



TEMPESTADE: MEMÓRIA, PERMANÊNCIA E ACASO

Josette Monzani*

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

jmonzani@uol.com.br

Daniela Ramos de Lima**

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

danramos98@hotmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do curta-metragem de animação *Tempestade* (Cesar Cabral, Coala Filmes, 2010) enquanto aporte a códigos culturais. A proposição de uma animação como fonte documental pauta-se na aproximação entre os pressupostos oferecidos, em especial, pelo historiador Marc Ferro e pelo filósofo Gaston Bachelard, além da análise de documentos processuais, os quais representam marcas do papel da memória e do imaginário no processo de criação, a partir da visão da crítica genética.

PALAVRAS-CHAVE: Animação – Memória – Imaginário – Processo Criativo – Fonte documental

STORM, MEMORY, PERMANENCE AND CHANCE

ABSTRACT: This article presents a reading of the short animated film *Storm* (Cesar Cabral, Coala Films, 2010) as cultural codes contribution. The proposition of an animation as a documentary source is guided by the approach between the assumptions provided in particular by the historian Marc Ferro and the philosopher Gaston Bachelard besides the analysis of creative process documents, which represent points to the role of memory and imagination in art from the perspective of genetic criticism.

KEYWORDS: Animation – Memory – Imaginary – Creative Process – Source Document

* Professora de Cinema nos mestrados de Imagem e Som e Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Pós-doutorada em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Editora da Revista **Olhar**, do Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH-UFSCar). É especializada em cinema brasileiro e cinema experimental.

** Mestranda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professora de História da Arte no Curso de Licenciatura em História da Faculdade São Luís (FESL). Bolsista CAPES/REUNI.

Ao aproximar o cinema de animação das relações que envolvem o Cinema e a História evoca-se, primeiramente, um questionamento acerca do que ambos com aquele parecem compartilhar: seu potencial enquanto linguagem de comunicação e de produção de sentidos, a qual desvela uma história da cultura e das mentalidades que processam as significações.

As origens da animação antecedem ao cinema. Foi o século XVIII que a viu despertar nas trucagens dos ilusionistas que a popularizaram e cujas práticas também contribuíram para fundar o estigma de entretenimento que permeia os diferentes discursos que a ela se referem na tentativa de ampliar e problematizar sua inserção no campo dos gêneros.¹ Soma-se a isso o fato de que o campo de estudos que a menciona é escasso e, quando ocorre, busca no cinema clássico uma teoria geral aplicada à montagem, reforçando apenas seu potencial técnico.²

No Brasil, a existência de festivais destinados à animação ainda é jovem: o **Anima Mundi**, maior festival nacional que possibilita a exibição, a discussão e a divulgação de filmes do gênero completou, em 2012, sua segunda década de atividades. Tempo breve, mas suficiente para motivar o crescimento e o amadurecimento dessas produções e sua recepção, lançando uma nova cultura da animação que parece despontar.

Dessa forma percebe-se, nessas poucas linhas destinadas à introdução da temática, o desenrolar de um vínculo imediato entre o produto e o que o produziu, ou seja, a animação parece configurar-se como testemunha da sociedade que a engendrou. Um apontamento que vem encontrar solidez - e motivo para uma reflexão mais detida - no pensamento de Marc Ferro, através do qual se pode compreender a produção audiovisual como documento da História, ou, nas palavras do próprio historiador, como “todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens [...]”.³

¹ LIMA, D. R. Como se faz uma animação? Os discursos que animam (uma) *Tempestade*. São Carlos: **Revista Universitária do Audiovisual (RUA)**, 55. ed., Dossiê#13, 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=15075>

² GRAÇA, M. E. **Entre o olhar e o gesto**: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac, 2006.

³ FERRO, M. **Cinema e História**. trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

Com o intuito de colocar em prática esse campo de investigação, inaugurado na década de 1970 pelo estudioso da Escola dos *Annales*, propõe-se aqui observar a maneira pela qual o percurso, o “trajeto com tendência”, no conceito de Cecília Almeida Salles⁴, pelo qual passou a criação da animação **Tempestade** denota representações⁵ espaço-temporais da realidade externa e, assim, pode oferecer subsídios para a reflexão acerca da memória social e pessoal e da história da cultura.

