

**ENTRE DUENDES E FADAS, A TELA ENCANTADA: CONSIDERAÇÕES
NARRATIVAS E ESTILÍSTICAS SOBRE *CARROSSEL. O FILME*
AMONG ELVES AND FAIRIES, THE ENCHANTED SCREEN:
NARRATIVE AND STYLISTIC CONSIDERATIONS ABOUT *CARROSSEL.
O FILME***

**João Paulo Hergesel¹
Luan Ximenes Dias²**

RESUMO:

Dirigido por Alexandre Boury e Maurício Eça, *Carrossel: O Filme* (2015) é uma ramificação da telenovela *Carrossel* (SBT, 2012-2013), escrita por Iris Abravanel e dirigida por Reynaldo Boury. Este artigo tem como objetivo compreender as estratégias narrativas presentes em uma obra audiovisual infantojuvenil brasileira contemporânea. Para isso, propõe-se uma análise da referida obra, pautada nos estudos de David Bordwell (2005), por intermédio das quatro motivações propostas pelo autor: composicional, realista, artística e transtextual. Os resultados apontam que, embora traga inovações no conteúdo e remodele o enredo da telenovela, o filme brasileiro está amparado pelas normas extrínsecas do cinema clássico hollywoodiano.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual. Cinema. Narrativa. Estilo.

ABSTRACT:

Directed by Alexandre Boury and Maurício Eça, *Carrossel: O Filme* (2015) is a branch of the telenovela *Carrossel* (SBT, 2012-2013), written by Iris Abravanel and directed by Reynaldo Boury. This article aims to understand the narrative strategies present in a contemporary Brazilian infant-juvenile audiovisual work. For this, an analysis of the referred work is proposed, based on the studies of David Bordwell (2005), through the four motivations proposed by the author: compositional, realistic, artistic and transtextual. The results show that, although it brings innovations in the content and reshapes the telenovela's plot, the Brazilian film is supported by the extrinsic norms of classic Hollywood cinema.

KEYWORDS: Audiovisual. Cinema. Narrative. Style.

1 INTRODUÇÃO

Dirigido por Alexandre Boury e Maurício Eça, *Carrossel: O Filme* (2015) é uma ramificação da telenovela *Carrossel* (SBT, 2012-2013), escrita por Iris Abravanel e dirigida por Reynaldo Boury. O enredo, no entanto, não se limita às travessuras dos alunos dentro da Escola Mundial; ao contrário: como eles estão em férias escolares, a ambientação é o sítio do avô de Alicia, onde os personagens decidem acampar e passar por provas de aventura, como trilha, tirolesa e nado no lago.

Nesse passeio, cria-se uma competição entre as crianças: de um lado, liderado pela inspetora Graça, institui-se o time laranja; de outro, chefiado pela diretora Olívia, forma-se o time roxo. A disputa gera diversos conflitos, envolvendo travessuras e sabotagens com o time alheio. A

1 Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Membro do grupo de pesquisa Entre(dis) cursos: sujeito e língua(gens). E-mail: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br.

2 Graduando do curso de Relações Públicas da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5199260250874112>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9150-8592>. E-mail: luan.xd@puccampinas.edu.br.

segregação, no entanto, se dissolve quando eles decidem se unir em prol da defesa do lugar, cobiçado pelo vilão Gonzalez, que deseja construir uma fábrica no local.

Outra diferença relevante entre a novela e o filme é a temática: a primeira se preocupa em apresentar as relações familiares e o contexto escolar das crianças; por outro lado, o segundo precisa se deslocar aos sentimentos de amizade e paixão, dado que os personagens se tornaram adolescentes e estão descobrindo novas emoções – ou intensificando algumas que já reconhecem. Os roteiristas Márcio Alemão e Mirna Nogueira, por sua vez, foram os responsáveis por tornar os diálogos ágeis e descolados.

