

CIRANDA DE CRIANÇAS: A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA NO DESENHO ANIMADO

CHILDREN'S CIRCLE: THE REPRESENTATION OF CHILDHOOD IN ANIMATED CARTOONS

Fernando Teixeira Luiz

Universidade do Oeste Paulista (UNOESTE)

fer.luiggi@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz parte de uma investigação científica maior, intitulada *Poéticas do Cinema de Animação*, e tem como meta abordar as propostas estéticas do desenho animado, afinadas a determinada concepção de infância e modelo familiar. A rigor, observa-se que a história do cinema de animação pode ser dividida em quatro etapas, mapeadas como período de formação do gênero (1920 – 1960), período de consolidação e legitimação no mercado (1960- 1980), período das narrativas híbridas (1980 – 2000) e período inovador ou pós-moderno (2000 – 2015). Tendo em vista a necessidade de recorte do objeto, far-se-á a análise e discussão do segundo momento – o período de consolidação e legitimação no mercado – fase em que, paralelo ao desenvolvimento da Disney e da Warner, ganham força os estúdios Filmation, Grantray Lawrence e, principalmente, a Hanna-Barbera Produções. Projetando um percurso de quase cem anos, o desenho animado conquistou adeptos, emocionou multidões e se firmou no mercado cinematográfico contemporâneo. Caracterizado como um sistema polissêmico, dialógico, revestido de uma complexa teia signíca, e edificando uma extensa historiografia marcada por propostas estéticas distintas, foi responsável pelo surto de personagens que se tornaram ícones da cultura pop. A rigor, o presente artigo tem como principal objetivo problematizar as poéticas veiculadas em desenhos produzidos, divulgados e comercializados entre 1960 e 1980. Parte-se, assim, da tese de que o cinema gráfico introduz, como protagonistas, personagens infantis a partir de modelos bastante heterogêneos sobre crianças, que refletem, via de regra, o ideário cultural e os aspectos ideológicos inscritos no contexto histórico e social no qual a animação está inserida. Para tanto, almeja-se, a partir dos recursos empregados pelo estúdio e pelo artista na tessitura do texto visual e das múltiplas vozes instauradas ao longo do desenho, identificar os modos de representação endereçados às crianças.

Palavras-chave: cinema de animação; infância; TV; ideologia.

Abstract: This paper is part of a larger research project entitled *Animation Cinema Poetics* and its goal is to discuss animated cartoons aesthetic proposals in consonance with a certain conception of childhood and family model. Animation Cinema History is divided into 4 stages, those mapped as genre formation period (1920-1960), market consolidation and legitimation period (1960 -1980), hybrid narratives period (1980- 2000) and innovative and post-modern period (2000-2015). Bearing in mind the need of marking the boundaries of this research object, the second stage- market consolidation and legitimation period - was taken for analysis and discussion. In that scenario, Disney and Warner were developing and conquering the market, meanwhile other studios were gaining strength and becoming more recognized, for instance, Filmation Studios, Grantray Lawrence and, mainly, Hanna-Barbera Productions. Throughout a period of almost a hundred years, animated cartoons have conquered fans, thrilled crowds and settled in the contemporary cinematographic market. Given their dialogic and polysemic system, surrounded by a complex signical web and extensive historiography marked by distinct aesthetic proposals, they have been responsible for the outbreak of many characters which become pop culture icons. Taking that into account, this article intends to problematize the poetics conveyed in cartoons which were produced, publicized and commercialized between the 60's and 80's. The thesis supports is that graphic cinema introduces as protagonists, infantile characters based on quite heterogenic children models. Those which, on average, reflect a cultural ideology, as well as ideological aspects permeating the historical and social context in which the animation is inserted. For that reason, this study aims to identify the representation models addressed to children within the resources applied by the studio and by the artist in the creation process of visual texts and the multiple voices established throughout the cartoon.

Key-words: Animation cinema; childhood; TV; ideology.

Introdução

Com o intuito de melhor compreender as nuances que envolvem e enredam o gênero *desenho animado*, optamos por estabelecer alguns marcos históricos de sua trajetória ao longo do século XX. Assim, com base nos estudos feitos até então (XAVIER (2008), FOSSATTI (2009), GABLER (2009) e DENIS (2010)), acreditamos que o percurso das animações infantis e juvenis possa ser dividido, basicamente, em quatro momentos distintos, descritos aqui como *período de formação do gênero* (1920 – 1960), *período de consolidação e legitimação no mercado* (1960- 1980), *período*

das narrativas híbridas (1980 – 2000) e período inovador ou pós-moderno (2000 – 2015).

Tendo em vista esse quadro sinóptico, marcado por poéticas específicas em determinados contextos histórico-sociais, o objetivo do presente artigo é *fomentar uma reflexão em torno das propostas artísticas do cinema gráfico no período que se estende de 1960 a 1980, apontado pela crítica especializada como um momento de ampla repercussão na história da animação*. Para tanto, enfocaremos as figuras das *personagens infantis* como principais sujeitos da investigação científica, representadas na TV e nas telas de cinema. A concepção de infância doravante adotada encontra-se alinhada aos estudos de Zilberman (1982), que discorrem sobre os diferentes modos como a criança foi abordada e representada ao longo do século XIX e limiar do século XX. Em linhas gerais, a autora gaúcha descreve três modelos de representação da criança na ficção infanto-juvenil: o *eufórico*, o *crítico* e o *emancipador*.

