), ambos dirigidos por Fernando Meirelles e filmados no início dos anos 2000. O processo que levou à realização do curta a se transformar em longa-metragem é bastante particular. Diferente de outros fenômenos de expansão de universo, o curta já foi pensado sabendo que o longa viria logo depois. Quando Meirelles decidiu adaptar o livro *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, já havia decidido que faria um filme de longa duração, mas sabia também que os atores do filme seriam não profissionais e, por isso, precisava acostumá-los com a presença da câmera. Foi assim que veio a decisão de fazer um curta-metragem como uma espécie de ensaio para o longa³⁰. Assim, para analisar esse conjunto de filmes, tratarei da forma como a temporalidade das obras se manifesta em termos de montagem. Para isso, mobilizarei as reflexões de Vicent Amiel (2007).

Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura em 2002³¹, o diretor Fernando Meirelles afirma que sua intenção era imprimir uma maior verossimilhança na intenção dos atores com a vida real e, por isso, foi buscar intérpretes amadores no próprio lugar onde seria ambientado o filme que passariam por um processo de formação. Essa formação consistiu em aproximar os jovens candidatos dos pormenores do fazer cinematográfico e, a partir disso, surgiram diversos experimentos audiovisuais nos ensaios. O principal experimento, que na sequência iria culminar na realização do longa-metragem, foi o curta *Palace II*, em que quase todos os atores protagonistas do longa estariam presentes, exercendo diferentes papéis.

O curta narra a história de dois meninos, Acerola e Laranjinha, que vivem em uma favela. Os meninos decidem aplicar um golpe ao instalar um portão na casa de uma mulher, mas só depois descobrem que ela tem relações com um dos traficantes do morro

³⁰ Disponível em: <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.125/12.0.813.125.pdf> Acesso em: 20 de agosto de 2022.

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zftfgXe9p80> Acesso em 10 de janeiro de 2022.

onde vivem. Assim, os garotos precisam se redimir ao entrarem em contato com a criminalidade que os circunda. Já o filme *Cidade de Deus* conta a história de Buscapé, um jovem que mora em uma das favelas mais perigosas do Rio de Janeiro com o mesmo nome do filme. Envolvido pela desigualdade, convivendo com criminosos e com poucas possibilidades de futuro, o jovem encontra na fotografia uma forma de registrar seu mundo e conquistar um lugar para si.

Em um primeiro momento, observando a sinopse dos dois filmes, nota-se que a história principal a ser contada em cada uma das obras não se assemelha em nenhum ponto diretamente. Ou seja, os personagens protagonistas não são os mesmos e nem seus conflitos principais. Mas, analisando mais detalhadamente, é possível observar pontos de contato que colaboram para a construção das narrativas.

Um primeiro ponto para observar é que em ambos os filmes a narrativa se debruça sobre a vida de jovens. Tanto no curta quanto no longa, personagens crianças e adolescentes ocupam as posições principais. Enquanto no curta *Laranjinha e Acerola* são crianças em busca de uma forma de conseguir dinheiro para si, no longa, o personagem Buscapé é um adolescente que vive o mesmo conflito: encontrar formas de ganhar seu próprio dinheiro. Nesse sentido, mesmo não sendo os mesmos personagens protagonistas nos dois filmes, os três vivem um conflito comum, que é o de encontrar formas de se sustentar. Isso é ainda mais interessante de ser observado quando colocado em perspectiva com o fato de que nenhum dos personagens tem mais de dezesseis anos. Isto é, o conflito que motiva sua busca por resolução os coloca em um lugar de precocidade, imposta pelo contexto social no qual estão inseridos.

Ademais, os personagens protagonistas do curta e do longa-metragem se veem seduzidos pelo caminho de providenciarem uma resolução do seu problema a partir das possibilidades que a criminalidade ao seu redor oferece. No entanto, mesmo que essa opção surja e, em certa medida, seja adotada, os encontros com os traficantes e as operações criminosas acabam por, na verdade, atrapalhar o caminho dos jovens.

Embora existam esses primeiros pontos de contato, ainda superficiais de serem observados, é necessário investigar a forma como os principais conflitos se manifestam em ambas as obras. Nos dois filmes os personagens buscam a resolução para um único fato: ganhar dinheiro. No caminho, são atravessados pelas mazelas impostas pela criminalidade e são obrigados não apenas a resolverem um conflito concreto, como também se passam a questionar se é certo se aproximarem do crime e sobre as

dificuldades da realidade na qual estão inseridos. Porém, como ocorre o andamento dessa trama? De que modo a sucessão de fatos narrada é demonstrada em cena?

Quando se pensa sobre a principal diferença entre o curta e o longa-metragem, a primeira resposta se refere à duração dos filmes, mas o que exatamente isso significa? Como já foi apontado, a legislação brasileira define que o curta-metragem é uma obra audiovisual igual ou inferior a 15 minutos. Já o longa-metragem é uma obra audiovisual igual ou superior a 70 minutos. Entre os dois, entre 16 e 69 minutos, estão enquadrados os média-metragens. A duração da obra, no entanto, não é a única forma de se atribuir um valor temporal para ela. O andamento da narrativa indica que há outras durações temporais mais importantes para a compreensão do que está sendo contado.

Para entender essas múltiplas temporalidades, farei alguns paralelos com a literatura, retomando algumas reflexões apresentadas, de modo a deixar esse entendimento mais claro. Em sua análise do discurso literário, Genette (2017) afirma que o tempo de duração da leitura de um romance é aleatório. Ou seja, não há como calcular um tempo absoluto para definir a leitura de um livro já que o tempo que se leva para ler uma obra literária é particular de cada um dos leitores. Quando a mesma atribuição temporal é aplicada ao cinema, percebe-se que a duração de um filme tem um tempo fechado e, mesmo que o espectador decida pausar o filme para assisti-lo em outro momento, seu tempo de duração segue sendo o mesmo.

No entanto, é importante refletir sobre o tempo de duração não da obra em si, mas da história que ela narra. Um questionamento que ajuda a esclarecer essa questão é o seguinte: dentro dos 15 minutos ou de uma hora e meia que um filme possui, qual o tempo interno de sua narrativa? Genette (2017) explica que uma história pode durar anos, horas ou até minutos. *Ulisses* (1920), de James Joyce, por exemplo, passa-se apenas em um dia, mesmo sendo um livro de quase mil páginas, mas as horas desse dia vão sendo distribuídas ao longo das páginas.

Em relação ao cinema, é possível ilustrar essa questão com um exemplo bastante didático. O filme *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, também se passa em um único dia e, no entanto, possui cerca de duas horas de duração. Naturalmente, as 24 horas do dia que são ilustradas na história precisaram ser comprimidas nos 120 minutos de duração do filme. Mas como esse tempo interno da história é distribuído ao longo da narrativa? No caso do filme de Antonioni, há longas cenas (como a de um show de rock) que representam uma pequena temporalidade em termos cronológicos. Ao mesmo tempo, longos períodos do dia não aparecem na narrativa que está sendo contada.

Gaudreault e Jost (2009), ao revisarem a obra de Genette (2017) e aplicarem sua análise da narrativa ao cinema, lembram de uma esquematização do autor francês: “ $TN = n$, $TH = 0$. Logo, $TN > TH$ ” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 149). Ao comparar os diferentes tempos da narrativa, a conclusão encontrada pelos autores é a seguinte: “O tempo da narrativa equivale a ‘n’, duração indeterminada, enquanto o tempo da história equivale a zero, logo: o tempo da narrativa é infinitamente mais importante que o tempo da história” (GAUDREULT e JOST, 2007, p. 149.).

Portanto, é mais importante observar de que modo a narrativa está disposta ao longo do tempo da obra do que constatarmos a duração da obra em si. E, para isso, os autores enumeram cinco ferramentas narrativas utilizadas para manipular essas temporalidades: cena, descrição, sumário, elipse e o *flashback*. Para explicar como cada uma delas se coloca em uma obra cinematográfica, farei paralelos com a literatura – e assim tratarei da sua aplicabilidade no curta e no longa.

Na literatura, o procedimento chamado de descrição é utilizado para narrar ao leitor elementos imagéticos daquilo que está sendo mostrado no trecho em questão. No momento em que ocorre uma descrição, há uma espécie de pausa da temporalidade narrativa, pois nenhuma ação referente à história é narrada naquele período. Ou, como afirma Genette (2017), esse é um segmento de um discurso narrativo que corresponde a uma duração diegética nula. Já no caso do cinema, como ele é composto por imagens, não há pausa da temporalidade, a menos que a imagem seja congelada. Entretanto, Gaudreault e Jost (2009, p.149) afirmam que: “No cinema, há uma série de técnicas, de procedimentos ou de configurações semióticas para exprimir tal relação. Daí o movimento de câmera estritamente descritivo sobre um cenário no meio do qual nenhuma ação é conduzida”.

Isso significa que é possível identificar imagens no cinema que são construídas como uma espécie de descrição espacial daquilo que está sendo mostrado. A duração absoluta da obra, no entanto, compreende também esse momento e, mesmo que não ocorram ações referentes à construção da história ali contada, o tempo não deixa de ser conduzido.

Para além da descrição, outra importante configuração de ritmo narrativo no cinema diz respeito à cena. Como afirmam Jost e Gaudreault (2009), a cena se coloca com uma duração de isocronia. Ou seja, sua duração diegética é a mesma que a de sua narrativa, fazendo com que a ação transcorrida no filme ocorra em “tempo real” para aquele que a assiste. Ainda dentro desse ritmo narrativo, há uma subdivisão que também

possui caráter de isocronia. Esse artifício é a duração dos planos que compreendem a cena. Claro que há uma série de possibilidades de manipular a duração de uma cena a partir de ferramentas específicas, como a dilatação do plano ou sua aceleração, porém, à exceção dessas manipulações, a cena e o plano possuem uma duração que é exatamente igual ao tempo da história.

É possível concluir, então, que as ferramentas responsáveis por manipularem o tempo de forma mais propositiva, e que dão conta de dissociarem o tempo da história daquele da duração de sua narrativa, são os sumários e as elipses. O sumário, como afirmam Jost e Gaulreaut (2009, p. 150), “serve para resumir um tempo diegético presumido como muito longo”. Ou seja, numa tentativa de mostrar apenas o que é necessário para aquela narrativa, outros elementos que poderiam estar presentes ali não são apresentados. Um exemplo claro é a cena de abertura de *Manhattan* (1979), de Woody Allen, em que, em apenas alguns minutos, o personagem narra sua relação com a cidade, e o dia todo passa nesses poucos minutos. Isto é, não vemos tudo o que ocorre ao longo das 24 horas daquele dia, mas o suficiente para ilustrar aquilo que o personagem “quer dizer”. Portanto, o sumário coloca-se como uma forma de comprimir o tempo e tornar a narrativa mais direta. Como afirmam os autores: “essa configuração temporal é frequentemente utilizada no cinema para evitar detalhes tido como inúteis ou para acelerar a ação (JOST e GAULDREAUT, 2009, p. 151).

Já a elipse é um artifício de manipulação temporal que corresponde a um silêncio narrativo. Ou, em outras palavras, um salto temporal que visa eliminar ações que são consideradas desnecessárias para a narrativa como um todo. “Diferentemente do sumário, que resume uma ação homogênea, a elipse é uma supressão temporária que intervém entre duas ações diferentes, entre duas sequências” (JOST E GAULDREAUT, 2009, p 152).

Logo, enquanto o sumário possui função de resumir elementos importantes dentro de trechos da temporalidade narrativa, a elipse é a anulação total de diversos tempos narrativos. Isso pode ocorrer simplesmente a partir de cortes que, em um primeiro momento, não informam quanto tempo foi transcorrido naquela elipse, podendo ser de apenas alguns minutos, horas, dias ou até anos. Descobrimos o tempo que foi suprimido por aquele corte a partir de informações narrativas ou informações extradiegéticas – como letreiros e narrações – que tornam a informação mais didática.

Por fim, existe o *flashback*, um recurso de manipulação temporal que nos desloca para uma temporalidade anterior àquela na qual estamos inseridos naquele momento.

Separado do corpo principal do filme, um bloco homogêneo como o *flashback* constitui de certa forma uma unidade deslocada. Ele funciona com a mesma lógica do conjunto (sucessão de planos, linearidade), mas desloca simplesmente o momento olhado. Como se a história existisse em reserva, ou em potência, e passássemos, ao sabor da narração, um projeto sobre esse ou aquele dos episódios (AMIEL, 2007, p. 32).

Ou seja, o *flashback* surge como uma espécie de nota de rodapé, na qual acompanhamos um fragmento daquela narrativa que não corresponde à linearidade principal, mas que compõe uma compreensão mais ampla da narrativa.

Tendo discutido os múltiplos recursos de manipulação temporal, passo a relacionar o uso dessas ferramentas temporais na construção narrativa dos longas e dos curtas. O objetivo é entender de que modo o tempo interno da narrativa é manipulado para que a história a ser contada possa ser construída em cada um desses formatos.

Em relação ao curta *Palace II* e ao longa *Cidade de Deus*, é possível observar uma série de manipulações temporais interessantes de serem analisadas. Como já afirmado, o longa tem sua narrativa conduzida pelo personagem Buscapé, um jovem que, ao narrar (em off no filme) sua própria vida, conta também a história da comunidade Cidade de Deus, onde mora. Entretanto, no início do filme, a narração de Buscapé acontece de forma não linear. Ela começa no período mais recente da cronologia temporal da história e, em um momento de clímax, somos levados ao passado. Buscapé passa a contar a história da comunidade desde muito antes, quando ele ainda era pequeno. A partir daí, a história se desenvolve em um *flashback* de mais de dez anos antes da cena inicial do filme – que, vamos descobrir bem mais adiante, já está mais próxima do desfecho da obra.

Esse *flashback*, responsável por narrar a história pregressa da comunidade, quando ela ainda estava surgindo e alguns dos personagens protagonistas do filme ainda eram crianças, ocupa boa parte da duração extradiegética da obra. Em outras palavras, há um grande destaque para o período em que Buscapé ainda é uma criança e o cenário no qual a história se desenvolve ainda não corresponde àquela retratado na maior parte do filme. Em termos de duração, é interessante observar os seguintes dados: o filme possui duas horas e nove minutos. Os primeiros 32 minutos dizem respeito a um *flashback* que compreende algumas poucas semanas da vida dos personagens. E, mesmo

esse *flashback*, que se desenvolve nessas poucas semanas, não apresenta o tempo de forma linear. A história vai e volta no tempo interno desse período mencionado através do uso de elipses.

A partir dos 32 minutos, ocorre, então, uma elipse de mais de dez anos. E, assim, chegamos no ponto inicial da cronologia principal e que levará ao desfecho do filme, mas, curiosamente, apenas cinco minutos depois, já há um novo *flashback*, que conta a história de uma boca de fumo da Cidade de Deus. Esse *flashback*, ainda mais curto, de apenas três minutos de 45 segundos, narra uma cronologia de mais de vinte anos, atravessando uma série de elipses que avançam bruscamente no tempo. Esse trecho merece uma análise mais aprofundada para compreendermos como as ferramentas de avanço temporal são utilizadas. As Figuras 5 e 6 ilustram esse grande avanço no tempo.

Figura 5 - Boca de fumo “atual” no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 6 - Boca de fumo antiga (1) no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

As Figuras 5 e 6 são de cenas do filme que representam um mesmo lugar nos pontos cronologicamente mais distantes uma da outra no filme. A primeira diz respeito ao ponto cronológico mais avançado do filme. A segunda é o início do *flashback* que se passa talvez vinte ou trinta anos antes da Figura 5 (não há uma demarcação exata desse tempo, mas pela idade dos personagens pode-se fazer essa suposição). Ou seja, há aqui um *flashback* que é iniciado para que se conte a história dessa boca de fumo até ela chegar novamente no momento da Figura 5. Esse *flashback*, é importante lembrar, é conduzido pela narração em off do personagem Buscapé.

No entanto, para que se possa compreender melhor alguns recursos temporais, chamarei a imagem correspondente ao tempo cronológico mais recente (Figura 5) de **Cronologia A**. A imagem que corresponde ao momento cronologicamente mais antigo (Figura 6) intitularei de **Cronologia D**, já que há um intervalo de mais duas “imagens cronológicas” entre **A** e **D**, que mostrarei mais adiante. Meu critério para determinar quantas cronologias existem nessa sequência diz respeito a avanços ou retrocessos temporais mais significativos. As Figuras 7 e 8, abaixo, correspondem também à **Cronologia D**. Ou seja, ao período mais antigo daquela boca de fumo em termos de retrocesso temporal.

Figura 7 - Boca de fumo antiga (2) no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 8 - Boca de fumo antiga (3) no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

No entanto, se observarmos com atenção, há uma pequena elipse entre as Figuras 7 e 8 que faz com o que o tempo avance em apenas alguns minutos. Nota-se que, na Figura 7, a mulher e o menino estão na sala de casa. Logo em seguida, há um avanço temporal que já os mostra no quarto. Ou seja, ao mesmo tempo que existem elipses de anos nessa sequência, o mesmo recurso é utilizado no filme com o intuito de avançar apenas poucos minutos. Isso, é claro, acaba por ditar um dinamismo narrativo rápido que imprime uma estética de montagem específica para a obra. Em outras palavras, o recurso do avanço e retrocesso temporal ocorre em diversas instâncias para nos dirigir diretamente ao foco da ação de cada momento.

As Figuras 9 e 10 já representam um novo avanço temporal mais significativo. Chamarei essas duas figuras como pertencentes à **Cronologia C**.

Figura 9 - Boca de fumo antiga (4) no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 10 - Boca de fumo antiga (5) no filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Na **Cronologia C**, o homem que interage com a mulher é o menino que aparece nas Figuras 9 e 10 já crescido. Ou seja, depois de uma elipse de apenas alguns minutos, a narrativa é atravessada por uma elipse de muitos anos. Mas entre as Figuras 9 e 10 há outra elipse que, por sua vez, não corresponde a um tempo tão longo, já que o personagem (primeiro interagindo com a mulher e, depois, sentado) aparenta ter a mesma idade.

É a **Cronologia B**, no entanto, representada pelas Figuras 11 a 16 a que possui mais pequenas elipses

Figura 11 - Boca de fumo antiga (6) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 12 - Boca de fumo antiga (7) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 13 - Boca de fumo antiga (8) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 14 - Boca de fumo antiga (9) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 15 - Boca de fumo antiga (10) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Figura 16 - Boca de fumo antiga (11) do filme *Cidade de Deus*



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)

Entre as Figuras 11 e 16, há uma série de cenas curtas que são intervaladas por elipses que, na narrativa, não duram mais do que algumas semanas. É interessante que, no caso da **Cronologia B**, há inclusive alguns marcadores temporais, como o momento em que um personagem, Cenoura, aparece dizendo que aguarda um amigo para “daqui a uma semana”. Isso porque, além da narração em off de Buscapé, em alguns momentos, aparece a fala de alguns personagens no instante da ação. Observando, então, as **Cronologias de A a D**, correspondentes a essa sequência em *flashback*, é possível perceber que, durante um *voice over*³² (de Buscapé) que narra o que aconteceu em mais de vinte anos em um mesmo lugar, há elipses de tempos longos, médios, curtos e muito curtos. E isso imprime um ritmo forte na narrativa.

Um aspecto que colabora para a compreensão dos avanços temporais é a construção imagética dessa sequência. Há, por exemplo, o uso de um único enquadramento que, por manter uma câmera parada alcançando um amplo campo da locação, faz com que seja possível notar as mudanças que ocorrem no espaço. A cada nova elipse, alguns elementos se mantêm iguais – como a mesa e o fogão – e outros se modificam – como as luzes, as paredes e alguns móveis. Além disso, percebe-se que cada uma das Cronologias possui particularidades na paleta de cores. Enquanto no início cronológico (Cronologia D) há uma predominância do alaranjado e de luzes mais difusas, no tempo mais recente (Cronologia A), as cores se tornam azuladas e os contrastes entre luz e sombra se intensificam.

Após essa sequência, o filme volta a alcançar o ponto temporal mais presente da obra. E, em menos de dois minutos, já somos levados a um novo *flashback*, no qual a história do personagem Zé Pequeno é narrada por Buscapé. Esse *flashback* também é

³² Voz de um narrador onipresente, que narra a cena sem fazer parte dela. Narração em off.

curto, durando apenas cinco minutos. Essa progressão temporal inicial do filme, ainda não alcançou nem a metade de sua duração total. E, logo de partida, já há diversos recursos de avanços e retrocessos temporais que fazem parte da construção narrativa de *Cidade de Deus*.

Ao longo do filme, diversos outros *flashbacks* e elipses são utilizados para que seja possível avançar e voltar no tempo. O que torna interessante o fato de que a cronologia principal da obra, aquela que conduz a história, é a mais fragmentada de todas, já que não se passam mais de alguns minutos sem que uma nova elipse ou *flashback* recorte esse período.

Agora, passo a analisar a progressão temporal e as ferramentas utilizadas para sua manipulação no curta-metragem *Palace II*. É importante relembrar que o curta-metragem conta a história de dois meninos que estão procurando uma forma de ganhar dinheiro. Nesse processo, acabam se envolvendo com os traficantes da região onde moram e sendo obrigados a prestar favores a eles para que não sejam mortos.