Quando acompanhamos processos, deparamos com artistas *imersos em seu momento histórico e no clima de seu projeto poético*. Observam-se recorrências e tendências perceptivas: são modos de se aproximar da diversidade de *estímulos* e maneiras singulares de se apoderar de *informações*.⁶

Os materiais que permitem a aproximação dessa diversidade de estímulos são os documentos processuais, isto é, o conjunto de esboços, esquemas e anotações, verbais ou não verbais, que foram registrados pelo criador ou por seus colaboradores durante o trabalho de criação. Ao se resgatar e reunir tais documentos, o estudioso vê-se diante do “não filme”, do “não visível”, mas também diante dos *rastros* necessários para pensar as motivações que culminaram em tais escolhas e as significações das mesmas.

Na mesma direção de pensamento, Eduardo Morettin acolhe a ideia de que “o filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo”.⁷ O autor ainda coloca que, para apreender o sentido produzido pela obra, é importante “refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto”, configurando uma forma de análise fílmica que mobilize a ideia de narrativa enquanto prática discursiva. Está-se aqui apontando, portanto, para a possibilidade de considerar, dentro da prática discursiva, os caminhos externos pelos quais ela foi engendrada e constituída.

⁴ O trajeto com tendência é uma espécie de vagueza que norteia o trabalho de todo criador. Segundo Cecília Almeida Salles: “O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção [...] [enquanto] o processo é a explicação dessa tendência”.

⁵ Usaremos o conceito no sentido oferecido em: CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, USP, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.

⁶ SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Fapesp / Annablume, 2007, p. 122. (Destaque nosso)

⁷ MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H.; et. al. (Orgs.). **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 62.

As relações que aproximaram o cinema do campo de investigações da historiografia tradicional são recentes: pouco mais de quarenta anos. A **História Nova**, nome que designou o movimento iniciado pelos historiadores franceses Lucien Febvre e Marc Bloch, em 1929, foi a responsável por ampliar e direcionar outros métodos, abordagens e objetos para uma melhor compreensão das fontes históricas até então restritas aos documentos oficiais (escritos) que legitimavam os acontecimentos e eventos no tempo e no espaço; contudo, somente nos anos de 1970 é que o cinema foi elevado à categoria de “novo objeto”, tendo o pioneiro Marc Ferro sido o responsável por lançar uma questão inquietante à tradição: “seria o filme um documento indesejável para o historiador?”.⁸

Para Ferro, a tarefa do historiador seria a de analisar de que maneira o sentido da obra cinematográfica é produzido para assim alcançar suas significações e singularidade de expressão no contexto em que está inserida, “não como obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”.⁹ Esse fato causou alguma perplexidade na hegemonia intelectual, uma vez que propôs “objetos de estudo mantidos até então inteiramente estranhos a uma história dedicada por completo à exploração do econômico e do social”.¹⁰

Segundo Morettin, foi a própria formação do historiador, pautada nas antigas metodologias investigativas apropriadas até então, a impedi-lo de descobrir que documentos de novas linguagens estavam à disposição da reflexão histórica.

Esse desprezo [da tradição] pelo cinema reflete um distanciamento do historiador diante de informações de outra natureza, *como risos, gestos e gritos*, sempre considerados produtos de um discurso tido como fútil e subalterno, [e que] escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas como técnicas.¹¹

Ao enquadrar o filme como documento historiográfico, Ferro explicita e detalha os passos de seu método na investigação de um filme:

É preciso [...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a *escritura*, as relações do filme *com aquilo que não é filme*; o autor, a

⁸ FERRO, M. **Cinema e História**. trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79.

⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰ CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, USP, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 174, jan./abr. 1991.

¹¹ MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H.; et. al. (Orgs.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 87-88. (Destaque nosso)

produção, o público [...] Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa [...] [e] descobrir o que está *latente por trás do aparente*, o não-visível através do visível.

O contato com a visão de Ferro, que coloca o cinema como agente histórico, possibilita pensar numa aproximação entre as tarefas desse novo historiador e as do crítico genético que tantas vezes é interrogado quanto ao seu direito de estudar o que o autor já rejeitou ou mesmo obrigado a ouvir que analisar os documentos processuais de uma criação artística é destituir a obra “final” de sua importância, de sua aura.¹²

De acordo com os estudos da Crítica Genética, a obra entregue ao público segue um dos muitos caminhos ensaiados por seu criador que durante o percurso de concepção opera escolhas e permutas que apontam para o trajeto com tendência que determinada criação tende a seguir.