Este artigo, que aprofunda estudos antecedentes sobre o filme (HERGESEL, 2015), tem como objetivo compreender as estratégias narrativas presentes em uma obra audiovisual infantojuvenil brasileira contemporânea, a partir do longa-metragem *Carrossel: O Filme*. Para isso, propõe-se uma análise da referida obra, pautada nos estudos bordwellianos, por intermédio das quatro motivações propostas pelo autor: composicional, realista, artística e transtextual.

2 UMA NARRATIVA EM CARROSSEL: A TRANSIÇÃO DA FICÇÃO SERIADA PARA O LONGA-METRAGEM

A telenovela *Carrossel*, exibida pelo SBT de maio de 2012 a julho de 2013, contou com 310 capítulos que se estenderam por 14 meses e foram posteriormente reprisados (em 2013, em 2015/2016 e em 2018/2019). Trata-se de uma releitura de *Carrusel* (México: Televisa, 1989-1990), que por sua vez foi uma versão de *Jacinta Pichimahuida, la Maestra que no se Olvida* (Argentina: Canal 9, 1966), a qual teve como base histórias de Abel Santa Cruz (1915-1995), publicadas originalmente nos anos 1940.

Em análises realizadas anteriormente (HERGESEL, 2019), vimos que a narrativa apresenta, de forma lúdica e musical, o cotidiano escolar, a convivência, descobertas e problemas enfrentados por uma turma de 3.º ano do Ensino Fundamental em uma escola particular de classe média, denominada Escola Mundial, administrada pela diretora Olívia. A diretora, no entanto, usa seu método tradicional, autoritário e engessado, para lidar com as situações do dia a dia, exigindo ordem e disciplina, não combinando com as imprevisibilidades dos alunos da Escola Mundial.

As aulas são ministradas por uma professora de nome Helena que, embora em seu primeiro emprego, conquista os alunos com o seu carisma. Ao mesmo tempo, Helena vive um romance com René, também professor da Escola Mundial. Ainda que a fábula tenha um esforço para concentrar sua atenção no casal, protagonista, Maria Joaquina e Cirilo (as tentativas de

aproximação, as desavenças, o contato favorável e os conflitos interpessoais), as demais crianças – e também os personagens adultos – têm histórias próprias, o que possibilita diversos eixos narrativos.

De forma geral, essas histórias são comumente conduzidas de maneira simples, favorecendo identificações, ressaltando sentimentos, definindo claramente o propósito de cada personagem, estabelecendo certo maniqueísmo entre o bem e o mal, propondo constantes recapitulações e destinando sempre a um desfecho aprazível quase sempre moralista. Essa estratégia de formular a narrativa, com auxílio de uma trilha musical responsável por intensificar as ações.

Voltada para o público infantojuvenil, é perceptível a grande influência de representações que a telenovela traz sobre os telespectadores, refletindo no comportamento e principalmente nas relações das crianças. O sucesso em audiência da telenovela contribuiu para a criação e vendas de acessórios como, por exemplo, o uniforme usado pelos alunos da Escola Mundial, a tiara colorida usada pela personagem Valéria e as luvas da Maria Joaquina, marcas de figurino das respectivas personagens.

A repercussão positiva da telenovela motivou a criação de um filme sequencial, promovendo uma experiência transmídia – televisão-cinema – e contribuindo para a produção cinematográfica infantojuvenil no Brasil.

3 OS ESTUDOS DE NARRATIVA

Os estudos de narrativa surgiram em meados de 330 a.C. na Grécia Antiga. Em sua *Poética*, Aristóteles (2019) apresenta o que seriam os primeiros apontamentos acerca da arte de contar histórias. Muito embora mencione a lírica e a épica, Aristóteles direciona seu foco para o drama, sobretudo para a tragédia, gênero que considera o melhor exemplo de representação da realidade por meio da criação artística.