O curta tem duração de 19 minutos e inicia-se na cronologia mais recente da história dos dois meninos. Ou seja, a obra não parte de *flashback* ou de um ponto avançado da narrativa que depois volta ao tempo principal. No entanto, em menos de um minuto, já ocorre a primeira elipse do filme, como pode ser observado nas Figuras 17 e 18.

Figura 17 - Abertura do filme *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

Figura 18 - Laranjinha e Acerola conversam no filme *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

As Figuras 17 e 18 apresentam os dois personagens protagonistas dialogando. Nos dois momentos, os personagens estão conversando sobre seu conflito principal: a necessidade de ganhar dinheiro. A Figura 16 é a primeira cena do filme, já a figura 17 é a segunda, e a transição de uma à outra se dá a partir de um corte seco. Ou seja, entre dois diálogos muito similares, se atravessa a primeira elipse do curta. Nesse sentido, é possível perceber que a intenção da dinâmica da narrativa, bem como de uma construção que nos leva direto às ações principais, já fica evidenciada desde o princípio, de forma semelhante ao longa.

Logo na sequência, seguimos acompanhando os dois personagens na mesma cronologia temporal, sem que haja nenhuma elipse. No entanto, depois de mais um minuto e meio, quando os meninos terminam de conversar com traficantes (Figura 19), um novo pulo temporal ocorre, e passa para uma cena em que o grupo de traficantes conversa com seu chefe (Figura 20).

Figura 19 - Acerola e Laranjinha riem no filme *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

Figura 20 - Traficantes brigam no filme *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

Como se pode observar nas imagens 19 e 20, o pulo temporal é imediato, já que da cena dos meninos conversando, passamos a ver o grupo de traficantes conversando. Porém, não é possível precisar se essa mudança de cronologia trata-se de uma elipse ou um *flashback*, pois ela apenas é utilizada para ilustrar a forma como os bandidos são tratados por seu superior.

Em seguida, quando o filme retorna à cronologia principal, os dois protagonistas conversam sobre a situação do tráfico na favela. E, em menos de um minuto, somos levados a um novo *flashback*. Nas imagens 21 e 22, é possível verificar essa transição.

Figura 21 - Close em Acerola no filme *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

Figura 22 - Flashback de menino em *Palace II*



Fonte: *Palace II* (2001)

Na transição da Figura 21 para 22, nota-se que, quando os meninos estão conversando sobre a possibilidade de trabalhar com o tráfico, um deles decide contar a história de um garoto da mesma idade deles que foi assassinado, que aparece em *flashback*. Assim, a partir de um pequeno fragmento, passamos a conhecer um fato pregresso à narrativa que estamos acompanhando. Ou seja, nos primeiros cinco minutos de um curta de 19 minutos, já há três elipses e um *flashback*. É interessante, então, fazer um paralelo do curta com o longa, em que a cronologia principal sofre atravessamentos muito frequentes que servem para contextualizar e abordar diferentes narrativas presentes no espaço em que os personagens estão inseridos. Portanto, mesmo que os personagens não sejam os mesmos, a maneira como a narrativa constrói seu andamento cronológico, ocorre de forma muito semelhante.

Além disso, em ambas as obras, as elipses e *flashbacks* servem para construir um panorama geral da narrativa que ali se constrói. Ou seja, entendemos como é aquele espaço, quem o habita, quem já o habitou, quais as relações entre os personagens. E, assim, por se tratarem de dois filmes em que os personagens vivem em uma favela e querem buscar formas de ganhar dinheiro, percebemos que há semelhanças nas contextualizações das duas obras.

Logo, é possível concluir que existem semelhanças entre o curta e o longa na construção narrativa e que, mesmo que em um primeiro momento eles não aparentem se assemelhar em relação ao conflito principal, há uma série de aproximações entre eles. Porém, destaco a forma como a duração interna dos conflitos ocorre em cada filme. Mesmo que o longa também possua uma série de elipses e *flashbacks*, o curta faz uso delas de maneira muito mais frequente, mas com durações muito menores. Já o longa, realiza *flashbacks* e elipses que desenvolvem trechos inteiros da narrativa em si só. Mas,

em última instância, a intenção do uso dessas ferramentas é bastante similar nos dois filmes, pois elas têm a função narrativa de contextualizar para o espectador uma série de informações que são importantes para a compreensão do universo retratado. A partir desses *flashbacks* e elipses, passamos a conhecer melhor os personagens, descobrimos coisas sobre o mundo no qual estão inseridos e temos uma visão mais ampla daquela narrativa.

É fundamental salientar que o recurso de linguagem mais importante a ser utilizado para construir variações temporais é a montagem, pois, como mencionado, é através dos cortes que o espectador é levado a novos pontos cronológicos da narrativa. E, no caso de *Palace II* e *Cidade de Deus*, há um uso bastante específico da montagem. Os cortes são responsáveis não só por alterarem o ponto de vista de uma mesma cena, mas por transportar o espectador a outros pontos da cronologia daquelas narrativas. Como afirma Amiel (2007) a respeito da montagem de variações temporais:

Por definição, a sua presença permite dessolidarizar a presença da narrativa e da história [...] assistimos a uma condensação temporal, um ‘precipitado narrativo’ que abre a narrativa. Ora, como é que ela se manifesta? Através de uma montagem cujo o princípio de articulação já não se encontra na própria ação, mas no seu comentário. Ao fim de alguns minutos, a ação vai retomar o seu curso, impor o seu ritmo, tomar o tempo de seu desenvolvimento (AMIEL, 2007, p. 32).

Ou seja, tanto no curta quanto no longa, a montagem possui essa função de abrir janelas que surgem para comentar a narrativa principal. O exemplo disso são as digressões em que se conta algo sobre um espaço ou sobre um personagem. E também os momentos em que, a partir de algo que um dos personagens afirma, somos levados a um *flashback* que ilustra aquilo que ele conta.

É importante mencionar o fato de que a grande maioria dessas digressões é conduzida por uma narração ou diálogo. Sendo assim, o que desencadeia uma elipse ou um *flashback* em quase todas as situações é ilustrado por alguém que explica a importância daquele momento de outra cronologia a ser mencionada. Como Amiel (2007) afirma, esse tipo de uso da voz em off serve também como uma espécie de *raccord*³³. Embora os *raccords* mais comuns digam respeito a construções imagéticas e à maneira como a montagem as articula, quando se constrói um *flashback* em que o ponto de condução é a voz de um personagem narrador, isso também funciona como um

³³ *Raccord* é a passagem de um plano para o outro que assegura a coerência entre eles. Ou seja, são ligações feitas por efeitos visuais, sonoros ou de linguagem que dão continuidade à narrativa.

raccord de transição. Pois é a partir dele que somos levados a uma próxima cena e é com ele que retornamos ao ponto cronológico anterior.

Nesse sentido, mesmo que o curta-metragem possua uma duração menor em minutos, ele tem também capacidade de fornecer contextos, apresentações de personagens e informações adicionais sobre a narrativa. Por outro lado, a possibilidade de desenvolver esses fragmentos temporais em uma maior complexidade de fatos é menor. Vale atentar que a complexidade narrativa pode muito bem ser apresentada em ambos os formatos, como o curta *Palace II* demonstra. O que se torna menos possível de ser desenvolvido na duração menor é a progressão de maior quantidade de ações enfrentadas pelos personagens e, conseqüentemente, novos desdobramentos que componham a narrativa.

Depois de analisar os aspectos da temporalidade em *Palace II* e *Cidade de Deus*, passo a analisar a outra dupla de curta e longa-metragem. O foco de investigação dessas próximas obras diz respeito aos paralelos de construção imagética entre ambas e como essa construção conduz aspectos da narrativa.

4.2 Os motivos visuais em *Eletrodoméstica* e *O som ao redor*

Os filmes *Eletrodoméstica* (2005) e *O Som ao redor* (2012) foram dirigidos por Kleber Mendonça Filho. Para esse conjunto de obras, para investigar questões sobre temporalidade, tratarei não da montagem, mas sim de planos específicos e em qual momento eles são apresentados. Uma vez que existem diversos paralelos imagéticos entre os filmes, a proposta é analisar em que momento esses planos estão dispostos em cada um deles e qual a duração de cada plano. A construção imagética das obras acaba definindo também conexões entre as narrativas dos dois filmes.

Para esta análise, mobilizarei as reflexões de Jorge Balló e Alain Bergala (2016). Como apresentado no capítulo a respeito de poética, essas reflexões auxiliam a compreender fenômenos visuais nas obras de cineastas. Dessa forma, identificarei suas “obsessões visuais” – conceito já apresentado – sendo possível entender quais os impactos narrativos dessas escolhas.

Eletrodoméstica (2005), com duração de 22 minutos, acompanha uma mulher, ao longo do dia, realizando diversas tarefas domésticas em sua casa. Durante todo o filme, ela manuseia uma série de eletrodomésticos e objetos da casa – como máquina de

lavar, pia, micro-ondas – e, aos poucos, torna-se cada vez mais conectada a eles. Seus filhos, também presentes, acompanham o trabalho da mãe, igualmente manipulando uma série de outros eletrônicos. Assim, a relação entre mãe e filhos mostra-se mediada pelos aparelhos da casa que, inclusive, dita o comportamento da família.

Já *O Som ao Redor* (2012), que possui duas horas e onze minutos de duração, mostra a rotina de um bairro na cidade do Recife. As tensões entre moradores, que pertencem a diferentes classes sociais e que possuem relações entre si, acarreta diversos conflitos. Uma das moradoras é Bia, uma dona de casa que passa seus dias lidando com os eletrodomésticos da casa e que acompanha a rotina dos filhos.

Nesse breve resumo dos filmes, optei por dar destaque às duas personagens femininas que exercem funções similares nas obras. A história do longa se desdobra em diversos conflitos envolvendo outros personagens igualmente importantes, mas é justamente na posição das duas donas de casa que é possível observar paralelos na narrativa e nas construções imagéticas nos dois filmes.

Para fazer a análise, tratarei da cronologia dos filmes trazendo imagens-chave das duas obras e comparando-as para compreender de que modo elas se assemelham e quais suas funções na construção narrativa das obras. Começo apresentando as Figuras 23 a 26.

Figura 23 - Cerca em janela no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 24 - Rua no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 25 - Prédios no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 26 - Prédio alto no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Como se pode notar, as imagens acima são muito semelhantes. As duas primeiras são do curta-metragem, enquanto a segunda e a terceira pertencem ao longa. Elas todas são bem do início dos filmes que, em seus primeiros minutos, constroem essa ambientação externa do local onde as histórias se passam. Nota-se que os dois filmes são ambientados na mesma região, um bairro de classe média do Recife. Nesse sentido, essas sequências iniciais possuem a função de trazer ao espectador uma espécie de panorama geográfico de onde as histórias se passam.

Para além disso, é possível perceber que há um foco em prédios, grades e carros. Ou seja, são filmes que, de partida, já informam uma caracterização urbana da narrativa.

Portanto, é interessante observar que, tanto na construção de uma narrativa curta quanto na construção de uma narrativa longa, houve a preocupação do cineasta de ambientar e localizar o espectador antes que o conflito principal tenha iniciado.

No entanto, enquanto as imagens do longa possuem maior duração em cada um desses planos de ambientação, as imagens do curta são muito mais rápidas. A sequência de abertura de *O Som ao redor*, quando ainda não foi exposto o conflito principal, dura cerca de sete minutos. Em *Eletrodoméstica*, no sétimo minuto já foram apresentados os personagens e desenvolvidos os conflitos da personagem. Nesse sentido, embora ambas cumpram a função de ambientar o espectador com o espaço geográfico em que a narrativa se passa, a dinâmica temporal de cada uma delas ocorre de forma diferente. Portanto, enquanto no longa somos convidados a observar com mais calma o fluxo das ruas, no curta somos apenas apresentados aos locais, o que faz com que tenhamos menos proximidade com esses espaços.

As Figuras 27, 28 e 29 mostram cenas que também pertencem ao início das duas obras.

Figura 27 - Crianças observam algo no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 28 - Homem faz obras no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 29 - Homens e meninos no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

As duas primeiras imagens fazem parte do longa, enquanto a terceira está presente no curta. Mais uma vez, nos dois casos, as imagens surgem logo após as cenas de ambientação dos prédios. Ou seja, estão dispostas na mesma cronologia em ambos os filmes.

Essas imagens também ainda não correspondem ao conflito principal da narrativa. São, como as anteriores, cenas de ambientação e apresentação do espaço nos quais as histórias dos filmes irão ocorrer. No entanto, diferente das anteriores, que de fato oferecem uma localização geográfica das narrativas, essas cenas dizem respeito a ações mais sutis.

Em ambos os casos, as cenas enquadram profissionais realizando uma obra em contraste com crianças que brincam e observam. No caso do longa, há um homem utilizando um maçarico em uma janela e crianças em um parquinho, ao longe, observando essa atividade. No caso do curta, dois meninos jogam futebol enquanto dois homens realizam uma obra em um terreno. Tão importante quanto as ações, nos dois casos, é o muro ou a grade que separa os trabalhadores das crianças. No longa, entretanto, as crianças estão acompanhadas de suas babás, o que marca ainda mais a distância social das crianças com os trabalhadores.

Essas cenas, apresentam ações aparentemente cotidianas, mas que ganham grande relevância ao serem escolhidas como cenas iniciais dos filmes. No caso do curta, parecem adquirir uma importância ainda maior, já que, pelo filme ter menor duração, cada cena é fundamental para a composição total da obra. Ou, em outras palavras, não há espaço para elementos sem grande importância, mas, então, por que essas cenas estão no início do curta?

Como afirmam Balló e Bergalla (2016), os chamados motivos visuais particulares de cada diretor podem ter uma série de intenções. Em primeiro lugar, os autores propõem que esses motivos que se repetem em obras de cineastas dizem respeito às suas obsessões enquanto artistas. No entanto, essas obsessões podem, muitas vezes, estar associadas também às temáticas que cada um desses diretores procura abordar em suas obras. E, nesse sentido, essas cenas parecem adquirir maior significado.

No caso de Kleber Mendonça Filho, se pensarmos que, em um curta e um longa que foram produzidos com uma diferença de sete anos entre si, aparecem imagens muito semelhantes, é notório o quanto elas têm relevância para o cineasta. É possível perceber, portanto, que ao mostrar essas ações e imagens mais sutis, mas cobertas de significado, o diretor já anuncia a temática das obras nas primeiras cenas. Obviamente não de forma direta ou explícita, mas, ao separar os trabalhadores, que fazem parte de uma classe social desfavorecida, de crianças que brincam tranquilamente em um prédio de moradores com maior poder aquisitivo, o diretor já dá pistas, a partir das imagens, do que os filmes irão tratar ao longo da narrativa.

Em relação à duração dos planos, é importante mencionar que no longa há mais de um enquadramento da mesma ação. Já o curta possui apenas um plano para demonstrar a relação entre as crianças e os trabalhadores. Nesse sentido, é interessante pensar que no curta não é possível passar mais tempo mostrando cada ação por conta de ser uma obra de menor duração. Já no longa, é possível dilatar o tempo com maior liberdade, mostrando situações ainda não diretamente ligadas ao conflito principal da narrativa.

As Figuras 30 e 31 exemplificam a próxima reflexão.

Figura 30 - Jovens se beijam (1) no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 31 - Jovens se beijam (2) no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Mais uma vez, pode-se observar que há duas imagens quase idênticas nos dois filmes. E, como nas anteriores, essas cenas também ainda não dizem respeito à narrativa principal do filme. No entanto, estão igualmente colocadas ainda nos momentos iniciais dos filmes com o intuito de situar o espectador no universo do qual o filme faz parte.

A primeira imagem, que pertence ao longa, aparece várias vezes durante todo o filme. Ou seja, os dois jovens aparecem se beijando diversas vezes e o espectador nunca fica sabendo nem sequer seus nomes ou quem são. Já a imagem do curta (Figura 31) é a que faz a ponte de conexão com a narrativa principal, uma vez que se revela que ela é o ponto de vista da protagonista que, desse ângulo de cima a baixo, observa os jovens se beijarem pela janela

Em relação à duração dessas cenas, embora ambas sejam bastante rápidas no início dos filmes, como já dito, a mesma situação retorna outras vezes durante o longa. Ou seja, diferente dos primeiros exemplos apresentados, em que as cenas possuem menor duração ou quantidade menor de enquadramentos de uma mesma situação, nesse caso, a diferença está no fato de que, no curta, a situação é apresentada uma única vez, já no longa a ação pode ser retomada diversas vezes ao longo da narrativa.

Chegamos, então, na narrativa principal dos filmes, nas quais uma mãe e seus dois filhos estão em casa fazendo seus afazeres. Enquanto as crianças fazem o dever de casa, usam o computador e jogam videogame, a mãe utiliza os eletrodomésticos da casa para executar suas tarefas, como pode ser visto nas Figuras 32 e 33.

Figura 32 - Mãe limpa a casa no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 33 - Mãe passa aspirador no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Enquanto no curta-metragem as ações da narrativa contemplam apenas um dia da vida desses personagens, no longa diversas situações que se assemelham as do curta são interrompidas por cenas que dizem respeito a outros personagens. Nesse sentido, é possível afirmar que, mesmo que possuam conflitos semelhantes, as duas obras apresentam diferentes relações temporais com o andamento desses conflitos. No caso do longa, há uma maior possibilidade de espaçar no decorrer da narrativa a manifestação de cada um desses conflitos.

Além disso, é interessante observar que o curta busca uma temporalidade diegética bem específica: são algumas poucas horas de duração. Já o longa não possui esse marcador tão objetivo. Isso torna-se ainda mais interessante pelo fato de que, no curta, enquanto a personagem utiliza diversos eletrodomésticos ao longo da história, o *timer* de um micro-ondas, por exemplo, ajuda o espectador a identificar quanto tempo cada ação dura. Na verdade, pela quantidade expressiva de ferramentas que possuem cronômetros e aparecem ao longo da obra, nota-se a intencionalidade da narrativa em

demarcar o quanto os eletrodomésticos determinam a relação da protagonista com o tempo em si.

Outra importante situação que aparece em ambas as obras é a chegada de um novo eletrodoméstico, no caso, uma televisão, na casa das protagonistas, conforme mostram as Figuras 34 a 37.

Figura 34 - Mulher recebe televisão no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 35 - Televisão dentro da casa no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 36 - Televisão é entregue no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 37 - Funcionários deixam televisão em casa no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Como se pode observar pelas imagens, esteticamente, a entrega da televisão se dá de forma muito semelhante nos dois filmes e contribui para que o espectador compreenda características das personagens e a forma como esses aparelhos guiam suas vidas. No entanto, no caso do longa-metragem, no momento em que acontece a chegada da televisão ocorre também um novo fato narrativo: a vizinha da personagem a ataca e inicia-se uma briga. Ou seja, a partir do mesmo fato, há a possibilidade no longa de desdobramentos para novos conflitos referentes ao universo da personagem. No caso do curta, isso não ocorre. É possível afirmar, portanto, que, embora haja conflitos semelhantes entre as obras, a possibilidade de desenvolvê-los para novas tramas só é possível no longa, que tem uma maior duração.

Nas imagens a seguir (Figuras 38 a 43), é possível observar uma série de elementos a respeito da construção imagética do filme e como isso dita aspectos da narrativa.

Figura 38 - Mulher fuma no aspirador no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 39 - Close em mulher no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 40 - Mulher fuma no aspirador no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 41 - Close em mulher com cigarro no filme *Eletrodoméstica*



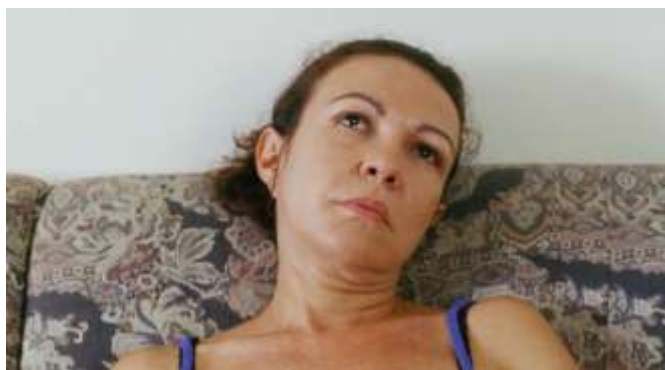
Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 42 - Close em mulher no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 43 - Close em mulher no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Inicialmente, percebe-se que, em ambos os filmes, conforme a narrativa avança, testemunhamos cada vez com mais clareza a relação da personagem protagonista com os eletrodomésticos. Nas cenas em que as personagens mães dos dois filmes fumam maconha, observamos como os eletrodomésticos passam a ser inclusive uma espécie de “confidentes” da personagem principal, uma vez que ela se isola para fumar sem que seus filhos a vejam. Nesse caso, é interessante observar como curta e longa são capazes de utilizar os mesmos artifícios estético-narrativos para estabelecer relações nas tramas. Nessas cenas mais especificamente, percebemos como isso ocorre para apresentar a personagem principal e suas características.

