



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

O ROUXINOL DO IMPERADOR

Jiří Trnka

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p. 2**
- Porquê este filme? **p. 3**
- Ficha técnica **p. 3**
- Questões de cinema presentes num fotograma **p. 5**
- Sinopse **p. 5**

II - O FILME

- Contexto **p. 6**
- O autor e o seu trabalho **p. 7**
- O filme dentro do contexto do trabalho **p. 8**
- Inspirações **p. 10**
- Entrevistas **p. 11**
- Filmografia seleccionada **p. 11**

III. ANÁLISE

- Capítulos do Filme **p. 12**
- Questões de Cinema **p. 14**
- Análise de um Plano: O Menino e a Estatueta de um Peixe **p. 17**
- Análise de um Plano: A Rapariga observa a Recepção do Imperador **p. 18**
- Análise de uma Cena: uma manhã normal na corte do império **p. 19**

IV. CORRESPONDÊNCIAS

- Reflectido no Imaginário: O Desejo de voar **p. 21**
- Diálogos entre os filmes da colecção CinEd: O Rouxinol do Imperador, O Espírito da Colmeia, O Tigre Azul e outros **p. 22**
- Caminhos: O Artístico e as Tradições Culturais na Europa e na Ásia **p. 25**
- Recepção: Trocando Pontos de Vista **p. 27**

V. ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS **p. 29**

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de écrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tabletes. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu. As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos écrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência. Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

This pedagogical package was prepared by the Czech Association of Film Clubs

Authors: Tereza Czesany Dvořáková

Acknowledgements: Jan Trnka, Klára Trnková, PhDr. Zuzana Ceplová, Helena Trösterová, Helena Trnková, Prof. JUDr. Petr Tröster, CSc., Matyáš Trnka, doc. Filip Suchomel, Martina & Kryštof Spirits, Eva Spilková, Tomáš Žurek & Petr Hasan from the National Film archive

Translation from French: Eva Spilková
Translation into English: Ian Willoughby

General Coordination: Institut français
Pedagogical Coordination: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

PORQUÊ ESTE FILME?

O Rouxinol do Imperador é um exemplo importante de um filme autoral europeu. Este trabalho de animação em longa-metragem de Jiří Trnka é o auge do seu período inicial como cineasta. Trnka trouxe muitos elementos novos, até revolucionários, para o cinema do pós-guerra. Enquanto artista visual e designer, ele não sentia necessidade de recorrer a modelos estrangeiros para criar a aparência visual dos seus filmes e trouxe uma estética para a sua realização que era totalmente sua e altamente distinta.

A importância de Jiří Trnka também é crucial para o meio social Checo. Poucos dias depois do findar da Segunda Grande Guerra Mundial, jovens e emergentes realizadores, pediram-lhe ajuda para salvar um estúdio de animação. Ao fazê-lo, tornou-se o mais importante realizador de filmes de animação Checo, durante cerca de duas décadas, em que educou e influenciou pelo menos duas gerações de criadores Checos de filmes de animação e de fantoches. Não é de todo uma coincidência quando percebemos que o período de Trnka é o mesmo da era dourada da animação fantoche Checa, onde também encontramos outros representantes como Karel Zeman, Hermína Týrlová e Břetislav Pojar. Ainda hoje podemos apontar a influência estética de Trnka no cinema de animação e de ficção Checo, como vemos no filme *O Tigre Azul*, que também faz parte da coleção do CinEd.

O Rouxinol do Imperador é uma adaptação livremente baseada no famoso conto de Hans Christian Andersen, uma história que é familiar a toda a Europa e o mundo. Jiří Trnka e os seus colegas concentraram a acção dentro do sonho da criança, o que permitiu uma liberdade imensa no que ao uso de designs específicos e de temas da história diz respeito. O filme *O Rouxinol do Imperador* comporta uma mensagem importante, criticando as restrições e a desumanização da infância – a substituição de experiências autênticas da infância por jogos artificiais e brinquedos caros facilmente controlados por adultos – e este tema central, talvez nunca antes tenha sido um tópico tão actual quanto hoje. Quando *O Rouxinol do Imperador* estreou foi um sucesso de cinema em vários países; em França foi distribuído com a narração de Jean Cocteau, enquanto que a versão de língua inglesa incluía a voz do famoso Boris Karloff.