Contemporaneamente, muitos são os autores que discorrem sobre a teoria da narrativa, propondo, muitas vezes, a interdisciplinaridade entre a teoria literária e os estudos comunicacionais. Das estruturas e categorias da prosa ficcional, propostas por autores como Roland Barthes *et al* (2011) e Gérard Genette (2015; 2017), as fundamentações teóricas e metodológicas partiram para o audiovisual, em obras registradas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994), Jacques Aumont *et al* (1995), entre outros.

Neste trabalho, adotamos como guia a abordagem de David Bordwell (2005), para quem a análise narrativa pode ser feita em três níveis: o de representação, o de estrutura e o de ato. A representação compreende a atribuição de sentido a um conjunto de ideias, como a semântica; a

estrutura cuida das combinações, os vários diferentes formando um todo diferenciado, tal qual a morfologia; e o ato ocupa-se da narração ao receptor, a maneira como são construídos elementos como origem, função, efeito, temporalidade, assim como a sintaxe.

É comum, segundo o autor, que as análises se foquem em um aspecto, mas façam visitação a outros, quando necessário. Neste trabalho, o objeto analisado pretende ser abordado considerando-se o efeito potencial comunicativo provocado. O destaque, portanto, será dado ao ato, à forma como a expressividade conduz a história; no entanto, também se discutirão, em menor escala, a representatividade dos signos presentes na narrativa e a estruturação da trama.

Ao sugerir que a narrativa é composta por dois eixos, *fabula* e *syuzhet*, termos oriundos do formalismo russo, a perspectiva bordwelliana se assemelha à de Tzvetan Todorov (2016), que divide o texto narrativo em discurso e história. A história vem a ser a sequência cronológica da narrativa, isto é, aquilo que é contado; já o discurso é a apresentação sistêmica da narrativa, ou seja, o modo como é contado.

A *narração*, por sua vez, é informação passada ao público, o que pode ser entendido como a junção de história, discurso e estilo. Para Bordwell (2008), o estilo é compreendido como o conjunto de técnicas escolhidas para a produção audiovisual, que envolve movimentações e posicionamentos de câmera, elementos de *mise-en-scène* e trilha sonora.

3.1 Processos de análise (motivações)

As motivações de Bordwell (2005) são como provocações para se estudar como determinadas narrativas são moldadas; transpõe-se essa ideia, então, para como sendo processos de análise: por meio da obra pronta, observamos e discutimos os elementos para descobrir o que como a estrutura se sustenta. Para este trabalho, discutimos aspectos que perpassam as quatro motivações: composicional, realista, artística e transtextual.

Na *motivação composicional*, busca-se entender como as partes da narrativa adquirem a função de fazer a trama avançar; trata-se de um processo semelhante ao conhecido como desconstrução filmica, em que os fatores de técnica e forma revelam como a obra é contada. Já a *motivação realista* discute a realidade extratextual, ou seja, o contexto em que a obra foi elaborada, discutindo as informações socioculturais e históricas – temporalidade e ambientação em esfera internacional – que norteiam a obra.

A *motivação artística*, por sua vez, preocupa-se com os elementos que chamam a atenção por serem diferenciados; e entende-se por “diferenciado”, aqui, não o grotesco, o bizarro, e sim os dados que contribuem para elevar a poeticidade da narrativa – tal qual um espetáculo de dança ou uma apresentação teatral, planejados para dar ligamento à história. Por fim, temos a

motivação transtextual, que vem a ser a jogada de referências à categoria a que a referida narrativa pertence, isto é, relação entre a obra e a mídia que a veicula e/ou o gênero em comum.

O método de pesquisa adotado para este trabalho versa sobre os âmbitos formalista e conteudista, percorrendo as seguintes etapas: 1) observação descompromissada do filme, a fim de criar um primeiro contato com a objeto de análise; 2) observação atenciosa do filme, tendo em mente as motivações com as quais visamos a trabalhar; 3) descrição de cenas e/ou sequências que se justifiquem como sendo composicional, realista, artística ou transtextual; 4) discussão interdisciplinar, junto aos estudos comunicacionais e literários sobre cada uma das vertentes observadas.