Na cena seguinte (Figuras 42 e 43), os dois filmes apresentam a personagem em estado de total letargia após fumar a maconha. A diferença é que, também aqui, o longa interrompe a narrativa da personagem para dar espaço a outros conflitos que também fazem parte do filme. Já no curta, a narrativa segue sua linearidade de modo a continuar acompanhando a personagem principal.

Por fim, é importante observar a sequência da máquina de lavar roupa, ilustrada pelas Figuras 44 a 49.

Figura 44 - Mulher olha para lavadora no filme *O Som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 45 - Close na lavadora no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 46 - Mulher se masturba na lavadora no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 47 - Plano detalhe na lavadora no filme *O som ao redor*



Fonte: *O som ao redor* (2012)

Figura 48 - Mulher se masturba na lavadora no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Figura 49 - Close em mulher no filme *Eletrodoméstica*



Fonte: *Eletrodoméstica* (2005)

Essa sequência, no caso do curta, diz respeito ao seu desfecho. No momento em que as roupas estão quase terminando de serem lavadas, a personagem se aproxima da máquina e a utiliza para masturbar-se. A ação ocorre da mesma forma no longa, porém só no curta a cena representa o final do filme. Entretanto, aqui destaco um fenômeno interessante. Diferente de quase todos os outros exemplos apresentados, esse é o único momento que tem maior duração no filme curto. Isso se deve, entre outros fatores, ao fato de que essa ação tem grande importância no curta-metragem. Inclusive, a personagem acompanha o “cronômetro” de outros eletrodomésticos para saber exatamente o momento em que a máquina começará a centrifugar.

No caso do longa, a personagem também utiliza a máquina para masturba-se, mas seu enredo ao longo do filme ainda possui diversas outras situações. Esse fato ocorre no meio da narrativa, fazendo com que sua importância se dilua em uma série de outros conflitos que também possuem importância. Já no curta, por se tratar do desfecho, a masturbação com a máquina parece representar a “apoteose” da relação da

personagem com os eletrodomésticos. É como se o curta acompanhasse certa progressão, que vai aumentando, da simbiose entre a mulher e os eletrodomésticos. No fim, essa simbiose chega a sua potência máxima quando a personagem praticamente faz sexo com um dos eletrodomésticos da casa.

Portanto, observando essas últimas imagens, é interessante refletir sobre o fato de que uma mesma ação pode possuir diferentes funções em um curta e um longa, mesmo que sejam quase idênticas. E que, embora na maioria das vezes as temporalidades do longa possibilitem maior dilatação e desenvolvimento de uma ação, isso nem sempre acontece dessa forma, dependendo da importância narrativa dos fatos retratados.

No capítulo seguinte, passo a analisar filmes curtos a partir de outra proposta, relacionada mais profundamente com o conflito presente nas narrativas.

5 O CURTA E O CONTO

Neste capítulo, analisarei os filmes pertencentes à categoria do curta-conto, de modo a demonstrar as semelhanças e diferenças entre esses dois formatos e dando foco ao conflito da trama. O capítulo está dividido em dois tópicos que buscam demonstrar duas diferentes maneiras de estabelecer essa relação entre os campos da literatura e do cinema. Inicialmente, analisarei o curta *3 minutos* (1999), de Ana Luiza Azevedo, a partir das reflexões de Piglia (2004) e Cortázar (2008). Na sequência, analisarei o curta *Objetos*, de Germano Oliveira, para refletir sobre um curta que foi criado a partir de uma adaptação literária de um conto. Para isso, utilizarei as reflexões de Linda Hutcheon (2013) a respeito desse processo.

Antes de entrar na análise propriamente dita, é importante retomar uma das principais diferenciações entre literatura e cinema que serão relevantes ao tratarmos de um filme em relação às teorias do conto. Como já dito, o conceito de tempo de leitura e o de exibição de um filme são muito diferentes. De acordo com Genette (2017), o filme possui uma duração específica (90 min, 120 min) e, embora possa ser assistido de forma intervalada, sua duração é fechada. Além disso, como afirmam Rossini e Renner (2018), pelo curta-metragem no Brasil ter sua duração definida por lei, sua extensão não apenas está circunscrita a um tempo delimitado para ser assistido, como também foi determinado que ela não ultrapassasse os 15 minutos.

No caso da literatura, como dito anteriormente, o tempo de leitura está diretamente ligado ao espaço que o texto ocupa na página, e cada leitor utilizará uma quantidade de horas distinta na leitura de uma mesma obra. Nesse sentido, já fica claro que a estrutura do curta-metragem está submetida mais diretamente a um tempo específico, diferente do conto, que pode possuir uma quantidade variada de páginas e pode ser lido em diferentes tempos. Portanto, a problemática do conto, apresentada por Piglia (2004) e Cortázar (2008), de que a narrativa precisa ser condensada para se encaixar em um tempo diminuto, se intensifica quando falamos a respeito do curta.

Outra diferença entre o cinema e a literatura está nas ferramentas de linguagem que ambos os campos dispõem. Enquanto a literatura conta apenas com a linguagem verbal, o cinema reúne uma série de elementos distintos que compõem seu discurso. Ou, como diz André Bazin (1991, p. 68): “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos de montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado”. Há, portanto, uma série de informações não verbais que também fazem parte da composição fílmica e que possuem tanta relevância quanto às verbais. Passo agora para análise dos curtas deste grupo.

5.1 As teorias do conto em 3 minutos

O curta *3 Minutos* foi realizado em 1999 por Ana Luiza Azevedo. Como uma das sócias da Casa de Cinema de Porto Alegre, a cineasta realizou diversos filmes sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea e angariou diversos prêmios nacionais e internacionais. Esse curta foi indicado a Palma de Ouro de curta-metragem no Festival de Cannes de 2000.

O filme, com duração de apenas seis minutos, conta a história de uma mulher, dona de casa, que cogita abandonar o marido e buscar uma vida nova. No momento em que está cozinhando uma galinha para o almoço, ela é tomada pelo impulso de ir embora e, já fora de casa, deixa um recado para o marido explicando sua motivação de fugir. Essa é a sinopse do filme. Algo importante, porém, que vale observar sobre os curtas, é que, de modo geral, a sinopse muitas vezes é pouco eficiente ou imprecisa. Como afirma Cowgill (2005), a história que é contada em um curta-metragem nem sempre é exposta como um todo no tempo que lhe é reservada e algumas das informações importantes sobre os personagens e seus conflitos não são necessariamente apresentadas na ordem cronológica em que a história acontece.

Portanto, em uma sinopse que visa a organizar e apresentar linearmente a história de um filme, informações cruciais poderiam ser antecipadas, já que no curta há uma grande chance de elas serem reveladas mais para o final da história ou ficarem apenas subentendidas. Essa constatação, por si só, já diz muito a respeito da estrutura narrativa dos curtas-metragens, pois ela atesta que o mais importante para que o curta consiga narrar aquilo que deseja não está na história em si, mas na forma como ela é

narrada. Como afirma Cortázar (2008) a respeito do conto, o tempo e o espaço da narrativa têm de estar condensados. Portanto, não é apenas a história em si que importa, mas a forma como ela é narrada que define o quanto ela é eficiente em condensar as informações necessárias para seu desenvolvimento.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, é importante compreender mais profundamente as reflexões dos autores argentinos a respeito do gênero conto para que depois seja possível observar como esses fenômenos se manifestam no curta *3 minutos*. Definir um gênero narrativo, buscando radiografar suas estruturas de construção, não é tarefa fácil. O conto possui diversos segmentos, diversas maneiras de ser compreendido e uma série de abordagens distintas que provocaram mudanças em sua linguagem ao longo do tempo. Portanto, irei explorar algumas das reflexões sobre o conto que propõem mais de uma leitura de suas estruturas, sempre levando em consideração que não há como categorizar um gênero tão amplo em definições fechadas.

Para dar início à discussão, podemos partir de um ponto: o conto é, por definição, uma narrativa mais curta do que o romance. Como diz Cortázar (2008, p.157): “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem por aliado o tempo”. Enquanto as narrativas longas, como é o caso do romance, se constroem aos poucos, cumprindo uma linearidade estrutural mais vasta, composta por diversos episódios narrativos sucessivamente, o conto não dispõe de tempo suficiente para que isso ocorra. Cortázar, ainda estabelecendo uma relação de comparação entre o conto e o romance, diz:

Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel e, portanto, no tempo de leitura sem outros limites que o esgotam da matéria romaneada; por sua vez, o conto parte da noção de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Porém, a ideia de que é o número de páginas, ou, em outras palavras, o “tempo” de um texto literário, que define a qual gênero ele pertence apresenta problemas a partir de diversos exemplos que podem ser citados. Há contos, como os de Alice Munro, que possuem mais de 70 páginas; e há romances, como os de Alejandro Zambra, que não passam das 50. Além disso, o conceito de “tempo”, quando pensado a respeito da literatura, é bastante complexo em sua definição. Um texto literário não possui uma temporalidade específica. Sua duração, como já dito, está diretamente ligada ao espaço

que ele ocupa na página e ao tempo particular que cada leitor leva para percorrê-lo. Portanto, definir a diferença entre o conto e o romance como gêneros com “tempos” diferentes não contempla as complexidades de ambos. Em última instância, talvez fosse possível afirmar que é o autor, ao enquadrar sua obra em determinado gênero, que define a qual universo ela pertence. Mesmo assim, é evidente que existem diferenças estruturais entre o romance o conto, que talvez não residam na duração de sua narrativa.

Em uma de suas primeiras propostas de definição estrutural do conto, Cortázar estabelece uma comparação entre o conto e a fotografia.

O romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o conto e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação previa, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma como o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Cortázar define que a estrutura do conto tem como foco um fato em específico a ser contado e não o universo ao seu redor que o abrange. Na sequência, o autor ainda afirma que grandes fotógrafos, como o francês Henri Cartier-Bresson, definem sua arte em um paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla. Seria como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera (CORTÁZAR, 2008).

Essa definição pode ser aplicada à estrutura do conto, já que, para Cortázar, o conto fala de um fato específico, mas esse fato contém nele uma série de informações que abrem para aquilo que está fora dele. Esse fato retratado no conto é a síntese de uma série de outros episódios que não estão colocados ali diretamente, mas que encontram formas de ali estar.

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

A partir de uma primeira definição da estrutura do conto apresentada por Cortázar, é possível afirmar que, a narrativa do conto busca sintetizar em um único fato uma significação mais ampla a respeito do tema tratado. Como afirma o autor, é possível dizer que os acontecimentos do conto valem mais do que eles por si mesmos.

Cortázar, também busca ilustrar a estrutura do conto pensando em uma linha do tempo: “seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja acima ou abaixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2008, p. 152). Isto é, enquanto no romance a linha do tempo se dá na horizontal, pois há uma construção sucessiva dos acontecimentos da narrativa, no conto a linha do tempo deve ser na vertical, o que significa que esses acontecimentos estão sobrepostos em profundidade.

Não há um desenvolvimento passo a passo da construção narrativa, mas sim um único fato que contém em si uma série de camadas sobrepostas. Como Cortázar afirma “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a qual me referia antes” (CORTÁZAR, 2008, p. 152). Esse acontecimento significativo, que incorpora diversas outras informações dentro dele, é o momento ápice do conflito da narrativa, o tensionamento máximo elevado às últimas consequências.

O excepcional reside em uma qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor e, mais tarde, no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que flutuam virtualmente em sua memória ou sua sensibilidade (CORTÁZAR, 2008, p. 154).

Portanto, esse acontecimento-chave representado no conto, responsável por condensar uma série de outros elementos, assemelha-se a um ímã, uma vez que atrai para si essa infinidade de noções externas a ele, mas que lhe compõem. Então, em um primeiro momento, fica evidente que Cortázar propõe uma definição para o conto que mais se relaciona com seu método de narrar do que com outros fatores.

É possível relacionar essas ideias com as *Teses sobre o conto*, de Ricardo Piglia (2004). Em suas reflexões, Piglia também busca construir sua própria definição das particularidades narrativas do conto. Ele observa alguns exemplos de contos clássicos da literatura e os usa para demonstrar suas teorias.

Num dos seus cadernos de notas, Tchekhov registra essa anedota: “Um homem em Monte Carlo vai a um cassino, ganha um milhão, volta para casa e suicida-se”. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito.

Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definirmos o caráter duplo da forma do conto.

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias (PIGLIA, 2004, p. 88).

O autor defende que há mais de uma camada narrativa sendo abordada no conto de Tchekhov. Enquanto acompanhamos a narrativa do homem que joga no cassino, há uma outra história ocorrendo paralelamente. Isso fica evidente quando, ao final, somos surpreendidos com um desfecho que não condiz com a narrativa do jogo, mas que condiz com a segunda narrativa do conto.

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Com base no paradoxo de Tchekhov, Piglia demonstra que essa cisão entre história presente e história secreta está contida na estrutura do gênero conto como um todo. Para o autor, sempre haverá uma história submersa enquanto a história visível estiver sendo narrada. Cabe ao texto inserir fragmentos ao longo da narrativa para que elementos dessa história secreta estejam ali presentes.

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.
Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes (PIGLIA, 2004, p. 91).

Nesse trecho, fica claro que a história secreta sobre a qual se fala não é uma interpretação possível para a narrativa, uma metáfora oculta, ela é, de fato, uma segunda história que acontece nos interstícios da primeira. Portanto, Piglia (2004) propõe aquele que seria o grande desafio do contista, o de encontrar diferentes maneiras de construir ambas as histórias em planos diferentes.

Ao falar de Hemingway, o autor exemplifica uma das maneiras como isso pode ser feito:

“O grande rio dos dois corações”, uma das narrativas fundamentais de Hemingway, cifra a tal ponto a história 2 (os efeitos da guerra em Nick Adams) que o conto parece a descrição trivial de uma pescaria. Hemingway põe toda sua perícia na narração hermética da história secreta. Usa com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a ausência do outro relato (PIGLIA, 2004, p. 92).

Piglia afirma que, no caso de Hemingway, os fragmentos da história dois estão presentes naquilo que o personagem silencia. Ao acompanharmos uma narrativa de pesca, na qual a guerra é raramente mencionada, observamos, pela construção do personagem, que seu passado ainda o assombra e que, justamente ao não falar a respeito dele, é que se faz clara sua presença.

Por fim, é importante salientar uma última afirmação de Ricardo Piglia (2004, p. 93):

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos.

Ou seja, a surpresa final do conto é o que explicita a presença da história secreta. A construção narrativa de uma história curta oferece indícios do que está submerso, mas seu relato aparente engana o leitor sobre as reais questões que envolvem aquela história. Portanto, a surpresa que ocorre no desfecho da narrativa gera o choque de uma revelação imprevista, pois é nesse momento que as distorções da história aparente são desmentidas.

A partir dessas reflexões a respeito do conto, é possível analisar um curta-metragem e buscar compreender de que forma as estruturas narrativas de ambos os campos se assemelham. Aqui, apresentarei de que modo essas características do conto estão presentes na narrativa de *3 Minutos*. O curta inicia com um close em uma mão feminina fazendo uma ligação em um telefone público. Não é possível ver o rosto da personagem, nem onde ela está, mas apenas que ela faz um telefonema. Logo em seguida, somos levados à casa onde um telefone toca, na qual vemos uma televisão exibindo uma corrida de atletismo e uma bule com água fervendo no fogão, como mostram as Figuras 50, 51 e 52.

Figura 50 - Abertura do filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Figura 51 - Televisão no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Figura 52 - Bule no fogão no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Até esse ponto, apenas informações visuais e sonoras são apresentadas, todas em planos fechados e sem nenhuma relação aparente entre si, à exceção de que o telefonema realizado no telefone público provavelmente é direcionado à casa onde estão a televisão e o bule. Pelo uso dos closes, que dão pouca informação, nada ainda é claro e pouco sabemos sobre a narrativa.

Na sequência, a ligação “cai” na caixa postal e uma voz masculina gravada diz a seguinte frase: “Nem mesmo eu posso estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Por favor, deixe seu recado depois do sinal”. Em seguida, Ouve-se uma voz feminina que começa a gravar um recado. Ela se identifica como Marília e, ao longo de uma extensa fala, explica ao homem, seu marido, que está indo embora, pois quer uma vida nova. Conforme ela fala, um *travelling*³⁴ (Figuras 53 e 54), sem nenhum corte, “passeia” pela casa, exibindo uma série de elementos que ajudam a compreender quem são os dois personagens.

Figura 53 - Travelling na casa (1) no filme 3 minutos



Fonte: *3 minutos* (1999)

³⁴ Movimento em que a câmera efetivamente se desloca no espaço.

Figura 54 - Travelling na casa (2) no filme 3 minutos



Fonte: *3 minutos* (1999)

No momento em que vemos a geladeira repleta de recados, a voz de Marília diz que o marido nunca os lê. Na sequência, vemos uma faca com sangue, mas, em seguida, compreendemos que é uma faca de mentira. Ao mesmo tempo que observamos os elementos cênicos, ouvimos a voz de Marília dizendo que já deve estar longe e que ninguém irá compreendê-la pela decisão de ir embora. Ou seja, conforme vemos objetos do casal, fotografias de seu passado (Figura 54) e outros detalhes, a narração de Marília os ressignifica, oferecendo novas camadas de leitura às suas funções narrativas e revelando cada vez mais sobre a personagem e seu marido.

Quando a câmera finalmente “sai da casa”, descobriremos se tratar do trailer de um mágico (Figura 55). Isso informa que o marido da personagem exerce essa profissão. O *travelling* segue seu percurso, ainda sem nenhum corte e, enfim, descobrimos que o telefone público encontra-se a poucos metros de distância do trailer. Marília ainda está lá, depois de terminar de deixar seu recado, segurando seu avental de cozinha (Figura 56). Enfim, veste o avental e decide retornar ao trailer. Ao chegar lá, desliga o fogão, a televisão e deleta o recado do gravador (Figuras 57 e 58).

Figura 55 - Fim do *travelling* (1) no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Figura 56 - Fim do *travelling* (2) no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Figura 57 - Retorno à casa (1) no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos* (1999)

Figura 58 - Retorno à casa (2) no filme *3 minutos*



Fonte: *3 minutos*, 1999

O curta-metragem de Ana Luiza Azevedo realiza aquilo que Piglia (2004) e Cortázar (2008) compreendem como uma narrativa curta bem-sucedida. Inicialmente, como propõe Cortázar (2008), o curta parte do momento ápice de tensão do conflito, no qual somos inseridos instantaneamente. Não há uma narrativa a respeito do passado dos personagens, mas, sim, um momento significativo que atrai, como um ímã, uma série de informações que não estão explicitadas no filme.

Um primeiro elemento que exerce a função de trazer fragmentos do passado dos personagens são os objetos da casa. Por meio das fotos, dos utensílios do mágico e dos eletrodomésticos, conjugados à fala da personagem, torna-se evidente que o casal tem pouco diálogo e que o marido é um homem ausente. Além disso, a presença do fogão, ainda ligado, e a corrida que passa na televisão servem como um possível simbolismo do conflito enfrentado pela personagem. Ela sente uma pressão imensa a respeito da decisão que deve tomar e, junto com isso, parece correr em círculos no processo de se libertar da vida que leva.

Um último elemento que também informa indiretamente é o avental utilizado pela personagem. Se ela ia embora de casa, por que levaria junto o avental? Cortázar (2008) também afirma que um bom conto deve partir de um acontecimento limítrofe que evoque uma série de outros temas que não estão diretamente presentes em sua narrativa. No caso desse curta, muitos assuntos estão representados, porém, apenas tangencialmente. O avental, por exemplo, serve como símbolo da vida que a personagem é incapaz de deixar para trás. E, com isso, uma temática mais ampla se

descortina a respeito do papel das mulheres no casamento, de sua condição enquanto donas de casa, de seus desejos pouco valorizados.

Outro aspecto da narrativa curta destacado por Cortázar (2008) é a importância da forma na estrutura da história. Como também afirmado por Cowgill (2005), a maneira como se escolhe organizar os acontecimentos do que se conta é tão ou mais importante do que o enredo em si. Nesse sentido, *3 Minutos* possui um método formal bastante específico. O uso do *travelling*, que revela aos poucos os elementos da vida dos personagens – enquanto esses elementos são ressignificados pela mensagem da protagonista –, é o ideal para a forma bem-sucedida proposta pelos autores. Do contrário, não seríamos surpreendidos com a revelação final, na qual a personagem encontra-se ainda em dúvida sobre a decisão de ir embora. E é essa estrutura, que logo de início apresenta um conflito – mas que só aos poucos expõe os acontecimentos antecedentes –, que consegue construir uma linguagem de alta pressão formal, de acordo com a definição de Cortázar (2008).

Isso nos leva à tese sobre o conto de Ricardo Piglia (2004). Como visto anteriormente, o autor defende que toda narrativa curta conta duas histórias, a história aparente e a história secreta. No caso do curta de Ana Luiza Azevedo, isso ocorre, pois, de início, somos levados a crer que o filme narra a trajetória de uma mulher em fuga, mas, ao fim, descobrimos que o filme conta a história de uma mulher que não consegue sair de casa. Assim, é notório que a forma como o filme se estrutura compõe significativamente a realização do filme, pois, como afirma Piglia (2004), o que causa a surpresa do desfecho de um conto é o encontro entre a história aparente e a história secreta. Em *3 Minutos*, descobrimos apenas no trecho final que a personagem ainda não decidiu se realmente vai embora e, assim, sofremos o choque do encerramento da narrativa.

