

# MARIONETAS, MÁSCARAS E SUBVERSAO:

## CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS DE RUKA

MIGUEL CRUZ\*

**Resumo:** A partir da ideia de objeto fílmico enquanto imagem na qual habitam tantas outras imagens, assim como das considerações de Hans Belting sobre a imagem como entrecruzamento entre imagens mentais e físicas, pretende-se refletir sobre o último filme de Jiří Trnka, *Ruka* (1965). Tomar-se-á também, seguindo Belting, a imagem como entidade simbólica, que se aproxima de uma máscara, e procurar-se-á, de acordo com estas premissas, expor as imagens dentro da imagem de *Ruka*. Serão apresentadas algumas das leituras pertinentes deste filme, mas sugere-se que muitas outras são possíveis. Considera-se que o efeito de distanciamento potenciado por *Ruka* permite que o espetador reclame o controlo sobre a sua própria interpretação, o que contribui para a natureza subversiva deste filme, com a qual se encerrará o presente artigo.

**Palavras-chave:** *Ruka*; Jiří Trnka; imagem; metáfora.

**Abstract:** Starting from the idea of the filmic object as an image with images within, as well from Hans Belting's considerations about an image as a cross between mental and physical images, I intend to reflect on the last film by Jiří Trnka, *Ruka* (1965). I will also consider, following Belting, the image as a symbolic entity, similar to a mask, and I will, according to these premises, expose the images within the image of *Ruka*. Some of the conceivable readings of this film will be presented, but it is suggested that many others are possible. It is considered that the alienation effect enhanced by the film allows the viewer to claim control over their interpretation, contributing to the subversive nature of this film, which will be the last topic addressed in this present article.

**Keywords:** *Ruka*; Jiří Trnka; image; metaphor.

Para os propósitos da argumentação deste artigo, considerar-se-á o objeto fílmico como uma imagem em movimento, isto é, um «fluxo de imagens que se sucedem no tempo», imagens estas que estão habitadas por diversas outras<sup>1</sup>. Cada uma destas imagens é formada por quatro componentes: a profílmica, a fotográfica, a cinematográfica e a sonora, «inerentes ao seu processo de construção. Estas componentes não dizem, porém, unicamente respeito ao que percecionamos, mas antes ao processo de construção do resultado final [...]»<sup>2</sup>.

Como definição de imagem, seguir-se-á a de Hans Belting que, no seu ensaio, propõe uma definição antropológica, em contraposição a uma da história da arte, que terá a ver com o estudo da obra de arte como um «objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição»<sup>3</sup>. Na definição antropológica, a imagem pode viver numa obra, mas não coincidir com ela, isto porque flutua entre uma existência física e outra mental; ou seja, a imagem e o *medium* visual são distintos<sup>4</sup>. A imagem é uma «presença de uma ausência», estando a sua presença e visibilidade factual dependentes do *medium*<sup>5</sup>. Para

---

\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. miguelardcruz@gmail.com / up201405666@letras.up.pt

<sup>1</sup> BARREIRA, 2017: 51.

<sup>2</sup> *Idem*: 52.

<sup>3</sup> BELTING, 2005: 66.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*: 76.

fins de representação interna, processo que é simplificado ao ser denominado por Belting de percepção<sup>6</sup>, ou externa, as imagens apropriam-se do *medium*, num «arranjo mental», migrando entre vários *media* ou combinando diferentes características destes<sup>7</sup>. Relativamente à ideia da existência física e mental das imagens, o autor exemplifica que estas não podem existir apenas numa parede ou apenas na cabeça, pois estão embaraçadas num exercício contínuo de interação, umas inscritas nas outras<sup>8</sup>. Belting apoia-se em Bernard Stiegler: «Nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto). Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o *retour* ou a *rémanence* destas»<sup>9</sup>.

Para Belting, a imagem final, que resulta da interação entre imagem mental e física, pode ser tomada enquanto entidade simbólica, item de seleção e memória<sup>10</sup>. Recorrendo a «símbolo» enquanto algo que representa uma outra coisa, Belting considera também uma imagem como uma máscara: «Toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo»<sup>11</sup>. Segundo o autor, a máscara foi a «invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens», pois «encena uma narração a respeito do seu significado»<sup>12</sup>. Esta compreende a simultaneidade, como também a oposição, entre a ausência e a presença das imagens. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque não é perecível) ao esconder uma outra, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença.

*Ruka*<sup>13</sup>, do ano de 1965, é um filme *stop-motion* de marionetas realizado por Jiří Trnka. Trata a história de um oleiro que vive para fazer vasos onde a sua planta possa florir. A certo momento, uma mão de luva branca entra no seu espaço por uma janela, apresenta-se e incumbe-o de moldar o barro numa estatueta à sua imagem e semelhança. O oleiro nega-se a trair a sua arte e expulsa a mão, que retorna para o persuadir a executar a dita incumbência. Quando este declina a ordem novamente, a mão coloca-o numa gaiola e fá-lo esculpir uma estátua gigante de si mesma. Galardoado por este trabalho, o oleiro foge, volta para o seu espaço, mas morre acidentalmente pois, do topo do armário, um vaso com a sua planta cai-lhe na cabeça. Um funeral cerimonioso, a planta aos pés do caixão, uma coroa de louros e uma saudação romana, feita pela mão.