Ao comparar o trabalho do físico e do arqueólogo, ambos interessados na análise dos distintos vestígios naturais que configuram a gênese do universo e do homem, com o desenvolvido pelo crítico genético, Salles assim o designa:



Estamos mais próximos desses últimos físicos, como daqueles arqueólogos que não estão interessados, somente, na descrição e classificação dos rastros deixados pelo homem, mas que se preocupam em tentar resgatar, através dessas pegadas, nem que seja fragmentos do raciocínio daquele homem.¹³

É a partir desse ponto que se pode pensar numa intersecção entre essa metodologia e o trabalho do historiador crítico, não interessado apenas na reconstituição cronológica dos fatos e sim na leitura dos mesmos.

A fim de pensar tal aproximação é que Jacques Le Goff¹⁴ desperta tal possibilidade, nos parágrafos iniciais de **História e Memória**, ao trazer uma investigação acerca da etimologia da História. Nessa concepção, são as raízes linguísticas (grega e românica) da palavra que apontam para as ações e as funções da História Nova (e consequentemente desse novo historiador): testemunhar, saber, informar-se e narrar. No entanto, além da preocupação restrita da definição, o

¹² SALLES, C.A. Transformações em processo. **Revista do IEB**, São Paulo: USP: Instituto de Estudos Brasileiros, n. 40, p. 147-160, 1996. Disponível em: http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV040/Media/REV40-10.pdf. Acesso em: 10 nov. 2012.

¹³ Ibid.

¹⁴ Partimos das ideias oferecidas em: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

historiador francês ocupa-se também em pensar quais os conceitos que se encontram conectados a ela. É nesse sentido que a ideia de historicidade faz jus aos seus primeiros apontamentos, uma vez que indicia o pertencimento de cada indivíduo ao seu tempo ou a uma qualidade que é compartilhada entre os homens de uma mesma época, perfazendo assim suas existências.¹⁵

Nessa perspectiva, o historiador assemelhar-se-ia ao crítico genético, cujo trabalho é percorrer as pistas ou os “lapsos” do processo de criação, os quais evidenciam um conteúdo latente e em constante mutação até condensar-se e ser entregue ao público como resultado do percurso criativo. Refazer o trajeto criador adquiriria então não apenas a intenção de se compreender a obra, mas de analisar o que ela tece juntamente com o mundo que representa.

O MAR, O FOGO, A INFINITUDE, A SOLIDÃO: O ATO MNEMÔNICO NA CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO EM TEMPESTADE

Tempestade é um curta-metragem de animação *stop motion*, dirigido por Cesar Cabral nos estúdios Coala Filmes, (Santo André, SP), lançado no ano de 2010. Na *mise-en-scène* um jovem e solitário comandante¹⁶ conduz um barco e enfrenta uma tempestade em busca do reencontro com sua amada no continente.

Com duração de dez minutos, a animação foi produzida a fim de ser inscrita no 14º Festival da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (São Paulo, SP), em cujo edital previa-se que a produção audiovisual deveria ser embasada em material de origem cultural inglesa. Para atender às condições do concurso, uma das ideias iniciais de Cabral foi a canção **Eleanor Rigby** do grupo inglês The Beatles. Nela, a solidão é o tema a unir as histórias de seus dois personagens: Eleanor Rigby e Pastor Mackenzie.

Ainda durante o processo de maturação das referências iniciais, outro ponto de partida foram as paisagens marítimas do pintor londrino William Turner (1775-1850), de cujas obras advém à animação o tema do mar e da tempestade, assim como a

¹⁵ SILVA, K. V. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 83.

¹⁶ Apesar dos documentos processuais (*storylines* e roteiros) mostrarem o emprego do verbete “marujo” para designar a personagem que conduz o barco, acredita-se que tal ordem semântica não pode abarcar as atividades e as funções desempenhadas pela personagem na *mise-en-scène*, o que sugere repensá-lo no plano do comando, isto é, como o comandante do barco que detém poderes de determinar e agir, distinguindo-o assim do marujo que parece denotar no campo do sentido certa submissão. É dessa forma que se procura aqui justificar a seleção e o emprego do termo usado no decorrer deste artigo.

presença da corrente artística Romântica, a qual passa a permear esteticamente toda a produção audiovisual.