4 A MOTIVAÇÃO COMPOSICIONAL

A motivação composicional corresponde ao que a teoria literária denomina enredo. Nas palavras de Cândida Vilares Gancho (2002, p. 8), por exemplo, enredo é “o conjunto dos fatos de uma história”. Ao estudar o enredo do cinema clássico hollywoodiano, Bordwell (2005) aponta, de modo interdisciplinar, aos aspectos que a literatura chama de exposição, complicação, clímax e desfecho.

A exposição, também denominada introdução ou apresentação, “coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço” (GANCHO, 2002, p. 8). A complicação, também conhecida como desenvolvimento, “é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito ou os conflitos – na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa” (GANCHO, 2002, p. 8).

O clímax, por sua vez, “é o momento culminante da história, isto é, “o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo”, tornando-se “o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele” (GANCHO, 2002, p. 8). Por fim, o desfecho, também chamado de desenlace ou conclusão, “é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer, configurando-se num final feliz ou não” (GANCHO, 2002, p. 8).

No início de um filme, por exemplo, é comum que os indivíduos sejam definidos, que o problema principal esteja evidente e que os objetivos do protagonista apareçam especificados – a exposição, também definida como estágio de equilíbrio. Posteriormente, problemas internos e externos invadem os personagens – complicação, também chamado de perturbação. Por fim, existe a resolução dos problemas, com vitória ou derrota, com o objetivo alcançado ou não – clímax seguido de desfecho, isto é, luta seguida de eliminação do elemento perturbador.

Carrossel: O Filme não foge disso. Com relação à exposição, podemos mencionar as cenas iniciais: as crianças estão na sala de aula conversando sobre as férias e o ônibus as leva até

o acampamento Panapaná. O conflito se inicia quando os vilões surgem em cena e revelam o desejo de comprar o local para construir uma indústria – nem que para isso precisem sabotar as gincanas e machucar as crianças. O clímax é detectado no momento em que Cirilo, vendo o vídeo gravado por Maria Joaquina, descobre que havia um infiltrado no acampamento e todos se reúnem para estudar uma forma de detê-lo. Por fim, o desfecho surge quando eles conseguem prender os vilões e fazem um show em homenagem ao dono do acampamento.

A partir dessa recuperação prospecção, vemos que, de forma geral, a motivação composicional de *Carrossel: O Filme* segue os seguintes acontecimentos: exposição dos personagens e da época do ano (férias) na sala de aula; ida de ônibus até o acampamento Panapaná; chegada no acampamento e reconhecimento do local; caminhada pela trilha; consolidação do núcleo de vilania; passagem da noite em ambos os dormitórios; segundo dia de gincanas; desastre na tirolesa; confraternização ao redor da fogueira; surpresa de aniversário do namoro de Davi e Valéria; sabotagem ao acampamento; caos na manhã seguinte; interrupção das férias e volta para casa; descoberta do vilão e retorno ao sítio; armação para apreender o vilão; confissão do vilão; reviravolta dos vilões com condenação aos heróis; segunda tentativa de apreender os vilões; êxito na estratégia; repercussão do ato heroico na mídia; show da banda.

5 A MOTIVAÇÃO REALISTA

Sabe-se que a origem do cinema nacional para crianças e pré-adolescentes deve-se à Literatura. Muito embora durante a Era Vargas tenha ocorrido a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), as produções da empresa não tinham temática nem linguagem direcionadas ao público mais jovem (MELO, 2011); somente com *O saci*, adaptado da obra homônima de Monteiro Lobato e dirigido por Rodolfo Nanni e lançado no início dos anos 1950³, começou-se a falar, de fato, em filmes infantojuvenis no país (CÁNEPA, 2009).