Se anteriormente se apontou que a imagem poderia ser considerada como uma máscara, ir-se-á procurar, também em *Ruka*, aquilo que a sua imagem revela e esconde.

---

<sup>6</sup> *Idem*: 73.

<sup>7</sup> Numa visão completa, não tão relevante para explorar neste trabalho, Belting propõe uma inter-relação triangular entre imagem, *medium* e corpo. Diz que o ser humano vive em corpos físicos com os quais gera as suas próprias imagens e que pode contrapor a outras imagens do mundo visível (*Idem*: 70); e que a «medialidade» é o elo perdido entre as imagens e o corpo. *Idem*: 77.

<sup>8</sup> *Idem*: 73-74.

<sup>9</sup> *Idem*: 53.

<sup>10</sup> Cf. *Idem*: 67.

<sup>11</sup> *Idem*: 70

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *The Hand*, em inglês.

Importa notar que o carácter já por si metafórico da imagem é exacerbado pela própria ontologia da animação. Paul Wells argumenta que todos os filmes de animação podem, de facto, ser constituídos enquanto atos de desconstrução, no sentido em que a sua forma exhibe auto-conscientemente a sua artificialidade enquanto meio e, com isso, muitas das metáforas e ironias apresentadas, sendo intensificadas ou realçadas, acabam por chamar a atenção para modos específicos de construção e execução<sup>14</sup>. Poder-se-á dizer, assim, que o filme de animação emprega uma estética surrealizante; aquilo que, para Octavio Paz, não é poesia, mas sim uma poética<sup>15</sup>. Uma estética surrealizante será um modo de jogar com signos<sup>16</sup>, aquilo que Belting aproximou à sua conceção de imagem.<sup>17</sup> Luis Aragon, em 1928, sugeriu que o surreal seria uma provocação da imagem por si mesma e por aquilo que ela representa, através de uma metamorfose que faria com que cada imagem obrigasse a reconsiderar todo o universo<sup>18</sup>. David W. Paul estende estas considerações a *Ruka*, caracterizando-o como um filme de animação experimental que recorre a princípios surrealistas, na medida em que Trnka teria usado um grande número de símbolos e metáforas para retratar a realidade<sup>19</sup>. A realidade que resulta destas associações, salienta, não será física, mas sim metafísica<sup>20</sup>, uma realidade simbólica de outra, com a qual mantém uma relação associativa. Só do encontro entre as imagens internas do espetador e as externas desta realidade é que se formará, recorde-se, a imagem em movimento que o filme é. Nesta linha de pensamento, autores como Wells tratam o cinema de animação como uma forma subversiva, talvez dedicada a potenciar um espírito mais crítico, isto porque, dizem, se o *live-action film* se ocupa da realidade física, o filme de animação ocupar-se-á da metafísica – preocupado, não com o que as coisas aparentam ser, mas com aquilo que significam<sup>21</sup>.

Além da estética surrealizante presente no filme de animação, *Ruka* tem a particularidade de ser um filme de animação de marionetas, o que o reveste de uma estética teatral originada no teatro de marionetas checo<sup>22</sup>. Embora as raízes deste sejam profundas e confusas<sup>23</sup>, poder-se-á localizar um início<sup>24</sup> para a sua tradição no final do século XVIII, embora ainda não existisse uma arte especificamente checa neste período<sup>25</sup>. Há evidências de que possa ter havido influência de trupes itinerantes de marionetistas ingle-

---

<sup>14</sup> WELLS, 1998: 245

<sup>15</sup> Cf. ARAGON. *Apud*. SMIRNOVA, 2015: 12.

<sup>16</sup> *Idem*: 14.

<sup>17</sup> Cf. BELTING, 2005: 76.

<sup>18</sup> *Apud* SMIRNOVA, 2015: 52.

<sup>19</sup> Cf. PAUL, 1983: 235.

<sup>20</sup> Cf. WELLS, 1998: 11.

<sup>21</sup> Cf. WELLS, 1998: 11. Wells também fala de uma «medium's intrinsic capability to resist realism» mais adiante.

<sup>22</sup> «O amor de Trnka pelo teatro de marionetas influenciou o carácter imaginativo da sua arte», MEDEIROS, 2014: 213.

<sup>23</sup> Cf. BILLING & DRÁBEK, 2015: 7.