Figura 1 - Snow Storm, William Turner, 1842

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558>



Figura 2 - Esboço a guache para o farol, de Daniel Bruson, 2009

Fonte: Acervo Coala Filmes

Tempestade, ao ter o mar bravo e tempestuoso por cenário, insere o espectador num universo de expectativas.¹⁷ Na animação, o pensamento materializa-se e a recíproca é verdadeira. Ao conduzir a atividade poética a uma reflexão

¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números). 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 592-593. Para Chevalier & Gheerbrant, a simbologia do mar está relacionada à dinâmica da vida. O mar é por excelência o território de bravos, das descobertas e dos descobridores, dos sacrifícios em homenagem aos deuses, da temeridade frente às criaturas monstruosas que habitavam suas profundezas ou da hostilidade de Deus.

fenomenológica, Gaston Bachelard¹⁸ aponta que a matéria desvela o pensamento. Em sua obra, o pensador evoca os quatro elementos da natureza em atenta seleção de pintores e, especialmente, poetas, para pensar as energias/potências instigadoras da criação e, posteriormente, as formas. Nas palavras do autor: “O *imaginário* não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material”.¹⁹

Em uma evocação à água, Bachelard não poderia olvidar o mar, elemento, segundo o autor, da ordem da narração. “O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fabula o distante. Ora, o sonho natural fabula o que se vê, o que se toca, o que se come”. Assim, as águas e tudo o que elas encerram são 'cenários', tanto para a poesia quanto para a historiografia, haja vista o compêndio de narrações advindas das grandes navegações e dos consequentes devaneios de seus navegantes, que frente às circunstâncias do isolamento e do temor ao desconhecido trouxeram à luz os mais fabulosos tempestiários.²⁰ Em síntese, Bachelard faz um convite para se pensar a poesia com a ciência, uma vez que nenhuma análise pode se ocupar de fragmentos isolados, reforçando a criação artística (da mesma forma que a História) como energia motora da expressão do real.

Ao apontar para o exercício de revisitação da memória, as figuras de *Tempestade* trazem à baila a posição defendida por Le Goff²¹ em relação ao comportamento narrativo do ato mnemônico, que aproxima linguagem e memória ao se caracterizar “antes de mais nada, pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu *motivo*. Aqui intervém a linguagem, ela própria produto da sociedade”. Ainda para o autor, ao acessar o território da memória “o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que representa como passadas”.²²

¹⁸ Referimo-nos à obra: BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁹ Ibid., p. 126.

²⁰ Ao trazer à discussão a força violenta da água, Bachelard, em **A água e os sonhos** [...], insere os tempestiários como manifestações ativas e coléricas do mar contra as quais o homem, o barco, a terra tem que lutar.

²¹ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 425.

²² Ibid., p. 423.

Nesse processo de atualização, o criador-autor apropria-se de produtos culturais já sedimentados em contextos sócio-culturais específicos e os reformula. É assim que, para designar que os usos e as representações em práticas de apropriação resultam em reformulações e interpretações distintas das intenções previstas nas fontes que os produziram, Chartier elabora seu conceito de apropriação.

Assim, voltar a atenção para as condições e os processos que, [...] sustentam as operações de produção de sentido [...] é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.²³

É interessante notar que, no interior da embarcação, o grande companheiro do comandante é o fogo da caldeira e do lampião. Volta-se aqui a Bachelard, ao tema das energias que incitam o imaginário, quando este afirma que “as *imagens faladas* traduzem a extraordinária excitação que nossa imaginação recebe da mais simples das chamas”; e ainda, mais à frente, “com o lampião entramos na morada da fantasia da noite, nas residências de outrora, as residências abandonadas mas que são, em nossos devaneios, fielmente habitadas. Onde reina um lampião, reina a lembrança”. Em síntese, o filósofo vai dizer que “existe um parentesco entre a lamparina que vela e a alma que sonha”.²⁴

