

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais

Livia Maria Barbosa Salgado

**A ESTÉTICA DE SYLVAIN CHOMET:  
A encenação pantomímica do desenho chargístico como diferencial na animação  
contemporânea**

Escola de Belas Artes  
Belo Horizonte  
2014

Lívia Maria Barbosa Salgado

**A ESTÉTICA DE SYLVAIN CHOMET:  
A encenação pantomímica do desenho chargístico como diferencial na animação  
contemporânea**

Monografia apresentada ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientador: Antônio César Fialho de Sousa

Belo Horizonte  
2014

Lívia Maria Barbosa Salgado

**A ESTÉTICA DE SYLVAIN CHOMET:**

**A encenação pantomímica do desenho chargístico como diferencial na animação contemporânea**

Monografia apresentada ao curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

---

Antônio César Fialho de Souza (Orientador) — UFMG

---

Maurício Silva Gino — UFMG

Belo Horizonte, 4 de junho de 2014

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a estética diferenciada do diretor e animador francês Sylvain Chomet, que utiliza a tradicional técnica de animação bidimensional (2D) em seus filmes: o desenho a mão. Seu objetivo é identificar as particularidades de sua animação, que resultam em personagens visualmente interessantes e concebidos com um movimento criativo. Esse diferencial coloca-o em posição de destaque no cenário do cinema de animação contemporâneo, no qual predominam os filmes em computação gráfica tridimensional (3D). Através de uma análise teórica do curta-metragem *La Vieille Dame et Les Pigeons* (1998) e dos longas-metragens *As bicicletas de Belleville* (2003) e *O Mágico* (2010), realizados por Chomet, constatou-se o estilo distinto desse animador: o resgate da pantomima no traço chargístico da animação de personagem. Para embasar o estudo, foi apresentado um panorama sobre a arte da pantomima, conceituando-a e identificando suas características. A análise comparativa do filme *Meu Tio* (Jacques Tati, 1958) — fruto da encenação pantomímica no cinema sonoro —, com a animação *O Mágico* (2010) demonstrou o potencial dessa arte como referência para a construção de um movimento diferenciado que, juntamente com o traço chargístico, constituem a assinatura visual e cinética de Chomet.

Palavras-chave: Animação 2D. Charge. Cinema. Estética. Jacques Tati. Pantomima. Sylvain Chomet.

## ABSTRACT

This work presents a study about the differential aesthesis of French director and animator Sylvain Chomet, which explores the traditional two-dimensional animation (2D) technique in film making: the hand drawing. The aim is to identify the particularities of his animations that result in visually interesting characters conceived with a creative movement. This differential grants Chomet an important position at the current animation scenario, led by 3D animation movies. A theoretical analysis of the short-cut *La Vieille Dame et Les Pigeons* (1998), and of the long-cuts *The Triplets of Belleville* (2003) and *The illusionist* (2010), showed the distinct style of Chomet: the rescue of pantomime in the “*charge*” style lines of character animation. To support this study, a panorama about the art of pantomime was presented, which pointed its concept and characteristics. A comparative analysis, between the movie *My Uncle* (1958) — product of Jacques Tati’s pantomime — and the animated feature *The Illusionist* (2010) proved the potential of this art as reference for the construction of a singular movement, which combined with “*charge*” style lines defines Chomet’s visual and kinetics signature.

Keywords: 2D animation. Aesthesis. “*Charge*”. Jacques Tati. Movies. Pantomime. Sylvain Chomet.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 PANTOMIMA: ARTE DO SILÊNCIO .....	8
2.1 História .....	8
2.2 A pantomima no cinema <i>live action</i> mudo.....	10
2.2.1 A arte de Chaplin.....	11
3 A PANTOMIMA DE JACQUES TATI.....	13
4 A ESTÉTICA DIFERENCIADA DE SYLVAIN CHOMET .....	17
4.1 O traço chargístico de Chomet .....	17
4.2 O movimento diferenciado de Chomet: a pantomima encenada em <i>O Mágico</i> (França / Reino Unido, 2010).....	20
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	38
REFERÊNCIAS .....	40
ANEXOS .....	43

## 1 INTRODUÇÃO

A aplicação de sofisticadas técnicas computacionais na realização de filmes de animação mudou radicalmente o perfil do cenário cinematográfico de animação. Antes dominado pelos filmes dos estúdios Disney, que possuíam a animação tradicional 2D como característica, esse cenário foi invadido pelos longas-metragens com personagens digitais em computação gráfica tridimensional (3D), conquistando uma nova geração de espectadores a partir da segunda metade dos anos 1990.

Por outro lado, nos últimos onze anos, a animação francesa se notabilizou no mercado internacional com produções independentes que vêm resgatando a técnica tradicional 2D (bidimensional) — em vez de seguir a linha dominante na indústria cinematográfica atual (com produções em computação gráfica tridimensional — 3D). A clássica sequência de desenhos de personagens feitos a mão (2D) vem sendo revitalizada na animação daquele país, contrastando com a produção de bonecos gerados em interfaces computacionais (3D) do mercado estadunidense, que se estabeleceu como padrão técnico e estético a partir dos anos 2000.

Nesse contexto, ganha destaque Sylvain Chomet, animador francês que conquistou uma indicação ao Oscar de Melhor Curta-Metragem já com seu filme de estreia, *La Vieille Dame et Les Pigeons*, em 1998. Cinco anos depois, Chomet tornou-se mundialmente conhecido, devido ao multipremiado sucesso de público e crítica *As Bicicletas de Belleville* (*Les Triplettes de Belleville*, França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003), que recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Longa-Metragem de Animação. Em 2011, com seu segundo longa-metragem, *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010) — que leva para as telas, em formato de animação, um roteiro não filmado do cineasta e comediante francês Jacques Tati —, conquistou novamente uma indicação na mesma categoria. Assim, o objeto de pesquisa deste trabalho é a estética distinta desse animador, que resulta em personagens visualmente interessantes e concebidos com um movimento criativo, destacando-o no cinema de animação contemporâneo.

Acompanhando a linha da produção francesa em voga, foi exatamente o curta-metragem de Chomet (*La Vieille Dame et Les Pigeons*) que chamou a atenção para o seu trabalho, no qual propõe o resgate da pantomima no traço chargístico da animação de personagem, característica que viria a se repetir em *As Bicicletas de Belleville*.

Esse filme distinguiu a produção francesa de Chomet, a partir do início dos anos 2000, como um marco para as possibilidades criativas da tradicional técnica 2D — principalmente

com relação à encenação pantomímica do desenho chargístico —, ainda a serem exploradas no universo da animação de personagem atual. O sucesso comercial e de crítica desse trabalho culminou na produção de seu segundo longa, *O Mágico*, ratificando o estilo do animador, uma vez que se trata de um roteiro escrito por um dos mestres da pantomima no cinema sonoro, o cineasta Jacques Tati.

É por estas razões que se torna relevante a produção de um estudo acerca do cinema de animação francês contemporâneo, por meio do trabalho distinto de Sylvain Chomet e de sua contribuição para o cinema de animação, tendo como ponto de partida o seguinte questionamento:

— Quais são as particularidades estéticas dos filmes do diretor francês Sylvain Chomet que os colocam em posição de destaque nesse cenário?

Assim, ao desenvolver uma análise teórica sobre as características distintas das animações francesas *La Vieille Dame et Les Pigeons* (1998), *As Bicicletas de Belleville* (2003) e *O Mágico* (2010), que revalorizaram a técnica bidimensional (2D) no cinema de animação atual — dominado pelos filmes de animação em computação gráfica tridimensional (3D) — este estudo possui como objetivo demonstrar o potencial da arte da pantomima no traço chargístico (característico de Chomet) como diferencial na animação de personagens.

Como ponto de partida da pesquisa, no capítulo 2 será apresentado um panorama da pantomima, a fim de extrair suas características e demonstrar a existência de uma tradição dessa arte, sobretudo na Europa e, conseqüentemente, na França.

No terceiro capítulo, a encenação pantomímica de Jacques Tati ganha destaque, embasando o potencial do uso dessa arte como referência para a construção de um movimento diferenciado no cinema de animação.

Por fim, no capítulo 4, a estética diferenciada de Sylvain Chomet é esmiuçada, tendo como parâmetros os elementos estudados nos dois capítulos anteriores. No mesmo capítulo, realiza-se, ainda, uma análise comparativa da animação de Chomet — *O Mágico* — e o filme *Meu tio*, de Jacques Tati. Busca-se, assim, comprovar a problemática proposta.



## 2 PANTOMIMA: ARTE DO SILÊNCIO

A pantomima é conceituada como “arte ou ato de expressão por meio de gestos” (FERREIRA, 2010, p. 1551), sendo conhecida como a arte do silêncio.<sup>1</sup>

Nas artes performáticas, esse estilo de representação explora ao máximo o uso de expressões fisionômicas e corporais para transmitir a emoção dos personagens ao se contar uma história, pois possui como particularidade a ausência de diálogos verbais. Os gestos são bem definidos e exagerados, pois toda a informação — desde os sentimentos às características da personalidade — é passada por meio deles. Assim, elementos como a postura, o modo de andar, sentar, pegar objetos, são importantes para definir o perfil psicológico do personagem.

### 2.1 História

O uso da pantomima remonta às civilizações antigas, sendo suas origens religiosas.