<sup>24</sup> Billing e Drábek referem que se torna trabalhoso procurar estas raízes do teatro de marionetas checo, pois não é possível traçar continuidades solidamente. Há inúmeras questões que se põem no caminho, tal como aquilo que eles consideram uma mitificação e glorificação da tradição, os problemas inerentes à forma oral através da qual era transmitida e os gostos variáveis dos espectadores. BILLING & DRÁBEK, 2015: 7.

<sup>25</sup> Isto porque a Boémia, região histórica da atual República Checa, estava sob o domínio do Império Habsburgo desde os inícios do período moderno. Cf. PAUL, 1983: 235.

sas e italianas no dito teatro de marionetas<sup>26</sup>, contudo, a maior influência terá sido proveniente de intérpretes de expressão alemã, fazendo com que se praticasse a arte tanto em checo como em alemão<sup>27</sup>. Com isto, é convocada de imediato a função do teatro de marionetas checo em preservar a identidade nacional, o que se tornaria especialmente evidente no século XIX<sup>28</sup>. Ainda que este tipo de teatro tivesse sido, durante muito tempo, alvo de uma reputação pejorativa, que o dispensava como uma forma de entretenimento não artística, popular e de pouca relevância cultural<sup>29</sup>, o movimento do século XX que se viria a chamar «Puppetry Renaissance» trouxe de novo as marionetas para o centro da produção cultural, prometendo dar-lhes uma nova vida. Os checos, conscientes das formas e métodos da sua tradição, mas com vontade de com ela experimentar, reconheciam que o teatro, e as realidades materiais a que estava ligado, necessitavam de ser desconstruídos, para alcançarem um efeito filosófico<sup>30</sup>. As marionetas, então, centrais na cultura teatral checa, encontrariam agora também o seu lugar nos filmes de animação. O meio era diferente, mas as marionetas mantinham a sua tradição. Como North aponta, ainda que estes filmes continuassem a replicar as estruturas dos contos de fadas e populares, exibiam, agora num contexto filmico, as funções alegóricas, sociopolíticas, culturais e críticas que sempre haviam estado associadas ao teatro de marionetas checo<sup>31</sup>.

Retornando à ideia de Belting, de que a imagem se assemelha a uma máscara, poder-se-á afirmar que em *Ruka* esta noção ganha saliência, uma vez que não só a imagem pode ser lida, em sentido lato, como uma máscara, como também as próprias marionetas que habitam a imagem invocam, na forma como Trnka as desenhava, máscaras. O próprio afirmou, sobre o seu próprio trabalho, que havia evitado, e contrariando a tendência que vigorara antes dele, construir marionetas que se assemelhassem demasiado ao ser humano, e que portanto tivessem como primeira função substituí-lo; e asseverou que o seu objetivo sempre havia sido fazer filmes com marionetas animadas – marionetas enquanto marionetas, unicamente<sup>32</sup>. Ainda que o foco deste artigo seja *Ruka*, torna-se importante notar que o primeiro filme de Trnka resultado da sua intenção de dar vida a marionetas de forma tão única foi *Špalíček*<sup>33</sup>, de 1947. Para além da sua estética, na qual já se distinguiam os traços que viria a explorar, era também já identificável, segundo Bendazzi, a poética que viria a caracterizar todos os seus filmes: o amor pela natureza, o lirismo e uma profunda ligação com a cultura popular checa<sup>34</sup>. O seu segundo filme, *Císařův Slavík*<sup>35</sup>, de 1948, recuperou os temas do primeiro, tratando-os agora com ironia. Em 1959, Trnka realizou *Sen noci Svatojánské*, uma adaptação de *Midsummer Night's*

<sup>26</sup> Cf. BILLING & DRÁBEK, 2015: 12

<sup>27</sup> Cf. DOLENSKÁ, 2015: 232

<sup>28</sup> Cf. Falar-se-á aqui, nomeadamente, de um «Czech National Revival», conforme os autores Billing & Drábek. BILLING & DRÁBEK, 2015: 232.

<sup>29</sup> Cf. *Idem*: 10-11.

<sup>30</sup> Cf. *Idem*: 19.

<sup>31</sup> Cf. NORTH, 2015: 332.

<sup>32</sup> *Apud* BENDAZZI, 2016: 64

<sup>33</sup> *The Czech Year*, em inglês.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *The Emperor's Nightingale*, em inglês.

