

**FILIFE CARRIJO STORCK**

A narrativa simbólica do curta-metragem em animação:  
*"Passado Presente"*

**Belo Horizonte**  
**Escola de Belas Artes da UFMG**  
**2009**

**FILIPE CARRIJO STORCK**

**A narrativa simbólica do curta-metragem em animação:  
*"Passado Presente"***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Colegiado de Graduação  
em Artes Visuais da Escola de Belas  
Artes da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Artes  
Visuais / Cinema de Animação.

Orientador: Prof.: Rafael Conde

**Belo Horizonte**  
**Escola de Belas Artes da UFMG**  
**2009**

Aos queridos e eternos amigos Bethânia Glória, Edgard Paiva e  
Filipe Gotardelo Audebert Delage, que colaboraram de forma tão significativa  
na concepção do roteiro do filme *Passado Presente*.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	01
INTRODUÇÃO.....	02
1. Animação experimental e o <i>modo simbólico</i> de Umberto Eco.....	03
2. <i>Modo simbólico</i> como referência teórica.....	05
3. A animação experimental no cinema de animação da URSS e do Leste Europeu... .....	07
4. O simbolismo na animação <i>Passado Presente</i> .....	13
5. Conclusão.....	19
BIBLIOGRAFIA.....	21

## **RESUMO**

Breve análise do conteúdo simbólico usado na narrativa do curta-metragem em animação *Passado Presente*. Para tanto, foi utilizado como base teórica o conceito de *modo simbólico*, cunhado pelo filósofo Umberto Eco.

## **ABSTRACT**

Brief analysis of the symbolical content used on the story-telling of the animated short-movie called *Passado Presente*. To this end, was used as theoretical basis the concept of *symbolical mode*, coined by the semiotician Umberto Eco.

## **INTRODUÇÃO**

A presente monografia objetiva a análise do filme experimental de minha autoria: *Passado Presente*, a partir do conceito de *modo simbólico* cunhada por Umberto Eco. Reflete o processo de concepção do roteiro desse curta-metragem animado em *stop-motion*, analisando seu conteúdo simbólico, presente nas intenções e motivações do personagem principal.

## 1. Animação experimental e o *modo simbólico* de Umberto Eco

O termo *modo simbólico* como Umberto Eco concebeu em seu livro, *Semiótica e Filosofia da linguagem*, permite compreender o uso e o sentido do símbolo na arte atual, onde signos são organizados de maneira a dissociarem-se de seus significados codificados sugerindo outros conteúdos. Eco utiliza também o termo *modo simbólico* para determinar um tipo de uso dos signos em que eles suscitam uma *nebulosa de conteúdo*, tornando impossível uma interpretação unívoca, definitiva ou predominada por alguma tradição. Dessa forma, o sentido do símbolo não fica restrito a símbolos codificados como, por exemplo, a cruz que na religião cristã, tem uma correlação com Cristo.

Dentro de suas características, a animação simbólica aproxima-se do modo de produção experimental de animação. A idéia de animação experimental é extremamente ampla e engloba, segundo Russet e Sarr, no livro, *Experimental Animation: origins of a new art*, desafio artístico, expressão pessoal e técnicas individuais. Sendo assim, pode divergir do modo dominante de animação quanto ao conteúdo, à forma, à técnica, ou, também quanto à junção desses elementos. A animação experimental desafia os paradigmas narrativos dominantes, utiliza mecanismos que valorizam a auto-expressão como também procura explorar as possibilidades do meio.

Segundo Russet e Starr, a animação experimental evoluiu-se basicamente em duas correntes: uma vertente constituída sob um estilo narrativo coerente, que usa o imaginário figurativo ou pictórico; e a outra sob um estilo perceptual, utilizando formas abstratas como tema principal. A animação abstrata aproxima-se mais da

experimentação formal e à clássica do que às narrativas centradas nas *gags*. Ela resiste em contar histórias; investiga a lógica não-narrativa para expressar o movimento rítmico das formas abstratas.