A pantomima atual é resultado de mais de 5.000 anos de especialização. Suas origens são religiosas como também as do próprio teatro dramático. Nas diversas civilizações antigas e primitivas [...] os sacerdotes usavam expressões corporais para transmitir sensações do divino, narrando epopeias, revelando assim características pantomímicas. Esta semente pantomímica é encontrada nos rituais egípcios, hindus, sumérios e gregos.<sup>2</sup>

A pantomima possui forte tradição na história do teatro, tendo sido utilizada tanto para encenar histórias como para números circences e de dança. Berthold (2000), em seu livro “História mundial do teatro”, comenta a era das pantomimas, momento em que a arte do teatro — uma vez separada da obra dramática do poeta — passa a depender da habilidade do intérprete, ficando a critério do ator individual.

Aproximava-se a grande era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos, e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. A pantomima foi a estrela teatral das resplandescentes festividades do Egito sob o governo dos Ptolomeus, e a favorita dos Césares e do povo romano. (BERTHOLD, 2000, p. 163)

---

<sup>1</sup> MCGRAW-HILL. **The Stage and the School** — Chapter 2: Pantomime and Mime. Disponível em: <[http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0078616271/student\\_view0/chapter2/overview.html](http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0078616271/student_view0/chapter2/overview.html)> Acesso em: 10 mar. 2014.

<sup>2</sup> AMICUCHI, Peterson. **Um pouco da história da pantomima**. Disponível em: <<http://www.ministeriodeartesfreedom.com/artes/?p=1526>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

Durante a época do império romano, a aceitação desse estilo foi tamanha que, quando o imperador Nero descobriu que o astro pantomimo Páris, o Velho, era mais popular do que ele, ordenou que fosse decapitado. Segundo Annette Lust (2003), a pantomima romana era composta por cenas burlescas, curtas e improvisadas. Apresentava temas de amor, adúlterio e piadas a respeito dos Deuses. Os gêneros variavam da comédia ao drama.

Também na Roma antiga, durante o império de Domínio, Quintiliano, o grande orador da época, escreveu a apologia artística da pantomima, transcrita por Berthold (2000), na qual ele afirma que os pantomimos podiam falar com os braços e com as mãos:

Eles podem falar, suplicar, prometer, clamar, recusar, ameaçar e implorar; expressam aversão, medo, dúvida, recusa, alegria, aflição, hesitação, reconhecimento, remorso, moderação e excesso, número e tempo. Não são eles capazes de excitar, acalmar, suplicar, aprovar, administrar, mostrar vergonha? Não servem, como os pronomes e advérbios, para designar lugares e pessoas? (BERTHOLD, 2000, p. 164)

Mais tarde, as tradições e o espírito dessa arte foram revividos na Europa, ao se fundir com a *commedia dell'arte*, uma das formas de teatro mais importantes do continente.

Também característico da Europa, o chamado *dumbshow* foi um tipo de espetáculo de pantomima dos séculos XVIII e XIX. Eram melodramas, que não possuíam diálogos e que eram apresentados em teatros.

Na França, berço de notórios intérpretes da arte do silêncio, a pantomima ganhou destaque nos *Théâtres de la Foire* (teatros das feiras) depois que diálogos falados e monólogos foram proibidos em peças que não pertenciam ao que era considerado o teatro oficial do país, denominado *Comédie Française*.

[...] o rei finalmente intercedeu e tirou das feiras o pouco de verbo monologar que nelas ainda havia. Em 1710, vetaria o monólogo inventivo e, assim, iniciar-se-ia o processo da peça muda nas feiras [...]. É aí que surge a **pièce à la muette**, peça à maneira emudecida, visto que os feirantes passaram a ser condenados à mais pura pantomima agora realmente sem texto ou monólogo. (CAMARGO, 2006) (grifo do autor)

O *music hall*, uma espécie de teatro de variedades característico da Grã-Bretanha, também contribuiu para o desenvolvimento dessa arte, uma vez que foi palco para o aperfeiçoamento de artistas ícones desse estilo, como Charles Chaplin. Eram espaços aonde as pessoas iam para beber e assistir a números artísticos diversos. Assim como ocorreu na França, a proibição da fala pela lei inglesa nas apresentações nos palcos desses estabelecimentos favoreceu a prática da pantomima.

Havia a tradição da pantomima nos *music halls*, nos tempos em que peças eram apresentadas como entretenimento gratuito para os clientes. Para evitar que os estabelecimentos que serviam bebidas competissem injustamente com os teatros, a lei inglesa proibiu os artistas de falarem nos palcos dessas casas de shows. (MILTON, 1996, tradução nossa<sup>3</sup>)

Berthold justifica a popularização da arte da pantomima devido a seu caráter universal, pois ultrapassa as barreiras da comunicação impostas pela língua falada. Segundo a autora, na pantomima as “leis são as mesmas em todos os lugares e em qualquer época. Sua linguagem sem palavras fala aos olhos”. (BERTHOLD, 2000, p. 164)

## 2.2 A pantomima no cinema *live action* mudo

A presença da pantomima no cinema é atribuída, de modo geral, aos artistas da época dos filmes mudos, como mostram Aumont e Marie (2003):

De modo mais amplo, comparou-se frequentemente o cinema mudo com a arte da pantomima, em geral, para deduzir daí que, como seu antecedente teatral, tinha a virtude de comunicar um sentido de maneira imediata, independente de qualquer língua. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 219)

Desprovidas do som verbal como parte integrante da narrativa, as obras da era silenciosa do cinema se apoiavam na imagem para transmitir a mensagem desejada, utilizando, para tanto, a expressividade gestual e a mímica de seus atores.

Aumont e Marie (2003, p. 48) colocam o cinema mudo como “uma forma de arte diferente do cinema falado, já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca.” Os autores apontam a existência de uma estética própria do cinema mudo, com especificidades que o diferenciam do falado. É nessa estética que o aspecto visual da imagem cinematográfica é amadurecido, destacando-se o cuidado com os enquadramentos e com a composição dos planos, o que vai embasar a estrutura narrativa do cinema falado. Alguns elementos já recebiam privilégio em relação a outros, como o rosto e os objetos, colocados em primeiro plano para direcionar o olhar do espectador para a narrativa proposta no filme. Evidentemente, recorria-se, no cinema mudo, à utilização de recursos substitutivos para os

---

<sup>3</sup> There was a tradition of pantomime in the music halls, going back to the days when shows were staged as free entertainment for saloon patrons. In order to prevent drinking establishments from competing unfairly with theaters, English law forbade the performers in these saloon shows to speak on stage.

efeitos sonoros, como o uso de letreiros e efeitos gráficos, a fim de suprir as ausências auditivas da história, cujo conteúdo era fundamental para os espectadores.

Entre os artistas da época muda do cinema, alguns se destacaram pelo modo singular do uso da pantomima, sendo frequentemente lembrados na literatura sobre o assunto, entre eles Charles Chaplin e, posteriormente, Jacques Tati, no cinema falado francês, e que será estudado no capítulo 2.

### 2.2.1 A arte de Chaplin

Charles Chaplin ou Charlie Chaplin, ator de origem inglesa, ganhou reconhecimento mundial por meio do cinema americano com seu famoso personagem *Tramp* (Vagabundo) — que “até hoje é a imagem fictícia de um ser humano mais reconhecida, universalmente, na história da arte”. (ROBINSON, 2004, tradução nossa<sup>4</sup>)

A expressividade de seu personagem “Vagabundo”, alcançada por meio da técnica empregada pelo artista, é resultado de uma vida inteira de aperfeiçoamento na arte da pantomina, que ele trouxe dos tempos em que atuou no *music hall* inglês — antes de ir para os Estados Unidos e estrear nos cinemas —, como destaca Marcel Marceau<sup>5</sup>, ao dizer que Chaplin “adaptou o seu estilo de pantomima do *Music Hall* inglês para o estilo cinematográfico”. (MARCEAU *apud* WEISSMAN, 2008, tradução nossa<sup>6</sup>)

Segundo Weissman, ao se referir à pantomima de Chaplin,

Marceau não estava restringindo o termo pantomima ao seu sentido mais estrito — sua própria especialidade de *dumbshow*. Ele o estava usando em seu sentido mais amplo, para incluir aquelas habilidades complexas de atuação não verbal, que os vocalistas do *music hall* rotineiramente usavam para contar a história de suas músicas [...]: preciosidades de invenção não verbal, inflexão gestual, e expressões faciais que aprimoraram imensuravelmente o contar de suas histórias. (WEISSMAN, 2008, tradução nossa)<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> “[...] still remains the most universally recognised fictional image of a human being in the history of art.”

<sup>5</sup> Famoso mímico francês conhecido especialmente por interpretar nos palcos o Bip — uma espécie de palhaço, que tinha a cara pintada de branco — construído por ele a partir da mistura do personagem arlequim com os gestos pantomímicos de Chaplin e Buster Keaton. Por muitos anos a *Compagnie de Mimme Marcel Marceau*, foi a única companhia de pantomima no mundo, sendo assim, o responsável por popularizar essa arte junto ao grande público.

<sup>6</sup> “[...] adapted his style of English Music Hall pantomime to cinematography.”

<sup>7</sup> Marceau was not restricting the term “pantomime” to its narrowest sense — his own specialty of dumb show. He was using it in its broader sense to include those complex nonverbal acting skills that music hall vocalists routinely used to get the story lines of their songs across [...]: gems of nonverbal invention, gestural inflection, and facial expressions that immeasurably advanced the telling of their tale.

Chaplin foi um dos artistas que viu com relutância a chegada do som no cinema, insistindo na ausência de diálogos em seus filmes. Ele se considerava um especialista na arte da pantomima, à qual havia se dedicado durante toda a sua carreira. O artista acreditava que, mesmo que ele fizesse um filme com falas, independentemente do quão bom ele fosse no filme, ele jamais conseguiria superar a habilidade artística de sua pantomima (KAMIN, 2011, p. 123).