O modelo *eufórico* (p.88) privilegia os valores da existência doméstica com base em uma visão adulta dos fatos. Visão essa em que a assimetria entre a criança e seus progenitores ou responsáveis se torna bastante acentuada. O adulto, via de regra, é representado como um sujeito exemplar e detentor do saber, diluindo, durante toda a *diegese*, seus propósitos moralizantes.

O modelo *crítico* (p. 90), por sua vez, pretende apontar a família como uma instituição em crise. Desmistifica-se o adulto, fazendo com que perca sua aura mediadora, denunciando a vida doméstica como lugar de conflito e intolerância.

O modelo *emancipatório* (p.92), enfim, recusa a intermediação dos pais na relação entre a criança e a realidade. A ficção inscrita nessa modalidade eleva os pequenos heróis a uma posição de autonomia frente às instâncias superiores e dominadoras.

A fim de melhor organizar o intrincado grupo de *estúdios* e o volumoso número *animações* que surgiu durante a pesquisa, empregou-se o seguinte procedimento: para fazer menção aos *estúdios*, recorrer-se-á ao destaque em *itálico*, ao passo que os *títulos* das produções cinematográficas serão citados em *negrito*, precedidos do ano de lançamento.

Considera-se ainda o desenho animado em sua natureza semiótica, interdiscursiva, marcada pelo dialogismo, pela linguagem saturada de sentido e pela carga ideológica diluída nas malhas textuais. O contexto, por sua vez, adquire enfoque especial, tendo em vista que os mecanismos pragmáticos estabelecem a significação como uma relação dinâmica, extrapolando os níveis de ação diegética - ainda calcados na literalidade do discurso – para uma visão de imagem como signo vivo, flexível, variável, dialético, situacional e voltado para o destinatário. Nesse sentido, a função do leitor consiste em uma atividade cooperativa de “recriação do que é omitido, de preenchimento de lacunas, de desvendamento do que se oculta nos interstícios do tecido textual” (BRANDÃO & MICHELETTI, 1998, p. 18).

Cinema e os quadrinhos: a formação do desenho animado

O processo de formação e projeção dos desenhos animados envolve, em princípio, a junção de duas linguagens até então em ascensão nas primeiras décadas do século XX: o *cinema* e os *quadrinhos*.

Explica Stam (2003) que os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo. Os países de expressiva produção cinematográfica – França, Alemanha, Grã-Bretanha e Estados Unidos – apresentavam amplo poder no que diz respeito ao empreendimento colonial. Consequentemente, o cinema dominante intercalava uma narrativa que acentuava o discurso hegemônico imperialista como uma “missão civilizatória filantrópica, motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença” (p.34). Ressaltava-se, assim, uma estética que sublinhava, a partir de uma visão eurocêntrica do mundo, o homem branco, varão, ocidental, heterossexual, cristão e de classe dominante.

Considerando esses aspectos, Faria (1964) acrescenta que a fase inicial do cinema foi, também, marcada pelo advento dos filmes sonoros, provocando notáveis transformações na aparelhagem até então pautada no modelo dos irmãos Lumière. No entanto, os primeiros passos do cinema estavam ainda à sombra do teatro e da literatura. Tanto é que a maior parte dos títulos lançados consistia adaptações de peças e romances consagrados naquele contexto.

É importante lembrar, no sinuoso percurso do cinema mudo ao sonoro, uma heterogeneidade

de temáticas abordadas pela sétima arte. Os filmes – em sua maioria franceses, norte-americanos, ingleses e alemães - contemplavam diversos gêneros, transitando do terror à ficção científica, do drama ao épico, da aventura à comédia. Destacamos, assim, **Viagem à Lua** (1902), de Georges Méliés, baseado no livro de Julio Verne, **O Grande Roubo de Trem** (1903), de Edwin Porter, **O Nascimento de uma Nação** (1915), de David Wark Griffith, **Nosferatu** (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, **O Fantasma da Ópera** (1925), de Lon Chaney e Rupert Julian, fundamentado na obra-prima de Gaston Leroux; **Drácula** (1931), de Tod Browning e Garret Ford, recriado das peças de John Baderson e Hamilton Deane, **Frankenstein** (1931), de James Whale e Garret Ford, inspirado no romance de Mary Shelley, **King Kong** (1933), de Merian Cooper, Ernest Schoedsack, James Crulman, Ruth Rose e Edgar Wallace, **Tempos Modernos** (1936), de Charles Chaplin, e **O mágico de Oz** (1939), de Mervyn LeRoy, Arthur Feed e Victor Fleming, adaptado do romance homônimo de Frank Baum.