Constituindo-se a solidão provocada pela tempestade em alto-mar (e nela, em latência, a fugacidade humana) como foco principal do curta-metragem, o diretor passa a orientar nesse sentido a construção visual das personagens, do cenário (mar indômito e farol) e dos adereços cênicos (barco e suas dependências internas, nas quais as chamas criam toda a ambiência: o calor da embarcação e a sua iluminação). Dessa forma, um repertório imagético passa a ser levantado para reproduzir na animação os traços buscados. Para inserir o protagonista nesse cenário externo, como apontamos, a direção de arte revisita a obra do romântico inglês W. Turner, cujas pinceladas dinâmicas e translúcidas do movimento tempestuoso do mar testemunham a quase impossibilidade da presença humana (e do barco) naquele local e situação, nos quais somente *o fogo do*

²³ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, v. 5, n. 11, , p. 180, jan./abr., 1991.

²⁴ Neste caso, referimo-nos à obra: BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 13; 23-24; 19 (respectivamente).

farol parece resistir. A ele opõe-se a 'quentura' e 'acolhimento' do interior do barco, bem planejado, aquecido e iluminado.

Outra referência visual presente nos documentos processuais da animação advém do documentário **Koyaanisqatsi: life out of balance** (Godfrey Reggio, 1982)²⁵ no qual Cesar Cabral encontrará as bases para refletir sobre a constituição fisionômica de sua personagem. Em um dos *frames* do documentário, um rosto senil apresenta-se exibindo demarcadas linhas de expressão e olhar distante, os quais denotam a velhice, a vida que passou e certa desesperança como predicativos e supostos reflexos da natureza humana. É a partir dele que a direção de arte elabora os primeiros esboços para a caracterização visual do comandante. No entanto, não sendo esses aparentemente os traços inaugurais buscados por Cabral para a sua obra, a sequência de desenhos que configurarão esse personagem no decorrer dos *sketches* sofrerá as transformações necessárias a fim de adequá-lo à ideia pretendida pelo diretor.

A evolução dos esboços do diretor de arte, Daniel Bruson, apontará a configuração plástica de um personagem que, pouco a pouco, destitui-se das inúmeras linhas que lhe conferem uma relação simbólica com a vetustez para apresentar perfis cada vez mais jovens e dinâmicos. Nesse processo de criação, expressões visuais são testadas: perfis, barbas, bigodes, cavanhaques, olhos, pálpebras, sobrancelhas e cabelos de diversos modos. E ainda adereços: cachecóis, cachimbo, bonés ou chapéus, suspensórios, botas. Indumentária e roupagens que, ao mesmo tempo em que reforçam a presença britânica, exigida pelo edital do concurso, também rememoram e acionam contextos histórico-culturais específicos, sedimentados pelo conhecimento teórico ou mesmo empírico da história cultural dos séculos XVIII e XIX.



Figura 3 - Evolução dos esboços da personagem:
em busca do perfil de um britânico e de quem devaneia, sonha acordado
Fonte: Acervo Coala Filmes

²⁵ Vale lembrar que a música-tema da animação foi composta por Philippe Glass, mesmo autor da trilha do documentário de Reggio. A canção **Eleanor Rigby** termina por ser descartada, havendo suas figuras sido traduzidas visualmente ao trabalho, como estamos vendo.

Dessa forma, é interessante notar a busca pela construção imagética de um personagem tipicamente inglês que se funda a partir das características da aristocracia inglesa do século XIX, isto é, a figura do dândi, típico perfil do homem que 'viveu' o período romântico. No entanto, esse percurso visual não encontraria seu fim nessas escolhas, uma vez que esse cavalheiro, portador de primoroso significante para viver uma história de amor, recrutaria ainda características que pudessem inseri-lo na prática cultural específica ao gênero da animação²⁶.



Figura 4 - Esboço: as linhas esguias de Giacometti e a aproximação com o quixotesco
Fonte: Acervo Coala Filmes

Antes de mais nada, este personagem precisaria ter seus movimentos e gestos pensados. Assim, é evocada outra presença visual. As figuras esguias e delgadas do artista suíço Alberto Giacometti (1901-1965) que, ao serem apropriadas, invertem o sentido anteriormente conquistado pela caracterização plástica do comandante: ao invés de reportar-se somente a um *lord* inglês, o cavalheiro inscrito visualmente assemelhar-se-ia ainda à figura do Dom Quixote. Tais escolhas não são aleatórias.