Apesar de ter adentrado o cinema falado com uma produção bem sucedida (*O Grande Ditador*, 1940), para Chaplin o cinema mudo continuava sendo uma forma viável de arte, e seu filme *Luzes da cidade* (1931), dirigido e encenado deliberadamente sem falas, quando a indústria já concebia os primeiros filmes sonoros, é uma demonstração disso, como coloca Dan Kamin:

Dirigindo-se a uma audiência que não tinha visto um filme mudo, ou um filme novo de Chaplin há quase três anos, ele [Chaplin] sucintamente enuncia seu filme ‘Uma comédia romântica em pantomima’. Três anos antes ninguém descreveria um filme como pantomima, porque todos eram pantomimas. Mas agora Chaplin estava definitivamente sozinho, o último remanescente. (KAMIN, 2011, p. 126, tradução nossa)<sup>8</sup>

O artista acabou por utilizar o som em seus filmes como efeitos sonoros, de forma a reforçar a comicidade de sua atuação pantomímica. Sua crença nessa arte como a encenação ideal para caracterização da personalidade humana, que unificava as expressões corporais e faciais para conceber as idiosincrasias cômicas/dramáticas de seus personagens, ajudou a propagá-la também no cinema falado.

O uso da pantomima no cinema sonoro é creditado especialmente a Jacques Tati, o que conferiu ao cineasta francês uma certa singularidade no modo de fazer filmes. Suas obras foram consideradas originais e uma homenagem à era silenciosa do cinema.

---

<sup>8</sup> “Addressing an audience that hadn’t seen a silent film, or a new Chaplin film, in nearly three years [...] he succinctly subtitles his picture “A Comedy Romance in Pantomime”. Three years earlier no one would have described a film as pantomime, because they were all pantomime. But now Chaplin stood definitely alone, the last holdout.”

### 3 A PANTOMIMA DE JACQUES TATI

Jacques Tati, cineasta e ator francês, destacou-se pelo modo diferenciado de fazer filmes, durante os anos de 1947 a 1974 — quando foi lançado seu último trabalho. Apesar da implementação do som no cinema no final da década de 1920, ele optou por valorizar o movimento gestual e corporal de seus personagens ao contar a história de suas narrativas, tornando o diálogo prescindível em suas obras. Nestas, embora o som possua o papel de coadjuvante, exerce grande importância, servindo como apoio para as *gags*<sup>9</sup>. Segundo Tati, citado por Cauliez (1968, p. 7), “da pantomima ao cinema é um passo. [...] Esta maneira de se exprimir sem diálogo parecia adaptar-se perfeitamente a uma certa forma de arte cinematográfica [...]”

Como Chaplin e outros artistas pantomímicos, Jacques Tati começou a se destacar por meio de performances no *music hall*, mas seu primeiro contato com a arte da mímica foi no tempo em que jogava *rugby*<sup>10</sup> profissional e se apresentava para seus colegas de time fazendo imitações de jogadores. No cinema, começou como ator e roteirista de curtas metragens, obtendo reconhecimento como cineasta em 1947, com o curta *L'École des Facteurs*, que posteriormente virou seu primeiro longa: *Jour de Fête*, em 1949.

O êxito veio com *As Férias do Sr. Hulot* (*Les Vacances de M. Hulot*, França, 1953) que, mesmo sendo um filme francês apresentado sem legendas, fez sucesso nos Estados Unidos, o que o levou a ser promovido como aquele que “quebrou a barreira da linguagem”, como destaca Andrew Mayer (1955):

É interessante ressaltar que *Jour de Fête* foi exibido na América com legendas, ao passo que *As férias do Sr. Hulot*, não. Isso talvez tenha contribuído para uma maior popularidade desse segundo filme, uma vez que sugere ter sido usado nele mais humor não verbal. Consequentemente, o filme foi divulgado como aquele que quebrou a barreira da linguagem. (MAYER, 1955, p. 22)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Termo usado no cinema, teatro e TV para designar uma breve piada, geralmente visual. Possui como característica o elemento surpresa, proporcionado pelo desfecho inesperado da cena, o que resulta em um efeito cômico.

<sup>10</sup> Esporte coletivo originário da Inglaterra que, similarmente ao Futebol Americano, é praticado com as mãos e uma bola.

<sup>11</sup> It is interesting to note that *Jour de Fete* was shown in America with subtitles, whereas *M. Hulot's Holiday* was not. This may partially account for the greater popularity of the latter picture, since it indicates that more use was made of nonverbal humor. Consequently, the picture has been promoted as one which has broken the language barrier.

Nesse longa, Jacques Tati apresenta seu personagem Hulot — interpretado por ele mesmo —, que viria a ser o protagonista de suas obras seguintes e é com quem sua imagem é comumente associada.

Em seus filmes, o cineasta deixa clara sua intenção de utilizar a pantomima como linguagem, uma vez que,

o som e os efeitos sonoros são essenciais para os filmes de Tati, o diálogo, não. O personagem Hulot, que aparece em quatro filmes, nunca diz nada além de seu nome [...]. Palavras e frases indistinguíveis em francês ditas por outros personagens podem ser ouvidas de tempos em tempos, mas não significam nada. (SCHWABACH, 2000, tradução nossa)<sup>12</sup>

Os movimentos são exagerados e bem marcados, até mesmo uma simples caminhada de Hulot é encenada de maneira a exprimir características de sua personalidade. Seus braços desenham no ar os movimentos, deixando claras suas intenções. Suas mãos ou estão segurando um objeto que o acompanha, como o guarda-chuva em *Meu Tio* (*Mon Oncle*, França / Itália, 1958), ou estão pousadas em sua cintura. Seu biótipo longo e esguio e o movimento corporal caricato reforçam a personalidade atrapalhada do personagem, sendo sua pose de descanso uma de suas características marcantes, capaz de identificá-lo como o recorrente personagem de Jacques Tati.

**Figura 1 — O personagem Hulot**



A pose de descanso de Hulot: mãos pousadas na cintura, cotovelos apontados para trás e corpo ligeiramente inclinado para frente.

Fonte: Da esquerda para a direita: *As férias do Sr. Hulot* (França, 1953); estátua feita em homenagem ao personagem na praia do balneário francês de Saint-Marc-sur-Mer (Comune de Saint-Nazaire), onde o filme foi filmado (Demeester, 1999)<sup>13</sup>; *Meu Tio* (França / Itália, 1958).

<sup>12</sup> Sound and sound effects are essential to Tati's movies, dialogue is not. The character Hulot, who appears in four movies, never says anything but his name [...]. Indistinct words and phrases in French can be heard from other characters from time to time, but they mean nothing.

<sup>13</sup> Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Marc-sur-Mer\\_Statue\\_Mr\\_Hulot.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Marc-sur-Mer_Statue_Mr_Hulot.JPG)>. Acesso em 3 maio 2014.

**Figura 2: Poster de divulgação dos filmes de Jacques Tati**



Fonte: Da esquerda para a direita, cartaz de *Meu tio* (Site Imdb<sup>14</sup>) e cartaz de *As férias do Sr. Hulot* (Site O sétimo continente<sup>15</sup>).

Assim, ao explorar o movimento do personagem no contar da história, os filmes produzidos por Tati acabaram por constituir um rico acervo de informações para aqueles que estudam a cinética dos seres para, a partir daí, serem capazes de criar um movimento sintético, trabalho daqueles que atuam no cinema de animação, como explica Fialho (2013), em sua definição do que seria esse movimento sintético elaborado pelo animador:

Construção de posições sucessivas elaboradas e selecionadas com critério cinético pelo animador, para sugerir a ilusão de *anima* a personagens. Esta ilusão é sugerida pela articulação quadro-a-quadro das partes móveis do personagem por entre as poses elaboradas pelo animador, visando estabelecer a dinâmica da ação planejada por ele. (FIALHO, 2013, p. 306)

Para Armand Cauliez (1968, p. 41), o trabalho do cineasta francês “trata-se em suma de cinema de animação (sobretudo para Hulot). Tati faz desenho animado vivo. Assim, tudo se funde: cenários e personagens. Tudo conta: os gestos e as cores.”

Enquanto Tati se destacou encenando a pantomima no cinema *live action* falado, o potencial desse estilo como referência para a construção de uma estética diferenciada torna-se evidente com o trabalho do cineasta e animador francês Sylvain Chomet. Em suas três obras animadas (*The old lady and the pigeons*, *As Bicicletas de Belleville* e *O Mágico*) ele resgata a arte da pantomima na animação do cinema falado e conta histórias em que o diálogo possui

<sup>14</sup>Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0050706/>>. Acesso em: 3 maio 2014.

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.osetimocontinente.com/2011/06/chamaram-lhe-o-sr-hulot.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.



pouco ou nenhum espaço, construindo, assim, a sua assinatura visual e cinética<sup>16</sup>, que mescla o burlesco e a mímica, característicos dessa forma de arte. Em *O Mágico (L'Illusionniste)*, França / Reino Unido, 2010), Chomet apresenta um Tati animado, cujos trejeitos e movimentos foram concebidos a partir do estudo dos filmes de Jacques Tati.

---

<sup>16</sup> Segundo Antônio Fialho (2013), a assinatura visual e cinética é a responsável pela “identificação artística do trabalho experimental do animador, além, evidentemente, da impressão digital de sua linha na construção da figura.” (FIALHO, 2013, p. 92) Enquanto a palavra *visual* se refere ao fato de ser possível caracterizar o animador pelo traço artístico do personagem por ele criado, o termo *cinética* faz referência ao movimento sintético construído por esse animador para a animação de seus personagens.