Obras antecessoras podem ser consideradas como infantojuvenis devido à temática abordada e às técnicas utilizadas, como é o caso de *O dragãozinho manso: Jonjoca*, de 1942, adaptação creditada a Humberto Mauro a partir da história de Odylo Costa Filho, realizado com a manipulação de bonecos (MELO, 2011). No entanto, o conteúdo pensado para esse público desde sua pré-produção – diferentemente da Europa ou dos Estados Unidos, que já faziam experimentos no início dos anos 1900 – só se estabeleceram no Brasil após a segunda metade do século XX.

Nos sessenta anos que decorreram da estreia de *O saci*, o cinema infantojuvenil passou por diversas fases, focando no retrato do jovem delinquente, avançando para a imagem do jovem

3 Alguns documentos atribuem o lançamento do filme a 1951; outros, a 1953.

radical, mergulhando no tropicalismo e na discoteca, até receber influências da televisão (BUENO, 2016), como é o caso dos exitosos *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão*, de J. B. Tanko, lançado em 1977, com mais de 5 milhões de espectadores; e *Lua de Cristal*, de Tizuka Yamazaki, lançado em 1990, com mais de 4 milhões de espectadores.⁴

Carrossel: O Filme surgiu em uma época cuja “explosão” por narrativas audiovisuais infantojuvenis têm atraído a atenção não só aos canais fechados (menciona-se como exemplo da veiculação de novelas e séries brasileiras para crianças e pré-adolescentes: *Gaby Estrella*⁵, *Detetives do Prédio Azul*⁶, *Buuu*⁷, *Tem Criança na Cozinha*⁸, *Que Talento!*⁹), mas também a televisão aberta (a telenovela *Carrossel*¹⁰ marcou um novo perfil de novelas para o SBT, sendo seguida por *Chiquititas*¹¹ e *Cúmplices de um Resgate*¹²).

É inegável, ainda, a influência do *star system* no diálogo com a realidade: a narrativa se aproveita do uso de determinados atores, como Larissa Manoela e Maisa Silva, que sustentam uma horda de seguidores nas redes sociais e motivam o que Edgar Morin chama de “conhecimento fetichista”, isto é, “o peso da estrela, sua comida predileta, a marca de suas cuecas, a medida do peito são portadores de sua presença, dotados da concretude e da objetividade do real na ausência do próprio real” (MORIN, 1989, p. 61).

Ao agendar produção e lançamento numa época em que a produção cultural, sobretudo no audiovisual, favorecia a aceitação pelo público infantojuvenil; ao aproveitar o sucesso de audiência da telenovela recém-finalizada da qual a narrativa se originou; e ao incluir no elenco artistas que já haviam demonstrado atingir a identificação e conquistar a admiração de crianças e adolescentes, constata-se a motivação realista da narrativa.

6 A MOTIVAÇÃO ARTÍSTICA

A motivação artística, por sua vez, fica fortemente notável em *Carrossel: O Filme* devido às sequências em que há exibição de musicais (desde o canto coletivo à capela em volta da fogueira até a performance com uma banda trajada no visual dos anos 1960). Percebemos como isso se acentua ao retomar a ideia de estilo (BORDWELL, 2008), que consiste nas escolhas sistemáticas e no uso técnico dos elementos necessários para a composição filmica:

4 Dados disponíveis em: <https://bit.ly/2SiMuXq> e <https://bit.ly/2NqnXPb>. Acesso em: 28 abr. 2020.

5 Gaby Estrella (Gloob). Disponível em: <http://goo.gl/6Mrm97>. Acesso em: 28 abr. 2020.

6 DPA: Detetives do Prédio Azul (Gloob). Disponível em: <http://goo.gl/Vu9IO1>. Acesso em: 28 abr. 2020.

7 Buuu: um chamado para aventura (Gloob). Disponível em: <http://goo.gl/RpuUMd>. Acesso em: 28 abr. 2020.

8 Tem Criança na Cozinha (Gloob). Disponível em: <http://goo.gl/DL0K6l>. Acesso em: 28 abr. 2020.

9 Que Talento! (Disney Channel). Disponível em: <http://goo.gl/5K7cmL>. Acesso em: 28 abr. 2020.

10 Carrossel (SBT). Disponível em: <http://goo.gl/aZcmIU>. Acesso em: 28 abr. 2020.

11 Chiquititas (SBT). Disponível em: <http://goo.gl/6xpsSj>. Acesso em: 28 abr. 2020.

12 Cúmplices de um Resgate (SBT). Disponível em: <http://goo.gl/wiic0E>. Acesso em: 28 abr. 2020.

posicionamento e movimentação de câmera, recursos disponíveis e perceptíveis na mise-en-scène, trilha sonora incluída.

Na cena ao redor da fogueira (Figuras 1 e 2), os alunos cantam coletivamente e se divertem degustando marshmallow, acompanhados pela diretora Olívia, o senhor Campos e seu fiel escudeiro Alan. A trilha musical *Amiguinho* traz um aspecto acolhedor, o que auxilia na intensificação da cena, demonstrando sentimentos de amizade, solidariedade e carinho entre os personagens. Percebe-se que os trajes utilizados para essa cena são distintos uns dos outros e refletem de forma direta na personalidade de cada personagem. A composição da iluminação: baixa luz na cena, presença de tons brancos no fundo e a apresentação da fogueira e sua luminosidade natural permitem um sentimento de aconchego, mantendo todos em roda, conectando diretamente com a trilha sonora escolhida.

Figuras 1 e 2: Crianças cantam ao redor da fogueira.



Fonte: *Carrossel: O Filme*. Direção de Alexandre Boury e Mauricio Eça. Brasil: SBT; Paris Filmes; RioFilme; Televisa Cine; Downtown Filmes, 2015.

Já na última cena (Figuras 3 e 4), a performance é realizada com trajes de cores fortes e marcantes, remetendo ao figurino da década de 60, com o uso de luvas e saias rodadas nas meninas, além de gravatas-borboletas nos meninos. Todos estão juntos e reunidos como uma banda. Os personagens exibem-se de maneira bem alegre e divertida em cima de um palco, onde cantam *Panapaná*, música-tema do filme. Percebe-se, na cena, a presença de muitas crianças que formam a figuração do filme, todas com trajes colorido, interpretando como um coral a música-tema e trazendo elementos artísticos e corporais através de coreografias com as mãos.

Figuras 3 e 4: Crianças formam uma banda.



Fonte: *Carrossel: O Filme*. Direção de Alexandre Boury e Mauricio Eça. Brasil: SBT; Paris Filmes; RioFilme; Televisa Cine; Downtown Filmes, 2015.

Observa-se, ainda, a presença de breves estilhaços artísticos também em atitudes corriqueiras, como o posicionamento das câmeras hora de atravessar a ponte de madeira (com registro feito em câmera baixa, em ângulo quase zenital) e a brincadeira na lama (com a exibição em velocidade reduzida). Além disso, também há certa peculiaridade no recurso visual de papel picado brilhante contrastando com o céu azul – ação que ocorre no fim da história, mas cuja imagem também aparece nos segundos iniciais da trama.

7 A MOTIVAÇÃO TRANSTEXTUAL

A motivação transtextual, no caso de *Carrossel: O Filme*, precisa considerar a reutilização dos personagens da telenovela em um novo ambiente, mantendo algumas de suas características, mas acrescentando outros aspectos característicos. Os personagens, para Bordwell (2015), são agentes causais, pois eles se movimentam para conduzir e dar andamento à narrativa: é comum que os personagens apresentem traços pessoais, qualidades e comportamentos evidentes.