No que tange aos quadrinhos, o mercado dos anos de 1920 e 1930 mostrava-se igualmente promissor. Circulavam as revistas **Tarzan, o Homem das Selvas** (1929), de Harold Foster, com base no clássico de Edgar Borroughs, bem como **Dick Tracy** (1931), de Chester Gould, **Flash Gordon** (1933), de Alex Raymond, **Mandrake** (1934), de Lee Falk, **Super-Homem** (1938), de Jerry Siegel e **Batman** (1939), de Bob Kane.

Isso posto, Lorenzo (2012) chama a atenção para algumas publicações europeias outrossim pertinentes nesse período, como a revista **Tintim** (1929), de Hergè, e o semanário **Corrieri dei Piccoli** (1908), suplemento do jornal **Corrieri della Sera**. O pioneirismo de Hergè e dos cartunistas do **Corrieri** – Attilio Mussino, Antonio Rubino e Sergio Toffano – foi decisivo para o surgimento de outros artistas emblemáticos no século XX, como Corto Maltese, Dino Battaglia, Ângela Giussani, Luciane Giussani, René Goscinny e Albert Udezzo.

A paixão pelos quadrinhos e por desenhos humorísticos encontrou, inclusive, adeptos no Brasil, com os trabalhos de Voltolino, Belmonte, Jean Gabriel Villin e Ângelo Agostini, muitos dos quais veiculavam suas charges nos periódicos **O Malho** (1902), **O Tico-Tico** (1905), **Fon-Fon** (1907), **Careta** (1908), **O Pirralho** (1911) e **O Cruzeiro** (1928). Além disso, alguns desses artistas foram responsáveis pelas ilustrações popularizadas nas sucessivas edições da série **O Sítio do Picapau Amarelo** (1921 – 1944), de Monteiro Lobato.

Acoplado à proposta inovadora dos *quadrinhos*, que consistia em narrar um feito a partir de uma sequência de cenas, e o dinamismo em evidência do *cinema*, calcado na ilusão de vida e movimento conferido às formas visuais, surgia um novo gênero capaz de arrastar multidões às salas de exibição: o *desenho animado*.

Em princípio, o cinema de animação se projetou em meio à sólida contribuição de Émile Reynaud e Émile Courtet, ambos do final do século XIX. O primeiro partia da tese de que dezesseis fotogramas emitidos por segundo criariam a falsa impressão de movimento. O segundo, colocando em prática tal ideia, montaria **Fantasmagorie**¹, (1908) um dos importantes curtas que abririam caminho para a complexa história da animação.

O curta-metragem desenvolvido por Courtet tinha, aproximadamente, três minutos. Abrangia uma sequência de imagens, em linguagem estilizada, que se deslocavam de um lado para o outro em um fundo preto destituído de qualquer cenário. As figuras – quase sempre na condição de ícones ou *quase-signos* conforme a semiótica peirciana – transformavam-se gradativamente, assumindo formas diversas: um palhaço em um trapézio, uma dama de cabelos enormes, um canhão, um elefante, um cavalo, um bombeiro e uma flor que comportava, em suas pétalas, o palhaço que abria o vídeo. Formas geométricas eram, assim, combinadas estrategicamente, dando início a um espetáculo visual permeado de luz e fantasia.

Nessa linha, cumpre ainda informar que, embora **Fantasmagorie** (1908) tenha sido valorizado pela crítica por seu pioneirismo na trajetória da animação, o primeiro longa-metragem foi produzido ainda nove anos depois, na Argentina, pelo desenhista Quirino Cristiani. A obra recebeu o título de **El Apostol**, e constituía, basicamente, uma sátira ao presidente Hipólito Yrigoyen. Acrescenta Xavier (2008) que a técnica utilizada nas primeiras experiências com os desenhos consistia a mesma encontrada no cinema convencional. As filmagens eram feitas quadro a quadro, não obliterando as características plásticas da imagem ou o estilo do artista.

Entretanto, foi a produção do norte-americano Walt Disney que se firmaria como uma dos

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qa7TC8QHIMY>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

mais notáveis pioneiras no gênero, eternizando sua marca nas figuras do camundongo Mickey, do pato Donald, do cachorro Pluto e da enorme galeria de heroínas, bruxas e magos.

Segundo Nader (2007), um dado importante que convém assinalar é que, antes da projeção de Mickey e de todo o seu consagrado núcleo, nas décadas de 1920 e 1930, o território dos desenhos animados já era habitado e dominado por personagens como Popeye, Betty Boop, o Ursinho Puft e o Gato Félix. Popeye foi criado pelo cartunista Elzie Segar, estreando nos quadrinhos em 1929 e migrando para as grandes telas em 1933 graças ao trabalho de adaptação de Max Fleisher. Betty Boop, também de Fleischer e inspirada na popular cantora Helen Kane, tornar-se-ia mundialmente conhecida em 1930, estrelando um curta-metragem com seu nome. O Ursinho Puft, de Alan Mine, surgiria nos desenhos a partir de 1925. Já o Gato Félix, considerado como o patrono da animação, teria suas histórias rubricadas por Otto Messmer e Pat Sullivan em 1919.

E as crianças?