## 4 A ESTÉTICA DIFERENCIADA DE SYLVAIN CHOMET

Sylvain Chomet — roteirista, diretor e animador francês — obteve em 2003 reconhecimento com o seu longa-metragem de animação *As Bicicletas de Belleville* (*Les Triplettes de Belleville*, França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003). Realizado na tradicional técnica de animação 2D, utilizando personagens animados por meio de desenhos feitos a mão, no papel, o longa conseguiu destaque no cenário cinematográfico em um momento de franca desvalorização desse estilo em favor da computação gráfica.

Tal façanha é creditada à sua assinatura visual e cinética, que apresenta ao espectador um estilo singular — bem diferente da atual estética dos filmes produzidos pelos grandes estúdios americanos — constituído a partir da influência da animação clássica (de filmes dos estúdios Disney, como *101 Dálmatas* e *Aristogatos*), da bagagem dos tempos em que trabalhou na arte de histórias em quadrinhos e do uso da pantomima na construção do movimento de seus personagens.

### 4.1 O traço chargístico de Chomet

O estilo do animador ficou conhecido por meio do curta *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998), o qual levou sete anos para ser finalizado, devido à falta de interesse de produtores em patrocinar o trabalho. O filme conta a história de um guarda faminto que, ao perceber o hábito de uma velha senhora de dar comida aos pombos, passa a se vestir como um para ser também alimentado por ela.

Ao contrário dos filmes de animação em geral, os personagens de *The old lady and the pigeons* (1998) e de *As Bicicletas de Belleville* (2003) — seu trabalho posterior —, apresentam traços grosseiros, com formas angulosas e exageradas, cheios de contrastes: enquanto as silhuetas da velhinha que dá nome ao curta e de Madame Souza — a avó de Champion, personagem de *Bicicletas* — são quase que um pequeno retângulo, o guarda faminto é alongado, o corpo de Champion forma um “S”, as irmãs Triplettes são altas e bastante maleáveis e os personagens de fundo são extremamente redondos. Chomet, citado por McCann (2008), classifica seu traço como similar ao estilo gráfico das histórias em quadrinhos francesas, sendo uma “espécie de caricatura da realidade”. (Chomet *apud* McCann, 2008, p. 60)

Antônio Fialho (2013) descreve a arte desse animador como detentora de “um apelo visual diferenciado”. Segundo ele,

[...] o contraste formal de algumas figuras beira o grotesco e seu arranjo linear pode até desagradar ao espectador mais convencional, embora seja impossível não desgrudar os olhos dessa representação gráfica durante a projeção fílmica. É o magnetismo imagético desses personagens [...] que continua a hipnotizar o espectador (até aquele mais convencido ao padrão formal da indústria de Animação de personagem vigente). (FIALHO, 2013, p. 113)

Ao analisar a Figura 3, que mostra a velha (desenho da esquerda), personagem do curta *The old lady and the pigeons* (1998) e madame Souza (figura da direita), de *As Bicicletas de Belleville* (2003), já é possível perceber algumas dessas características do estilo gráfico do animador francês: o corpo retangular, a cabeça grande que esconde o pescoço e a expressão forte. Curiosamente, a partir desses dois primeiros trabalhos, percebe-se certa tendência em Chomet de desenvolver personagens senis entre seus protagonistas — o que se repete em seu longa seguinte, *O mágico* (2010).

**Figura 3 — A velha de *The old lady and the pigeons* (1998) e madame Souza de *As Bicicletas de Belleville* (2003)**



Comparando as duas personagens é possível notar o quanto são similares. Segundo Chomet (SONY PICTURES CLASSICS, 2003), a velha do curta seria reaproveitada no longa, mas devido a problemas com relação à permissão de reutilização, foram feitas alterações no *design*.

Fonte: *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998); *As Bicicletas de Belleville* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003).

As formas diferenciadas dos personagens, exploradas pelo animador (Figura 4), já se mostram presentes em *The old lady and the pigeons* (1998): enquanto a velha é quase que um pequeno retângulo, o guarda nos é apresentado como um homem esguio. E Champion,

protagonista de *Bicicletas*, possui a silhueta tão curvada que seu corpo, que forma um “S”, encaixa-se em sua pequena cama — a mesma desde que era criança.

**Figura 4 — As formas dos personagens de Chomet**



O contraste formal entre velha e o guarda de *The old lady and the pigeons* (1998); Champion deitado em sua pequena cama; os corpos maleáveis das irmãs Triplettes.

Fonte: *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998); *As Bicicletas de Belleville* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003).

Contrapondo-se aos personagens principais, os personagens de fundo são pessoas exageradamente gorduchas e se repetem nas duas obras, reforçando o exagero e o contraste característicos do estilo gráfico do animador. Na última imagem contida na Figura 5, os extremos de Chomet: madame Souza, representada por um pequeno retângulo e Champion, um longo e esguio “S”. O cachorro da família, Bruno, de comportamento humanizado, também se destaca por sua aparência que, de tão grotesca, fica cômica, sendo ele o responsável por várias *gags* no filme.

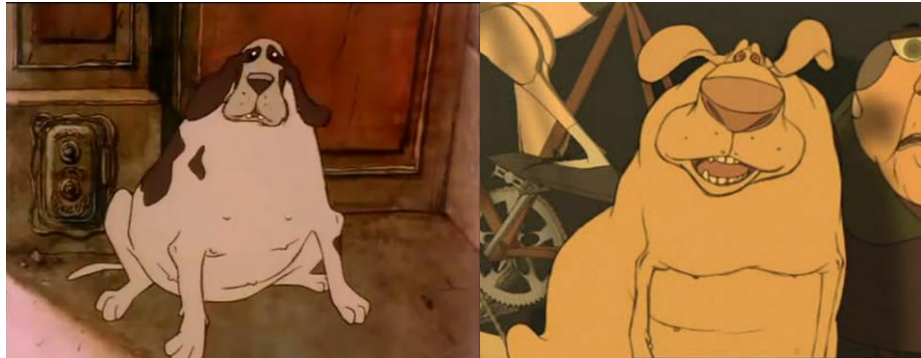
**Figura 5 — Os contrastes formais dos personagens**



Os personagens de fundo gorduchos e que destoam dos personagens principais. Na imagem mais à direita, os protagonistas madame Souza, Champion e o cachorro Bruno.

Fonte: *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998); *As Bicicletas de Belleville* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003).

**Figura 6 — Comparação entre o cachorro do curta de Chomet e o cachorro Bruno, de *As Bicicletas de Belleville* (2003)**



O animador repete nos dois filmes o mesmo estilo gráfico para os dois cachorros.

Fonte: *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998); *As Bicicletas de Belleville* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003).

Fialho destaca a importância do desenho a mão para a afirmação do estilo diferenciado do animador francês que, em meio à era digital, mostra o que seria “a impressão *digital* única do animador” (p. 174), valorizando a importância do ato de desenhar para o cinema de animação.

Esse filme [*As Bicicletas de Belleville* (2003)], embora de origem europeia, surgiu em um momento crucial da indústria do desenho animado dos Estados Unidos, onde se começava a refutar o personagem desenhado em detrimento do personagem digital no segmento da Animação para Cinema. Evidentemente um produto artístico fora dos padrões executivos de Hollywood, já que nunca seria financiado unicamente pela indústria norte-americana (trata-se de uma co-produção internacional), a temática do filme investia na motivação narrativa de personagens que não dialogavam entre si. (FIALHO, 2013, p. 96)

Os gráficos do animador francês, de características burlescas — personagens de traços grotescos e caricatos e que dão o tom cômico para as animações — contribuem para a estética diferenciada de Sylvain Chomet que, juntamente com o movimento singular utilizado na animação de seus personagens, compõem a sua assinatura visual e cinética.

#### **4.2 O movimento diferenciado de Chomet: a pantomima encenada em *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010)**

Além do aspecto visual, *The old lady and the pigeons* (1998) se destaca por uma característica que se repete nas animações seguintes do diretor: a ausência de diálogos e o uso da pantomima. Tal aspecto concede a Sylvain Chomet uma assinatura cinética bastante peculiar, que chama a atenção para o seu trabalho, tornando-o uma obra capaz de fazer frente



aos filmes de computação gráfica atuais. Para ele, animar esses personagens com traços e formas tão diferentes é aproveitar a liberdade que a animação proporciona, o que não seria possível nos filmes *live action*. E que, apesar de conceber esses personagens fisicamente caricatos, “é o jeito como o personagem se move [...] que realmente o caracteriza”. (SONY PICTURES CLASSICS, 2003)

**Figura 7 — O movimento dos personagens de Chomet**



Os braços alongados do guarda é um aspecto que se repete nas irmãs Triplettes e posteriormente no personagem principal de *O Mágico* (2010), como será mostrado adiante. Tal fato permite ao animador explorar o movimento dos personagens, tornando-o mais orgânico.

Fonte: *The old lady and the pigeons* (França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998); desenho de produção de *As Bicicletas de Belleville* (Site Living lines library — collection of animated lines<sup>17</sup>).

Os dois primeiros trabalhos de Chomet já deixam claro para o espectador a sua maneira característica de fazer animação. Com o lançamento de *O Mágico* (2010) — seu segundo longa-metragem — torna-se patente o resgate da pantomima como referência para a construção do movimento singular de seus personagens, ao utilizar um Jaques Tati animado como protagonista da história. Mais uma vez, trata-se de um filme sem diálogos, no qual a falta de uma língua em comum entre os dois protagonistas, que são de países diferentes, funciona como uma premissa para esse tipo de narrativa.