²⁶ Essa discussão, a respeito de como os discursos conduzem e modelam novas configurações para se pensar a animação no campo do estudo dos gêneros, encontra-se detalhada no artigo “Como se faz uma animação? Os discursos que animam (uma) *Tempestade*”. In: LIMA, D. R. **Revista Universitária do Audiovisual (RUA)**, 55. ed., Dossiê#13, 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=15075>



Figura 5 - Walking man, escultura de Alberto Giacometti
Fonte: <http://www.fondation-giacometti.fr>

Salles²⁷ diz que a criação pode ser encarada como um processo de “prestação de contas que o artista faz a si mesmo” e, ainda, que o “percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da apreensão de conhecimento que gera”. Em uma das entrevistas, concedidas pelo diretor Cesar Cabral à época do lançamento da animação, este revela algumas das motivações que o levaram à elaboração de **Tempestade**:

Em **Tempestade**, a busca que tive era realmente experimentar a linguagem narrativa. Ter um *desafio inicial*, que era contar uma história sem diálogos. Conteí essa história com imagens. É uma história densa, que fala de amor, de solidão, de *uma pessoa perdida em alto-mar*. Talvez essa tenha sido a grande busca. Junto a isso, trabalhei a parte estética. Fora a referência da música dos Beatles, tive outra referência que foi a obra de William Turner (pintor romântico inglês, um dos precursores do Impressionismo). Não que eu ache que meu filme se transformou na imagem ou nos quadros do Turner. [...]. Achei que *podia experimentar* em cima disso no meu filme. Foi o grande desafio.²⁸

Cabral tem consciência de seus pontos de partida e, pode-se entrever em suas palavras sua vontade de testá-los - o que pode implicar em mudanças dos mesmos também -, o que o levou (nesse percurso associativo) muito além dos seus motes iniciais.

²⁷ SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Fapesp / Annablume, 2007, p. 122.

²⁸ PINHEIRO, A. A tempestade criativa de um animador. **Revista Brasileiros**, Rio de Janeiro, Seção o lado B da notícia, 2010. Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/secoes/o-lado-b-da-noticia/noticias/1731/>. Acesso em: 19 ago. 2011. (Destaque nosso)

No romance de Ernest Hemingway, **O Velho e o mar** (1952), a narrativa literária conta a história do pescador solitário Santiago que se lança ao mar para simbolicamente buscar seu “último peixe grande”. A linguagem cinematográfica também foi responsável por sedimentar no imaginário popular não somente o romance de Hemingway, mas as figuras do mar X o navegante: os longas-metragens homônimos **The Old Man and the sea**, de 1958, dirigido por Jonh Sturges, e, em 1990, dirigido por Jud Taylor, e o curta-metragem de animação, dirigido por Aleksandr Petrov, em 1999, entre outros.²⁹

Apesar da analogia possível entre **Tempestade** e o romance em questão ('marujos' solitários que se lançam ao mar em busca da resolução de conflitos humanos), os períodos e locais em que ambas as personagens se encontram na *mise-en-scène* parece revelar distintos propósitos. A travessia do mar na animação não deveria ser vivida na velhice, como ocorre com Santiago. No entanto, é interessante apontar que tais aproximações (literatura e cinema) compõem o universo de possibilidades do ato criador, o que mostra que a simples tarefa de selecionar não é aleatória e desencadeia as motivações e intenções de seus idealizadores na constituição de uma ideia, de um trajeto. Dessa maneira, na animação, o comandante ainda é jovem, anônimo, arrojado, romântico, características essas que o aproximam cada vez mais da universalidade geográfica e temporal. Trata-se da figura ideal de um jovem que advém do século XVIII e chega ao XXI.

A fala do diretor da animação expressa essa “grande busca” ao narrar uma “densa” história que traz o amor, seguido pela solidão de uma pessoa perdida em alto-mar. Assim, se a força sublime da natureza³⁰ é tema recorrente no período romântico, igualmente o é a exasperação das emoções e a turbulência da psicologia humana que se unem a tal questão para configurar a presença típica do ideal romântico. É nesse ponto

²⁹ Cabe lembrar que as alusões à navegação e ao confronto homem /mar nas culturas britânica e ibérica são múltiplas. Em outro momento, dedicaremos atenção, por ex, ao poema 'A balada do velho marinheiro' (1798), de S. T. Coleridge, um dos precursores do romantismo inglês, poema recriado em 1984 pelo grupo britânico de heavy metal Iron Maiden. **A tempestade** (1610-1611), de Shakespeare e **Os Lusíadas** (1572), de Camões são outras referências a destacar.