Os filmes assim caracterizados não possuem um assunto central. Sua temática é constituída pela cor, pela forma, pelo ritmo predeterminado pela trilha sonora. O objetivo de muitas animações abstratas é exclusivamente pictórico. Dessa forma, ampliam-se as possibilidades simbólicas dos filmes.



## **2. *Modo simbólico* como referência teórica**

Para Eco, em seu livro *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, o termo símbolo é assumido como alusão ao uso dos signos segundo o *modo simbólico*. O autor utiliza esse termo para determinar um tipo de uso dos signos em que eles suscitam uma *nebulosa de conteúdo*, não sendo possível uma interpretação unívoca e definitiva. A expressão, *nebulosa de conteúdo*, é definida por Eco como “*uma série de propriedades que se referem a campos diversos e dificilmente estruturáveis de uma dada enciclopédia cultural: tanto que cada um pode reagir diante da expressão, preenchendo-a com propriedades que mais lhe agradam, sem que nenhuma regra semântica possa prescrever as modalidades da interpretação correta*” (p:219).

Segundo o autor, *o modo simbólico* é recorrente na arte moderna. O símbolo na arte moderna ocorre quando, o signo perde sua ligação com seus significados codificados e transforma-se num símbolo particular capaz de levantar uma *nebulosa de conteúdo*. Elementos comuns, na arte moderna, tornam-se símbolos apenas no contexto poético, ou seja, funcionam como símbolos, mas são símbolos particulares. Fora do contexto em que estão inseridos, permanecem elementos comuns na medida em que não remetem a nenhum significado. O *modo simbólico* não elimina o elemento que adquiriu valores simbólicos como presença física, nem o elimina enquanto veículo de significados literais, porque, ao contrário, todas as propriedades evocadas surgem e podem ser constantemente readaptadas a partir dele. Pressupõe um processo de “invenção” e de “reconhecimento”, ou seja, o emissor inventa um símbolo próprio que só possui sentido no contexto específico da obra, não existindo, portanto, correlação entre o signo que adquiriu valores simbólicos e algum código arbitrário preestabelecido. Diante da falta

de um código que facilite a interpretação, o destinatário se atém às regras de significação sugeridas pelo emissor para compreender o significado dos elementos que adquiriram uma porção imprecisa de conteúdo. Assim, as propriedades que caracterizam o objeto passam a levantar correlações dentro do todo da obra.

Eco utiliza a roda como exemplo de objeto que pode adquirir valor de símbolo numa obra específica e levantar uma *nebulosa de conteúdo*:

“Uma roda de carro pode estar ostensivamente como exemplo para a classe de rodas (como insígnia de um fabricante de veículos), como amostragem (segundo um mecanismo de pars pro toto) para o mundo rural arcaico (como insígnia de um restaurante típico), como estilização para uma sede do Rotary Club. Mas elaborando o modo simbólico posso decidir não só apresentá-lo mas também apenas reconhecê-lo (quando também foi apresentado para outras finalidade sgnicas) como caracterizado por algumas propriedade: a circularidade, a capacidade de ir adiante com tendência de infinito, a equidistância do centro em relação a cada ponto do círculo, a simetria radiada que liga o centro do círculo. Certamente propriedade selecionadas em prejuízo de outras que o modo simbólico decide não considerar (por exemplo: que a roda é de madeira, que é produto artificial, que suja em contato com o solo, que é ligado metonimicamente ao boi, ao cavalo, ao mulo, e assim por diante”(p:245).

Assim, como o *modo simbólico* gera uma *nebulosa de conteúdo*, não é possível fixar-lhe um significado único.