O animador francês define sua arte como sendo baseada na mímica e na atuação de personagem e considera haver maior influência da câmera dos filmes *live action* em seu trabalho do que da animação, como fala em entrevista à Sony Pictures (2003), ao responder à pergunta sobre como descreveria seu estilo:

É baseado na mímica e na atuação de personagem. Eu sou mais influenciado pelo trabalho de câmera ao vivo do que pela animação. Por Jaques Tati, é claro, mas

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://livlily.blogspot.com.br/2011/02/les-triplettes-de-belleville-triplets.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.

também por todos aqueles astros do cinema mudo, Charlie Chaplin, Buster Keaton [...]. (SONY PICTURES CLASSICS, 2003, tradução nossa)<sup>18</sup>

*O Mágico* (2010) é uma adaptação de um roteiro não filmado de Jacques Tati, cuja filha, Sophie Tatischeff, entregou a Chomet. Sophie achou seu estilo bastante apropriado para levar às telas a história de seu pai. Curiosamente, antes da realização desse longa, o animador francês demonstrou sua admiração por Tati ao colocar cenas do filme *Jour de fête* (1949) em uma sequência em que as irmãs Triplettes assistem à TV em *As Bicicletas de Belleville* (2003).

O filme conta a história de um velho mágico (Tatischeff) tentando encontrar seu espaço em meio aos novos astros do rock no final dos anos 1950. Ele se vê forçado a aceitar trabalhos em teatros decadentes, festas, bares e cafés. Durante uma de suas apresentações, em um pub na costa oeste da Escócia, ele conhece a menina Alice, que fica encantada com sua mágica, acreditando ser real e não um ilusionismo. Embora não falem a mesma língua, ela o segue até Edimburgo, onde passam a morar em um hotel e desenvolvem uma relação de pai e filha. Encantado com o entusiasmo da garota por sua mágica, Tatischeff a recompensa com presentes que aparecem misteriosamente. Para não desapontá-la, mostrando que mágica não existe, ele passa a trabalhar dia e noite para conseguir presenteá-la com o que deseja.

Segundo Chomet (*apud* SONY PICTURES CLASSICS, 2010), a animação 2D feita a mão, técnica que o define como artista, e que foi utilizada em *O Mágico* (2010), possui um certo charme artístico e agrega valor à obra. Para ele, a imperfeição e inexatidão dos traços manuais são importantes quando se conta uma história sobre personagens humanos, tornando-a mais verossímil. Bob Last, produtor do filme, atribui à riqueza das linhas da animação o aspecto extraordinário dos filmes do animador francês. (LAST *apud* SONY PICTURES CLASSICS, 2010)

Para o *design* do mágico Tatischeff, Chomet baseou-se na imagem de Jacques Tati. O mágico herdou de Tati a silhueta alongada, com braços compridos e mãos grandes; os olhos expressivos e ombros ligeiramente caídos, que ajudam a dar o tom de melancolia presente na animação e ainda as calças ligeiramente curtas, que revelam suas meias. Na Figura 9, o personagem animado está na mesma pose de descanso característica de Hulot, dos filmes de Tati, e que se repete ao longo de toda a animação. Fialho (2013) lembra a importância dessa pose (posição estacionária) para a caracterização de personagem:

---

<sup>18</sup> “It’s based on mime and character-acting. I’m more influenced by live camerawork than by animation. By Jacques Tati, of course, but also by all these silent movie stars, Charlie Chaplin, Buster Keaton [...]”

Inicialmente, o que diferencia um personagem animado, não somente enquanto síntese formal, mas enquanto *persona*, é como ele se apresenta em sua posição estacionária (enquanto não está se movendo de um lugar para outro). Se a caracterização de seu movimento permite exprimir algo peculiar do seu estado emocional mais genérico, notadamente a sua pose inerte, ainda que por alguns segundos, complementa a essência de sua alma para o espectador. (FIALHO, 2013, p. 99)

**Figura 8 — A criação do mágico Tatischeff**



A fisionomia de Tatischeff, à direita, foi baseada nas feições do próprio Jacques Tati (à esquerda).  
Fonte: *Meu tio* (França / Itália, 1958) e Desenho de produção de *O mágico* (CHOMET, 2010).

**Figura 9 — A pose de descanso de Tatischeff**



Hulot (à esquerda) e Tatischeff na pose de descanso característica do personagem criado por Tati e reproduzida por Chomet, a partir da qual é possível apreender aspectos da personalidade do personagem de *O mágico* (2010) — e também de Hulot —, com seu jeito pensativo, como se estivesse sempre em dúvida do que fazer ou falar.

Fonte: *Meu Tio* (França / Itália, 1958) e *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).



Os outros personagens, apesar de um pouco menos caricatos do que os dos dois filmes anteriores, continuam apresentando características do estilo chargístico do animador. A menina Alice, que foi baseada em fotos de garotas dos anos de 1950-60, nativas das ilhas Hébridas — na costa oeste da Escócia, onde a personagem mora — possui traços pouco delicados, com o rosto mais quadrado e as maçãs da face altas. O coelho mordedor e carnívoro, responsável pelas principais *gags* do longa, possui uma personalidade forte. Sua silhueta obesa, assim como seu comportamento, remetem ao cachorro de Champion.

**Figura 10 — Personagens de *O Mágico* (2010)**



A menina Alice, que protagoniza a história ao lado de Tatischeff e o coelho nervoso, à direita, em uma das cenas cômicas do filme, em que tenta atacar os músicos de uma banda.

Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

As caricaturas mais exacerbadas ficam por conta dos personagens de fundo (Figura 11): alguns com corpos em silhuetas longas, de formatos estranhos, outros pequeninos e gorduchos; rostos com narizes pontudos, queixos grandes, rugas, enfim, o contraste característico do estilo burlesco do traço chargístico de Chomet.

**Figura 11 — O traço chargístico dos personagens de *O Mágico* (2010)**



Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

Além do *design* do personagem Tatischeff ser baseado na figura de Jaques Tati, durante todo o filme é possível perceber também a pantomima encenada por Hulot nos filmes de Tati, no movimento sintético construído por Chomet para o personagem de *O Mágico* (2010). O animador destaca a importância do movimento para a caracterização do personagem: “a questão não é a silhueta ou a forma, mas o jeito como ele se move. Nós reconhecemos as pessoas muito mais pelo jeito como se movem do que pela aparência”. (KEHR, 2010, tradução nossa<sup>19</sup>)

O modo peculiar como Tatischeff se movimenta e anda — com os seus maneirismos — o distingue de todos os outros personagens do filme. O mágico parece hesitar o tempo todo quando vai se locomover, fazendo a menção de ir, mas ao mesmo tempo se segurando naquele lugar. Ao andar, ele costuma dar um passinho para trás antes de ir para frente, na ponta dos pés, o que lhe confere uma personalidade um pouco atrapalhada. Nos ciclos de caminhada, ele estica o corpo para frente, inclinando-o levemente e deslocando o tronco do eixo vertical natural. Os braços ficam esticados ao lado do corpo, com as mãos geralmente fechadas e viradas para trás.

Nas sequências a seguir, que comparam os movimentos do personagem de Chomet com os do personagem de Tati, é possível perceber essas características em Hulot, que foram usadas como referência para o movimento diferenciado do animador francês.

<sup>19</sup> “But it's not about the silhouette or the shape, but the way he moves. We recognize people much more by the way they move than the way they look.”

**Figura 12 — Cena *O Mágico* (2010): vitrine, parte I**



1

2



3

4

Tatischeff abaixa-se para frente, em uma reverência. Como suas longas pernas não se dobram muito, elas ficam bem esticadas para trás, em um arco, o que deixa o movimento mais caricato (1º *frame*<sup>20</sup>). Ele dá alguns passos e repete o curvar do corpo para frente, agradecendo, mas agora com as pernas tão esticadas que um de seus pés fica no ar (2º *frame*). Alguma coisa chama a sua atenção na vitrine da loja e ele se aproxima. Enquanto uma mão segura o guarda-chuva, a outra está fechada, ao lado de seu corpo (3º-4º *frames*). Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

<sup>20</sup> No cinema, os *frames* são os quadros que contêm as imagens estáticas (fotogramas) e que, ao serem passados consecutivamente, transmitem a ideia de movimento. Assim, no cinema de animação, cada desenho que compõe o filme representa um *frame*.



Figura 13 — Cena *O Mágico* (2010): vitrine, parte II



5

6



7

8



9

10

Tatischeff contém seu movimento e volta um pouco para o lado (*frames*: 5-10 — nesse último *frame*, ele passa por sua pose estacionária, com os calcanhares juntos e os pés abertos, apontando cada um para um lado). Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

Figura 14 — Cena *O Mágico* (2010): vitrine, parte III



11

12



13

14



15

16

Quando Tatischeff resolve entrar na loja, faz outro maneirismo característico: em vez de ir para frente, ele dá uma passada para trás, como se pegasse um pequeno impulso, fica nas pontas dos pés e inclina bastante o corpo para frente, criando uma “gingada” em seu movimento — uma espécie de “pulinho” (*frames* 11-13) e recomeça o ciclo de caminhada (*frame* 14 em diante), com os mesmos trejeitos. Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).