³⁰ No que concerne ao repertório imagético da representação violenta da Natureza, a qual faz o homem sucumbir, é do Romantismo que se podem extrair os mais cristalizados exemplos. Cabral apropria-se de um deles ao citar como referência a obra de Turner, em cujo trabalho a Natureza parece vivificar em sua força e violência. No entanto, há que se lembrar de outro exemplo, de igual importância: é a obra do pintor francês Theodore Géricault (1791-1824), **A balsa da Medusa**, entre outras. A representação de um naufrágio, motivado por fato verídico, coloca o espectador frente a um episódio perturbador, cujos relatos na época envolveram casos de canibalismo e loucura.

que a materialização de um amor idealizado (ou platônico, como pensa Cabral) começa a ser configurado. O diretor da animação insere a temática universal do amor - e dos desejos - de forma sutil, entretanto, a conduz com a mesma tensão dramática que vigorou durante o romantismo. Em outras palavras, a figura feminina, par romântico em **Tempestade**, é apresentada ao espectador apenas por intermédio de uma fotografia antiga. No entanto, o enquadramento dessa foto desencadeará na *mise-en-scène* a *esperança* vivente na alma do comandante.



Figura 6 - As fotografias de Eleanor em **Tempestade**

Fonte: Acervo Coala Filmes

A exigência da presença da cultura britânica, na composição audiovisual, é notadamente trazida à tona em inúmeros movimentos do processo criador e revela-se mais uma vez nas escolhas dos idealizadores ao comporem a figura de traços finos e delicados que se esconde por detrás de um capuz, nas primeiras aparições da foto na animação. Sabendo-se que a canção **Eleanor Rigby**, dos Beatles, é mencionada nos documentos processuais como elemento para atender aos requisitos do edital, percebe-se que sua imagem tende a emoldurar-se nas mesmas premissas que os músicos ingleses conferem, na canção, à jovem solitária Eleanor.

No entanto, é na pasta de referências visuais da 'nova' Eleanor, em **Tempestade**, que se pode angariar outra importante figura da arte britânica. Nos documentos processuais de Eleanor está uma fotografia amplamente divulgada da escritora inglesa Virginia Woolf. Sua inserção não parece casual: a estética literária de

Woolf, permeada por rompantes de introspecção, agrega à imagem da jovem amada e idealizada pelo comandante do barco a memorável figura de uma musa inspiradora de poetas.



Figura 7 - Retrato fotográfico de Virgínia Woolf por Georges Charles Beresford, 1902

Fonte: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw08080/Virginia-Woolf-ne-Stephen>

As fotos amplamente difundidas de Virgínia Woolf, com seu semblante pensativo e magro, que muito certamente eram do conhecimento dos realizadores da animação, devem ter aproximado sua figura, em tudo assemelhada às esculturas de Giacometti, daquela escolhida para ser a do comandante do barco.

Ao relembrar as contribuições de Le Goff para os estudos da memória, Silva diz que:

A memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas. [...]. A memória está nos próprios alicerces da História, confundindo-se com os documentos, com o monumento e com a oralidade, [tornando-se] recentemente objeto de reflexão da historiografia.³¹

Ao mesmo tempo, como se não fosse suficiente ao movimento criador de Eleanor (assim como do marujo) a possibilidade pela qual a criação evidencia um ir e vir por distintos períodos e citações espaço-temporais, ela rompe com a linearidade e permite a inserção do curta numa visão diacrônica da história, na qual o tempo presente

³¹ SILVA, K. V. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 275.

encontra-se inserido em suas inter-relações com épocas passadas. Assim, por exemplo, a escultura de Tommy Steele, elaborada em 1982 e instalada na cidade de Liverpool, torna-se referência direta para a direção de arte. A escultura inglesa é uma homenagem à canção do grupo musical britânico e apresenta tridimensionalmente a representação de Eleanor Rigby: uma jovem vestindo casaco de inverno que se encontra sentada em um banco na companhia de uma folha de papel e de dois pássaros.