A pesquisa desenvolvida apontou para o papel secundário desempenhado por crianças e adolescentes nos desenhos animados difundidos entre 1960 e 1980. Das categorias perscrutadas – o fabulário estilizado (com a trupe de **Zé Colmeia** (1960)), os núcleos familiares (**Os Flintstones** (1960), **Os Jetsons** (1962), **Os Mussarelas** (1971) e **A Família Addans** (1973)), a narrativa policial (**Jonny Quest** (1964), **Scooby Doo** (1969) e **Tutubarão** (1976)) e as sagas dos grandes heróis (**Super-Homem** (1940), **Capitão América** (1966), **Space Ghost** (1966) e **Os Herculoides** (1967)) – detectava-se a escassa presença de personagens infantis, tendo em vista que a ficção priorizava a atuação do adulto.

Entre as crianças que perambulavam pelo universo pictórico, encontravam-se, respectivamente, Pedrita (**Os Flintstones** (1960)), Bambam (**Os Flintstones** (1960)), Judy (**Os Jetsons** (1962)), Elroy (**Os Jetsons** (1962)), Jocas (**Os Mussarelas** (1971)), Precócia (**Os Mussarelas** (1971)) e Bobby Filho (**Bibo Pai e Bobby Filho** (1959)). Suas vozes, não obstante, pareciam silenciadas pelo adulto, representado como pai, provedor, líder exemplar e responsável pela casa. Na verdade, o modelo familiar eufórico, proposto por Zilberman (1982), acabava condizendo com o ensejo histórico-social de produção do discurso, já que a visão de mundo “adultocêntrica” embalava as relações familiares da época.

Talvez o prenúncio da emancipação infantil ainda se encontre em **Peter Pan** (1953), da *Disney*, e em seu maior sucessor, **Mogli, o Menino Lobo** (1967). No Japão, a série **Astro Boy** (1968), assinada por Osamu Tezuka, parece caminhar nessa direção. O mote do desenho, em sintonia com os quadrinhos da *DC Comics* e da *Marvel*, está na trajetória de um menino incumbido de salvar a humanidade. Conceituado por Denis (2010) como um *manga* moderno, **Astro Boy** abriria caminho para um vasto rol de *animes* que enveredaria pela mesma estética. Diferente do que ocorre nos clãs familiares da *Hanna-Barbera*, a personagem consegue se manter independente das relações com pai, mãe ou qualquer outro responsável. Naturalmente, a criança ocupa o lugar de protagonista e não de coadjuvante. Contudo, ainda que a autonomia fosse reservada ao garoto, não se verificou um comportamento particularmente infantil no herói.

É como se o menino Astro Boy fosse delineado à imagem e semelhança do **Super-Homem**, não externalizando nenhum traço típico de criança. Assemelhava-se a um adulto em escala reduzida que percorria, com coragem, as metrópoles japonesas com a meta de oferecer socorro aos cidadãos indefesos. Possivelmente o fato de não ser humano, de ter uma essência androide, justificasse tal dado. De qualquer forma, sua conduta, ainda que livre, não revelava nenhum aspecto pueril. Em uma de suas aventuras, por exemplo, fica evidente como o herói oriental se apropriava dos modelos ocidentais norte-americanos. Quando um município era invadido por discos voadores, Astro Boy acabava sendo convocado para salvar a população. Atuaria ao lado de um exército de adultos na batalha contra alienígenas. A sequência de prodígios se aproximava bastante dos episódios dos heróis norte-americanos (como o **Capitão América** (1966) e o **Homem-Aranha** (1967)), tecendo os fios de uma história a partir de uma visão unilateral dos fatos.

Avançando sobre questões dessa ordem está a despojada **Família Addans** (1973), recriada do universo dos quadrinhos. Os pais, Gomes e Mortícia, ao contrário dos outros casais² anteriormente

2 Estamos nos referindo, especificamente, a **Os Flintstones** (1960), a **Os Jetsons** (1962) e a **Os Mussarelas** (1972).

tratados, não escondiam dos filhos o ímpeto apaixonado que nutriam um pelo outro. Mortícia, inclusive, usava um apertado vestido negro que lhe valorizavam as curvas, bem como um decote nada modesto. A narrativa abusava do *nonsense* e da intertextualidade, considerando que explorava, com encanto, a atmosfera dos filmes de terror, plena de zumbis, polvos enormes, um mordomo sorumbático fiel ao perfil de Frankenstein e uma mãe, com vida própria, que se movia sozinha por todos os lados.

No universo libertador dos Addans, porém, não se vê nenhuma estripulia por parte das crianças. Wandinha e Feioso, ainda que apreciassem o mundo dos mortos, protagonizavam poucas aventuras. Quando infringiam alguma regra e se encontravam em apuros, a intervenção adulta não hesitará em salvá-los. Por outro lado, em nenhum momento se vê a punição imposta pelos pais perante a desobediência de qualquer natureza. Na verdade, para os valores dos Addans, que a população rotulava como impróprios, a transgressão não carregava nenhuma conotação negativa.