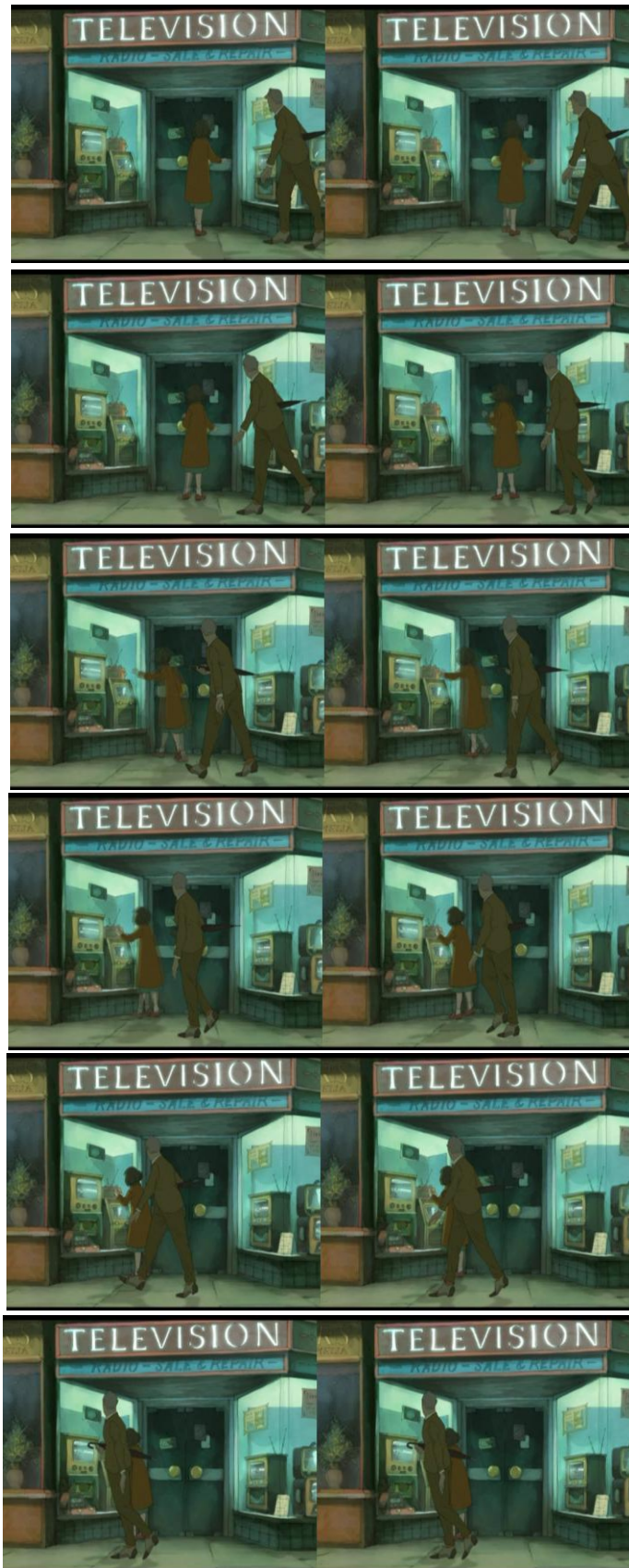
**Figura 15 — Cena *Meu Tio*: ciclo de caminhada**



Nesse ciclo de caminhada, o personagem Hulot sai de sua pose estacionária característica, com os calcanhares juntos e os pés abertos, as mãos pousadas na cintura e os cotovelos apontando para trás (*frame* 1). Estica os braços ao lado do corpo, com as mãos fechadas, inclina o tronco para frente e sai andando pé ante pé, em passadas longas (*frames* 2-13). De repente, no meio do ciclo, faz uma pausa, contendo o próprio movimento (*frames* 14-18). Passa novamente por sua pose estacionária (*frame* 19) e continua a caminhada. Ver ANEXO B, p. 44.

Fonte: Fonte: *Meu Tio* (França / Itália, 1958).

Figura 16: Cena *O mágico*: ciclo de caminhada comum

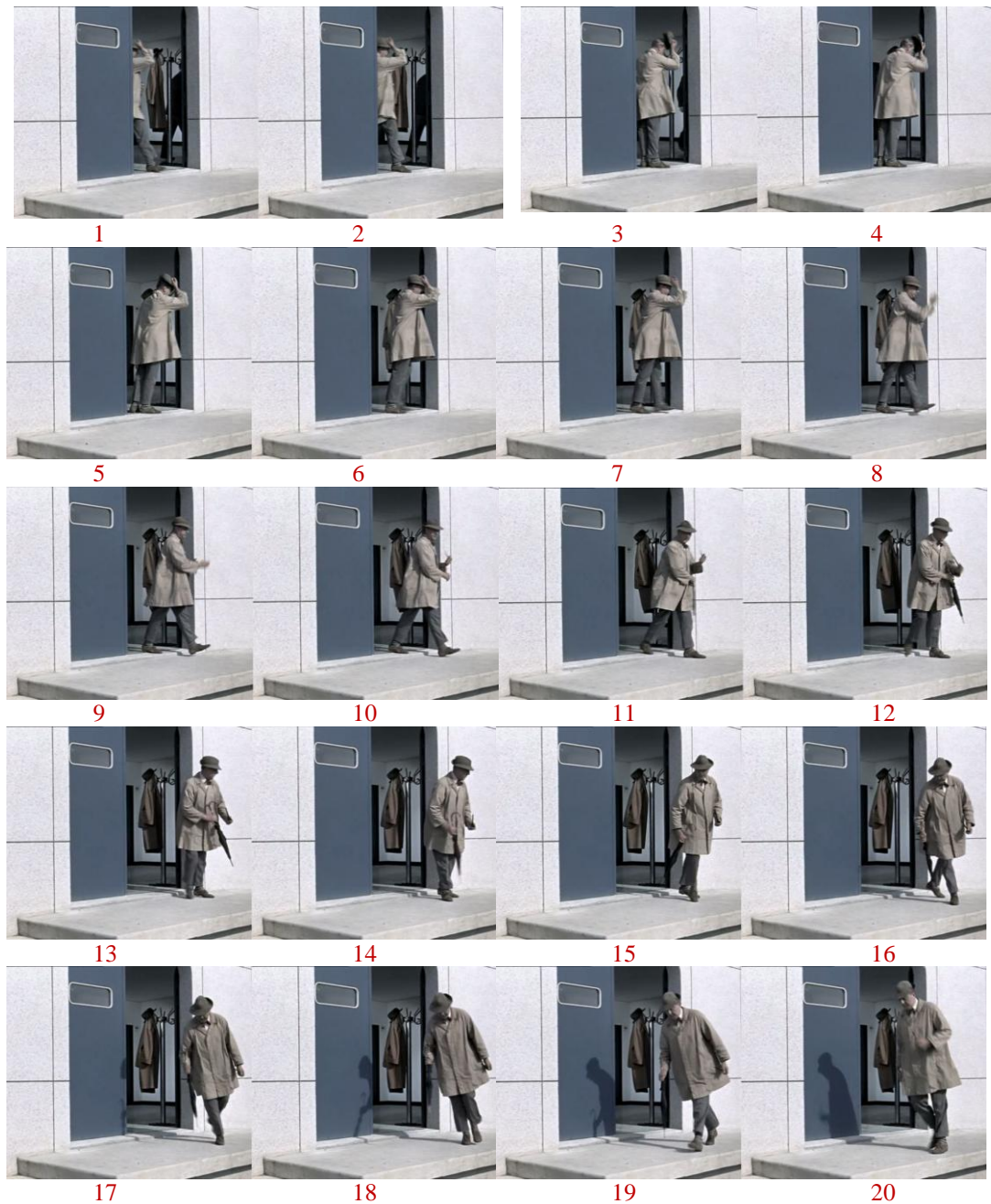


Tatischeff executa um ciclo de caminhada comum, no qual é possível perceber o quanto seu corpo se inclina para frente, se deslocando do eixo vertical natural, especialmente nos dois últimos *frames*. Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).