*Dream*, de William Shakespeare. Uma pantomina sobre o amor e a juventude, o filme era leve, alegre e colorido, com adereços e cenários luxuosos<sup>36</sup>. As personagens, ainda que marionetas, exibiam fisionomias e movimentos realistas, numa aproximação ao gesto humano. Tal viria a contrastar com os filmes que Trnka criou ao longo dos anos 60, o seu período mais negro e pessimista. Por um lado, o tom e o visual austero, presentes já em *Kybernetická babička*<sup>37</sup>, de 1962, seriam progressivamente exacerbados nos seus filmes seguintes e, especialmente, em *Ruka*. Por outro, Trnka foi depurando o rosto das suas marionetas e sistematizando os seus gestos, tornando as suas expressões faciais quase inexistentes e o seu movimento quase estático. Trnka terá descoberto, segundo Bendazzi, que uma marioneta poderia ser uma máscara teatral, pelo que lhe conferia expressividade também ao jogar com movimento, luz e composição. Břetislav Pojar, que trabalhou com Trnka, notou que, quando este pintava as cabeças dos seus atores prediletos, lhes dava um olhar indefinido; com um simples rodar de cabeça ou com uma mudança na iluminação, eles ganhavam expressões diferentes. Tal, juntamente com os elementos psicológicos que Trnka imprimia às marionetas, era aquilo que as trazia à vida. A presença das suas marionetas praticamente sem expressão marca um estilo que estabelece, logo nos primeiros segundos do filme, uma regra, ou uma convenção teatral, que esvazia a imagem em movimento da necessidade de uma expressão facial para funcionar<sup>38</sup>. Pode afirmar-se, assim, que também para Trnka, as marionetas escondiam mais do que revelavam – o que nos faz recordar Belting, na sua asserção de que uma máscara revela uma face, escondendo outra.

Prosseguir-se-á, assim, e de modo a melhor compreender a concetualização da imagem da cara estática das marionetas de Trnka, com uma exploração da aproximação desta à máscara teatral, tal como Bendazzi o propôs.

A máscara tem sido um símbolo icónico teatral desde os tempos de Sócrates até ao teatro moderno ocidental<sup>39</sup>. A máscara do teatro grego era «simples e naturalista»<sup>40</sup>, de linho e cola de gesso ou de gordura animal<sup>41</sup>, tal como inexpressiva, algo entre a «neutral and the character mask»<sup>42</sup>. Peter Hall refere que as máscaras criavam o distanciamento necessário para contemplar o horror apresentado, sem cair em empatias, por criarem um certo grau de separação entre as atrocidades que aconteciam no palco e o espetador<sup>43</sup>. Era dada assim uma maior importância ao espaço mental deste último, pelo facto de a máscara ser «não descritiva»<sup>44</sup>. No mesmo plano funcionaria a máscara do teatro tradicional japonês *Noh*, «neutra e sem qualquer traço individualizado»<sup>45</sup>. Já David Griffiths reconhece que a *Commedia dell'Arte*, séculos depois, usou a máscara para que o espetador

---

<sup>36</sup> Cf. *Idem*: 65.

<sup>37</sup> *The Cybernetic Grandma*, em inglês.

<sup>38</sup> Cf. HOLMAN, 1975: 59.

<sup>39</sup> Cf. ROY, 2016: 3.

<sup>40</sup> Cf. JOHNSON *Apud* SIEGEL, 2017: 8.

<sup>41</sup> WILES, *Apud* MONAGHAN, 2008: 4.

<sup>42</sup> MONAGHAN, 2008: 19.

<sup>43</sup> Cf. SIEGEL, 2017: 7.

<sup>44</sup> MONAGHAN, 2008: 20.

<sup>45</sup> TAMBA, *Apud* SIEGEL, 2017: 11.

reconhecesse um arquétipo de personagem imediatamente, separando, deste modo, a individualidade do ator da personagem, e fazendo com que toda a carga satírica do espetáculo fosse compreendida e pensada pelo espetador<sup>46</sup>. A máscara terá ressurgido no século XX por via de interesses modernistas, sendo que uma figura como Vsevolod Emilevitch Meyerhold a utilizou para desenvolver o controlo físico dos intérpretes e, nomeadamente, isolar partes específicas do corpo, de forma a chegar a uma «performance semiótica»<sup>47</sup>. Por fim, Bertold Brecht interessou-se pela «não automatização da perceção estética» e pensou no efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) através de máscaras gesticas que colocariam um peso maior sobre o movimento físico, em detrimento da expressão facial do intérprete, para comunicar um objetivo<sup>48</sup>.