5.2 A adaptação literária em *Objetos*

Nesta próxima análise, sigo fazendo paralelos entre o curta e o conto. No entanto, irei agora observar essa relação sob outro ponto de vista. O filme a ser analisado é *Objetos* (2015), de Germano de Oliveira. Ele foi adaptado do conto *Os objetos* (1970), de Lygia Fagundes Telles, portanto analisarei, a partir das teorias de adaptação de Linda Hutcheon (2013), como acontece o processo de adaptação literária

no cinema. Mobilizando as reflexões da autora, será possível observar de que modo esse conto é transformado para linguagem do audiovisual e quais as particularidades desse processo de adaptação de um conto para um curta em relação à narrativa e seus conflitos.

O filme, com duração de quinze minutos, foi dirigido por Germano de Oliveira, um jovem cineasta de Porto Alegre. Atuando majoritariamente como montador, Oliveira participou da produção de filmes que tiveram destaque, como *Tinta Bruta* (2017), de Marcio Reolon e Filipe Matzenbacher. *Objetos* é seu primeiro curta como diretor.

A visão que Hutcheon (2013) tem do processo de adaptação é adequada para esta análise uma vez que o filme é apresentado como “livremente inspirado” em um conto. Portanto, é importante trazer uma autora que propõe reflexões não tão “engessadas” do processo de transformar literatura em cinema.

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander – assombradas todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que uma obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outras obras (HUTCHEON, 2013, p. 27).

O processo de compreender uma adaptação literária para o cinema consiste, então, em uma análise comparativa entre as duas obras. Quando isso ocorre, tem-se como referência aquilo que a obra literária traz para depois compreender de que modo o filme ressignifica aquela mesma narrativa. Portanto, ao analisar o objeto fílmico, é necessário olhar para uma outra obra de arte que traz consigo elementos anteriores aos da obra adaptada. “Como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador” (HUTCHEON, 2013, p.29).

É possível afirmar, então, que o processo de adaptação é também uma “apropriação” de uma obra para que ela possa ser transformada em outra. Nesse sentido, a adaptação confere ao adaptador um estatuto de autor, na medida em que ele mobiliza ferramentas da nova forma de linguagem que não estão presentes na expressão anterior. O autor do filme adaptado, portanto, se permite a fugir de demandas relacionadas à fidelidade ou verossimilhança com o texto literário. “Em resumo, a adaptação pode ser

descrita do seguinte modo: - uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; - Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; - Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

A partir desses três critérios estabelecidos pela autora, conclui-se que, enquanto ato interpretativo, a adaptação também é uma visão de um autor a respeito da obra que ele busca adaptar. Uma vez que ele não possui a intenção de apenas transportar a narrativa para uma outra mídia, sua interpretação terá impacto direto na forma como a história será contada. No entanto, quando Hutcheon (2013) comenta a respeito do engajamento com a obra adaptada, ela também diz que a obra em si nunca é esquecida e que, de uma forma ou outra, há elementos dela que sempre estarão na nova obra que irá surgir a partir dela. Tendo isso em vista, passo a analisar de que modo o curta *Objetos* se apropria do conto e como usufrui de novas ferramentas para contar essa história e seus conflitos.

O conto, assim como o curta, conta a história de um casal. Enquanto marido e mulher observam os objetos de sua casa, falam também sobre o fato de que irão se separar. São diálogos que tratam principalmente desses objetos espalhados pelos aposentos, mas que também sugerem manifestações a respeito de como foi a relação dos dois e o que levou ao seu fim. O conto é construído a partir de diversos diálogos, com apenas algumas poucas falas do narrador, que aparece em terceira pessoa. O conto inicia-se assim:

Finalmente pousou o olhar no globo de vidro e estendeu a mão.
 — Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava. O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena?
 Ela esticou entre os dedos um longo fio de linha vermelha preso à agulha.
 Deu um nó na extremidade da linha e, com a ponta da agulha, espetou uma conta da caixinha aninhada no regaço. Enfiava um colar.
 — Que foi? (TELLES, 1970, p. 9).

Como se pode observar, o primeiro trecho do conto se divide em duas formas narrativas. Inicialmente, aparece o diálogo, que toma boa parte do texto. No entanto, há também intervenções do narrador, mas que se restringem a descrever ações e cenários e não aspectos internos da construção dos personagens.

Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas, conforme confessa o romancista e crítico literário David Lodge. Na passagem de contar para mostrar, a adaptação performativa deve

dramatizar a descrição e a narração; além disso os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens (HUTCHEON, 2013, p. 69).

Como autora afirma, dependendo do tipo de intervenções feitas pelo narrador, a forma de adaptação para o cinema será diferente. Segundo ela, ações e descrições podem ser diretamente transplantadas para uma obra audiovisual, ou simplesmente cortadas. Já pensamentos que aparecem em um texto são mais difíceis de serem transformados em informações sonoras ou visuais. Em função disso, precisam ser feitas mudanças mais radicais ou utilizados diferentes recursos de linguagem para que esses “pensamentos” fiquem adequados e compreensíveis em um filme.

No caso do trecho inicial do conto, não há nada que não possa ser diretamente adaptado para uma obra cinematográfica, uma vez que há apenas diálogos e descrição de ações. E é exatamente isso que acontece no curta-metragem *Objetos*. Buscando uma fidelidade com o conto, o início do filme é quase idêntico à obra literária. Os diálogos iniciais são bastante parecidos, e as ações dos personagens também, como é possível observar nas Figuras 59, 60 e 61:

Figura 59 - Peso de papel no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 60 - Colar no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 61 - Mulher faz colar no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

A Figura 59 mostra o personagem do homem segurando um peso de papel e, neste momento do filme, afirma que ele se parece com uma bolha de sabão. Já a mulher (Figuras 60 e 61) está fazendo um colar e não presta diretamente atenção naquilo que o homem fala. Desde o início, já é possível perceber que o curta também se estrutura a partir dos diversos diálogos e das imagens dos objetos que são apenas descritos na obra literária. Ou seja, o produto fílmico dá uma visualidade às sugestões imagéticas do texto escrito.

No trecho seguinte do conto, a narração, por um momento, “mergulha” no pensamento dos personagens, construindo um certo “clima melancólico”:

Como não viesse a resposta, levantou a cabeça. Ele abria a boca, tentando cravar os dentes na bola de vidro. Mas os dentes resvalavam, produzindo o som fragmentado de pequenas castanholas.
 — Cuidado, querido, você vai quebrar os dentes!
 Ele rolou o globo até a face e sorriu.
 — Aí eu compraria uma ponte de dentes verdes como o mar com seus peixinhos ou azuis como o céu com suas estrelas, não tinha uma

história assim? Que é que era verde como o mar com seus peixinhos?
(TELLES, 1970, p. 9).

Como Hutcheon (2013) afirma, os recursos necessários para que haja uma transposição da linguagem literária para a audiovisual podem ser diversos. No caso do curta *Objetos*, o principal recurso para criar um ambiente mais melancólico diz respeito à construção de tempos mortos, ou seja, momentos em que não ocorre nada relacionado ao enredo, e aparecem apenas imagens do ambiente ou dos personagens realizando gestos banais. No entanto, aos poucos, os objetos confundem-se também com partes dos corpos dos personagens, indicando sua mistura com tudo que é inanimado no apartamento. Como pode-se ver nas Figuras 62, 63 e 64:

Figura 62 - Anjo de pedra no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 63 - Peixe no aquário no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 64 - Mão no cenário no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Nas figuras acima, é perceptiva a mistura intencional de objetos inanimados com elementos que tem vida. Inicialmente, há apenas um anjo, mas logo na sequência visualizamos também a mão do homem ao lado da bola de cristal, o que causa certo estranhamento, pois a mão está imóvel como os objetos ao seu redor. Para além disso, há também o aquário com o peixe que, em um primeiro momento, parece um peixe falso, que nem sequer flutua. Mas, depois de alguns segundos, o peixe se mexe, nadando pelo aquário, e isso contribui para uma certa confusão de que mesmo o que tem vida parece estático nesse cenário.

Essa percepção fica reforçada a partir do diálogo do casal, que passam a dizer que os objetos da casa não servem para nada, a menos que sejam tocados. Nesse sentido, uma vez que a narrativa discute também o fato de que o casal está se separando – e este é o principal conflito da história –, fica evidente a metáfora de que os objetos dizem respeito também à relação dos dois. “Na visão do semiótico Christian Metz, o cinema nos conta histórias contínuas; ele diz coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 23).

Ou seja, a partir da reflexão da autora, amparada pelo que diz Metz, é possível observar os modos como o cinema conta aquilo que a literatura expressa em palavras, mas utilizando recursos próprios. É nesse sentido que observar os detalhes imagéticos do curta *Objetos* torna-se interessante. Uma vez que o conto traz majoritariamente diálogos, pode-se perguntar o que sobra para as ferramentas do audiovisual? Esse exemplo das imagens estáticas, que confundem o humano com o objeto, é uma das formas que contribuem para responder essa pergunta.

Outro elemento interessante é a maneira como o curta escolhe enquadrar os personagens durante os longos diálogos (Figuras 65 a 69).

Figura 65 - Adagas no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 66 - Peixe e relógio no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 67 - Máquina fotográfica no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 68 - Homem de costas no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

Figura 69 - Homem dorme no filme *Objetos*



Fonte: *Objetos* (2015)

As figuras acima exemplificam o fato de que boa parte do curta é composto por imagens que não dão foco aos personagens que estão falando. Na maior parte do tempo, quando algum dos personagens diz algo, a câmera enquadra um objeto presente na casa. Por outro lado, vemos os personagens quase sempre quando não dizem nada, como quando o homem dorme (Figura 69), ou quando ele está de costas (Figura 68).

Assim, o curta consegue adicionar uma nova camada à narrativa que não está presente no conto. Embora na obra literária haja, sim, diferentes descrições da casa e dos objetos, no curta o grande foco são as imagens dos objetos. Dessa forma, os diálogos, que são quase que o conto em sua totalidade, ganham outras possibilidades de compreensão quando são colocados apenas como uma voz de fundo que é preenchida por uma imagem de um objeto antigo.

Algo a respeito do conto que pode ser analisado mais profundamente é a construção dos diálogos. Como é possível notar nos trechos já mostrados, o conto é

majoritariamente escrito em diálogos, com apenas algumas intervenções do narrador. O mesmo acontece no trecho a seguir:

- Um colar.
 - Podia ser um terço?
 - Podia.
 - Então é você que decide. Este anjinho não é nada, mas se toco nele vira anjo mesmo, com funções de anjo — Segurou-o com força pelas asas.
 - Quais são as funções de um anjo?
- Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra. Experimentou o furo com a ponta da agulha.
- Sempre ouvi dizer que anjo é o mensageiro de Deus.
 - Tenho então uma mensagem para Deus — disse ele e encostou os lábios na face da imagem. Soprou três vezes, cerrou os olhos e moveu os lábios murmurejantes. Tateou-lhe as feições como um cego.
 - Pronto, agora sim, agora é um anjo vivo.
 - E o que foi que você disse a ele?
 - Que você não me ama mais.
- Ela ficou imóvel, olhando. Inclinou-se para a caixinha de contas.
- Adianta dizer que não é verdade?
 - Não, não adianta. — Colocou o anjo na mesa (TELLES, 1970, p. 10).

A disposição do texto na página faz concluir que os diálogos são rápidos e diretos, uma vez que não há pausas entre os travessões e que não há longos monólogos de apenas um dos personagens. Já no curta, isso é construído de outra forma. Ao invés de dispor os diálogos em um ritmo acelerado entre os dois personagens, o curta opta por realizar pausas entre as falas e preenchê-las não apenas com imagens, mas também com outros sons que não a voz dos que falam. Hutcheon (2013) também trata da questão sonora na adaptação.

Quando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem. Primeiro conforme Kamilla Elliott nos lembra, há várias palavras faladas nos filmes; além disso, há também as trilhas sonoras separadas que permitem a mistura de elementos, como voice-overs, música e ruídos. (HUTCHEON, 2013, p. 70).

A autora alerta para a importância da dimensão sonora na construção dos significados que um filme pode conter. O curta *Objetos* propõe uma nova camada de compreensão da narrativa quando opta por silenciar as falas, mas evocar sonoridades que preenchem o ambiente. Uma vez que os personagens estão dentro de um apartamento fechado, com as janelas também cerradas e sem mais ninguém com eles, há dois elementos sonoros que devem ser mencionados.

O primeiro é uma sutil camada de ruídos que indicam ao espectador que o mundo lá fora está distante e que os personagens estão fechados em seu próprio mundo. Como os sons da rua não estão fortemente presentes, sua ausência fica evidente na medida em que só é possível ouvir ao longe barulhos provenientes do que ocorre lá fora. O outro elemento sonoro importante é o silêncio. Ele se impõe entre as falas, principalmente quando a câmera mostra imagens de objetos ou do rosto dos personagens quando eles não realizam nenhuma ação. É como se o filme adormecesse todos os elementos – inclusive o sonoro –, indicando que tudo ali se transforma em objetos inanimados.

Outro dado interessante de observar, na comparação entre o conto e o filme, é a sua duração. Embora não seja possível, como já dito, definir uma duração fechada para uma obra literária (GENETTE, 2017), é possível identificar seu tamanho: o conto *Os Objetos* possui menos de cinco páginas de um livro de tamanho médio. Já o curta, esse sim tem uma duração única, possui quinze minutos. Field (2001) propõe que uma página escrita seja equivalente a cerca de um minuto de audiovisual. Sendo assim, seria possível imaginar que um curta que adaptasse esse conto de Lygia Fagundes Telles teria em torno de cinco minutos. Embora a proposta de Field diga respeito ao roteiro e não a um texto literário, ainda assim, fica claro que a narrativa do curta *Objetos* apresenta um tempo estendido em relação ao conto.

A principal explicação para isso está justamente na construção desses “tempos” que interrompem os diálogos e que preenchem a tela de sons e imagens que seriam impossíveis de existirem na obra literária. Nesse sentido, embora o curta narre a mesma história do conto, com o mesmo conflito principal, outros “tempos” são construído para a absorção da narrativa pelo espectador. Essas outras temporalidades impactam, portanto, na própria construção da história. Um exemplo disso é a forma como os personagens são construídos – mostrando que os elementos tempo, conflito e personagem estão sempre entrelaçados. No conto, os dois personagens parecem falar rápido e com raiva. No curta, falam lentamente e passam bastante tempo refletindo.

Portanto, observando esse processo de adaptação literária, é possível concluir, como foi dito no início deste tópico, que o curta se apropria do conto e o expande. Diferentemente de uma adaptação de um romance para o cinema, em que, na maioria das vezes, a história precisa ser comprimida para se encaixar na duração de uma obra cinematográfica, a adaptação desse conto demonstra que o curta pode ampliar uma narrativa, mesmo que ele mesmo não tenha uma longa duração.

Após analisar duas formas distintas de relação entre o curta e o conto, foi possível compreender algumas das especificidades da narrativa do filme curto. Cada uma das análises sugere uma forma específica de se pensar esses paralelos e entender como uma história – e seus conflitos – pode ser construída em um curta-metragem. No próximo capítulo, analisarei diferentes construções de personagens também em dois curtas, fechando as análises propostas por esta pesquisa.

6. O CURTA E O PERSONAGEM

Neste capítulo, investigarei a forma como são construídos os personagens nos filmes curtos levando em conta que boa parte da bibliografia sobre personagem é pensada para longas-metragens. Para isso, serão analisados dois curtas. O primeiro será *Céu de agosto* (2020), de Jasmin Tenucci, para o qual acionarei as reflexões a respeito da jornada do herói elaboradas por Joseph Campbell (1989) e suas ressignificações, mobilizadas por Christopher Vogler (2015). Na sequência, analisarei o curta *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais Oliveira. Partirei do conceito de drama-da-vida, elaborado por Jean-Pierre Sarrazac (2017), para problematizar de que modo os personagens são construídos por meio de situações do cotidiano, sem um conflito evidente.

Diferente dos capítulos anteriores, no entanto, iniciarei apresentando algumas definições básicas sobre a construção de personagem para depois investigar de que modo elas se manifestam em cada um dos filmes analisados. Uma vez que as teorias que nos interessam a respeito desse tema costumam estar mais associadas a ensaios e livros didáticos, trarei diversas visões diferentes sobre o assunto para poder construir um panorama aprofundado.

6.1 Concepções sobre personagem

Para que o personagem possa existir, é necessário que exista um enredo. E, para que o enredo possa existir, é necessário que uma personagem o percorra. Conforme Doc Comparato (2009):

Para Aristóteles os traços da personalidade não estavam necessariamente dentro da ação que o autor idealizava. Dizem que Meandro, comediógrafo grego e um dos pais da comédia, achava fácil escrever as linhas de caráter da personagem quando já sabia o que ia se passar e em que ordem, quer dizer, no argumento e enredo [...] é atribuído a Henry James o seguinte pensamento: ‘o que é uma personagem senão uma determinação de um

incidente? O que é um incidente senão a ilustração de um personagem?’ (COMPARATO, 2009, p. 67).

Fica claro que, para o autor, há quase uma simbiose entre a identificação de um conflito e o desenvolvimento de um sujeito que o vive, uma vez que é a partir do conflito que o personagem se aprofunda e passamos a conhecê-lo em diferentes camadas. Como afirma Robert Mckee (2015, p.106), “o verdadeiro personagem é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão – quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem”. É evidente, então, que o personagem necessita de movimento para que possamos conhecer suas escolhas e compreender sua essência, afinal, os conflitos travados pelo personagem são de enorme relevância para que seja possível compreender quem ele é – o que me faz retomar o pensamento de que tempo, conflito e personagem estão imbricados em uma narrativa.

A função da estrutura é criar pressões progressivamente construídas que forcem o personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando sua verdadeira natureza, até mesmo chegando ao seu inconsciente (MCKEE, 2015, p. 110).

Na medida em que os conflitos enfrentados pelo personagem se intensificam, novas camadas de sua condição interna são relevadas. Isso vai acontecendo até que o espectador consiga compreender a natureza íntima desse personagem, tendo acesso a informações a respeito de seu inconsciente, que nem mesmo ele consegue acessar. Dessa forma, é possível conhecê-lo profundamente.

Outros aspectos que levamos em consideração são seus atos conscientes, ou seja, aqueles que realiza por sua própria vontade, e seus atos inconscientes, que se devem a impulsos involuntários. O ato inconsciente é um grito à margem do texto, aquilo de que nos apercebemos pela expressão de um olhar, por um tique nervoso ou um gesto violento. Recordo que o pensador Baruch Spinoza (1632 – 1677), um dos primeiros estudiosos do conflito, alertou que os impulsos são mais fortes do que a ação, são inconscientes (COMPARATO, 2009, p. 81).

Nesse trecho, o autor reforça a ideia de que muito daquilo que motiva o personagem em sua trajetória ao longo da narrativa diz respeito a impulsos que nem ele próprio é capaz de compreender. E, nesse sentido, a ação em si tem valor de revelação ao ser mobilizada a partir de compreensões da condição interna dos personagens. Pensando nisso, não se pode deixar de mencionar a importância do conceito da jornada

do herói, proposto por Joseph Campbell (1989), que afirma que a função do personagem se constitui a partir do conflito central da narrativa da qual ele faz parte.

Eis o exemplo de um dos modos pelos quais a aventura pode começar. Um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos. São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas. E essas nascentes podem ser muito profundas – tão profundas quanto a alma (CAMPBELL, 1989, p. 60).

Fica evidente a relevância do mundo interno do personagem para o desenvolvimento da narrativa. Ao estabelecer a relação entre o desenvolvimento do herói e a psicanálise, Campbell (1989) oferece sua maior contribuição para compreensão dos personagens: a construção do enredo se dá tanto externa quanto internamente. E, muitas vezes, mais internamente. Assim, é possível entender que o aprofundamento no mundo interno do personagem é fundamental para construção de uma narrativa.

Entretanto, não basta conhecermos a densidade do mundo interno do personagem para compreendermos uma narrativa. É necessário que os conflitos também provoquem transformações nele. Como afirma Mckee (2015, p. 109): “finalmente, no clímax da estória, essas escolhas mudaram profundamente a humanidade do personagem: as guerras de Hamlet, conhecidas e desconhecidas, chegaram ao fim. Alcança uma maturidade pacífica ao que sua inteligência vívida torna-se sabedoria; ‘o resto é silêncio’”. Nesse sentido, mais uma vez se colocam em relação o personagem e o conflito. Ou, em outras palavras, mais uma vez percebe-se o quanto um é capaz de “movimentar” o outro.