**Figura 17 — Cena *Meu tio*: caminhada com pose estacionária**

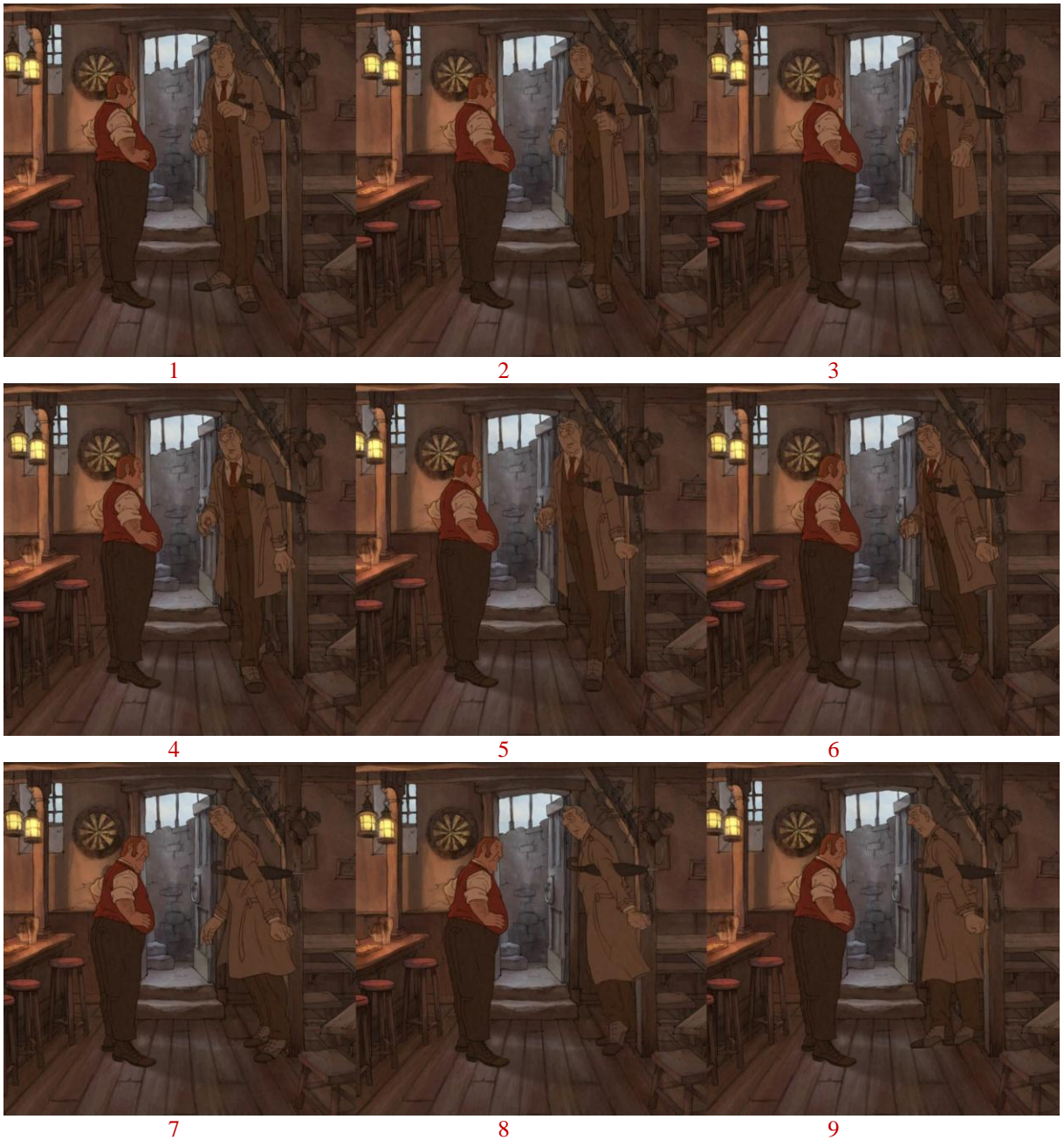


Como visto na Figura 11, que mostra o movimento de Tatischeff, aqui Hulot também pára com os pés em sua pose estacionária característica (*frames* 3 e 4) e continua o ciclo de caminhada. No frame 13, ele passa novamente por sua pose estacionária e antes de continuar a caminhada, repete o movimento em que pisa primeiro para trás, como se pegasse um pequeno impulso (*frames* 14-15). É possível perceber o quanto inclina o corpo para frente (*frames* 15-20), deslocando-se do eixo vertical. Os braços são jogados para trás, ao lado do corpo e as mãos ficam fechadas. Ver ANEXO B, p. 44.

Fonte: Fonte: *Meu Tio* (França / Itália, 1958).



**Figura 18 — Cena *O Mágico*: o gingado de Tatischeff**



O movimento que Tatischeff executa, ao iniciar uma caminhada (algumas vezes acontecem no meio do ciclo), confere uma “gingada” ao personagem: ele dá um passinho para trás, nas pontas dos pés, sugerindo um pulinho (*frame 6*), que faz com que sua cabeça e ombros se levantem. Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

Figura 19 — Cena *Meu Tio*: o gingado de Hulot



O movimento de Hulot usado como referência por Chomet para a construção do “gingado” de Tatischeff: ele arrasta o pé esquerdo em direção ao direito, nas pontas dos pés, sugerindo um pulinho (*frames* 4-6), que faz com que sua cabeça e ombros se levantem. Ver ANEXO B, p. 44.

Fonte: Fonte: *Meu Tio* (França / Itália, 1958).

Chomet utiliza a pantomima dos filmes de Jacques Tati para a construção do movimento sintético diferenciado que dá vida ao personagem Tatischeff. Esse estudo permite que o animador explore as possibilidades do cinema de animação, como nos *frames* da cena a seguir. Tatischeff, um tanto desajeitado, luta para domar uma mangueira que parece ter vida própria, levando o personagem (e o animador) a desafiar os limites do movimento: ele salta, se contorce e se equilibra em uma perna só, formando um perfeito ângulo de 90 graus com a



outra perna que fica esticada no ar. Ao mesmo tempo em que dá um tom extremamente cartunesco à ação, ele mantém os trejeitos que identificam o personagem: as pernas dobram-se pouco, o tronco fica curvado para frente e os braços são esticados e colocados para trás, com as mãos fechadas.

**Figura 20 — O Mágico: cena da mangueira**



A animação cartunesca de Tatischeff (de Chomet) amplifica os trejeitos do personagem Hulot (de Jacques Tati).  
Ver ANEXO A, p. 43.

Fonte: Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

**Figura 21 — *Meu Tio*: cena da mangueira**



A *gag* da cena da mangueira do filme estrelado por Hulot como referência para a animação de Chomet, na Figura 20.

Fonte: *Meu Tio* (França / Itália, 1958).

Para finalizar a análise comparativa, uma cena (Figura 22) que sintetiza elementos das comédias pantomímicas de Jacques Tati e também de outros artistas que representam essa arte, cheia de movimentos exagerados e caricatos, mas com todos os trejeitos de Hulot utilizados por Chomet na construção do personagem de *O Mágico* (2010): Tatischeff chega ao apartamento e se depara com uma sopa preparada pela menina Alice. Um livro de receitas sobre a bancada da cozinha o leva a pensar que o ingrediente principal é o coelho. De imediato, ele pensa em seu bichinho de estimação e “ajudante” de trabalho. Quando começa a procurar por ele, e não o encontra, fica triste e preocupado, não conseguindo despistar seu desespero. Quando o bichinho finalmente aparece, ele respira aliviado e consegue, então, saborear a sopa.



Figura 22: *O Mágico*: cena sopa de coelho



A animação pantomímica de Tatischeff. Ver ANEXO A, p. 43.  
Fonte: *O Mágico* (França / Reino Unido, 2010).

Como se trata de um filme sem diálogos, nessa cena o animador explora os gestos do personagem para transmitir sua ansiedade: ele move a cabeça em várias direções, procurando o coelho pelo apartamento, em movimentos ágeis para que a menina não perceba (inclusive utilizando as mãos sobre a cabeça, com os dedos indicadores mimetizando as orelhas de um coelho para deixar clara a situação para o espectador). Quando os dois estão sentados à mesa, ele fica cabisbaixo e não consegue levantar a cabeça, para não cruzar o olhar com Alice e demonstrar sua tristeza para ela, desapontando-a. No momento em que o coelho aparece, sua expressão muda e um sorriso é esboçado. Para finalizar a *gag*, enquanto o coelho gorducho saboreia uma linguça, Tatischeff enxuga o suor de nervoso na testa e respira profundamente aliviado.

As análises acima demonstram que Sylvain Chomet não apenas estudou os maneirismos do personagem Hulot de Jacques Tati para construir a animação de seu Tatischeff em *O Mágico* (2010), ele também os singularizou na animação dos trejeitos de Tatischeff, adaptando-os para a encenação de um mágico profissional. O resultado artístico consegue, além de homenagear Tati, destacar o seu trabalho de ilusionista da pantomima no cinema sonoro, ao mesmo tempo em que reforça a importância de se estudar a mímica para animar satisfatoriamente os maneirismos humanos em personagens de animação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento tecnológico trouxe para o cinema de animação novas técnicas computacionais, tais como a animação em computação gráfica tridimensional (3D) que, em pouco tempo, começou a se sobrepor à tradicional animação bidimensional de personagens (2D), realizada por meio de desenhos feitos a mão. Como visto, tal fato ocasionou a mudança do padrão estético predominante na indústria cinematográfica de desenhos animados.

Por outro lado, neste mesmo contexto, nos últimos onze anos, despontou o animador francês Sylvain Chomet, artista que se caracteriza exatamente pelo uso tradicional da animação 2D. O destaque conferido ao animador causa surpresa, já que, como afirmado, ocorreu num momento em que a indústria cinematográfica caminhava em sentido contrário, valorizando mais a estética atrelada ao uso da computação gráfica tridimensional.

Assim, o presente trabalho buscou elucidar os diferenciais estéticos do estilo do animador que, por meio da encenação pantomímica do desenho chargístico na animação de personagem (sua assinatura visual e cinética), conseguiu posição de destaque dentro dessa nova realidade no cenário internacional da animação em computação gráfica.

No segundo capítulo, foi feito um estudo sobre a pantomima, chamada de “a arte do silêncio”. A partir da definição de seu conceito e história, verificou-se a ocorrência da tradição da pantomima nas artes performáticas, sobretudo na Europa. A encenação da pantomima, na qual os artistas atuam sem o uso de diálogos, é registrada desde as civilizações antigas, tendo influenciado artistas teatrais que acabaram por levar o estilo para o cinema.

As características desse tipo de atuação, que explora os gestos, as expressões faciais e corporais como linguagem, foram demonstradas por meio de um apanhado sobre o trabalho de Charles Chaplin — durante o cinema mudo —, e também pelo estudo da obra de Jacques Tati, artista pantomímico do cinema sonoro.

A pantomima de Tati foi o tema abordado no terceiro capítulo. Ao fazer uma análise do estilo diferenciado desse ator e diretor, que optou por realizar filmes que prescindiam do diálogo — já após a implantação do som no cinema — buscou-se construir a base para a fundamentação do objetivo do presente trabalho: demonstrar o potencial da arte da pantomima no traço chargístico como diferencial na animação de personagens.

Essa análise foi conduzida pelo estudo da encenação pantomímica de Hulot, o recorrente personagem criado e interpretado por Jacques Tati em seus filmes. Uma vez identificados os elementos dessa encenação — movimentos exagerados e bem marcados, expressões corporais caricatas capazes de identificar o personagem por uma simples

caminhada — a pesquisa partiu para esmiuçar se esses mesmos elementos seriam recorrentes na animação do personagem Tatischeff de Sylvain Chomet (utilizando os maneirismos de uma simples caminhada para comparação analítica).