Figura 8 - Eleanor Rigby, escultura de Tommy Steele, 1982

Fonte: <http://www.liverpoolpicturebook.com>

Se anteriormente, na animação, o enquadramento emoldurava a face tímida, agora ele se abre e revela uma jovem mulher vestindo trajes escuros, sentada em um banco de jardim entre uma mala e uma grande folha de papel, numa postura vaga e distante, como aqueles que desconhecem serem fotografados. Num segundo plano está uma velha árvore, assim denotada pela quantidade de galhos - desfolhados - que se ramificam a partir de um forte tronco retorcido.

A busca dos realizadores, contudo, não finda nos esboços, realizados pelo diretor de arte. É ainda no *storyboard* que Cabral reafirmará sua procura pela representação de significantes para o seu tema. Há, apenas para ilustrar essa colocação, uma proposta para o final do filme nos desenhos que não chega a se concretizar: um comandante que navega livremente sob o mar agora calmo. A escolha de Cabral é abrupta: na cena final da animação, o diretor opta por uma grande elipse para que a expectativa de um final feliz não se concretize. Intencionalmente, Cabral percebe que a

solidão que o processo condensou até então não era mais aquela da personagem da canção **Eleanor Rigby**, nem a do 'marujo' que espera apenas reencontrar a amada. A solidão advinda de **Tempestade** é a solidão vivenciada por qualquer um e por toda a humanidade, é aquela que a composição dos elementos gráficos e sonoros possibilitou aos realizadores imaginar, e com a qual a ruptura narrativa final faz o espectador encerrar o seu próprio devaneio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisitar os documentos processuais de *Tempestade* acredita-se ter perpassado por uma análise que se estabelece a partir das relações entre o próprio filme e “aquilo que não é filme” ou “o não-visível através do visível”, proposto por Marc Ferro. Dessa forma, apreende-se por meio das transformações visuais que configuram plasticamente as figuras do protagonista, da co-protagonista e dos cenários (mar e barco) ao longo do processo criativo - a evolução dos esboços (*sketches*) - a maneira pela qual as significações da animação foram sendo geradas. Um trabalho que contempla uma obra artística, não somente por seu viés estético, mas que prevê a singularidade de sua expressão inserida em um contexto que é memorialista e histórico.

Resta frisar aqui que, acompanhando o pensamento de Paul Valéry³² nesse sentido, “a linguagem nunca viu o pensamento”. E ele complementa:

A linguagem não é a reprodução do pensamento - ela não conhece fenômenos mentais reais - mas, sim, de uma concepção simplificada e muito distante desses fenômenos. É impossível remontar da linguagem ao pensamento a não ser por probabilidades.³³

Assim, ao acompanhar o processo de criação da obra foi possível imergir no projeto poético do criador e trazer à tona, por intermédio das imagens sonoro-visuais articuladas, os sentimentos e as vivências históricas que o levaram a conduzir seu personagem ao mar e à solidão daquela maneira. A possibilidade de se comparar obras produzidas em momentos históricos diferenciados, mas cujos personagens parecem ensaiar situações assemelhadas, também reforça o caráter de fonte histórica que esses materiais podem oferecer à pesquisa, legitimando as possíveis forças ideológicas que os perfazem.

³² VALÉRY, 1957-1961 apud GRÉSILLON, A. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução de Patrícia C. R. Reullard. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007, p. 41.

³³ Podemos dizer aqui, pelas fontes, pelos documentos processuais.

O processo de criação do comandante e de Eleanor, em **Tempestade**, evidenciou a busca pela figuração da solidão e pelo esboço da fugacidade da vida humana enquanto condições inerentes ao ser humano e a sua expressão no sujeito moderno-contemporâneo, com os resquícios (ou camadas) culturais dos séculos passados. Dessa forma, o tratamento a ser dado a esse material deve ser o mesmo reservado a uma fonte memorialista, sob um ponto de vista crítico-analítico, contribuindo para que a animação possa angariar novas leituras e usos, os quais esperase não se restrinjam à sua competência técnica ou ao seu ingênuo destino de entretenimento.

ARTIGO RECEBIDO EM 06/08/2013. PARECER DADO EM 14/09/2013



www.revistafenix.pro.br