Em *Carrossel: O Filme*, a caracterização dos personagens é estática e sem modificações complexas ao longo da narrativa, não só dos coadjuvantes como também dos protagonistas, Maria Joaquina e Cirilo. Segundo Benjamin Abdala Jr. (1995) esse é um aspecto comum nas narrativas massivas: “os traços do herói já são conhecidos e, em cada novo filme, ele vai confirmar os mesmos traços. Assim, ele sempre aparecerá em situações que confirmarão o fato de ele ser ‘corajoso’, ‘justo’, etc. – um comportamento previsível (ABDALA JR. 1995, p. 41).

O personagem Cirilo Rivera, filho de um carpinteiro, é um garoto inocente e ingênuo, que faz de tudo para chamar atenção e agradecer seu intenso amor platônico, Maria Joaquina Medsen, uma garota de classe socialmente tida como alta, filha de um médico. Por outro lado, Maria

Joaquina é uma garota arrogante e mimada, que adora exibir seus aparelhos eletrônicos, registrando cada momento com seu *smartphone* ou com seu *tablet*.

No filme, o preconceito de Maria Joaquina, por Cirilo ser um menino afrodescendente e de classe socialmente baixa, não fica tão evidente, diferentemente da telenovela. A garota, no entanto, continua se aproveitando da bondade do menino, como pedindo para que ele carregue sua mochila em uma das atividades do acampamento.

Em suma, a motivação transtextual se forma no fato de o filme ter sido produzido com base na telenovela, que registrou audiência exitosa no SBT, utilizando os mesmos personagens, em um momento em que o cinema infantojuvenil brasileiro marcava uma presença tímida na agenda de lançamentos. Ainda nessa motivação, é possível relacionar a fase final do filme (momento em que as crianças elaboram uma armadilha mirabolante para prender o bandido) com o clássico *Esqueceram de Mim*¹³, inclusive mencionado na narrativa.

8 OUTRAS OBSERVAÇÕES NARRATIVAS E ESTILÍSTICAS

No coroamento da estrutura, a parte que encerra o filme, conclusão lógica muitas vezes se contrapõe final feliz: às vezes, o mais coerente seria concluir de uma forma não muito alegre; no entanto, o desejo da alegria do “The End” acaba se sobressaindo. Segundo Bordwell (2005), mais de 70% das narrativas clássicas hollywoodiana se encerram com um beijo do casal protagonista; os outros 30% tendem a terminar de outra maneira feliz – é a chamada “justiça poética”.

O final, no entanto, por mais previsível que possa se tornar, não deve ser antecipado pelas convenções: quando a narrativa entrega o que acontecerá, deve haver um retardamento nos resultados das ações intermediárias. Um exemplo disso, em *Carrossel: O Filme*, é o momento em que as crianças apreendem Gonzalito e o fazem confessar todos os crimes. Nesse ponto, em que o conflito parecia solucionado, há uma reviravolta do núcleo antagonista: Gonzalez acusa Seu Campos de tortura e processa o acampamento Panapaná. É necessário que eles elaborem um novo plano (a implantação de uma escuta no trailer dos vilões) para conseguir comprovar as atitudes ilegais da dupla.

O final clássico, embora bastante conveniente, acaba apresentando problemas: questões relativamente menores podem ficar pendentes (o placar final da disputa entre time laranja e time roxo é esquecido); o destino dos personagens secundários pode não ser reordenado (não há indicações de se o romance da Diretora Olívia com o Seu Campos perdurou); e o epílogo apenas reforça o final feliz e repete o que ocorreu ao longo do filme (a canção final resume, de modo

13 *Esqueceram de Mim* (*Home Alone*, 1990). Disponível em: <http://goo.gl/rKzCFJ>. Acesso em: 28 abr. 2020.

musical, o enredo). Por isso, Bordwell defende que, em lugar de “fechamento”, ocorre o chamado “efeito de fechamento” ou o “pseudofechamento”.