### 3. A animação experimental no cinema de animação da URSS e do Leste Europeu

As mudanças socioculturais que ocorreram por volta do final da década de 1950 dão lugar a temáticas psicológicas individualizadas como crises psicológicas, conflito de gerações, personagens desajustados e etc., afastando-se das temáticas sociais típicas do movimento neo-realista, desemprego, fascismo crises políticas, religiosas e ideológicas. O Neo-realismo italiano, nascido no final da Segunda Guerra, refletia a problemática de um país arruinado pela guerra. Os temas sociais, o uso de atores amadores, as filmagens em locações externas, as narrativas centradas em personagens realistas serviram como base inspiradora para o desenvolvimento do cinema moderno. O surgimento de equipamentos portáteis possibilitou novas formas de filmagem, favorecendo o rompimento dos esquemas tradicionais estéticos, e tornando possíveis esquemas estilísticos inovadores, como abuso do zoom, câmera na mão, enquadramentos desfocados, etc.

Diferentemente do cinema clássico, no cinema moderno, a perda dos ganchos de continuidade lógica demonstra a preocupação dos cineastas em explorar os processos mentais, os sonhos e a subjetividade de seus personagens. Esse modelo estilístico imprime ao filme um modo individual de percepção do mundo, evidenciando o ponto de vista de vista do diretor. Em alguns desses filmes, os personagens não têm objetivo evidente que justifique suas ações. As experimentações na construção narrativa, tornam-se possíveis graças ao pretexto de se mostrar o mundo interior de seus personagens. Segundo Umberto Eco, em *Obra aberta*, as ações e questões não resolvidas que se apresentam aparentemente inessenciais à unidade dramática clássica, pois segundo o autor “concorrem para delinear um desenvolvimento psicológico, simbólico ou

*alegórico, comportando-se assim um discurso implícito sobre o mundo”* (p:192). Os realizadores desse cinema moderno não estão interessados em contar uma história amarrada, mas sim em suscitar questionamentos e inquietações sobre o homem e o mundo atual. A narrativa aberta de grande parte desses filmes produzia interpretações múltiplas. Pasolini, em seu texto *Cinema Poesia*, observou o surgimento desse novo cinema intitulado pelo autor de Cinema de Poesia. Eco também registrou em seus estudos sobre estética a tendência da arte moderna e uma ambiguidade intencional. A abertura existiria nas diversas lacunas, deixadas a cargo do fruidor percebê-las e completá-las, podendo adquirir outros significados, conforme a experiência do leitor, e sua capacidade de estabelecer conexões para decifrar as significações contidas na obra.

Os anos da década de 1960 presenciam um aumento expressivo do número de realizadores independentes em diversos países. Segundo John Halas, em seu livro *Film & Graphics*, a idéia da animação tradicional, constituída por *gags*, vinha-se transformando radicalmente, cedendo lugar à animação caracterizada por temas mais filosóficos e pela utilização de materiais visualmente mais sofisticados. De acordo com Halas, dois fatores contribuíram para essa mudança: a assimilação dos novos valores gráficos que mudaram substancialmente a estética dos filmes e a produção de estórias com conteúdo analítico e filosófico.

Na URSS, que nesse período ocorria um relaxamento do controle ideológico e estético pelo partido comunista, a animação abriu-se à pesquisa estilística e a uma maior variedade temática. Vale lembrar que a animação russa da década 1930 teve grande influência do estilo Disney. Apesar da censura à experimentação, o incentivo do Partido à produção de animações de cunho folclórico não só havia auxiliado na formação de

cinemas nacionais como também contribuiu para o surgimento de novos estilos narrativos e estéticos. Como cada país do Bloco Soviético possuía certa autonomia, a censura atuava diferentemente nas nações do Leste Europeu. A animação, por ser associada ao público infantil e ao mundo onírico, despertava menos a atenção do Estado.

Os contos folclóricos, fábulas, mitos, inseridos num mundo fantástico, dificultavam a análise por parte dos meios de censura, uma vez que eles mesmos incentivavam o uso dessas narrativas. Assim, o planejamento cuidadoso por parte dos animadores, fez com que a animação explorasse possibilidades não baseadas em paradigmas e códigos que condicionassem expectativas em relação ao desenvolvimento narrativo e ao uso de uma iconografia típica do cartum, mas que necessitassem ser interpretadas pelos termos determinados pelo artista. O cinema de animação soviético recorreu a uma narrativa alegórica para que, através de uma abordagem simbólica, os significados metafóricos fossem capazes de resultar idéias abstratas.