Com este alinhar no tempo dos usos de máscaras, torna-se clara a ideia de que a máscara no teatro, particularmente nos casos referidos, nega ao espetador uma ligação emocional ou empática com o intérprete ao criar uma barreira estética, conferindo-lhe o estatuto de observador racional e analítico<sup>49</sup>. E. Tonkin considera que através deste efeito de alienação, a máscara é um meio para articular poder, o poder de o espetador assumir controlo cognitivo<sup>50</sup>. O mesmo se poderá dizer, por extensão, da imagem – da máscara de Belting – da expressão facial estática da marioneta de *Ruka*. Esta imagem chama uma participação consciente da imagem interior do recetor que experiencia a imagem que o filme é. Jiří Trnka tinha uma conceção própria sobre como queria usar as marionetas nos seus filmes, contrária à tendência de as aproximar do ser humano, num modo «hiper-realista» e «hiper-ilusionista»<sup>51</sup> a que se poderá considerar que Walt Disney aspirava. Para Trnka, uma marioneta era uma marioneta<sup>52</sup> e as suas potencialidades deveriam ser exploradas ao máximo. Contrariar isto seria bárbaro, absurdo e até doloroso<sup>53</sup>. Segundo Holman, não se tratando de um desenho animado, nem de um ator de cinema de imagem real, a marioneta deveria ser um meio de si mesma. Forçar a animação em *stop-motion* para além dos moldes da sua eficiência seria desperdiçar o potencial que reside nas marionetas. No seu ver, a integridade do meio deveria ser respeitada<sup>54</sup>. Tal como David Wiles sugere em relação à *plain mask*, a imagem do estatismo facial do oleiro de *Ruka* é uma tela à espera da intervenção do recetor<sup>55</sup>. Trnka, e a sua forma particular de trabalhar com marionetas, viria a influenciar o percurso de outros artistas. De entre estes, pode salientar-se Jiří Barta, autor de filmes de animação surrealistas profundamente críticos da vida política de então. Uma das suas principais obras, *The Club of the Discarded Ones*, de 1989, é protagonizada por manequins, escolhidos por Barta por serem «algo entre mario-

---

<sup>46</sup> ROY, 2016: 4.

<sup>47</sup> ROY, 2016: 6.

<sup>48</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>49</sup> Cf. *Idem*: 4.

<sup>50</sup> Cf. *Idem*: 3.

<sup>51</sup> WELLS, 1998 (trad. livre).

<sup>52</sup> Cf. HOLMAN, 1975: 77.

<sup>53</sup> Cf. HOWARD, 2013: 3.

<sup>54</sup> Cf. HOLMAN, 1975: 76.

<sup>55</sup> Cf. WILES, *Apud* MONAGHAN, 2008: 4.

netas e atores»<sup>56</sup>. Olhando os manequins, é impossível não recordar Trnka – embora eles tenham faces, estas não têm vida, são completamente estáticas. Barta colocou-os a realizar ações humanas, como cozinhar, trabalhar ou comer, mas o realismo é quebrado, e o estranhamento causado, pelas restrições de movimento dos manequins, pelos seus gestos robóticos, pelos seus olhos vidrados<sup>57</sup>. A título de exemplo, poderão ser consultadas em anexo imagens retiradas de filmes importantes na carreira de Trnka, como *Špalíček* (1947), *Kybernetická babička* (1962) e, por fim, *Ruka* (1965), o que poderá ajudar à compreensão daquilo que tem vindo a ser exposto, ao tornar mais clara a evolução das marionetas de Trnka, as suas características de inexpressividade e a sua aproximação à máscara e à tradição do teatro de marionetas. Estas imagens foram retiradas de momentos distintos de cada um dos filmes apresentados, ilustrando como a marioneta é colocada em situações narrativas claramente diferentes e a sua expressão se mantém inalterada, o que coloca, como supramencionado, um peso consideravelmente maior em outros elementos da imagem em movimento e, em última análise, no espectador, que adquire o poder acrescido de reclamar a sua própria interpretação, a ser ainda detalhado no artigo.

Os dispositivos anteriormente mencionados (como a estética teatral, que chama a atenção para a artificialidade da sua realidade) possibilitam um efeito de distanciamento, que consciencializa o espetador das imagens e, por extensão, das suas componentes, o que irá posteriormente permitir, finalmente, a leitura da imagem, capacitando o espetador de discernir o que vê<sup>58</sup>.

Uma das leituras que se poderá fazer da imagem – e aquela mais comumente elaborada – é uma leitura política<sup>59</sup>. Irena Kovarova diz que *Ruka* é o filme mais político de Jiří Trnka<sup>60</sup>; surgindo como o culminar de uma obra que, na década de 60, se tornava crescentemente mais obscura. A crítica aponta para que *Ruka* seja, por fim, uma manifestação assumida daquilo com o que havia já sofrido toda a sua carreira<sup>61</sup> – uma determinação, por parte de uma entidade autoritária, sobre o caminho da sua obra. Apesar de ter sido bem-sucedido fora e dentro da Checoslováquia, de ter agradado ao governo já em 1948 (com o seu quarto filme, o primeiro de animação *stop-motion*, *Špalíček*) o que levou a que a sua produção filmica fosse financiada até ao fim, a verdade é que algo despertou em si a

---

<sup>56</sup> *Apud* SMIRNOVA, 2015: 64.

<sup>57</sup> Cf. NORTH, 2015: 338.

<sup>58</sup> Ideia que poderá ser remanescente, por exemplo, de um efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) característico do teatro épico de Bertold Brecht. Cf. ROY, 2016: 6.