Ainda se pensando nas características que consagram a narrativa clássica hollywoodiana, pode-se argumentar que a agilidade se torna fundamental para que o público não tenha tempo de refletir ou de se entediar. Além disso, a redundância, ou ainda, o pleonasma, que fortalece a gravidade do conflito da narrativa, ajuda a manter a atenção sobre a ação apresentada.

A estabilidade na trama e a repetição das marcas estilísticas, no entanto, não podem servir de fundamento para acreditar que o espectador é passivo; ao contrário, o espectador é portador de operações cognitivas que independem do fato da familiaridade, pois sustenta valores e crenças, alimenta hipóteses e contribui com inferências particulares. A narração é responsável somente por levar o espectador aos enlaces narrativos; é o espectador que constrói uma história denotativa, unívoca e integral.

9 APONTAMENTOS FINAIS

Após 1917, os estúdios americanos afetaram o cinema internacional; em 1922, o cinema alemão adotou a postura do estilo clássico; em 1930, o cinema francês também tinha semelhança com o americano; ainda em 1930, o cinema italiano apresentava normas distintas, embora constituísse sua própria forma de narrativa clássica; já em 1950, o cinema clássico polonês buscou não abusar dos finais felizes.

Mas, afinal, quais são as estratégias narrativas que permeiam o cinema infantojuvenil brasileiro? Por ora, considerando o objeto de análise, que marcou o cenário contemporâneo nesse segmento¹⁴, vimos que *Carrossel: O Filme* parece manter as motivações propostas pelos estudos bordwellianos e, conseqüentemente, estabelece ligações com as normas extrínsecas do cinema clássico hollywoodiano.

Inicialmente, vê-se que o herói está voltado a um objetivo: o objetivo das crianças, considerando um coletivo heroico, é impedir que os vilões consigam derrubar o acampamento para a construção de uma indústria. Também se percebe o apelo a princípio de unidade e realismo: não existem interferências do surrealismo, do dadaísmo, do absurdismo ou o abuso de elementos fantásticos, zelando sempre pela possibilidade de realismo da narrativa – na expectativa de facilitar a identificação com o público-alvo.

Por mais que *Carrossel: O Filme* apresente semelhanças na trama a tantos outros produtos do gênero, a validade da obra é digna: propõe, com o uso das motivações, que o espectador que construa a forma e o sentido da narrativa, com conhecimento (informações

¹⁴ Carrossel chega aos dois milhões de espectadores: o filme já é o terceiro maior público do cinema nacional em 2015. AdoroCinema. Disponível em: <http://goo.gl/BMz7Aj>. Acesso em: 28 abr. 2020.

peçoais), memória (lembranças intransferíveis) e inferência (olhar crítico). Como defende Bordwell, embora rotineiro, a fruição do filme clássico continua sendo uma atividade – e qualquer outro tipo de cinema fará uso da narração à busca do encanto do espectador.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 1. reimp. São Paulo: Editora 34, 2019.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005, v. 2, p. 277-301.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro**. Maringá: EDUEM, 2016.

CÁNEPA, Laura. *O Saci e Procissão dos Mortos: autorreferência fantástica no cinema paulista*. **Rumores**, v. 3, n. 6, p. 1-11, dez. 2009.

CARROSSEL: O Filme. Direção de Alexandre Boury e Mauricio Eça. Brasil: SBT; Paris Filmes; RioFilme; Televisa Cine; Downtown Filmes, 2015.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HERGESEL, J. P. A telepoética nas produções do SBT. Alumínio: Jogo de Palavras; Votorantim: Provocare, 2019.

_____ Embarque neste Carrossel estilístico: possíveis contribuições do filme do SBT ao Cinema Infantojuvenil Brasileiro (em comparação ao cinema clássico hollywoodiano). *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E CULTURA, 9., 2015, Sorocaba, SP. Anais [...]. Sorocaba, SP: Universidade de Sorocaba, 2015.

MELO, João Batista. **Lanterna mágica: infância e cinema infantil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.