Os animadores desse período desenvolveram um estilo de animação que fazia pouco uso de diálogos, ou em alguns casos sua ausência total, com o objetivo de fazerem-se compreender no diversos países do Bloco Soviético. Isso intensificou força poética e simbólica das imagens, da pantomima e do áudio nos filmes. O principal tema das animações do Leste Europeu, a crítica ao regime comunista, irá ampliar-se e envolver questões da vida cotidiana e da condição humana, como a intolerância entre os homens, injustiças sociais, ganância, egoísmo, etc.

A relativa liberdade criativa aberta aos animadores após a morte de Stalin testemunha o surgimento de narrativas simbólicas como, *A mão* (Ruka, 1965), de Jiri Trnka, animação para o público adulto que questiona o papel do artista no regime stalinista.



A animação *Armoire* (1970), de Andrei Khrjanovsky, satiriza a vida do indivíduo na URSS, onde precisava fechar-se, esconder-se num mundo particular para encontrar sua tranquilidade.



Em *Možnosti dialogu* (Dimensões do diálogo) (1982), Jan Svankmajer aborda a incomunicabilidade entre os homens.



Na animação *Tango* (1982), Zbigniew Rybczynski compõe uma coreografia em que diversos personagens confinados em um pequeno quarto repetem continuamente rotinas específicas. Cada personagem refaz sempre as mesmas ações sem nunca interagir com os demais. A animação critica a relação entre domínio privado e social.



Dessa forma, é possível concluir que a partir da década de 1950, houve uma grande disseminação desse tipo de narrativa simbólica na produção de diversos animadores do Leste Europeu e também de outros países capitalistas.



#### 4. O simbolismo na animação *Passado Presente*

O processo de criação do roteiro do curta-metragem de animação *Passado Presente* teve início a partir da possibilidade de desenvolver um tema relacionado à superação individual. A estória utiliza de elementos simbólicos que, minuciosamente, descrevem sensações inerentes à personagem. Esses elementos, a partir do conceito de *modo simbólico* cunhado por Eco, perdem seus significados e transformam-se em símbolos particulares que trazem uma *nebulosa de conteúdos*.

*Passado Presente* utiliza assim, em sua construção, uma narrativa cinematográfica simbólica, conseqüentemente, no incessante movimento de interpretação e reinterpretação, os eventos, objetos e sons, assim como as ações dos personagens, tornam-se símbolos particulares no contexto da obra, propondo ao espectador sucessão de significados múltiplos.

O tema superação sugeriu a escolha da personagem e do cenário: um velho e uma estação abandonada. Ambos retratam o simbolismo relacionado à dualidade entre o que foi vivido e o que se vive. E revelam similaridades, pois cessaram um período produtivo e mutável e se encontram em um processo de inércia. No caso do velho, uma estagnação emocional, de perspectiva e motivação: um conformismo velado.



Outro elemento inserido na trama, o trem, configura o processo de transformação e progressão. Na estória, a presença do trem é observada em momentos de transição e que significaram, em alguma época, um processo de mudança. A idéia central do trem vem de seu significado abstrato e também popular daquele que leva e trás novidade. Particularmente, a presença do trem para o velho, representa uma retomada das lembranças marcantes de sua vida e quebram momentaneamente sua condição pregressa. O processo de estagnação e inércia figurado pelo velho na estação é quebrado com a inserção de lembranças relacionadas com a passagem do trem: a infância e juventude.

Na lembrança da infância, trazida com o trem, o velho se recorda de como o trem e a estação eram presentes em sua vida. Lembra-se de quando era criança brincava nos trilhos, colocava pedras na linha do trem e esperava que o trem passasse e as esmagasse.