Assim, o quarto capítulo objetivou introduzir e demonstrar as características da estética diferenciada de Sylvain Chomet, composta pelo traço chargístico desse animador e pela encenação pantomímica dos personagens por ele criados.

A análise de imagens dos dois primeiros trabalhos de Chomet, o curta metragem *La Vieille Dame et Les Pigeons* (1998) e o longa *As Bicicletas de Belleville* (2003) permitiu constatar o uso da pantomima — mas, no presente estudo, também por meio da análise das duas obras apontadas, buscou-se dar enfoque à estética chargística das linhas do animador francês, composta por traços grosseiros, formas angulosas e exageradas, cheias de contrastes.

A comprovação do movimento distinto do animador, por meio da encenação pantomímica, ficou principalmente a cargo da comparação de cenas do filme *O Mágico* (2010) e de suas referências para o movimento nas cenas do filme *Meu Tio* (1958), executado com a pantomima característica do personagem Hulot de Jacques Tati. Ao levar para as telas um Tati animado, na pele do mágico Tatischeff, Chomet ratificou seu estilo de animar — que usa a mímica encenada por Hulot no filme de Tati como referência para a construção de seu próprio movimento.

Com base nas evidências citadas, conclui-se pela relevância da pantomima no traço chargístico como diferencial no cinema de animação contemporâneo de personagem, uma vez que ficou demonstrado ser essa a estética distinta do animador francês Sylvain Chomet.



## REFERÊNCIAS

- AMICUCHI, Peterson. **Um pouco da história da pantomima**. Disponível em: <<http://www.ministeriodeartesfreedom.com/artes/?p=1526>>. Acesso em: 10 mar. 2014.
- AS BICICLETAS de Belleville (Les Triplettes de Belleville). Direção: Sylvain Chomet. França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 2003. 80 min., color.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fenix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 3, n. 4, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson\\_Correa\\_%20de\\_Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2014.
- CARTAZ do filme “As Férias do Sr. Hulot”, 1953. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0050706/>>. Acesso em: 3 maio 2014.
- CARTAZ do filme “Meu Tio”, 1958. Disponível em: <<http://www.osetimocontinente.com/2011/06/chamaram-lhe-o-sr-hulot.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.
- CAULIEZ, Armand-Jean. **Jacques Tati**. Paris: Seghers, c1968.
- CHOMET, Sylvain. Desenho de produção do filme “O Mágico”, 2010. Disponível em: <<http://livlily.blogspot.com.br/2011/02/lillusionniste-illusionist-production.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.
- DESENHO de produção do filme “As Bicicletas de Belleville”. Disponível em: <<http://livlily.blogspot.com.br/2011/02/les-triplettes-de-belleville-triplets.html>>. Acesso em: 3 maio 2014.
- ESTÁTUA Sr. Hulot. Demeester, 1999. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Marc-sur-Mer\\_Statue\\_Mr\\_Hulot.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Marc-sur-Mer_Statue_Mr_Hulot.JPG)>. Acesso em: 3 maio 2014.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Pantomima. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pantomima**. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. p. 1551.
- FIALHO, Antônio. **A experimentação cinética de personagem: os princípios da animação na indústria e seus desdobramentos como catalisadores do potencial artístico do animador**. 2013. 308f. Dissertação (Doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte.

KAMIN, Dan. **The comedy of Charlie Chaplin: artistry in motion**. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2001.

KEHR, Dave. Conjuring Tati's Spirit With Animation. **New York Times**. 31 out. 2010: 6(L). Academic OneFile. Disponível em: <[http%3A%2F%2Fgo.galegroup.com%2Fps%2Fi.do%3Fid%3DGALE%257CA240900377%26v%3D2.1%26u%3Dcapes58%26it%3Dr%26p%3DAONE%26sw%3Dw%26asid%3Db0328aa18123ce5e1d731e5423d9a85c](http://www.galegroup.com/Fps/Fi.do?Fid%3DGALE%257CA240900377%26v%3D2.1%26u%3Dcapes58%26it%3Dr%26p%3DAONE%26sw%3Dw%26asid%3Db0328aa18123ce5e1d731e5423d9a85c)>. Acesso em: 6 mar. 2014.

LA VIEILLE Dame et Les Pigeons. Direção: Sylvain Chomet. França / Canadá / Bélgica / Reino Unido, 1998. 22 min., color.

LUST, Annette. **The origins and development of the art of mime**. Disponível em: <<http://www.mime.info/history-lust.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

MAYER, Andrew C. The Art of Jacques Tati. **The Quarterly of Film Radio and Television**. v. 10, n. 1 (Autumn, 1955), pp. 19-23. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1209959>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

MCCANN, Ben. 'IF IT'S NOT DISNEY, WHAT IS IT?': TRADITIONAL ANIMATION TECHNIQUES IN LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE. **French studies bulletin**, v. 29, n. 108, p. 59-62, 2008.

MCGRAW-HILL. **The Stage and the School** — Chapter 2: Pantomime and Mime. Disponível em: <[http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0078616271/student\\_view0/chapter2/overview.html](http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0078616271/student_view0/chapter2/overview.html)> Acesso em: 10 mar. 2014.

MEU Tio (Mon oncle). Direção: Jacques Tati. França / Itália, 1958. 117 min., color.

MILTON, Joyce. **Tramp: the life of Charlie Chaplin**. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=Q8LM2FvSF70C&pg=PT77&dq=pantomime+Chaplin&hl=pt-BR&sa=X&ei=wGY8U-m\\_BM-30AHEz4GQCA&ved=0CF4Q6AEwBg#v=onepage&q=pantomime%20Chaplin&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Q8LM2FvSF70C&pg=PT77&dq=pantomime+Chaplin&hl=pt-BR&sa=X&ei=wGY8U-m_BM-30AHEz4GQCA&ved=0CF4Q6AEwBg#v=onepage&q=pantomime%20Chaplin&f=false)>. Acesso em: 24 mar. 2014.

O MÁGICO (L'illusionniste). Direção: Sylvain Chomet. França / Reino Unido, 2010. 79 min., color.

ROBINSON, David. **Filming Modern Times**. Disponível em: <<http://www.charliechaplin.com/en/biography/articles/6-Modern-Times>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

SCHWABACH, Bob. A silent comedy surrounded by sound: like Chaplin's Little Tramp, Tati's Mr. Hulot is a taciturn man of hilarious confusion, a misfit wherever he is. **New York Times**, 10 Dec. 2000: AR26. *Academic OneFile*. Disponível em: <[http%3A%2F%2Fgo.galegroup.com%2Fps%2Fi.do%3Fid%3DGALE%257CA67821707%26v%3D2.1%26u%3Dcapes58%26it%3Dr%26p%3DAONE%26sw%3Dw%26asid%3D7751e91a49f0d85df6688286f38121a0](http://www.galegroup.com/Fps/Fi.do?Fid%3DGALE%257CA67821707%26v%3D2.1%26u%3Dcapes58%26it%3Dr%26p%3DAONE%26sw%3Dw%26asid%3D7751e91a49f0d85df6688286f38121a0)>. Acesso em: 10 Mar. 2014

SONY PICTURES CLASSICS. The Triplets of Belleville Press Kit, 2003. Disponível em: <[http://www.sonyclassics.com/triplets/triplets\\_presskit.pdf](http://www.sonyclassics.com/triplets/triplets_presskit.pdf)>. Acesso em: 1º maio 2014.

SONY PICTURES CLASSICS. The Illusionist Press Kit, 2010. Disponível em: <<http://www.sonyclassics.com/theillusionist/presskit.pdf>>. Acesso em: 1º maio 2014.

WEISSMAN, Stephen. **Chaplin: a life**. Nova Iorque: Arcade Publishing, 2008. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=Nm8hAgAAQBAJ&pg=PT143&dq=pantomime+Chaplin&hl=pt-BR&sa=X&ei=wGY8U-m\\_BM-30AHEz4GQCA&ved=0CHUQ6AEwCQ#v=onepage&q=pantomime%20Chaplin&f=false](http://books.google.com.br/books?id=Nm8hAgAAQBAJ&pg=PT143&dq=pantomime+Chaplin&hl=pt-BR&sa=X&ei=wGY8U-m_BM-30AHEz4GQCA&ved=0CHUQ6AEwCQ#v=onepage&q=pantomime%20Chaplin&f=false)>. Acesso em: 34 mar. 2014.

## **ANEXO A — CENAS DO FILME *O MÁGICO* (FRANÇA / REINO UNIDO, 2010)**

Constam no CD Rom as cenas das quais foram extraídos os *frames* analisados no presente trabalho, correlacionadas a seguir:

- Cena O Mágico\_vitrine — relativa às Figuras 12, 13 e 14
- Cena O Mágico\_ciclo de caminhada comum — relativa à Figura 16
- Cena O Mágico\_o gingado de Tatischeff — relativa à Figura 18
- Cena O Mágico\_cena da mangueira — relativa à Figura 20
- CenaO Mágico\_cena sopa de coelho — relativa à Figura 22

## **ANEXO B — CENAS DO FILME *MEU TIO* (FRANÇA / ITÁLIA, 1958)**

Constam no CD Rom as cenas das quais foram extraídos os *frames* analisados no presente trabalho, correlacionadas a seguir:

- Cena Meu Tio\_ciclo de caminhada — relativa à Figura 15
- Cena Meu tio\_caminhada com pose estacionária — relativa à Figura 17
- Cena Meu Tio\_o gingado de Hulot — relativa à Figura 19