Embora essas reflexões ajudem a compreender a construção de um personagem e seus atributos essenciais, é importante destacar as particularidades de sua modulação no cinema. Como afirma Paulo Emilio Salles Gomes (2017, p. 107):

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, às quais o Professor Antonio Candido fez referência em suas aulas, verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. Aparentemente, a fórmula mais corrente no cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se

exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem.

Gomes (2017) provoca importantes reflexões sobre as particularidades do personagem no cinema. Inicialmente, destaco a relação que o autor faz entre o personagem na literatura e no cinema. Para ele, os sentidos nucleares de construção do personagem são comuns aos dois campos narrativos. No entanto, há um aspecto fundamental a ser diferenciado que diz respeito ao mecanismo do narrador. Enquanto na literatura há a instância narradora que media a relação do leitor com o enredo e o personagem, no cinema há uma certa ocultação dessa figura. Como Gomes (2017) afirma, é possível incluir uma instância narradora no cinema a partir de recursos sonoros. Ainda assim, isso não exclui aquilo que o autor chama de instrumental mecânico da narração e retração de uma figura narradora dentro da obra cinematográfica. Isto é, o narrador no cinema não se resume ao personagem que “leva” o enredo consigo, mas está colocado também nas ferramentas audiovisuais ali presentes. Isso remete às reflexões a respeito de narração de Jost e Gauldreaut (2009). Os autores explicam que há duas camadas de narração em uma obra cinematográfica:

Essas duas camadas de narratividade pressupõem a existência de ao menos duas instâncias diferentes, o mostrador e o narrador, que seriam respectivamente responsáveis por cada uma delas. Assim, para se chegar a produzir uma narrativa fílmica pluripontual, seria necessário primeiramente fazer apelo a um mostrador, que seria a instância responsável, no momento da filmagem, pelo encaixe dessa multitude de micronarrativas que são os planos. Interviria em seguida o narrador fílmico, que, apoderando-se dessas micronarrativas, inscreveria nelas, pelo intermédio da montagem, seu próprio percurso de leitura (JOST e GAULDREAUT, 2009, p. 75).

O narrador no cinema, então, se funde entre essas duas instâncias – o mostrador e o narrador – e constrói aquilo que os autores chamam de Meganarrador. O entendimento de que a construção imagética é também responsável por narrar mostra o quanto o personagem possui relevância na obra cinematográfica, pois é ele o principal responsável pela ação. Em outras palavras, enquanto a literatura possui a mediação de um narrador que evoca as imagens, no cinema as imagens já existem, e a atenção em relação à narrativa recai acima de tudo no “andamento” do personagem.

É importante destacar também que a composição do Meganarrador no cinema se deve, muitas vezes, à construção do ponto de vista do personagem. Aquilo que vemos quase sempre é o que o personagem vê, seu recorte do mundo e sua visão repleta por seus conflitos internos. O que significa que, embora possa não haver necessariamente

uma narração verbal sobre a forma como o personagem enxerga o universo, as imagens que o espectador vê são igualmente uma narração daquele sujeito.

Gomes (2017), a respeito da evolução do uso da palavra no cinema, afirma:

Mais tarde, a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo, tendo havido períodos em que o método foi empregado com frequência considerável. A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. (GOMES, 2017, p. 108).

Além de o autor sublinhar ainda mais a ideia de que o ponto de vista do personagem dita também sua narração, há uma importante consideração a ser feita. Uma vez que, em sua maioria, o cinema é construído a partir de imagens e sons, o uso da palavra proferida pelos personagens é um importante vetor narrativo. Ou seja, os diálogos adquirem uma grande importância na forma como o enredo das obras é conduzido. E, como coloca Gomes (2017), essa narrativa verbal pode, muitas vezes, contradizer aquilo que é mostrado pelas imagens. Portanto, para se pensar nos atributos essenciais dos personagens, é muito importante considerar a forma como os diálogos – ou os silêncios – os revelam.

Comparato (2009, p. 78) ainda afirma: “Em audiovisual não existe um fluxo interior tal como existe no romance. Assim, o que a personagem diz é a única forma de que ela dispõe para expressar seu pensamento. Mesmo que as palavras sejam falsas, equívocas ou dissimuladas”. Embora seja possível relativizar a ideia do autor de que não há um fluxo interior no cinema, é interessante atentar para o fato de que o recurso do diálogo realmente revela uma série de atributos do personagem. E não é apenas o que ele diz que é relevante, mas a forma como ele faz isso também contribui para conhecermos quem ele é. Comparato (2009) trata da prosódia dos personagens:

Nesse ponto apenas classificamos ou definimos a maneira de falar da personagem: se gagueja ou é lenta, se tem sotaque do sul ou é muda etc. Não precisamos conhecer em profundidade todos os atributos e defeitos de sua fala, bastará indicar os elementos-tipo mais óbvios. A forma de falar basta muitas vezes para definir a personagem. Pense o leitor nas personagens que tornaram famosos Groucho Marx e Jerry Lewis. Os heróis taciturnos do filme noir se caracterizam por uma fala concisa e rica em acentos cerrados e duros. Os heróis da tragédia, por um acento puro e uma voz profunda. (COMPARATO, 2009, p. 79).

E não são só as características mais óbvias ou explícitas que caracterizam um personagem. Muitas vezes, aspectos sutis, como o sotaque, já carregam informações sobre quem é aquela pessoa que ali fala. É importante ressaltar, é claro, que essas reflexões dizem respeito a uma concepção realista de um personagem. Como visto anteriormente, há tradições que antecedem o drama moderno que se baseiam em arquétipos de personagens com o intuito de construir suas narrativas. Porém, a partir do que esta pesquisa se propõe a investigar – uma narrativa filiada à tradição realista –, compreender a concepção de um personagem complexo e composto de diferentes camadas é fundamental.

Mas essas definições de construção e estrutura de personagens se aplicam ao curta-metragem? Conceitos como o da jornada do herói, ou do desenvolvimento gradual e aprofundado podem ser também identificadas em um filme de quinze minutos?

Wood (2017) faz uma reflexão pertinente a respeito do personagem de ficção:

Ford Madox Ford, em seu livro *Joseph Conrad: a personal Remembrance*, aborda maravilhosamente bem a questão de colocar um personagem para funcionar – é o que ele chama de “engatar um personagem”. Ford diz que Conrad nunca tinha conseguido engatar seus personagens; nunca se convencia de que o leitor se convenceria e isso explica porque alguns livros seus são tão longos. Gosto dessa ideia: de que alguns romances de Conrad são longos porque ele não parava de mexer e remexer, página após página, na verossimilhança de seus personagens (WOOD, 2017, p. 95).

A partir da compreensão de Wood (2017) a respeito do impacto que o “excesso de narrativa” pode ter na composição de um personagem, é interessante pensar que uma quantidade maior de informações não necessariamente aprofunda cada vez mais o personagem. Até porque nem sempre ações vividas por um personagem, ou mudanças de seu comportamento, são efetivas para que ele seja construído com maior verossimilhança. E será que é possível compreender um personagem, com todas as suas nuances, com uma quantidade pequena de informações? Será possível pensar que em uma obra curta o personagem possa gerar um impacto tão grande na narrativa – ou até maior – do que em uma obra longa?

Para refletir sobre isso, analisarei a construção da personagem protagonista do curta-metragem *Céu de agosto* (2021), de Jasmin Tenucci, mobilizando reflexões sobre as etapas da jornada do herói (CAMPBELL, 1989). Na sequência, analisarei o curta *Pouco mais de um mês* (2013), de André Novais, para verificar como os personagens são construídos.

6.2 A pequena jornada do herói em *Céu de agosto*

Céu de agosto (2021) foi dirigido pela cineasta paulista Jasmin Tenucci. O filme, com duração de dezesseis minutos, foi lançado no Festival de Cannes do mesmo ano, concorrendo à Palma de Ouro do formato curto. Na sequência, o filme conquistou diversos prêmios em festivais nacionais, tendo sido um dos curtas mais bem sucedidos daquele ano.

Para iniciar a análise, parto da seguinte afirmação de Comparato (2009, p. 68):

O nascimento da personagem, que vai começar a desenvolver o conflito, é determinado no próprio instante em que se começa a escrever a sinopse. Podemos dizer que a sinopse é o reino da personagem e quanto mais desenvolvida estiver mais possibilidade terá o roteiro.

Antes de mais nada, então, parece interessante conhecer a sinopse oficial do curta e verificar de que modo ela traz elementos sobre a personagem principal. Afinal, quem movimenta o enredo é a personagem, e, de acordo com Comparato (2009), a sinopse, sendo um resumo do enredo, já deve aproximar o público do sujeito da narrativa. A sinopse é a seguinte: “Em um mundo em chamas, uma enfermeira grávida de sete meses sente que algo de errado paira no ar e se vê, aos poucos, atraída por uma fiel da igreja pentecostal”.³⁵

Para analisar essa sinopse, tentarei responder algumas perguntas que Comparato (2009) propõe como forma de avaliar se uma sinopse está bem construída. A primeira é: o objetivo da protagonista fica claro na sinopse? De certo modo, sim, uma vez que a personagem é mencionada logo de partida e que já lhe é atribuída uma ação: ela se sente atraída por uma fiel da igreja pentecostal. Além disso, a sinopse conta também que a personagem está grávida. Embora isso não seja um objetivo em si, indica um estado da personagem que sugere possibilidades de conflito.

Comparato (2009) se pergunta também sobre qual o contexto em que a personagem está inserida. Primeiramente, a sinopse já informa que ela está em um mundo em chamas, o que não traz tanta clareza, mas sugere um tipo de contexto. A sinopse também informa a profissão da personagem, o que igualmente indica um

³⁵ Disponível em: https://www.portacurtas.com.br/filme/?name=ceu_de_agosto Acesso em: 20 de abril de 2023.

contexto sobre quem ela é. A informação de que ela é enfermeira diz algo sobre o universo do qual ela faz parte.

Por fim, Comparato (2009) pergunta se a sinopse informa qual o decurso da ação dramática da personagem. Essa informação não está clara na sinopse, porém há ainda um detalhe trazido pelo resumo que talvez ofereça alguma pista sobre isso. A sinopse afirma que a protagonista sente que existe algo de errado no ar. Mesmo que essa informação seja bastante vaga para a compreensão de uma ação dramática, ela fala sobre um estado interno da personagem, um elemento que, como já visto, é importante para compreendermos a forma como a personagem ganha densidade.

Passo agora a analisar o curta para compreender de que modo elementos do desenvolvimento da personagem estão presentes em sua narrativa. O filme inicia com uma cena de queimada. Vemos várias árvores pegando fogo e muita fumaça proveniente desse incêndio (Figuras 70 e 71). De partida, a imagem parece não estabelecer nenhuma relação com a narrativa do filme, embora a transição dessa cena para a próxima (Figuras 72 e 73) possua certos detalhes que merecem atenção.

Figura 70 - Fumaça de queimada (1) no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 71 - Fumaça de queimada (2) no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 72 - Churrasco no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 73 - Fogo no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Como se pode observar nas imagens, a transição de cena ocorre de modo a estabelecer uma relação imagética entre as imagens. De um incêndio em uma floresta, somos levados a imagem de um churrasco no fogo. Ao realizar dessa forma a transição

entre as imagens, o curta propõe que haja uma ligação entre ambas e, assim, provoca uma associação, através da montagem, que junta planos diferentes, criando sentidos.

Eisenstein (1990), ao propor diferentes formas de construção de montagem, afirma que, a partir da relação entre dois planos, somos levados a um terceiro elemento. Esse elemento é a soma das duas imagens e aquilo que ela transmite ao espectador. Em outras palavras, quando duas imagens distintas são dispostas uma depois da outra, a relação entre ambas é feita pelo espectador. E, assim, chega-se a possíveis interpretações do que essas duas imagens constroem. Em *Céu de agosto*, a montagem do filme usa essa técnica diversas vezes, e isso terá relação com a construção da personagem, como será possível ver mais adiante.

Na sequência dessas cenas, aparece a protagonista junto de seus amigos (Figura 74). Ela parece estar em uma espécie de festa na rua, o que logo descobrimos se tratar de um churrasco para comemorar sua gravidez e a proximidade do parto. Ela recebe presentes, os amigos fazem comentários afetivos sobre o bebê, até que um pássaro morto cai por cima da mesa de comida (Figuras 75 e 76).

Figura 74 - Festa no filme *Céu de Agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 75 - Mulher nota algo no céu no filme *Céu de Agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 76 - Pássaro morto no filme *Céu de Agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 77 - Close barriga no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Como é possível observar nas imagens, de um estado de alegria e celebração, a personagem é rapidamente levada a uma condição de medo e suspeita. O pássaro, ao cair morto na mesa, suspende a sensação de alegria. E, logo na sequência, nosso olhar é

direcionado à imagem da barriga de grávida da protagonista (Figura 77). Essa montagem, mais uma vez, sugere uma relação entre as imagens. Essa relação, no entanto, não fica ainda clara, mas é possível notar que a personagem percebe algum tipo de ameaça no contraste entre a morte do pássaro e o nascimento de seu filho que se aproxima. Para analisar o desenvolvimento da personagem, passo agora a tratar da jornada do herói (CAMPBELL, 1989).

O primeiro passo da jornada do herói³⁶ diz respeito ao **Mundo Comum**. É o momento em que o personagem se encontra ainda em estado de tranquilidade para que possamos conhecê-lo ainda sem enfrentar seus conflitos.

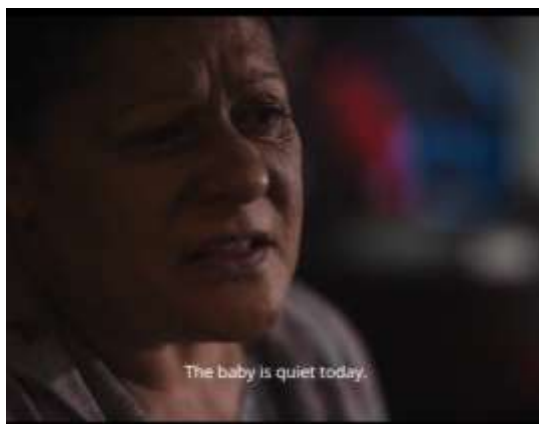
Como muitas histórias são jornadas que levam os heróis e o público a Mundos Especiais, elas têm início com o estabelecimento de um Mundo Comum como uma base de comparação. O Mundo Especial da história apenas será especial se pudermos vê-lo em contraste com o mundo normal de assuntos cotidianos do qual o herói é enviado (VOGLER, 2015, p. 138).

A personagem de *Céu de agosto* é transportada de um “estado comum” a um “estado de conflito” em apenas uma cena, logo no início do curta. Enquanto em filmes de maior duração a apresentação do personagem e sua contextualização podem durar um tempo muito maior, no caso do curta-metragem isso ocorre em apenas alguns segundos. E essa duração de tempo menor do “Mundo Comum” em comparação com o “Mundo Especial”, no qual a personagem irá adentrar, gera modificações na compreensão da narrativa. Entre elas, está o fato de que o espectador é apresentado ao conflito quase que no mesmo momento em que é apresentado à personagem. Ou seja, ele nem sequer sabe ainda quem ela é, mas a narrativa já a coloca em seu “Mundo Especial”.

A cena seguinte já ocorre na casa da protagonista. Ela dá um remédio para sua avó e é surpreendida com perguntas sobre o bebê. A avó questiona onde está a criança e se ela já foi dormir. Assustada com as perguntas, a protagonista informa para a avó que o bebê ainda nem nasceu. (Figuras 78, 79 e 80). Ao fim da cena, a personagem olha para o pássaro da avó, preso na gaiola (Figura 81).

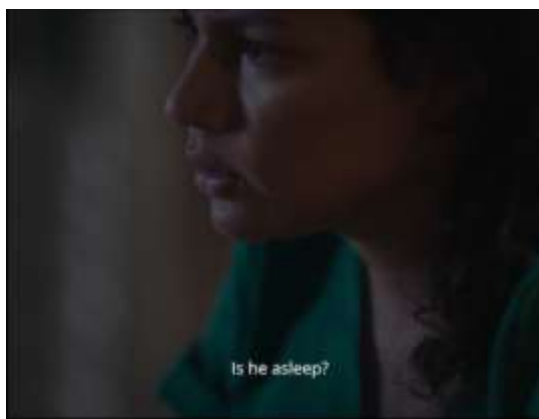
³⁶ A jornada do herói (CAMPBELL, 1989) é formada por doze etapas; 1) Mundo Comum; 2) Chamado à Aventura; 3) Recusa ao chamado; 4) Encontro com o Mentor; 5) Travessia do Primeiro Limiar; 6) Provas, Aliados e Inimigos; 7) Aproximação da Caverna Oculta; 8) A Provação; 9) A Recompensa; 10) O Caminho de Volta; 11) A Ressureição; e 12) O Retorno com o Elixir.

Figura 78 - Avó fala do bebê no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 79 - Close em mulher no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 80 - Close na avó no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 81 - Close em pássaro no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Essa cena traz novas informações sobre a personagem. Mostra que ela está inquieta e irritada com as perguntas que a avó lhe faz. Embora sem nenhum fato concreto que afirme isso, nesse momento o conflito da personagem parece se intensificar, e, aos poucos, ela vai mostrando ter algum medo em relação ao bebê em gestação. As perguntas da avó não são vistas como absurdas (já que o bebê ainda não nasceu), mas como fonte de grande irritação para a personagem, o que sugere que há também um temor em ter de responder para a avó, quase como se ela acreditasse que aquelas perguntas fizessem sentido.

É interessante observar que seguimos conhecendo a personagem mesmo com o conflito em andamento. Ou seja, o próprio conflito acaba por ir apresentando quem ela é antes mesmo de enfrentá-lo. Pensando na jornada de herói, nessa cena é possível estabelecer uma relação entre a avó e a ideia de que, na jornada, o herói tem um **Encontro com um Mentor**.

Para o narrador, o Encontro com o Mentor é um estágio rico em potencial de conflito, envolvimento, humor e tragédia. É baseado em um relacionamento emocional, em geral entre um herói e um Mentor ou conselheiro de qualquer tipo, e o público parece gostar de relações nas quais a sabedoria e a experiência são transmitidas de uma geração a outra (VOGLER, 2015, p. 174-175).

O Encontro com o Mentor faz com o que a personagem pense mais profundamente a respeito de seu conflito a partir daquilo que esse conselheiro lhe diz. Portanto, embora essa cena do curta seja breve, as poucas perguntas feitas pela avó parecem ser uma premonição daquilo que está para acontecer. E é por isso que a personagem reage de forma tão intensa a essas perguntas e passa a refletir. Desse modo,

embora a avó não cumpra uma função de mentora com tanta clareza, esse encontro tem grande relevância para a forma como a personagem passa a encarar seu conflito. Em última instância, a função do mentor é demonstrar para o personagem a importância daquilo que ele está vivendo.

Na sequência seguinte, já em outro dia, a protagonista vai fazer um exame de ultrassom (Figuras 82 e 83). Ela alega estar com dores no corpo, mas não sabe indicar bem onde e está com medo que seu bebê não esteja bem. Ao longo do exame, fica claro o quanto ela está nervosa e temendo por sua gravidez. Nesse momento, ocorre uma nova troca de planos que estabelece novamente uma relação simbólica entre uma imagem e a imagem seguinte.

Quando o espectador vê a imagem bem próxima da barriga da personagem (Figura 84), uma voz em off de uma outra mulher fala que alguém “vive dentro dela”. Conforme nos aproximamos cada vez mais da barriga da personagem principal, a voz diz que há algo “vindo de dentro de seu corpo”. Só após o corte é que é possível entender que a voz é de uma fiel, que está dando um depoimento dentro de um igreja evangélica (Figura 85). Ela diz que o corpo de Deus está dentro dela e que ela pode senti-lo.

Figura 82 - Exame de ultrassom no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 83 - Close na imagem do ultrassom no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 84 - Close em barriga no ultrassom no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 85 - Depoimento em igreja no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Portanto, mais uma vez há uma relação entre um plano e o outro, porém, dessa vez, estabelecida pelo som. Uma fala, proveniente de um plano que ainda não vimos,

gera significados e possíveis interpretações para um plano que estamos vendo. E isso, mais uma vez, contribui para entendermos algo a respeito da personagem principal. A partir de um depoimento de uma outra personagem, podemos imaginar que aquilo que está sendo dito é o que a personagem protagonista sente, uma vez que seus gestos e movimentos indicam algo semelhante à fala daquela que presta o depoimento.

Na sequência, passamos a conhecer um pouco dessa igreja. E notamos que a personagem protagonista também está lá (Figuras 86 a 89).