As lembranças da juventude representam a relação do velho quando jovem e a moça. O trem aparece como um elemento de interligação. Serve de encontro, aproximação e

comunicação entre os dois. É ele que trás e leva as correspondências trocadas pelo casal servindo como principal meio de encontro direto e indireto.



A cena da dança, a última lembrança do velho, é literalmente simbólica. Dessa forma, a dança na estação não se concretizou, podendo ser caracterizada como platônica, simbolizando a relação e o período em que conviveram. Ao final da cena o velho volta a si e retoma a sua condição de monotonia.



A estação, de maneira dúbia, é o lugar onde o velho consegue um pouco de alívio, e também se torna o local onde se entristece gradativamente. A ação de estar naquele local se torna rotineira e faz parte do programa diário do personagem. A falta de transformação, de movimento e mudanças, trás a tona as semelhanças entre os dois.



É preciso superar essa realidade, mas é sempre difícil saber como. Somente a personagem, no seu íntimo, e à sua maneira, poderá encontrar o seu caminho de

superação. E é nesse mesmo local, ou nessas condições de inércia, que o velho tem a chance de superar todo o seu dilema. Nesse momento surge então a virada do filme, quando a figura jovem do velho aparece sobre os trilhos trazendo para o velho uma mala.

A mala é um símbolo da história de vida da personagem principal e trás dentro dela todas as suas lembranças como bagagem, especialmente a que foram ilustradas na estória. A pedrinha remete a sua infância, as cartas e o lenço sua juventude e seu grande amor. Todos esses elementos que estão dentro da mala remetem à própria memória do velho. Ao receber a mala o velho entende que, o que se deve fazer é seguir em frente e tomar suas lembranças como uma realização pessoal ou simplesmente encontra uma forma de lidar com as lembranças e a dependência do seu passado.





Decidido, com sua mala em mãos, embarca no trem imaginário que o levará para uma viagem de desapego, transformação e continuidade. Onde todas as memórias surgirão como um estímulo para continuar a vida naturalmente.

## CONCLUSÃO

Assim como Umberto Eco definiu, *o modo simbólico*, o signo perde sua ligação com seus significados codificados e transforma-se um símbolo particular capaz de levantar uma *nebulosa de conteúdo*. Elementos comuns tornam-se símbolos apenas no contexto artístico, transformam-se em símbolos particulares. Fora do contexto em que estão inseridos, permanecem elementos ordinários na medida em que não remetem a nenhum significado.

Dessa forma, os elementos utilizados no filme *Passado Presente*, como, por exemplo, a mala que o velho recebe, sugere ao espectador diferentes significados, perdendo assim sua identidade original. Ela deixa de se tornar um simples objeto de viagem, e acaba adquirindo um significado particular que pode sugerir a memória do personagem.

Pressupõe também, um processo de “invenção” e de “reconhecimento”. O emissor sugere um símbolo próprio que só possui sentido no contexto específico da obra, não existindo, portanto, correlação entre o signo que adquiriu valores simbólicos e algum código imposto. Diante da falta de um código que facilite a interpretação, o espectador se atém às regras de significação sugeridas pelo contexto para compreender o significado dos elementos que adquiriram uma ampla carga de conteúdo. Assim, as propriedades que caracterizam o elemento passam a levantar correlações dentro do todo da obra.

No *modo simbólico* então, que gera uma *nebulosa de conteúdo*, não é possível fixar-lhe um único significado, e sua leitura sempre pode ser questionada e revista, segundo novos olhares.



## **BIBLIOGRAFIA**

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 7ª ed.,2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, Luciana Fagundes Braga. *A narrativa cinematográfica alegórica/simbólica no cinema de animação* [Manuscrito]. 2007.

HALAS, Jonh. *Film & Graphics*. Zurich: Walter Herdeg, 1967.

PASOLINI, Pier Paolo. *O Cinema de Poesia in Ciclo Pasolini – anos 60*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

RUSSET, Robert e STARR, Cecile. *Experimental Animation: origins of a new art*. New York: Da Capo, 1988, 1ª ed.1976.