Se a abertura proposta pelo clã dos Addans possibilitou um novo modo de representação das relações familiares, não menos importante foi a recriação da obra de Frank Baum para o cinema gráfico, de 1973, com o clássico **De Volta ao Mundo Maravilhoso de Oz**. A transição de Wandinha e Feioso para a irreverente Dorothy Gale implicava desconstrução de olhares mais conservadores sobre a criança, sua suposta fragilidade e a dependência para com seus responsáveis. No criativo filme, que se estruturava como uma continuação de **O Mágico de Oz** (1901), a pequena Dorothy retornava ao fantástico mundo outrora visitado. Tão arrojada quanto Alice, de Lewis Carroll, e Wendy, de James Barrie, a menina acabou fazendo novas amizades – como o simpático Cabeça de Abóbora – e reencontrou velhos conhecidos – cabendo aqui citar o Leão, o Espantalho e o Homem de Lata. Sem o amparo de qualquer adulto, dedicar-se-á a menina ao resgate do querido Espantalho, em apuros nas mãos da bruxa Mombi e de seus elefantes verdes. As figuras de pai e mãe, responsáveis pela educação formal, inexistem nessa aventura, reservando à garota Dorothy a liberdade para fazer suas escolhas, zelar pelos amigos – todos adultos e cheios de medo – e recuperar o encanto da Cidade das Esmeraldas. Ainda que a bipolarização entre o bem e o mal se fizesse presente, o foco em questão estava na adaptação de uma criança em um mundo diferente, associado à luta pelo reconhecimento de seu espaço.

A recriação de **Crônicas de Nárnia**³ para o cinema gráfico, em 1979, dialogava com a proposta de **De Volta ao Mundo Maravilhoso de Oz** e reunia crianças bastante intrépidas, em total sintonia com a literatura de C. S. Lewis. No longa-metragem, a pequena Lúcia encontrava uma passagem no armário que levava ao mundo de Nárnia, espaço *transreal* similar ao país das maravilhas e ao universo de Oz. Acompanhada pelos irmãos Pedro, Susana e Edmundo, a intrépida Lúcia mergulhava em empolgantes aventuras e se defrontava com impiedosos inimigos. Aslan, o leão, representante da mais respeitada voz adulta - que ecoava por todo o filme - mostrava-se sábio e ponderado ao fornecer autonomia aos quatro meninos para que fizessem suas escolhas, vencessem os próprios medos e, como os heróis épicos (CAMPBELL, 2007), encerrassem a grande jornada satisfeitos com as conquistas. Tratava-se, em linhas gerais, do fechamento de um longo ciclo de provações e glórias.

O Natal em Julho, do mesmo ano, aprofundava-se ainda mais na liberdade concedida à criança, oferecendo um painel pleno de sensibilidade, poesia e altruísmo, sem aderir a nenhum discurso panfletário ou moralizante. Construído a partir da técnica do *stop-motion*, o enredo girava em torno de Rodolfo, uma rena dotada de uma habilidade incomum: a capacidade de brilhar o nariz vermelho. Quando nasceu, seus pais se surpreenderam com tamanha aptidão. Rodolfo era diferente dos demais de sua espécie, e logo se tornaria uma atração no mundo mambembe. Ao lado do parceiro Frosty, ele se empenhará em salvar o circo da falência, conhecerá a maldade na imagem do feiticeiro Winterbold e, praticamente sozinho, dedicar-se-á a socorrer os quatro amigos de gelo que haviam derretido. Tudo isso sem se deixar ofuscar por qualquer mediação adulta.

Contrapondo-se às propostas evidenciadas até então, está um curta-metragem bem anterior aos títulos acima tratados, popularizado na mídia como **Charlie Brown**. Criado por Charles Schulz, a personagem apareceu nas charges jornalísticas da década de 1950, destacando-se em uma série de animações a partir de 1965. O diferencial de **Charlie Brown** estava em narrar não os feitos de um herói ou de um menino exemplar, mas os dissabores, a mágoa e as frustrações para com a própria vida a partir da ótica da criança. A mediação adulta nessa animação é mínima, uma vez que a

³ Estamos nos referindo ao desenho animado anterior à consagrada série de cinema que estreou em 2005.

efabulação se concentrava no cotidiano de alguns garotos de classe média, tematizando os dramas, as conquistas, as inquietações e a perplexidade para com o mundo.

Considerando essas particularidades, será apresentada, na próxima seção, uma possibilidade de leitura da animação **O Natal de Charlie Brown** (1965), discorrendo sobre as atribuições desempenhadas pela personagem-criança durante toda a *diegese*.

Os conflitos do cotidiano infantil: uma proposta de leitura para **O Natal de Charlie Brown** (1965)

Charlie Brown está entre as personagens infantis de maior densidade psicológica do cinema de animação. Sua atuação é marcada pela reflexão em torno das questões sociais, da cultura ocidental, das verdades assimiladas pelo universo adulto. Nascido em um país de nacionalismo acentuado, que engendrou, entre crianças e adolescentes, uma legião de heróis tributários do discurso do *vencedor*, Charlie Brown se mostra avesso aos ícones gloriosos de sua época, como Thor, Huck, Batman e o homem de aço. Trata-se de um menino inseguro, frágil, tomado por incertezas e, quase sempre, solitário e desapontado para com a própria vida. Apesar de ter também migrado dos *cartoons* para as grandes telas, como os emblemáticos protagonistas da *Filmation*, da *Grantray Lawrence* e da *Hanna-Barbera*, a série **Charlie Brown** rejeita o paradigma maniqueísta e introduz o perfil de uma criança questionadora, dando margem a personagens sagazes, densos, incorrigíveis e, às vezes, introspectivos, como Mafalda, em 1970, Calvin, em 1980, e Bobby Generic, em 1990.