Figura 86 - Mulher entra na igreja no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 87 - Pastor discursa no filme *Céu de agosto*



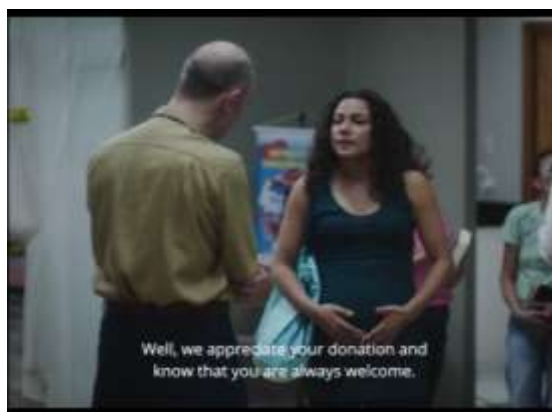
Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 88 - Pessoas oram no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 89 - Mulher conversa com pastor no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Conforme a cena da igreja se desenvolve, compreendemos que a personagem foi até lá para prestar um favor a sua avó. Então, para ela, aquele é um espaço desconhecido. Porém, ao ouvir o discurso da fiel, a personagem sente-se seduzida a conhecer um pouco mais do local e acompanha todo o culto. Em relação à jornada do herói, esse momento assemelha-se com a **Aproximação da Caverna Secreta**. Esse é um momento essencial, em que o personagem sofre suas primeiras modificações, pois é ao cruzar esse limiar que o personagem se depara com os principais perigos do “Mundo Especial” no qual está.

Os heróis, após terem se adaptado ao Mundo Especial, agora prosseguem para buscar seu âmag. Passam para uma região entre a fronteira e o centro da Jornada do Herói. No caminho, encontram outra zona misteriosa com Guardiões do Limiar, ordens do dia e provas próprias. Essa é a fase da Aproximação da Caverna Secreta, onde logo encontrarão a surpresa e o terror supremo. (VOGLER, 2015, p. 203)

É nessa caverna que o herói irá enfrentar suas principais provações e, conseqüentemente, serão esses enfrentamentos que irão provocar as principais modificações de sua trajetória. No curta, quando a personagem de *Céu de agosto* passa a frequentar a igreja evangélica é que ela entra em uma espécie de caverna secreta. Isso se dá pelo estranhamento e pela relevância que esse local terá em sua trajetória.

Além disso, é possível estabelecer uma relação entre o pastor da igreja (Figuras 87 e 89) e os Guardiões do Limiar tratados por Vogler (2015). Trata-se de uma figura importante que, de algum modo, representa certa ameaça para a personagem protagonista, pois tenta convencê-la de que aquela “caverna” é um local inofensivo. A personagem, por sua vez, percebe que há algo de ameaçador pairando no lugar.

Outro aspecto interessante, que, de acordo com a jornada do herói, pode se manifestar no momento em que há a aproximação da Caverna Secreta é que nesse ponto da narrativa muitas vezes há um encontro amoroso. Esse encontro é um dos motivos que pode seduzir o herói para que ele entre na Caverna. No entanto, o que muitas vezes ocorre é que, aos poucos, o par romântico do herói revela-se mais tarde como um dos perigos que ele terá que enfrentar, e não alguém que represente uma aliança em sua jornada. “A aproximação pode ser uma arena para se fazer a corte de forma elaborada. Talvez um romance se desenvolva aqui, ligando o herói à amada, antes que eles encontrem a provação final” (VOGLER, 2015, p. 204). E isso é exatamente o que ocorre em *Céu de agosto*.

Como é possível observar nas Figuras 90 a 93, a protagonista do curta conhece a fiel que dava o depoimento na cena anterior. Entre elas, se cria uma dinâmica de sedução, em que pouco é dito, mas muito é compreendido.

Figura 90 - Rosto de mulher no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 91 - Mulher passa recolhendo doações no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 92 - Duas mulheres se cruzam no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 93 - Mulheres conversam e fumam no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Essa “relação amorosa dentro da caverna” é um dos motivadores principais da personagem e responsáveis por modificá-la. Na cena em que elas fumam (Figura 93), por exemplo, a protagonista grávida aceita tragar o cigarro que a fiel lhe oferece. Esse gesto, embora sutil, configura-se como uma forma de ela prejudicar a criança pela qual

tanto teme. E, nesse sentido, aquele medo que a personagem sente pela vida de seu filho em gestação, passa a ser também causado por atitudes da própria personagem.

Na sequência, a personagem passa por situações que, enfim, se conectam às queimadas do início da narrativa. Ela acompanha pela televisão as notícias sobre as queimadas na Amazônia (Figura 95), que estão cada vez mais intensas, e testemunha também protestos que ocorrem nas ruas da cidade reivindicando que as queimadas sejam controladas (Figura 94). Além disso, as conversas com a avó continuam, e ela diz que pelo menos não estará viva para ver “aquilo” acabar com a humanidade (Figuras 96 e 97).

Figura 94 - Mulher passa por protesto no filme *Céu de agosto*



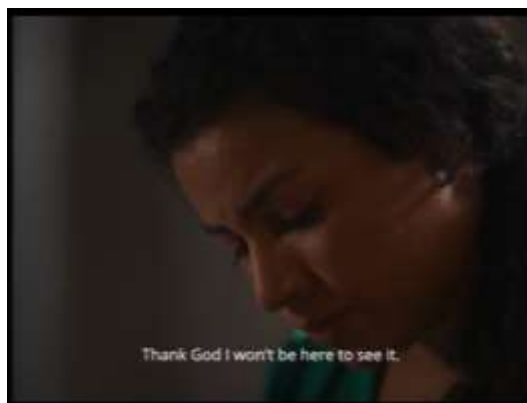
Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 95 - Queimadas passam na televisão no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 96 - Close em mulher no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 97 - Avó triste no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Essas situações vão tensionando cada vez mais a personagem protagonista que, aos poucos, percebe-se no filme, vai temendo também por como será a vida do seu bebê depois que ele já tiver nascido. Em relação às etapas da jornada do herói, esses momentos se enquadram como as **Provas**.

A função mais importante desse período de ajuste no Mundo Especial são as Provas. Narradores usam essa fase para testar o herói e colocá-lo numa série de provas e desafios que servem para prepará-lo para as maiores provações que seguirão. Joseph Campbell ilustra esse estágio com a história de Psique, que atravessa uma série de Provas, à moda dos contos de fada, antes de recuperar seu amor perdido, Eros (VOGLER, 2015, p. 194).

São as provas enfrentadas pelo herói que fazem com que ele perceba o que precisa para enfrentá-las. E essas necessidades não são exclusivamente externas, mas principalmente internas. De que forma a personagem irá lidar com as dificuldades que a

abalam e como isso terá impacto em seu mundo interior? Em *Céu de agosto*, conforme a protagonista percebe que o universo ao seu redor está ruindo, seu temor pelo filho aumenta cada vez mais. E, nesse sentido, compreende-se a razão de ela passar a prejudicar seu próprio corpo com cigarro e bebidas alcoólicas, mesmo que inconscientemente. Sua transformação vai acontecendo enquanto ela enxerga o mundo como um local cada vez mais cruel e no qual não vale a pena viver.

No entanto, a partir da chegada na igreja, a personagem passa a ver naquele lugar uma solução para seus problemas. Já que racionalmente o mundo não parece ter uma solução possível, ela se volta para as crenças em soluções milagrosas. E isso vai ficando claro nos últimos momentos do filme.

Depois de passar por todas as provações, a protagonista chega no momento ápice de seu sofrimento. Em uma tarde, já muito angustiada com seu futuro, o céu é tomado por uma coloração avermelhada. Esse fato deixa a personagem extremamente impactada (Figuras 98 a 101). Em última análise, pode-se dizer que esse momento funde as duas instâncias de conflito da protagonista. Um acontecimento objetivo e realista, que é a queimada das florestas, toma proporções quase que divinas ao preencher o céu. Dessa forma, a personagem é, então, finalmente convencida de que deve acreditar no que é pregado na igreja e junta-se aos demais fiéis.

Figura 98 - Mulher observa o céu no filme *Céu de agosto*



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 99 - Céu alaranjado no filme Céu de agosto



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 100 - Pessoas observam o céu no filme Céu de agosto



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Figura 101 - Mulher reza no filme Céu de agosto



Fonte: *Céu de agosto* (2021)

Em relação à jornada do herói, esse momento da narrativa pode ser associado a duas etapas que se assemelham em muitos aspectos. Em primeiro lugar, à etapa da **Provação**.

Os heróis não fazem uma visitinha para a morte e voltam para casa. Eles voltam mudados, transformados. Ninguém passa por uma experiência de risco de morte sem ser alterado de algum jeito (...) A Provação é o principal ponto nevrálgico da história. Muitos fios da história do herói levam a ela, e muitos fios de possibilidades conduzem dela para outro lado (VOGLER, 2015, p. 218-219).

Ou seja, a Provação é o que consolida a transformação do herói. É nela que se percebe com bastante evidência quais os impactos da jornada surtiram efeito no interior do personagem. No curta, fica muito clara a transformação sofrida pela protagonista. Após enfrentar todas as etapas de sua jornada e ser convencida de que aquilo que teme no mundo externo é real, ela é modificada em seu mundo interno.

A outra etapa da jornada do herói que também pode ser associada a esse momento da narrativa é a **Ressurreição** – mostrando que aqui as etapas podem estar sobrepostas.

Um novo “eu” precisa ser criado para um novo mundo. Assim como os heróis precisam livrar-se do seu antigo eu para entrar no Mundo Especial, agora precisam se livrar da personalidade da jornada e formar uma nova que seja adequada para o retorno ao Mundo Comum. Ela deve refletir as melhores partes do antigo eu e as lições aprendidas ao longo do caminho (VOGLER, 2015, p. 264)

A personagem do filme, de fato, assume uma nova personalidade. As provas enfrentadas por ela são tão impactantes que ela decide migrar de um mundo de racionalidade para o mundo da fé. Então, se observarmos a personagem do início do curta e a compararmos com a personagem do desfecho, notamos que são mulheres de personalidades distintas. Inclusive, é interessante perceber que, ao longo do filme, a protagonista está sempre ansiosa, irritada e com medo. Já no desfecho, quando ela decide se converter à igreja, é a primeira vez que a vemos com uma expressão de paz (Figura 101).

No entanto, o final do filme também poderia ser interpretado como algo que se afasta da jornada do herói. Muito da forma como Vogler (2015) e Campbell (1989) pensam a jornada do herói compreende desfechos catárticos e que geram resultados positivos a ele. Há, em geral, uma visão otimista dos autores sobre a forma como o herói encerra sua jornada. Nesse sentido, talvez *Céu de Agosto* não corresponderia exatamente à maneira como o final é proposto pela jornada do herói. Embora haja, sim, uma mudança substancial na personagem, o sentido que fica para o espectador é o que ela não compreendeu o seu conflito e não aprendeu algo para superar as adversidades, mas sim que ela se submeteu a uma condição que antes ela mesma rejeitava.

Vogler (2015), entretanto, traz ainda outra reflexão sobre o desfecho da jornada que é importante de ser comentada.

Outra possibilidade de um momento de Ressurreição talvez seja uma escolha de clímax entre as opções que indicam se o herói aprendeu ou não a lição da mudança. Uma escolha difícil testa os valores de um herói: ele escolherá de acordo com seus caminhos antigos e falhos ou a escolha refletirá a nova pessoa que ele se tornou? (VOGLER, 2015, p. 268).

Assim como nas reflexões anteriores do autor, há no trecho acima uma confirmação do poder do herói, que pode decidir como terminar sua jornada. Essa visão, portanto, propõe a possibilidade de uma escolha, e o final pode ser o momento que reflete o estado interno do personagem a partir de uma última decisão que ele é obrigado a tomar. Nesse sentido, há uma aproximação direta com a narrativa de *Céu de agosto*, pois é ela, a protagonista, que decide submeter-se à fé, uma vez que toda sua trajetória a levou a acreditar nessa decisão.

Portanto, é possível afirmar que, de fato, as provações enfrentadas pela personagem, bem como seu encontro com outros personagens, a levaram a esclarecer para si qual a decisão certa que deveria ser tomada. Dessa forma, mesmo que para o espectador o desfecho possa não ser interpretado como positivo, internamente para a personagem o final de sua trajetória é feliz, se enquadrando com a forma como os autores entendem a jornada do herói.

Após analisar a construção da personagem no filme *Céu de agosto*, faço algumas considerações. Inicialmente, é importante perceber que é possível “aplicar” as teorias da jornada do herói em um curta-metragem para compreender a construção de um personagem. No caso de *Céu de agosto*, fica claro que ocorreram grandes transformações na personagem, como indica a teoria da jornada do herói. No entanto, apenas algumas etapas dessa jornada foram de fato percorridas pela personagem. O que, em última análise, significa que o desenvolvimento dessa protagonista ocorreu de modo mais acelerado e fragmentário, mas não menos potente e repleto de camadas.

Outra importante consideração a ser feita é que pouco da vida pregressa da personagem antes do conflito principal é apresentada. É como se a primeira etapa da jornada do herói – o **Chamado à Aventura** – fosse de algum modo estendido ao longo de todo filme. Em outras palavras, vamos conhecendo a personagem conforme ela vai sofrendo transformações. Isso talvez faça com que parte de seus estados internos sejam suprimidos e menos esmiuçados. Mas, mesmo assim, é possível compreender que havia um estado anterior que é modificado ao longo da trama.

Ainda é importante salientar que o desfecho é mais “comprimido” do que o início da narrativa, uma vez que a etapa final aparece somente nos últimos minutos do

curta-metragem. Portanto, a narrativa dá mais destaque ao desenvolvimento da personagem e seu percurso do que seus estados inicial e final. Por isso, em um curta, o que pode ser desenvolvido é o que eu chamo como “pequena jornada do herói”, na qual o realizador irá optar por quais etapas deve incluir na narrativa.

Portanto, cabe mencionar que essas etapas poderiam ser problematizadas e talvez interpretadas de forma diferente, relacionando com outras etapas da teoria. A jornada do herói não é formada por lacunas a serem preenchidas por narrativas já existentes, mas sim uma proposta de reflexão sobre quem são e como são os personagens de uma história. E existem, é claro, outras formas de construir um personagem em uma narrativa, por isso optei por analisar a seguir um curta-metragem em que o desenvolvimento dos personagens ocorre de forma quase oposta à *Céu de agosto*.

6.3 O drama-da-vida em *Pouco mais de um mês*

Pouco mais de um mês (2013) é um curta-metragem de 24 minutos, de André Novais Oliveira, que teve sua estreia na Quinzena dos Realizadores, do Festival de Cannes, em 2013. Depois, participou de diversos festivais nacionais, colocando Oliveira como um dos cineastas mais promissores do cinema brasileiro recente. Para investigar as particularidades de sua narrativa, mobilizarei as reflexões de Jean-Pierre Sarrazac (2017) a respeito da poética do drama moderno, com o intuito de entender se o filme se filia a essa linha.

Inicialmente, como fiz em *Céu de Agosto*, analisarei a sinopse oficial do curta para compreender se ela responde às mesmas perguntas propostas por Comparato (2009). A sinopse diz: “No começo é assim mesmo”³⁷. Como se pode notar, ela praticamente não traz informações nenhuma. Não cita sujeitos ativos, não aponta nenhum conflito e não fala sobre nenhum espaço presente no curta. A única referência que existe é de uma temporalidade: um começo. Portanto, nenhuma das perguntas que Comparato (2009) considera importantes para se compreender a narrativa são respondidas. Isso já demonstra que o curta em questão não está preocupado com construções narrativas tradicionais, mas sim visa a atingir outros resultados.

³⁷ Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=pouco_mais_de_um_mes. Acesso em: 26 de abril de 2023.

O filme inicia com uma imagem quase totalmente escura (Figura 102). É possível notar que se trata de um quarto, uma vez que a borda da cama está em evidência. No entanto, só compreendemos que é mesmo um quarto quando os dois personagens que estão deitados na cama começam a conversar (Figura 103).

Figura 102 - Quarto escuro (1) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 103 - Quarto escuro (2) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Como se pode notar nas imagens acima, não há uma preocupação por parte da direção de mostrar algo. O foco da cena é o diálogo dos personagens. Pela fala dos dois, entendemos que trata-se de um homem e uma mulher que acabaram de acordar. Eles falam sobre como foi difícil pegar no sono, sobre os barulhos da vizinhança, sobre a televisão e sobre a internet. Ou seja, são conversas totalmente banais.

Essa situação dura cerca de quatro minutos. Até aí, não há nenhum grande conflito, nem é possível entender a trajetória dos personagens. De fato, ocorre o contrário. Os diálogos com temas banais, comentários desimportantes e lentos indicam ser um dia totalmente normal na vida desses dois personagens. Logo, o curta já mostra a

intencionalidade de falar da vida comum. E é nesse sentido que as reflexões a respeito do drama-na-vida são úteis para compreender de que modo a narrativa de *Pouco mais de um mês* se desenvolve e constrói os personagens.

O conceito de drama-na-vida remete a um dispositivo que enquadra um episódio especialmente escolhido da vida um herói, episódio que corresponde à passagem da felicidade ao infortúnio (ou ao contrário), que tem lugar no tempo daquilo que Sófocles chama de ‘dia fatal’ (...) O drama-da-vida voluntariamente leva a vida para trás, contra a vida de alguma forma. Além do mais, e para falar como Tchekhov, o drama-da-vida reúne, ao lado de outros mais salientes, todos esses acontecimentos minúsculos, ao fim insignificantes, que tornam uma ‘vida plana’ (SARRAZAC, 2017, p. 52-53).

O conceito de drama-da-vida, portanto, propõe que as narrativas associadas a ele se desvinculem de uma tradição aristotélica da contação de histórias. Essa é a tendência no drama contemporâneo, de que as narrativas se aproximem cada vez mais de uma narração do cotidiano. Para que se possa compreender esse conceito mais a fundo, trarei alguns de seus fundamentos básicos para compará-los com às definições de construção de personagem que trabalhei no início deste capítulo.

Inicialmente, Sarrazac (2017) defende que há três elementos da poética aristotélica que são modificados no conceito de drama-da-vida. São eles: **ordem, extensão e completude**. A **ordem** se manifesta na fábula aristotélica como uma construção de narrativa organizada entre começo, meio e fim, estabelecendo uma relação de causa e efeito entre todos os fatos que organiza aquela história.

A peça não é mais esse organismo do qual a fábula seria a ‘alma’, e que sempre avançaria conforme um processo linear definido por um começo, um meio e um fim. Além disso, a fábula, no sentido aristotélico, não era apenas um organismo, era também um sistema. Sistema no interior do qual a relação cronológica entre os fatos, entre as ações, estava largamente determinada por uma relação causal que encadeava as ações umas nas outras, que instaurava uma instabilidade crescente numa situação a priori estável (SARRAZAC, 2017, p. 9).

Ou seja, Sarrazac diz que o drama-da-vida se desvincula de uma ordem narrativa tradicional, fazendo com que as histórias se estruturam de outras formas e não se prendam ao imperativo de que existe um andamento causal entre os fatos. O autor fala de uma ordem descontinuada, mas não querendo dizer que qualquer filme com diferentes ordens cronológicas se enquadre como drama-da-vida. Nessa proposta, a relação de início, meio e fim é quebrada pela ausência de um conflito a se resolver.

Para além disso, a ideia de **completude** – que é também uma das características básicas da fábula aristotélica – é subvertida quando Sarrazac (2017) propõe que existe uma mudança significativa na forma como o drama-da-vida constrói suas narrativas.

Mas a ordem não é o único critério aristotélico que o drama moderno e contemporâneo subverte. A extensão e a completude não são menos visadas. Mal compreendida, a noção de ‘fatia da vida’, elaborada na época naturalista-simbolista por Jean Jullien, autor dramático e teórico, deve ser reinterpretada como afirmação da incompletude e da tendência fundamental à brevidade das novas obras. Por incompletude, ou ‘obra aberta’, no sentido dado por Umberto Eco e Volker Klotz, o sentido é claro: nada de começo, meio e fim; nada mais que um fragmento. (SARRAZAC, 2017, p. 10).

É importante compreender a ressignificação que o autor faz de “fatia da vida”. Sarrazac diz que a “completude” da narrativa inserida na tradição do drama-da-vida, na verdade, nunca se completa. Para o teórico, os recortes narrativos que se manifestam ao longo de uma obra são meros fragmentos de uma vida que jamais veremos em sua totalidade. Enquanto uma obra filiada às ideias mais tradicionais de uma concepção narrativa possui uma capacidade de se completar a partir de uma premissa de um conflito e sua resolução, no drama-da-vida não é possível gerar essa sensação de que algo se inicia e depois se encerra. Isso se deve, principalmente, ao fato de que, uma vez que as ações travadas pelos personagens são pequenas e banais, não ocorrem conflitos apoteóticos que eles precisam resolver. Ao contrário, os micro-conflitos que existem na vida desses personagens fazem parte de situações com as quais eles precisam simplesmente conviver.

A respeito da completude, é ainda importante notar o quanto sua definição se relaciona com algumas das possibilidades narrativas que já apresentei aqui a respeito do curta-metragem. Em função de sua pequena duração, é muitas vezes evidente que o filme curto não consegue gerar uma completude como acontece no longa. São diversos os exemplos de filmes – alguns já analisados nesta tese – que se caracterizam como uma “fatia da vida”, e, embora o curta tenha pouco tempo, a capacidade de evocar elementos que transcendem àquele fragmento da história é essencial para que sua narrativa seja bem-sucedida.