<sup>59</sup> Será importante, para contextualizar *Ruka* no seu tempo, e eventualmente, perceber a sua dimensão política, referir que Nikita Khrushchev, sucessor de Joseph Stalin, se encontrava no cargo de primeiro ministro da União Soviética desde 1958. Ainda que o período entre 1953 e 1964, denominado «Degelo de Khrushchev» tenha sido caracterizado por um «enlightened totalitarianism», pelo abrandamento da regulamentação artística e um favorecimento da produção cultural, na Checoslováquia a censura havia de funcionar ilegal e secretamente até 1966. Na maior parte dos casos, a censura passou de restringir a produção para regulamentar a distribuição dos filmes. Além disso, quando em 1964 Leonid Brezhnev sucedeu a Khrushchev, a censura voltou a apertar. É neste contexto que Trnka se vai encontrar numa posição de «oficial disfavour». Apesar de, aquando da sua morte, em 1969, ter sido homenageado com um funeral de Estado, um ano depois, *Ruka* viria a ser retirado de circulação na Checoslováquia. LIEHM, 1981: 9. É neste sentido que se pode encarar *Ruka*, e recuperando a apresentada interpretação política, como subversivo, ao mostrar uma visão profundamente crítica do poder político.

<sup>60</sup> Cf. KORESKY, 2018: 27-35.

<sup>61</sup> Cf. *Idem*: 24-56.

vontade, e talvez a necessidade, de criar *Ruka*<sup>62</sup>. Se, como anteriormente referido, o filme de animação pode ser encarado como inerentemente subversivo, pelos mecanismos que emprega e as possibilidades de análise crítica que favorece, é inegável que, tendo em conta o contexto político em que *Ruka* surgiu, este foi ele próprio, sem dúvida, subversivo. Isto porque, tal como Hames refere, a *Trnka* deve-se o sucesso de trazer formas de arte modernista e influências surrealistas para o cinema, numa época em que o regime favorecia apenas uma linha formalista<sup>63</sup>. O seu carácter subversivo torna-se claro ao refletir sobre elementos que informam a leitura política mencionada, os quais se seguem detalhados.

Uma análise dos componentes da imagem chamará necessariamente a atenção, primeiramente, para a mão, numa luva branca, que poderá ser o símbolo da tirania, do poder e da autoridade<sup>64</sup>; ideia que se reforça no último plano de *Ruka*, quando se levanta num gesto de saudação que, para Hames, faz recordar a saudação fascista<sup>65</sup>. A figura do oleiro evoca, para além da de artista, a de Arlequim, habitualmente visto como espelho da realidade social e como símbolo do «desejo de mudança humana»<sup>66</sup>. Nas mãos do oleiro, os vasos adquirem uma dupla função – a de, por um lado, funcionarem como objeto artístico, e de, por outro, serem o suporte para a vida que quer ver florir<sup>67</sup>. Será relevante, assim, fazer referência ao simbolismo, presente em outras histórias, da roda do oleiro e do próprio barro – na lenda do deus egípcio *Khnum*, este terá gerado os seres humanos e as suas almas a partir do barro que moldou na sua roda de oleiro<sup>68</sup> e na Bíblia hebraica, narra-se um episódio em que Deus terá criado os seres humanos a partir «do barro da terra»<sup>69</sup>. Associar-se-á a criação de vida à criação de arte, pois o oleiro de *Ruka* apenas sabe fazer vasos; aquilo que lhe resta no seu ser é a sua «willing-to-art»<sup>70</sup>. Contrariamente, a estatueta que a mão impositiva quer ver erguida exhibe apenas uma função ornamental; é um «símbolo conformista, no qual o dedo apontado surge como um gesto, simultaneamente, de esclarecimento e constrição»<sup>71</sup>. A mão, enquanto supramencionado símbolo de tirania, exhibe-se também através do ecrã da televisão, surgindo ornamentada, de entre outros itens, com jóias, a tocha da Liberdade e uma arma – símbolos historicamente enraizados que, advoga Wells, poderão ser metáforas de propaganda totalitarista<sup>72</sup>.

Posto isto, propõe-se uma outra leitura de foro meta textual, em que o equivalente da relação autoridade-artista é a de autor-obra, sendo que a mão é o autor, que está ao encargo de todas as componentes da imagem em movimento, e a obra, num sentido lato, e na lógica deste argumento, é a referida imagem que a mão controla – contudo, num sentido estrito, dada a relação entre uma mão humana e uma marioneta, esta última,