O traço estilizado e nada convencional, herdado dos quadrinhos, é mantido na personagem. Igualmente revelam-se, em sua composição visual, raros detalhamentos, linhas imprecisas, pés e mãos padronizados, preferência por enquadramentos no plano médio ou geral e irregularidades nas formas arredondadas. Tais características constituem nuances que parecem preservar a ideia de que o desenho foi feito à mão, o que não acontece, por exemplo, com as curvas simétricas e rigorosamente projetadas nas imagens da Disney.

Não enveredando pelos caminhos do psicodelismo como algumas séries da época (**O Submarino Amarelo** (1968) e **Jackson Five** (1971)), incisivas por realçar as cores primárias – amarelo, vermelho e azul – a animação **Charlie Brown** opta por tons pastéis, em uma possível simbiose com o comportamento muitas vezes entristecido do protagonista. Elementos como o *nonsense* e o *fantástico*, como recursos disponíveis para gerar humor, encontram-se em posição secundária, já que o riso, aqui, será deflagrado a partir da ironia e das denúncias feitas através das sequências de cenas.

O filme obedece à mesma estratégia de animação empregada pela Hanna-Barbera. Nesse sentido, apenas algumas partes do corpo da personagem se movimentam, mantendo um cenário fixo e, quase sempre, repetitivo.

O Natal de Charlie Brown, lançado originalmente em 1965, pode sugerir, em princípio, um enredo bastante convencional e solidário às fórmulas configuradas em produções cinematográficas de final de ano: *um menino, que não gostava de cerimônias festivas de natal, irá gradativamente se conscientizar a respeito da pertinência do vinte e cinco de dezembro para a cultura ocidental*.

Todavia, será o percurso de leitura mediante a verticalidade da obra que acentuará a natureza lúdica, poética e interdiscursiva latente. Desfilam, perante os olhos do leitor, uma multiplicidade de posicionamentos que relativizam ou contradizem o ponto de vista da autoria. A polifonia bakhtiniana, a pluralidade de discursos, parece privar o enredo de qualquer tom autoritário, facultando às crianças a participação efetiva em meio a uma miríade de conflitos. Basta um olhar atento para detectar as inúmeras redes de intriga compostas na tessitura da narrativa: Charlie Brown, por exemplo, se sentia deprimido face às comemorações natalinas; as diversas crianças do bairro, em contrapartida, o contestavam e exaltavam o natal; Lucy, contrariando o grupo, preferia se aproximar de Brown. Enquanto isso, o menino Schroeder portava-se de modo um tanto quanto evasivo para com a realidade, dedicando seu tempo ao velho piano. E para completar, o cachorrinho Snoopy, ainda que não se manifestasse verbalmente, entremostrava-se sarcástico e cheio de vida.

Provavelmente faltaria ao curta-metragem em questão apenas a participação de Pitty Pimentinha. A garota, nos outros episódios, sempre se impôs como uma personagem despojada, infensa às normas e padrões sociais, péssima aluna e figura feminina eminentemente transgressora.

As cenas que abrem a animação abusam das cores frias, como o *azul*, o *branco* e o *cinza*,

definindo a estação do ano em que a ação será desenvolvida: o inverno. Intercalando um conjunto de crianças que patinavam sobre o gelo, o curta-metragem faz menção ao cotidiano e aos costumes estadunidenses frente à neve. Praticamente imune às baixas temperaturas, o entusiasmo dos meninos, atrelado ao espaço onde circulavam, agregava à cena um aspecto *inocente, pueril e idílico*, típico de especiais natalinos.

Reforçando tal estética, emerge a canção partilhada entre as crianças que se divertiam protegidas por casacos, echarpes e cobertores:

O natal chegou.

Felicidade e louvor.

É o que as crianças pedem.

É a época favorita delas.

Flocos de neve no ar.

Sinos titilavam

A beleza de tal lugar...

Ergue-se, desse modo, um ambiente prazeroso, afável e encantador, que seria, logo adiante, interrompido com as inquietações de Charlie Brown.

A equação entre os lampejos de natal e o intenso consumo instigado pela ótica capitalista é o eixo dramático que impulsiona o protagonista. A festa cristã, desse modo, perdia sua singularidade, tendo em vista que movimentava o comércio ocidental e influenciava o comportamento infantil. Lucy, a título de exemplo, aspirava ganhar de presente uma *mansão*, Sally solicitava *dinheiro* em uma carta ao Papai Noel, e até o cachorrinho Snoopy empenhava-se em decorar sua casa não por respeito à tradição milenar, mas com o intuito de ganhar determinado *prêmio*. Os princípios de caridade, compaixão e solidariedade, divulgados pelo cristianismo, acabavam, assim, substituídos por práticas individualistas, centradas no vil metal.