Por fim, Sarrazac (2017) afirma que a **extensão** de uma obra inserida no drama-da-vida é distinta do que a tradição aristotélica preconizava. “O drama-da-vida caracteriza-se por uma mudança de medida. Por um lado, uma modificação profunda no ritmo interno do drama, do ritmo de sua decomposição (...). De outro lado, um

alargamento considerável da extensão, da amplitude diegética do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 43). Ou seja, o drama-da-vida estrutura sua narrativa a partir de outros ritmos e de outras formas de construir sua diegese. Em relação ao ritmo, há um imperativo de adensamento temporal, isto é, as construções são mais lentas, há mais tempos mortos e uma manipulação temporal que alarga a duração das ações. Em relação à diegese, há também um alargamento que possibilita que a narrativa se amplie a outros universos pouco presentes na tradição aristotélica.

No curta de André Novais, há exemplos que ilustram essas mudanças indicadas por Sarrazac (2017). Como já dito, *Pouco mais de um mês* se inicia com um casal acordando e conversando sobre banalidades da noite anterior. Ao longo do curta, vamos notando que essa mesma dinâmica se repete nas cenas seguintes. O casal toma café da manhã juntos, arruma a sala, caminha na rua, faz ações cotidianas, como pode ser observado nas Figuras 104 a 109.

Figura 104 - Homem olha pela janela no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 105 - Casal na casa no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 106 - Homem na cozinha no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 107 - Close casal no filme *Pouco mais de um mês*



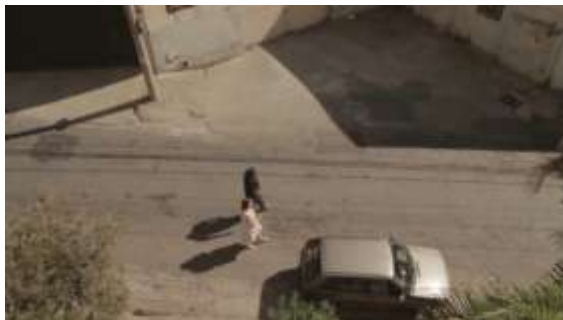
Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 108 - Casal toma café no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 109 - Casal caminha na rua no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Todas as cenas acompanham a rotina do casal em uma manhã normal. Em diversos momentos eles nem sequer dizem nada, ou apenas participam de ações sem nenhum impacto narrativo. Durante um plano que dura cerca de um minuto, o homem desenrola o fio de um fone de ouvido, enquanto a mulher lava o rosto no banheiro (Figura 105). Na sequência, quando estão sentados tomando café da manhã, ele ensina para ela qual a quantidade certa de Nescau que deve se colocar no leite, e ela mostra a ele um bracelete seu que quebrou. Ou seja, não há nenhum conflito conduzindo a narrativa e que precise ser resolvido.

Mesmo havendo pequenos tensionamentos cotidianos entre os dois, que mostram que eles ainda estão se conhecendo – como, por exemplo, quando ele ensina a mulher a preparar o Nescau corretamente –, são gestos muito sutis e de pouco impacto para a construção dramática da narrativa. Na verdade, o andamento dramático do curta não tem grandes modulações que determinem momentos em que há acontecimentos mais impactantes e outros, de descanso. O curta segue um andamento muito similar do começo até ao fim.

Outro conceito criado por Sarrazac (2017) é importante para compreendermos as dimensões de manifestações dramáticas contemporâneas.

Passemos ao regime do infradramático. Não há mais heróis, porém, personagens muito comuns, como Beaumarchais já reivindicava. Não há mais mitos, mas o imprevisível da vida e, sobretudo os *fait divers*, aqueles fatos do noticiário dos quais Roland Barthes dizia que contém o ‘inexplicável contemporâneo’ [...] Não há mais progressão dramática. Nada de envolvimento e desenvolvimento. Nada de grande Catástrofe, mas uma série de (todas) pequenas catástrofes. (SARRAZAC, 2017, p.53)

Como Sarrazac afirma, há, no infradramático, uma predominância clara de acontecimentos comuns, provenientes da vida o mais mundana possível. E, como o

autor coloca, não há uma criação de heróis. Os personagens do infradramático são pessoas comuns, que lidam com seus pequenos conflitos diários. Eles não passam por nenhuma catástrofe. No caso do curta, se percebe que o casal está levemente incomodado. As conversas nunca engrenam, eles parecem um pouco distantes, desconfortáveis e estão sempre cabisbaixos. Esses não são, no entanto, conflitos que guiam a narrativa nem que obrigam os personagens a buscar uma resolução final.

O infradramático não mora somente na falta de estatura das personagens, dos acontecimentos e microconflitos; ele liga-se em parte à subjetivação e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é como um teatro íntimo e de conflitos intrasubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando. (SARRAZAC, 2017, p. 54).

Portanto, o autor explica que os fatos e as ações vividas pelos personagens estão sempre na esfera de suas manifestações subjetivas. O que significa que boa parte desses microconflitos são manifestados pelos personagens em pequenos gestos, diálogos não muito assertivos e momentos de reflexão e silêncio. Portanto, o conceito de infradramático relaciona-se diretamente com os pequenos conflitos apresentados no filme de Novais. Apenas no trecho final do curta que um conflito mais aparente – não tão grande – surge, mas não há por parte dos personagens nenhuma iniciativa de resolução, como ocorre na fábula aristotélica.

Em uma das últimas cenas do filme, quando o homem já está indo embora da casa da mulher, ela o acompanha até o ponto de ônibus. Ao chegarem lá, ele diz que sente que ela está agindo de forma estranha, e ela lhe responde que não se preocupe, que apenas sente-se insegura com relações mais profundas (Figuras 110 e 111). Então, chega o ônibus que ele irá pegar (Figura 112), e o filme não deixa claro se ambos entraram no ônibus, se apenas ele entrou, ou se nenhum deles entrou, pois, no plano seguinte, nenhum dos dois está mais na rua (Figura 113).

Figura 110 - Casal na parada de ônibus (1) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 111 - Casal na parada de ônibus (2) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 112 - Casal espera o ônibus no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 113 - Parada de ônibus no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Como se pode reparar, mesmo com um único conflito aparente, eles apenas falam sobre a situação de forma banal e nem sequer compreendemos se o conflito continua a ser discutido. Lembrando do conceito de completude que Sarrazac (2017) apresenta, é notável que as ações do curta se manifestam realmente apenas como uma fatia na vida desses personagens. Seus conflitos são meros desentendimentos, ou pequenos constrangimentos com os quais eles são obrigados a conviver.

Na sequência, há ainda uma última cena do filme. Nessa sequência final, aparece uma série de imagens de todos os locais pelos quais os personagens passaram. No entanto, os espaços estão vazios e o foco central da sequência é a voz em off dos dois personagens contando como se conheceram. Ou seja, trata-se de um relato de algo que, a princípio, antecede toda a narrativa que acabamos de assistir (Figuras 114 a 116). Bem ao final, porém, a câmera mostra muito rapidamente a mulher fechando a janela de seu quarto (Figura 117), e o curta acaba.

Figura 114 - Imagens de cidade no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 115 - Rua no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 116 - Janela aberta no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 117 - Mulher fecha a janela no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 118 - Janela fechada no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Esse desfecho se relaciona diretamente com aquilo que Sarrazac (2017) fala a respeito da ordem da narrativa no drama-da-vida. Temos uma “fatia da vida” dos personagens e, depois, um trecho no qual eles contam uma história anterior a essa “fatia”. Isso gera uma descontinuidade no drama, uma vez que a relação entre as sequências não é clara, e o desfecho não se apresenta como resolutivo. Talvez nem sequer seja possível chamar esse trecho de desfecho.

Há ainda um último ponto importante a ser aprofundado em *Pouco mais de um mês*. Uma das cenas do filme, talvez a mais longa – que deixei para mencionar agora, ao final da análise –, ocorre logo após o casal acordar. A mulher mostra ao homem que, fechando a cortina da janela, o quarto se transforma em uma “câmara escura”³⁸, fazendo que, no teto, fique projetado o que se passa na rua (Figuras 119 a 122).

Figura 119 - Reflexo da janela no teto (1) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

³⁸ A câmara escura é um instrumento óptico, formado por uma caixa escura com uma pequena abertura, por onde a luz externa entra e transmite a imagem externa para a “parede” oposta, porém de maneira invertida. Foi a base da invenção da fotografia no início do século XIX.

Figura 120 - Reflexo janela no teto (2) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 121 - Reflexo janela no teto (3) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Figura 122 - Reflexo janela (4) no filme *Pouco mais de um mês*



Fonte: *Pouco mais de um mês* (2013)

Ao longo do diálogo, em que a mulher mostra ao homem como o quarto sem luz passa a servir como uma caixa escura na qual um reflexo da rua se projeta no teto, os personagens refletem sobre como é possível observar a vida lá fora a partir de algo que parece uma tela. No entanto, como ocorre na “câmara escura”, o que acontece na rua está sendo projetado de forma invertida, ficando ao contrário daquilo que se vê ao olhar

diretamente pela janela aberta. Isso faz com que o casal reflita sobre as ilusões de ótica daquilo que se vê. Essa situação gera um longo diálogo a respeito do que é possível ver na rua, sobre as pessoas que estão passando passando e sobre a cor dos carros.

Sarrazac (2017) diz que o drama-da-vida tem uma dimensão que se assemelha muito com o que ocorre nessa cena.

O espectador olha o drama-da-vida por sobre o ombro da personagem, ela mesma espectadora de sua própria vida. A síntese hegeliana do subjetivo e do objetivo – do lírico e do épico por meio da personagem atuante – não se efetua mais e o universo dramático se vê como que partido em dois. De um lado, a vida que segue seu curso; de outro, a personagem, praticamente estrangeira a si mesma, que vê essa vida se desenrolando sem poder intervir. (SARRAZAC, 2017, p. 71)

O drama-da-vida, portanto, caracteriza-se também por uma personagem que tem certa autoconsciência de sua condição no mundo. Um personagem que observa a vida passar ao seu redor, com seus micro-conflitos, suas situações mundanas, mas que não se sente um agente muito atuante nessa vida. Mais uma vez, há um retorno à ideia de que, nessa forma de drama contemporâneo, a condição do personagem é muito mais intrasubjetiva do que atuante. E, nesse sentido, a cena da caixa preta representa uma reflexão a respeito dessa condição de passividade do casal. Ao olharem o mundo lá fora, através de uma projeção que os coloca distantes daquilo que veem, os personagens falam também de suas próprias vidas e do quanto são igualmente espectadores de si mesmos.

O advento do drama-da-vida está, portanto, ligado à possibilidade ou à impossibilidade de inscrever o tempo, a duração de uma vida inteira no espaço do drama. Mas levando-se em conta o fato de que o teatro é primordialmente uma arte do espaço, como introduzir essa nova medida, desmensurada da forma dramática? [...] trata-se de converter o tempo em espaço; a vida em paisagem [...] convém identificar um novo enquadramento do drama: a noção tanto dramática quanto estética de paisagem (SARRAZAC, 2017, p. 74).

Embora, nesse trecho, o autor fale do teatro, no cinema aparecem essas mesmas questões. Desdobrando os tempos e espaços, o drama-da-vida aplicado ao cinema também provoca reflexões sobre a noção de paisagem. Quando os personagens do curta observam a rua projetada no teto, estão encarando um espaço que também se converte em tempo, um tempo que é dilatado e que, uma vez sendo igualmente espaço, é móvel e estático simultaneamente.

Assim, o drama-da-vida coloca os personagens nessa condição de observadores do seu próprio universo. Eles têm consciência daquilo que vivem, das situações que enfrentam e dos conflitos que se manifestam. Eles não são, no entanto, agentes que guiam esses acontecimentos, são apenas levados a refletir sobre isso ou a viver de modo constante e inerte.

Analisando *Céu de agosto* e *Pouco mais de um mês*, foi possível observar duas formas bastante distintas de construção de personagens – o primeiro, a partir de uma construção narrativa mais clássica, e o segundo, rompendo com os fundamentos aristotélicos para o drama. No entanto, ambas permitem o aprofundamento na complexidade desses sujeitos, contradizendo a ideia de que um curta-metragem não pode ter personagens densos e diversificados. Além disso, os dois curtas possibilitaram a observação de duas diferentes estruturas estético-narrativas contemporâneas do cinema brasileiro.

Ao chegar no final deste terceiro grupo de análise, passo para as considerações finais da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao fim desta pesquisa significa muito para mim. Inicialmente, fico feliz em perceber que fui capaz de percorrer essa trajetória e engrandecer, acima de tudo, minhas próprias concepções sobre o cinema e aquilo que buscava investigar ao longo do estudo. Além disso, me sinto também satisfeito com o fato de ter conseguido redigir meu primeiro texto inteiramente acadêmico, pois, como relatei na introdução da tese, minha trajetória de pesquisa até aqui sempre foi atravessada por produções de ficção que foram mobilizadas por reflexões teóricas. Fico feliz que algumas das minhas inquietações, que deram início a este estudo, também tenham impactado minha produção enquanto cineasta. Mas o inverso também ocorreu, os filmes que já realizei também ajudaram a pensar teoricamente sobre curtas, que são tão importantes no universo do cinema nacional e tão deixados de lado nas pesquisas.

Para concluir a tese, primeiramente, retomo o problema de pesquisa proposto para verificar se foi possível respondê-lo. O problema em questão era: de que formas é possível investigar poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análise estético-narrativos? Creio que ao longo da pesquisa foi possível responder a essa questão, mas antes retomarei o percurso que fiz até chegar a essa resposta.

Inicialmente, apresentei algumas definições de curta-metragem e construí um panorama histórico mostrando o que os curtas representaram no desenvolvimento do cinema brasileiro. Foi possível traçar paralelos narrativos e estéticos que contribuíram para compreender como os filmes curtos chegaram até o tempo contemporâneo.

Identifiquei também como as tradições anteriores influenciaram no que se produz no cinema brasileiro atual.

Ainda no segundo capítulo da tese, trouxe uma lista elaborada por críticos da Abraccine (2019) dos curtas mais importantes dos últimos 20 anos. Esse *ranking* contribui também para a construção da história do curta-metragem brasileiro, mas, mais do que isso, me ajudou a perceber questões ainda pouco exploradas por teóricos do cinema, como a invisibilidade de alguns estados produtores de audiovisual e a pouca representatividade de filmes feitos por mulheres, negros e indígenas, por exemplo, nos espaços de exibição de curtas – que também são poucos. O segundo capítulo, portanto, foi fundamental para atingir o primeiro objetivo específico da tese: contextualizar a produção de curta-metragem no Brasil. Cabe lembrar que são raros os autores que tratam da história do curta-metragem brasileiro.

O segundo objetivo específico – apresentar o conceito de poética e sua aplicação no campo do cinema – foi cumprido no terceiro capítulo da pesquisa, já que fiz um debate sobre os conceitos de poética, bem como sobre as modificações que ela sofreu ao longo da história – na literatura e no cinema. Foi possível, assim, estabelecer uma relação entre a poética clássica, a poética moderna e a poética do cinema. A partir dos conceitos de poética, pude determinar três categorias de análise, uma vez que a intenção final era propor diferentes formas de analisar as narrativas dos filmes. Cada uma dessas categorias está relacionada a uma das características mais fundamentais desenvolvidas pelos autores sobre a construção de narrativas. São elas: **tempo, ação/conflito e sujeito/personagem**.

Cada um dos capítulos seguintes está relacionado aos três objetivos específicos seguintes da tese, que também se relacionam com cada uma das categorias construídas. Destaco novamente que esses três elementos (tempo, conflito e personagem) se imbricam nas narrativas e são dependentes um do outro. Por uma questão didático-metodológica, no entanto, decidi analisar cada uma das categorias separadamente – mesmo que, em alguns momentos, a relação fosse inevitável.

O terceiro objetivo específico da pesquisa era comparar a estrutura narrativa de longas e curtas-metragens em suas construções **temporais**. Para isso, analisei, no quarto capítulo, o fenômeno de curtas que se desdobraram em longas e pude compreender que o tempo dos filmes têm total impacto na forma de apresentação do conflito da narrativa, no desenvolvimento dos personagens e no andamento da narrativa. Nesse sentido, foi possível visualizar um primeiro aspecto referente à poética do curta-metragem brasileiro

contemporâneo. Observei que, embora a duração do curta seja bem menor do que a do longa, isso não impede a possibilidade de aprofundamento nas temáticas e nas complexidades que a narrativa demanda.

Identifiquei que a concisão necessária para o desenvolvimento de um curta-metragem é uma tarefa árdua, mas, quando bem realizada, possibilita que haja, sim, uma construção própria da narrativa a partir de ferramentas que o cinema oferece. Algumas dessas ferramentas, que foram investigadas nesse capítulo de análise, são a montagem, os enquadramentos, os diálogos e a composição cronológica das narrativas. Dessa forma, propus, no quarto capítulo uma primeira possibilidade de poética do curta-metragem brasileiro. Isso se evidenciou quando identifiquei as rimas visuais em *Eletrodoméstica* e *O Som ao redor*, na medida em que elas ditam o andamento da narrativa. Da mesma maneira, ao observar a dinâmica da montagem em *Palace II* e *Cidade de Deus*, foi possível identificar as diferenças de construção temporal nos dois filmes.

O quarto objetivo específico da tese era relacionar teorias do gênero conto, na literatura, com a estrutura narrativa de curtas-metragens. A partir da reflexão de autores, foi possível estabelecer diversos paralelos que me ajudaram a compreender maneiras que o filme curto consegue narrar as histórias e seus **conflitos**. Entre elas está a linha do tempo vertical, a história de duas narrativas e os elementos fragmentários que dizem respeito ao universo daquele enredo. Assim, tornou-se evidente o quanto o conto e o curta estabelecem pontos de contato e o quanto as ferramentas próprias do audiovisual possibilitam que elementos específicos do conto ganhem novos significados quando pensados para o cinema.

Ao analisar dois curtas, *3 minutos* e *Objetos*, foi possível compreender não apenas que as teorias do conto podem ajudar tanto na construção de um curta-metragem quanto na compreensão de sua narrativa. Identifiquei também que numa adaptação literária de um conto para o um curta, a narrativa ganha novas camadas no processo de transposição de linguagens. Na adaptação, a narrativa do curta pode se expandir para outros caminhos. Isso se evidencia quando o curta *Objetos* mostra maneiras de os personagens gesticularem, agirem e se expressarem não verbalmente, mesmo que essas descrições não estivessem presentes no conto. Nesse sentido, diferente de visões pré-estabelecidas de que o curta-metragem não consegue se aprofundar em narrativas e conflitos, foi possível demonstrar que, ao utilizar ferramentas próprias, ele tem grande potencial de complexificação das narrativas que aborda. Portanto, a partir da relação

entre curta e conto propus uma segunda visão de uma poética dos curtas-metragens brasileiros.

O quinto objetivo específico se relaciona com a terceira categoria de análise. No sexto capítulo, então, analisei a construção de **personagens** em curtas-metragens a partir de teorias sobre o personagem moderno. A ideia, então, era entender se, por possuírem um tempo de duração reduzido, os filmes curtos podiam se aprofundar nos personagens da narrativa. A partir da apresentação de duas análises, com teorias quase “opostas”, foi possível identificar diferentes possibilidades que o curta oferece para construção dos personagens.

Observei, primeiramente, que é possível mobilizar a teoria da jornada do herói para a análise de curtas, mas que é necessário pensar na estrutura da narrativa considerando sua curta duração. O personagem do curta-metragem percorre uma jornada de uma forma diferente que o personagem de um romance, ou de um longa, pela pequena duração da trama, mas isso não impede que ele seja apresentado de forma complexa e aprofundada. Isso pode ser comprovado na análise do curta *Céu de agosto*. Assim, mesmo que a trajetória do protagonista do curta tenha menos etapas a serem vencidas, ele pode ter densidade dramática. Por isso denominei essa trajetória como “pequena jornada do herói”.

Já na segunda análise do capítulo seis, observei que o curta-metragem pode seguir um caminho menos clássico na construção de personagens. Partindo de compreensões mais contemporâneas do drama, observei que há curtas-metragens realizados atualmente no Brasil que buscam um hibridismo entre o real e o ficcional. Ao retratarem uma realidade banal e cotidiana, sem grandes conflitos, esses curtas dão especial atenção a personagens comuns. Dessa maneira, o desenvolvimento dos personagens se dá menos a partir da transformação e mais pelo aprofundamento em um estado. Ou seja, não são personagens que se modificam ao longo da narrativa, mas personagens que passamos a conhecer a partir dos pequenos elementos da vida rotineira que aparecem no filme. E essa construção os aproxima da realidade, de modo a construir um potencial de identificação. Portanto, nessa investigação também foi possível propor mais uma possibilidade de compreensão poética dos curtas-metragens brasileiros contemporâneos.

Por fim, havia um último objetivo específico nesta pesquisa: propor critérios de análise estético-narrativas de curtas-metragens. Considero que o desenvolvimento da tese como um todo propôs diferentes formas de análise de curtas a partir dos conceitos

da poética, utilizando diversos autores. Sendo assim, identifico que os movimentos metodológico-analíticos que a tese propõe podem servir de modelo para que futuros pesquisadores investiguem estruturas narrativas similares às aqui examinadas.