---

62 Cf. BENDAZZI, 2016: 64.

63 Cf. HAMES *Apud* SMIRNOVA, 2015: 56.

64 Cf. SMIRNOVA, 2015: 61.

65 Cf. HAMES, 2012.

66 BOTTINI *Apud* CHAFFEE & CRICK, 2015: 57.

67 Cf. WELLS, 1998: 86.

68 Cf. TYLDESLEY, 2010: 92.

69 MCGEOUGH, 2006: 311.

70 MOHAMED & NOR, 2015: 107.

71 *Ibid.*

72 Cf. *Ibid.*

o oleiro, pode simbolizar a parte do todo desta obra. A leitura apoia-se no facto de a mão, literalmente, ser a extensão de um animador, como Wells refere que «a mão, por si só, opera como um mecanismo físico de movimento e gesto simbólicos»<sup>73</sup> e Medeiros reitera: «a mão humana está na própria essência do filme animado [...] e o toque do animador [...] que identifico como ressignificação da animação»<sup>74</sup>. É tanto a mão que move a marioneta fotograma a fotograma<sup>75</sup> no plano da criação, fora do universo da história – já que domina todas as componentes da imagem em movimento – como a titereia e a impede de exercer a sua arte, dentro do universo da história. Este toque do animador é o que confere a vida à marioneta, que não a tem sem o envolvimento do seu criador<sup>76</sup> na imagem que o filme é. Nesta relação, o oleiro, ao querer desobedecer às ordens da mão, demonstra uma vontade de ser independente dela; poderá ser a predisposição para uma obra poder e querer funcionar sozinha na sua significação. Esta leitura não está desassociada da leitura anterior, porque existe em ambas uma relação hierárquica observável entre os dois elementos de cada «dupla» – autoridade-artista e autor-obra. Nas duas duplas há uma vontade de o inferiorizado ser independente do primeiro, o que, pela hegemonia deste, dificilmente poderá ocorrer.

Referiram-se apenas duas das leituras possíveis de *Ruka*; muitas outras poderiam ser exploradas pelo recetor, que não se pretende relegar para uma posição de passividade. Recordando a definição antropológica de imagem avançada por Belting, para que a imagem exista, o recetor tem de colocar em interação com ela a sua imagem mental. Assumidamente, *Ruka* é uma imagem em movimento sobre a queda de um artista, contudo, subliminarmente é uma imagem que permite a um recetor assumir o controlo cognitivo sobre as imagens que formam o fluxo de imagens maiores que o filme é. O recetor poderá exercer o mesmo controlo sobre as outras imagens do dito fluxo, pois todas funcionarão conforme o mesmo princípio. Será relevante invocar também a argumentação de Umberto Eco sobre o papel da interpretação e o dinamismo entre autor-obra-leitor, que propõe que os sinais literários<sup>77</sup> são uma organização intencional de significantes que dão instruções ao leitor para a criação de um significado, em vez de somente designarem um objeto<sup>78</sup>. Aqui retoma-se também o já referido efeito de estranhamento, causado pelas convenções teatrais utilizadas, pela aproximação das expressões das marionetas às máscaras teatrais e pela desconstrução da realidade proporcionada pela própria natureza do filme de animação; é este efeito de estranhamento que conduz ao distanciamento que capacitará todos os espectadores para a leitura da sua imagem. Se *Ruka* havia já sido subversivo no contexto político da sua época, e se a própria história

---

<sup>73</sup> Cf. WELLS, 1998: 86.

<sup>74</sup> MEDEIROS, 2014: 163.

<sup>75</sup> «For the puppeteer they [the strings] are the technical device by which he controls marionette's movements; in puppet animation these «strings» are invisible, indeed non-existent. Their function is replaced by the technique of frame-by-frame animation». BUCHAN, *Apud* SMIRNOVA, 2015: 50.

<sup>76</sup> Cf. BUCHAN *Apud* SMIRNOVA, 2015: 49-50.

<sup>77</sup> Alarga-se aqui o sentido de sinais literários para o signo semiótico, a que Belting aproxima a sua imagem de definição antropológica (*ver página 3*).

<sup>78</sup> Cf. ECO, 2004: 21.