Situação não muito diferente pode ser vislumbrada no romance de Roald Dahl, **A Fantástica Fábrica de Chocolates**, de 1964, cuja proposta sugere ecoar em **O Natal de Charlie Brown**, lançado precisamente um ano depois. A visão de crianças ingênuas, inocentes e complacentes era rechaçada por uma nova perspectiva de infância. Os meninos de **Charlie Brown**, ainda que não se comportassem como arrivistas e intolerantes (nos mesmos moldes dos pequenos visitantes da fábrica de Willy Wonka), assumiam, explicitamente, o desejo pelo consumo. De acordo com Gualda (2014), torna-se patente que as vontades das crianças com relação à compra desenfreada sejam influenciadas pelo convívio com outras crianças, pela indústria cultural e, sobretudo, pelos meios de comunicação para a aquisição de diferentes produtos e serviços.

Imerso em uma sociedade regulada pela economia de mercado, o menino Charlie continuava sozinho, sem amigos. Ninguém lhe enviara nenhum mimo e tampouco um cartão de congratulações, mesmo por que ele não se afirmava como muito popular entre os garotos do bairro. Apontado como *fracassado*, Charlie Brown andava sempre entristecido, amargurado, cabisbaixo, tomado por crises existenciais.

A sátira para com a sociedade moderna se configurava abertamente na estrutura da obra e se tornava o principal cerne do *plot*. A depressão de Charlie Brown clamava por tratamento médico especializado, e por isso era oportuno procurar pela ajuda de uma psicóloga. Lucy faria o papel da analista, desempenhando-o com deboche e falta de escrúpulos. Exige o pagamento antecipado da sessão e justifica suas intervenções com os jargões assimilados da TV: “Vi num programa de televisão que, se você sabe que tem um problema, é porque não chegou ainda ao fundo do poço”.

As soluções encontradas pela terapeuta-mirim ironizavam o psicologismo barato, uma vez que Lucy tinha mais a pretensão de *rotular* as angústias de Brown a que tratá-las. O próprio discurso da garota evidenciava-se vazio e revestido de termos técnicos: “Se você tem medo de cruzar pontes, você tem *gephyrobia*. Se você tem medo de responsabilidade, você tem *hypengyphobia*. Se você tem medo de gatos, você tem *ailurophasia*...”

Ainda que o curta-metragem não poupe os valores humanos de sua crítica mordaz, vale salientar que as personagens não são despidas de seus traços infantis. Diferentes do herói nipônico **Astro Boy**, que incorporava a retórica e o comportamento adulto, os traços infantis de Charlie Brown e de sua turma resistiam às agruras do mundo. As crianças até exercitavam os *jogos de*

*simulação*⁴, em que Lucy *fingia* ser psicóloga, enquanto Charlie Brown, compactuando com a proposta, permanecia atento ao diagnóstico e à terapia, ainda que isso fosse pouco passível de crédito.

Diante da catástrofe da consulta, Lucy sugere que Charlie Brown ocupasse seu tempo dirigindo a apresentação de natal da equipe de meninos do bairro. Quando Brown assume a voz de diretor, salta aos olhos, conseqüentemente, um novo percalço. Confuso e retraído, ele não é ouvido pelas crianças presentes. E quando se impõe, seu discurso, ainda que autoritário, era tão complexo, prolixo e inviável que servia para que a trupe de atores mirins o excluísse ainda mais. Eram as palavras do próprio Charlie Brown:

Se eu apontar para a direita, devem focar sua atenção para a direita. Se eu fizer um gesto de corte na minha garganta, significa que devem cortar a cena. Se eu ficar rodando a minha mão, significa que devem seguir o ritmo. Se eu abrir a minha mão, todos devem dançar.

A rejeição de Charlie Brown por parte dos garotos repetia-se com certa frequência no enredo. Até mesmo a imagem do cãozinho Snoopy acabou lhe decepcionando. O *cachorro*, signo que a cultura popular sempre associou à lealdade e à cumplicidade, parece não nutrir nenhum apreço pelo protagonista. Com efeito, seu próprio dono questiona os ditos populares face às traições do companheiro canino. E tomado pela indignação, ele chegava a indagar: “Melhor amigo do homem?”

O astral elevado de Snoopy, em contrapartida, o transformava em uma personagem carismática e interessante. Por não fazer uso da linguagem verbal, o animal recorria, amiúde, ao que Aumont e Makie (2003) descreviam como *pantomina*, ou seja, uma representação em que os gestos estão em primeiro plano. Ademais, a veia teatral transformava Snoopy em um ícone de nítido apelo cômico. Tanto é que, na encenação de natal, ele encarnaria os mais diferentes animais. Paralelamente, sua dança sobre o gelo reverenciava, por meio dos moldes da caricatura, os consagrados bailarinos europeus. Face a esses atributos, os amigos mais próximos serviam de alvo de deboche e de suas imitações faceiras.