Vale ainda mencionar que identifiquei que vários dos curtas que analisei tratam de relações amorosas. Embora esse não seja o foco do trabalho, é interessante notar como filmes bastante diferentes, de locais e cineastas de distintos perfis, tratam dessa temática tão comum, a partir de diferentes abordagens. Uma futura pesquisa, poderia tentar identificar também as tendências temáticas dos curtas brasileiros atuais.

Refletir a respeito das poéticas foi a forma que encontrei para iniciar um debate sobre às especificidades estético-narrativas do curta-metragem, um tema que me interessa tanto. Ao falar sobre temporalidades, construção de conflito e desenvolvimento de personagens, considero que consegui responder ao problema de pesquisa da tese: de que formas é possível investigar poéticas do curta-metragem brasileiro contemporâneo a partir de diferentes critérios de análise estético-narrativos? Essas formas foram expostas na retomada de cada um dos capítulos de análise mencionados acima. E servem também como caminhos a serem trilhados e desdobrados em futuras pesquisas sobre o curta-metragem.

Ainda, antes de encerrar o trabalho, gostaria de compartilhar um breve relato a respeito dos impactos dessa pesquisa em meu trabalho como cineasta, como comentei no início deste capítulo final. Ao longo dos quatro anos e meio em que desenvolvi esta pesquisa, tive também a oportunidade de realizar, entre outras produções, um curta-metragem de ficção. Esse curta, intitulado *Gato branco*, conta a história de uma moça que sai pela noite em busca de seu gato que fugiu. Conforme ela circula, ela passa por situações que a modificam e a fazem pensar sobre um relacionamento que ela recém terminou. Uma vez que esse curta foi realizado simultaneamente com a tese, não haveria como os dois trabalhos não se atravessarem de algum modo. Hoje, anos depois, já não consigo dizer com certeza se primeiro surgiram as ideias da pesquisa ou se primeiro surgiu o roteiro do filme, mas é fato que as categorias de análise aqui propostas surtiram total efeito na concepção da narrativa que criei.

Posso dizer que, primeiramente, a construção do conflito principal do *Gato branco* está muito ligada à noção de história aparente e história secreta, que Pigilia (2006) aborda a respeito do conto. Foi mergulhando em suas reflexões que entendi que essas teorias não servem apenas para analisarmos obras narrativas, mas igualmente para concebermos nossos próprios enredos enquanto escritores e roteiristas. Ao compreender

que uma obra curta pode apresentar diferentes camadas de sentido, me permiti estruturar a narrativa de minha obra a partir desses fragmentos que o autor propõe.

Foi também através da compreensão de que existem diferentes possibilidades de adensamento do personagem que resolvi construir uma espécie de jornada do herói travada pela protagonista de meu curta. Quando compreendi que, mesmo não havendo tempo para que cada uma das etapas da jornada do herói fosse incluída por completo na história, mas que elas podem se sobrepor, gerando um desenvolvimento narrativo interessante, resolvi demarcar em meu roteiro quais seriam essas etapas que a personagem iria percorrer. Desse modo, busquei entender qual seria o impacto de cada cena para que visualizássemos a protagonista se transformando e que, ao fim, ficasse justificada a sua escolha final.

Por fim, percebi também que construir esse curta aguçou meu olhar para entender os fenômenos narrativos que analiso ao longo da tese. Nesse sentido, fica evidente a influência que ambos tiveram um sobre o outro. Encerro, portanto, essa pesquisa feliz com os impactos que ela exerceu em minha vida de pesquisador e de diretor de cinema. Desejo que, para além de uma tese que ofereça contribuições nas investigações a respeito do curta-metragem, ela possa também servir de inspiração para cineastas que queiram narrar suas próprias histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, Vicent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Série Universitária – Clássicos da Filosofia. São Paulo: Abril Cultural, 1990.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.
- BALLÓ, Jordi; BERGALA, Alain (Orgs.). **Motivos visuales del cine**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERRIO, Antonio Garcia; FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. **Poética: tradição e modernidade**. São Paulo: Literamundi, 1999.
- CAETANO, Maria do Rosário (org.) **ABD 30 Anos – Mais que uma Entidade, um Estado de Espírito**. Brasília: Ed. Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, 2006.
- CALDAS, Manfredo; CALDEIRA, Oswaldo & SANZ, Sergio. **Contribuição à História do Curta-metragem Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. NUCINE (Núcleo de Cinema da ECO-UFRJ), 2003.

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópios**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- COWGILL, Linda J. **Writing short films: structure and content for screenwriters**. Flemmington: Lone Eagle, 2005.
- DEBS, Vânia. **Curta-metragem a trajetória dos anos 80**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. São Paulo: Editora Bookman, 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 2001.
- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: editora Perspectiva, 2017.
- GOMES, Allan Henrique. **“Olhos vendados”**: a experiência criadora na produção de um curta-metragem. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009
- HOLANDA, George Rocha. **Uma luz sobre O Pátio**: uma análise do curta-metragem de Glauber Rocha. João Pessoa: Socine, 2017.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- LEAL, Guilherme; FERNANDES, Fellipe. Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da cidade de Pernambuco no curta-metragem “Recife frio” In: **Congresso Intercom. Anais eletrônicos**, Foz do Iguaçu, 2014.
- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Arte e Letras, 2015.

- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.
- MOLETTA, Alex. **Criação do curta metragem em vídeo digital**: uma proposta de produções de baixo custo. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- PADOVAN, Carlos José. **Audácia e diversidade**: curta-metragem e premio estímulo (1968-84). Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas Campinas, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ROSSINI, Miriam; RENNEN, Aline. A produção audiovisual ficcional para web: formas e formatos. **Revista brasileira de economia criativa e cultura**. Porto Alegre, v. 1, n.1, p.29-46, 09/2018.
- ROSSINI, Miriam. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI, Renato Luiz; SELIGMAN, Flávia. **Televisão**: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume I. São Paulo, 2011.
- SANTOS, Marcelo Moreira. **Poética fílmica**: o exemplo de Alfred Hitchcock. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Potifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017
- SILVA, Denise Tavares. Fazer cinema com um país: o curta-metragem brasileiro nos anos 90. Texto integrante dos **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. ANPUH/SP-UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.
- SPACA, Rafael. **Curta-metragem**: entrevistas sobre curtas. São Paulo: Editora Verve, 2017.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 1970.
- TIETZMANN, Roberto; ROSSINI, Miriam de Souza. O registro da experiência no audiovisual de acontecimento contemporâneo. **Anais da XXII Compós**, Bahia, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VALENTE, Eduardo Novelli. **Cinema universitário**: trajetórias em desenvolvimento: os filmes e o curso de cinema da ECA-USP nos anos 90. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- VOGLER, Cristopher. **A jornada do escritor**. São Paulo: Editora Aleph, 2015.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Editora Sesi, 2017.

FILMOGRAFIA

Palace II. Fernando Meirelles. Brasil. 15 min. 2001

Cidade de Deus. Fernando Meirelles. Brasil. 130 min. 2002

Eletrodoméstica. Kleber Mendonça Filho. Brasil. 22 min. 2005

O Som ao redor. Kleber Mendonça Filho. Brasil. 130 min. 2013

Três Minutos. Ana Luiza Azevedo. Brasil. 6 min. 1999

Objetos. Germano de Oliveira. Brasil. 15 min. 2014

Céu de Agosto. Jasmin Tenucci. Brasil. 16 min. 2021

Pouco mais de um mês. André Novais. Brasil. 24 min. 2013

O óculos da vovó. Francisco Dias. Brasil. 4 min. 1913

Guaxuma. Nara Normande. Brasil. 15 min. 2018

A entrevista. Helena Solberg. Brasil. 19 min. 1966

Documentário. Rogério Sganzerla. Brasil. 10 min. 1966

Maranhão 66. Glauber Rocha. Brasil. 10 min. 1966

Fala Brasília. Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 13 min. 1966

Ver ouvir. Antônio Carlos Fontoura. Brasil. 20 min. 1966

Lacrimosa. Aloysio Raulino. Brasil. 12 min. 1970

Frankstein Punk. Eliana Fonseca com Cao Hamburger. Brasil. 12 min. 1986

O porto de Santos. Aloysio Raulino. Brasil. 19 min. 1978

O tigre e a gazela. Aloysio Raulino. Brasil. 15 min. 1977

Jardim Nova Bahia. Aloysio Raulino. Brasil. 15 min. 1971.

- Alma no olho. Zózimo Bulbul. Brasil. 11 min. 1973
- Kbela. Yasmin Thayná. Brasil. 22 min. 2015
- Nada. Gabriel Martins. Brasil. 28 mins. 2017
- Carolina. Jeferson De. Brasil. 14 mins. 2003
- Fantasma. André Novais. Brasil. 11 min. 2010.
- Quintal. André Novais. Brasil. 20 min. 2015
- Pouco mais de um mês. André Novais. Brasil. 24 min. 2013
- Ilha das Flores. Jorge Furtado. Brasil. 13 min. 1989
- Deus ex-machina. Carlos Gerbase. Brasil. 26 min. 1995
- Três minutos. Ana Luiza Azevedo. Brasil. 6 min. 1999
- Um Apólogo. Humberto Mauro. Brasil. 14 min. 1939
- A velha a fiar. Humberto Mauro. Brasil. 6 min. 1964
- Arraial do Cabo. Paulo Saraceni e Mario Carneiro. Brasil. 17 min. 1959
- Aruanda. Linduarte Noronha. Brasil. 21 min. 1959
- Cinco Vezes Favela. Marcos Farias, Leon Hirzman. Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues. Brasil. 90 min. 1962
- Congo. Arthur Omar. Brasil. Brasil. 12 min. 1972
- A estória de Clara Crocodilo. Cristina Santeiro. Brasil. 10 min. 1981
- O dia em que Dorival encarou a guarda. Jorge Furtado e José Pedro Goulart. Brasil. 14 min. 1986
- Cartão vermelho. Laiz Bodanski. Brasil. 14 min. 1994
- Vala comum. João Godoy. Brasil. 32 min.
- Juvenília. Paulo Sacramento. Brasil. 7 min. 1994

APÊNDICE A - Estado da Arte

Teses e dissertações

O estado da arte desta pesquisa desdobra-se em diferentes resultados. Inicialmente, buscando teses dissertações no banco de dados da CAPES, optou-se por utilizar as seguintes palavras-chave: “poética cinematográfica”, “poética do curta-metragem”, “estrutura narrativa do curta-metragem” e “curta-metragem brasileiro”. Naturalmente, diversos resultados veiram à tona, mas, após observar com maior atenção os trabalhos encontrados, notou-se que apenas uma pequena parcela aproxima-se da investigação desse trabalho.

Enumerando por ordem cronológica, o primeiro trabalho encontrado diz respeito a uma tese de doutorado, defendida em 1989, por Vânia Fernandes Debs, na ECA-USP. O trabalho, intitulado “Curta-metragem: a trajetória dos anos oitenta”, busca traçar um panorama histórico da produção de curtas-metragens ao longo da história do cinema brasileiro, dando foco aos anos oitenta. Na sequência desse, também de caráter histórico, porém debruçando-se sobre a década seguinte, há a dissertação “Vida longa ao curta”, de Denise Tavares da Silva, defendida em 1999 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unicamp. Ambos os trabalhos nos são úteis para compor o panorama histórico da produção dos filmes curtos, uma vez que nos é interessante observar como ocorreram as mudanças técnicas, estéticas e principalmente narrativas desse formato cinematográfico.

Há, em 2001, a dissertação de mestrado “Audacia e diversidade : curta-metragem e premio estímulo (1968-84)”, de Carlos José Padovan, defendida na Unicamp. O trabalho, também de cunho histórico, busca traçar um panorama da produção de curtas-metragens realizados em São Paulo entre 1968 e 1984. Porém, para além de radiografar um período, a pesquisa aponta algumas considerações a respeito do curta-metragem que nos são úteis. É o caso, por exemplo, do fato de que o trabalho atesta o caráter de experimentação do formato curto, uma vez que os cineastas provenientes desse período buscavam ousadias de linguagem mais radicais em suas produções. Nesse sentido, uma vez que nos é necessário limitar nossos objetos de pesquisa há um número acessível e nos é importante delimitar critérios para a escolha

desses curtas, aspectos referentes a experimentação de linguagem se fazem muito produtivos.

Na sequência, em 2005, há a dissertação “Cinema universitário : trajetórias em desenvolvimento : os filmes e o curso de cinema da ECA-USP nos anos 90” de autoria de Eduardo Novelli Valente, defendida na própria ECA-USP. O trabalho busca radiografar a produção dos mais de cem curtas que já foram realizados na universidade através de uma metodologia de entrevistas com os cineastas. Ou seja, a partir do relato de experiência dos estudantes, a dissertação discute aspectos referentes a produção de curtas, suas condições de realização e seus impactos na formação dos alunos. Embora não haja uma discussão mais aprofundada da estrutura narrativa do curta-metragem, algumas das considerações realizadas pela pesquisa acerca da produção dos curtas nos é útil para compreender como o formato curto é ensinado nas escolas de cinema e qual o impacto disso no meio audiovisual.

Há ainda o trabalho “Olhos vendados”: a experiência criadora na produção do curta-metragem”, de Allan Henrique Gomes, defendido na Universidade Federal de Santa Catarina, no programa de Pós-Graduação em Psicologia. O trabalho em questão discute o processo de realização do curta-metragem “Olhos vendados” dando ênfase à temática, que fala de questões relacionadas a juventude brasileira. Porém, há um subtópico na dissertação que nos interessa, uma vez que ele debate a temporalidade do curta-metragem. Ao realizar essa discussão, o trabalho problematiza as definições de duração associadas à minutagem do curta e propõe que sua temporalidade precisa ser observada em mais categorias. Essa discussão, com o aporte do trabalho, será tratada com mais atenção quando falarmos a respeito dos critérios de análise.

Por fim, há apenas um trabalho que relaciona o conceito de poética com o cinema que debate esse assunto em pontos que nos interessam. Trata-se da tese de doutorado intitulada “Poética Fílmica: o exemplo de Alfred Hitchcock”, de Marcelo Moreira Santos. O trabalho foi defendido em 2012 e busca discutir aspectos da poética relacionando-a com o audiovisual. Em seu subtópico “os desafios de uma poética da escrita em movimento” há uma retomada de aspectos básicos da poética de Aristóteles e estabelece-se uma relação entre a verossimilhança na representação da tragédia com a imitação realizada no cinema. Ao mesmo tempo, quando evoca-se a unidade de ação, proposta por Aristóteles, há também uma conexão possível com o cinema, já que, se a

base da imitação dramática diz respeito às imitações, há um paralelo direto com os mecanismos utilizados pelo meio audiovisual.

Artigos

Em termos de artigos há também uma grande quantidade de trabalhos que responde à pesquisa realizada. Mapeando trabalhos nos anais da Socine e da Intercom, bem como buscando artigos em outras plataformas como o Google Acadêmico, notou-se que há uma preponderância de trabalhos que comentam aspectos históricos da produção de curta-metragens no Brasil e artigos que analisam filmes específicos ou filmografias específicas.

Inicialmente, há uma série de artigos que dão foco a períodos do cinema brasileiro buscando identificar fenômenos estéticos provenientes das épocas estudadas. É o caso de trabalhos como “Fazer cinema com um país: o curta-metragem brasileiro nos anos 90” (2004), de Denise Tavares da Silva, oriundo de uma dissertação de mestrado já comentada aqui previamente. Esse tipo de artigo nos é útil na reconstrução histórica da produção de curta-metragens e auxilia na busca de marcos de construção narrativa ao longo do cinema brasileiro. Outros artigos, com esse mesmo viés histórico, também serão trazidos para a pesquisa.

Um segundo seguimento de artigos produzidos a respeito do curta-metragem – e talvez o de maior quantidade – são as análises calcadas em curtas específicos ou cineastas específicos. Esse tipo de artigo não busca traçar um panorama acerca da produção de curta-metragens em maior escala, mas visa investigar fenômenos de diversas naturezas presentes em obras específicas. É o caso, por exemplo, do trabalho “Cinema e cidade: uma análise sobre a construção da imagem da capital pernambucana no curta-metragem “Recife frio” (2014), de Fellipe Luís de Melo Fernandes e Guilherme Carréra Campos Leal. Nesse caso, o artigo investiga a forma como a cidade de Recife é retratada no curta-metragem de Kleber Mendonça Filho. Mais especificamente sobre narrativa, há o caso do artigo “Olhos vendados”: a experiência criadora na realização de um roteiro audiovisual” (2019), de Allan Henrique Gomes e Kátia Maheirie. No trabalho, os autores investigam o processo de criação do roteiro, uma vez que ele foi realizado por jovens, ainda no ensino médio, que realizaram um curta-metragem através de um projeto oferecido em sua escola.

Há, ainda, trabalhos como *A mulher na animação brasileira: Representação em curtas-metragens* (2018), de Laryssa Gabriele Moreira do Prado e Erika Savernini, que busca radiografar a representação do feminino em curtas de animação em diversos períodos do cinema brasileiro. Ademais, há o trabalho “Uma luz sobre O Pátio, uma análise do curta-metragem de Glauber Rocha” (2017), de George Rocha Holanda, que se debruça sobre o curta do cineasta e o analisando suas influências e construções.

Um terceiro seguimento de artigos existentes a respeito da construção de curtas-metragens são os trabalhos que não necessariamente vem de academicos de comunicação, mas que foram desenvolvidos por pesquisadores dos campos de ensino. Ou seja, há uma grande quantidade de trabalhos que identificam no curta-metragem um instrumento potente para ser utilizado em sala de aula. É o caso de trabalhos como “O resto é verdade: história e ficção em sala de aula no curta-metragem *Ilha das Flores*” (2008), de Alexandre Felipe Fiuza, que, justamente, investiga os motivos pelos quais o curta-metragem supracitado é tão comumente utilizado em salas de aula como método de discussão acerca da realidade brasileira.

A partir dessa pesquisa acerca de trabalhos a respeito da construção narrativa de curtas-metragens, nota-se que há uma série de artigos que nos são úteis na construção dessa investigação, mas que nenhum deles se debruça diretamente sobre nosso problema de pesquisa. Nesse sentido, identificar estruturas de construção narrativa em curtas-metragens brasileiros a partir de conceitos de narratologia, construção de personagens, relações com a literatura e análise fílmica, se mostra um campo potente a ser explorado.

APÊNDICE B - Lista de filmes enquadrados nos grupos

Curtas que originaram longas	Palace II (2001) – Cidade de Deus (2002); Fernando Meirelles, Eletrodoméstica (2005) – Som ao redor (2012), Kleber Machado.
O curta e o conto	Couro de gato (1962), de Joaquim Pedro; Fantamas (2011), de André Novais; O dia em que Dorival encarou a guarda (1986), de Jorge Furtado; Cartão-Vermelho (1994), de Laís Bodanzky; Carro de boi (1974), de Humberto Mauro; O rei do cagaço (1977), de Edgard Navarro; Vinil verde (2004), de Kleber Mendonça Filho; ...a rua chamada Triumpho 969/70 (1971), de Ozualdo Candeias; Praça Walt Disney (2011), de Renata Pinheiro e Sergio Oliveira; Kyrie ou o início do caos (1998), de Debora Waldman; Awara Nane Putane. Sérgio de Carvalho; Solitude, Tami Martins; Os lados da rua, Diego Zon; Baile, de Cintia Domit; Denúncia Vazia, Adélia Sampaio; A mulher que sou, Nathália Tereza; Três minutos, Ana Luiza Azevedo; A inacreditável história do Milho Gigante, Aldenor Pimentel
O curta e o personagem	Sangue Corsário (1979) de Carlos Reichenbach; Sangue corsário (1980), de Carlos Reichenbach; O tigre e a gazela (1977), de Aloysio Raulino; Palíndromo (2001), de Philippe Barcinski; Dov'è Meneghetti? (1989), de Beto Brant; Guida (2014), de Rosana Urbes; Di (1977), de Glauber Rocha; A entrevista (1966), de Helena Solberg; Guaxuma (2018), de Nara Normande; Meow! (1981), de Marcos Magalhães; Olho por olho (1966), de Andrea Tonacci; Juvenília (1994), de Paulo Sacramento; Os óculos do vovô (1913), de Francisco Santos; Dossiê Rê Bordosa (2008), de Cesar Cabral; Lampião, o rei do cangaço (1937), de Benjamin Abrahão; Palíndromo (2001), de Philippe Barcinski; Kbelá (2015), de Yasmin Thayná; Deus ex-machina, Carlos Gerbase; Castigo, Iago Kieling e Caio Almeida; Alma no Olho (1974), de Zózimo Bulbul; Texas Hotel (1999), de Cláudio Assis; O ataque das araras (1975), de Jairo Freitas; Carolina (2013), de Jeferson De; Animando (1983), de Marcos Magalhães; H.O (1979), de Ivan Cardoso; O som ou tratado de harmonia (1984), de Arthur Omar; Muro (2008), de Tião; Animando (1983), de Marcos Magalhães; Torre (2017), de Nádía Mangolini; A voz e o vazio: a vez de Vassourinha (1998), de Carlos Adriano; Enigma de um dia (1996), de Joel Pizzini; Iguassu e Guayra, de João Baptista Groff.