que nos apresenta fala também de uma luta pela subversão, não se poderá deixar de acrescentar que, neste sentido, o é também. Os dispositivos utilizados por *Ruka* possibilitam que as imagens mentais dos recetores se cruzem com as imagens físicas, e é aqui que ideologicamente existe uma possibilidade de subversão, se se o fizer de forma consciente, racional e ativa. Assim, cria-se o espaço para que todos, a partir das imagens que criaram, cheguem a leituras distintas e igualmente válidas, honrando a vontade de Trnka: «Art is good when it speaks to everybody. It is concerned with ideas and ideas never are only Czech, they are always human»<sup>79</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- BARREIRA, Hugo Daniel da Silva (2017) – *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/110018>>. [Consulta realizada em 4/2/2019].
- BELTING, Hans (2005) (Trad. de CAMPELO, Jason) – *Por uma Antropologia da Imagem*. «Concinnitas», vol. 1, n.º 8, p. 65-78.
- BENDAZZI, Giannalberto (2016) – *Animation: A World History, Volume II*. Boca Raton: CRC Press.
- BILLING, Christian M.; DRÁBEK, Pavel (2015) – *Czech Puppet Theatre in Global Contexts: Roots, Theories and Encounters*. Em «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 5-31.
- CHAFFEE, Judith; CRICK (Ed.) (2015) – *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Nova Iorque: Routledge.
- CHIABURU, Irina (2015) – *Subversion in the Soviet Animation of the Brezhnev Period: An Aesopian Reading of Andrei Khrzhanovsky's Pushkiniana*. Bremen: Universidade Jacobs. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://opus.jacobs-university.de/frontdoor/index/index/docId/500>>. [Consulta a 4/2/2019].
- DOLENSKÁ, Kateřina Lešková (2015) – *Czech Puppet Theatre Dramaturgy as a Specific Phenomenon*. «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 23-276.
- ECO, Umberto (2004) – *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel.
- HAMES, Peter (2009) – *Czech And Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- HOLMAN, Bruce Loyd (1975) – *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique*. Cranbury: A. S. Barnes and Co.
- LIEHM, Antonín J. (1981) – *Thaws, booms and blacklists: East European cinema 1948-80*. «Index on Censorship», vol. 10, n.º 4, p. 9-11.
- McGEOUGH, Kevin (2006) – *Birth Bricks, Potter's Wheels, and Exodus 1*. «Biblica», vol. 87, n.º 3, p. 305-318.
- MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes (2014) – *A arte da animação: inter cruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de Doutoramento. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-21092015-123233/pt-br.php>>. [Consulta a 7/2/2019].
- MOHAMED, Fauzi Naeim; NOR, Nurul Lina Mohd (2015) – *Puppet Animation Films and Gesture Aesthetics*. «Animation: an interdisciplinary journal», vol. 10, n.º 2, p. 102-118.
- MONAGHAN, Paul (2008) – *Mask, Word, Body and Metaphysics in the Performance of Greek Tragedy*. «Didaskalia», vol. 7, n.º 1, p. 18-25.
- NORTH, Dan (2015) – *Forgotten Toyhood*. «Theatralia», vol. 18, n.º 2, p. 329-346.
- PARKER, Noel; SIM, Stuart (1997) – *The A-Z Guide to Modern Social and Political Theorists*. Hemel Hempstead: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.

---

<sup>79</sup> TRNKA, *Apud* VRÁNKOVÁ, 2015: 93.

- PAUL, David W. (Ed.) (1983) – *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- ROY, David (2016) – *Masks as a method: Meyerhold to Mnouchkine*. «Cogent Arts & Humanities», vol. 3, n.º 1, p. 1-11.
- SCHECHTER, Joel (Ed.) (2003) – *Popular Theatre: A Sourcebook*. Oxon: Routledge.
- SIEGEL, Alexi M. (2017) – *Masks: A new face for the theatre*. Senior Honors Projects. Disponível em <<https://commons.lib.jmu.edu/honors201019/342>>. [Consulta a 14/1/2019].
- SMIRNOVA, Ekaterina (2015) – *The «Discreet Charm» of surrealism in Eastern European Animation: when repression fosters creativity*. Porto: Universidade Católica Portuguesa. Dissertação de Mestrado. Disponível em <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/23864>>. [Consulta a 14/1/2019].
- TRNKA, Jiří (Realizador) (1965) – *Ruka*. República Checa: Krátký Film Praha. (18 minutos)
- TYLDESLEY, Joyce (2010) – *The Penguin Book of Myths and Legends of Ancient Egypt*. Londres: Penguin Books.
- WELLS, Paul (1998) – *Understanding Animation*. Oxon: Routledge.
- VRÁNKOVÁ, Kamila (2015) – *Dreams and Magic in the Illustrations and Puppet Movies of Jiri Trnka*. «Belgrade English Language and Literature Studies», vol. 7, p. 93-106.

#### **Páginas da Internet e recursos eletrónicos**

- HAMES, Peter (2012) – *The hand that rocked the Kremlin: Jiri Trnka*. «Sight&Sound» Disponível em <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/issue/201204>>. [Consulta a 7/1/2019].
- HOWARD, Cerise (2013) – The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, A Midsummer Night's Dream and The Hand. «Senses of Cinema», n.º 66. Disponível em <<http://sensesofcinema.com/2013/cteq/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/>>. [Consulta a 5/2/2019].
- KORESKY, Michael Koresky; ALMOZINI, Florence; KOVAROVA, Irena (2018) – The Puppet Master: The Complete Jiri Trnka. [Episódio de Podcast] «The Close Up». Nova Iorque: Film Society of Lincoln Center. Disponível em <<https://soundcloud.com/filmlinc/175-the-puppet-master-the-complete-jiri-trnka>>. [Consulta a 8/2/2019].
- SRAGOW, Michael (2018) – Deep Focus: The Puppet Master: The Complete Jiri Trnka. «Film Comment». Disponível em <<https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-puppet-master-complete-jiri-trnka/>>. [Consulta a 15/1/2019].

## ANEXO