O sarcasmo perante a cultura clássica não se deve apenas a Snoopy e seu travestimento burlesco em torno do balé, mas também a Lucy e ao pianista Schroeder. Enquanto o garoto elevava Beethoven como o maior expoente da música erudita, a amiga não hesitava em contrariá-lo. Na busca de argumentos que rebaixassem o compositor alemão, Lucy alegava que provavelmente *ele não possuía nenhum álbum de figurinhas*. Logo, não poderia ser tão especial assim. De uma forma ou outra, a animação pontua que será apenas o ponto de vista da criança, com seus caprichos e preconceitos, que prevalecerá sobre a tradição, o cânone e as convenções sociais.

A sequência final, por sua vez, mesmo que aligeirada, destoava da atmosfera ácida outrora alinhavada nas diversas partes do enredo. A partir de então, Charlie Brown se afeiçoava a alguns galhos rústicos, levando-os para que compusessem a árvore de natal. As demais crianças demonstravam desdém para com os galhos, da mesma forma que sempre subjugarão Brown. Contudo, abruptamente tocadas pelo espírito de natal, elas resolvem decorar o objeto, tornando-o infinitamente belo. Exaltava-se, assim, a *simplicidade* em detrimento da *pompa*, do *sofisticado*, do *refinado* – mensagem essa sustentada alhures por Charlie Brown, em sua angústia com o consumismo desenfreado nas festas religiosas. Talvez a velocidade com que as crianças redimensionaram seus valores comprometesse o efeito de veracidade da obra.

De qualquer modo, é prudente assinalar que a presença de Charlie Brown foi decisiva para os rumos da história da animação, abrindo espaço para uma linhagem cujas vozes infantis se manifestariam, ainda que de forma marginal, nas décadas posteriores.

Considerações finais

Ao longo do artigo, apresentamos alguns modelos diferenciados de representação da criança no desenho animado produzido entre 1960 e 1980. Tal período pressupunha a caracterização do infante ora como agente irrelevante nas relações familiares (Pedita e Bambam), ora como adultos em escala reduzida (Astro Boy). Ainda que sem o mesmo destaque, situava-se o discurso de

4 Cf. Piaget (1973).

crianças capazes de se afirmar em meio aos próprios dramas. Aproximar-se-iam, assim, do modelo *emancipatório* de infância em suas relações familiares, conforme as reflexões de Zilberman (1982). Desfilavam, com irreverência, o menino Mogli, o cervo Rodolfo, a pequena Dorothy e, em maior ou menor grau, o desolado Charlei Brown e seus companheiros. Impõe-se, entre eles, a concepção de *criança* como personagem cuja atuação envolvia uma força geradora que desencadeava toda a ação, todo o enredo, toda a narrativa.

Ademais, o período em destaque, que definimos como *fase de desenvolvimento e expansão do mercado*, foi caracterizado pela presença exaustiva dos estúdios *Hanna-Barbera*. Das cinquenta e duas animações consultadas na pesquisa que deu origem ao presente artigo, vinte e nove pertenciam a tal grupo, que acabou se consolidando e ocupando um território até então dominado e quase monopolizado pelo império *Disney*.

Em linhas gerais, constitui uma época de enfraquecimento da estética majestosa, refinada e monumental, outrora atrelada ao criador de Mickey. A história do cinema de animação acompanhava, de um lado, a ascensão de produções de baixo custo e, de outro, a adaptação para a TV de mitos dos *cartoons*, de incondicional apelo entre crianças e jovens. No que tange especificamente a esse segundo grupo de desenhos, observa-se a recorrência constante a uma narrativa monológica, maniqueísta e, às vezes, fiel à tradição épica. Tradição essa que seria renovada e reinventada na fase posterior, legitimada após 1980 com **Na Caverna do Dragão** (1983), **Thundercats** (1985) e, em especial, **Mestres do Universo** (1983).

Referências

- AUMONT, J. & MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BRANDÃO, H. N. & MICHELETTI, G. Teoria e Prática da Leitura. CHIAPPINI, L. **Aprender e Ensinar com Textos Didáticos e Paradidáticos**. São Paulo: Cortez, 1998.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- DENIS, S. **O Cinema de Animação**. Lisboa: Edições Texto e Gráfica, 2010.
- FARIA, O. **Pequena Introdução à História do Cinema**. São Paulo: Martins, 1964.
- FOSSATTI, C. Cinema de Animação: uma trajetória marcada por inovações. **Encontro Nacional de História da Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas**. Fortaleza, 2009.
- GABLER, N. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Osasco: Novo Século, 2009.
- GUALDA, L. M. O marketing e a infância nos dias atuais. In: GONÇALVES, J. C. (org). **Eu quero! Eu preciso! As relações de consumo na sociedade contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira de Jovens Escritores, 2013.
- LORENZO, M. **Le Nuvole Parlanti: storia del fumetto tra America, Europa e Giappone**. Milano: Fondazione Vassil Grossman, 2012.
- PIAGET, J. **A Psicologia da Criança**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- STAM, R. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- XAVIER, I. **O Discurso cinematográfico: a transparência e a opacidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ZILBERMAN, R. **A Literatura Infantil na Escola**. São Paulo: Global Editora, 1982.