FICHA TÉCNICA

Título Original: Císařův slavík

Data de Estreia: 15. 4. 1949

Duração: 70 minutos

País de Origem: Checoslováquia

Realizador: Jiří Trnka

Baseado no conto de fadas de Hans Christian Andersen, *O Rouxinol* (*Nattergalen*, primeira edição data de 1843)

Argumento: Jiří Trnka, Jiří Brdečka

Design: Jiří Trnka

Equipa de Design: Milena Neubauerová, Karel Sobotka, František Braun, Erik Miloš Bülow, Josef Zdrůbecký, Jaroslav Zdrůbecký, Karel Mázel, Ludvík Hájek

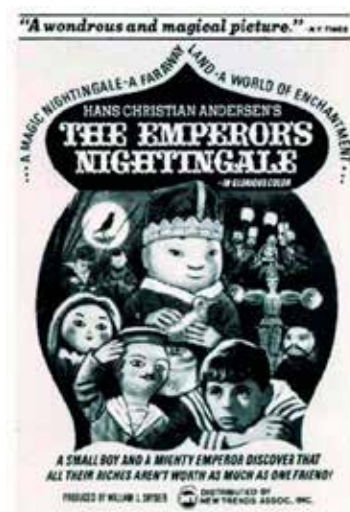
Música: Václav Trojan

Animação: Bohuslav Šrámek, Břetislav Pojar, Jan Karpaš, Zdeněk Hrabě, Stanislav Látal

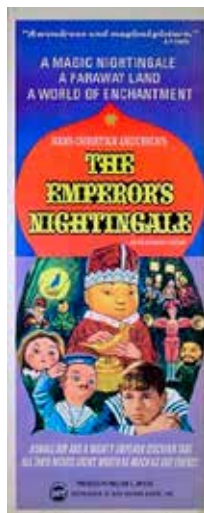
Parte de acção real: co-realizado por Miloš Makovec, câmara de Ferdinand Pečenka, com Jaromír Sobota (o menino), Helena Patočková (a rapariga)

Produção: Československý státní film Praha – Studio Loutkový film Praha

Vendas: National Film Archive



Cartaz Americano



Cartaz Francês¹



Cartaz Checo²

1 - Este cartaz foi providenciado pela La Cinémathèque de Toulouse. Obrigado!

2 - Este cartaz foi criado por Karel Perman. Não sabemos ao certo se o cartaz foi criado como parte do trabalho ou não. Infelizmente o detentor dos direitos do trabalho não foi ainda encontrado, apesar de vários esforços durante meses.

Natural / mecânico



Realidade /
sonho

Adereços e
fragmentos

Distância e fronteiras

Doméstico /
exótico

QUESTÕES DE CINEMA PRESENTES NUM FOTOGRAMA

REALIDADE / SONHO

A animação do imperador é enquadrada por uma história de acção real e ocorre dentro do sonho de uma criança doente. Esta ideia proporcionou liberdade na criação do mundo do imperador, bem como na interação entre o mundo do menino e seu sonho. Como em qualquer sonho, objectos, situações e outros elementos da vida do menino encontram seu caminho até à corte imperial. O sonho, por sua vez, deixa a sua marca no mundo real do menino. O rouxinol ajuda o pequeno imperador a recuperar, o sonho febril pode por fim acabar e o menino acorda a sentir-se bem; o menino ganha também em experiências que o ajudaram a superar as pressões e os medos do ambiente que o rodeia e partir livremente aventura da sua infância.

NATURAL / MECÂNICO

A própria história de Andersen pode ser interpretada como uma metáfora para a discórdia entre os mundos do natural e do mecânico. Este tema é expandido no filme. O mundo do menino, a sua casa e o palácio imperial são preenchidos por elementos artificiais e mecânicos (não apenas jogos que simulam movimentos e sons, mas também o piano, flores cortadas e jardins bem cuidados com pequenos caminhos) que apenas imitam o mundo natural e são desprovidos de humanidade. Estes mundos não foram criados espontaneamente, mas resultam da repetição e da convenção. O mundo da natureza está intrinsecamente ligado ao campo para além da cerca, à rapariga, ao rouxinol e ao seu canto e ao mundo da água. São estes elementos que unem esses dois mundos – janelas e cerca – que assumem um papel preponderante.

ADEREÇOS E FRAGMENTOS

A imagem e o som dão ênfase aos objectos (adereços). A câmara explora o quarto do menino, focando-se nos objectos, dos quais grande parte vão ter um papel significativo no sonho. Na sequência de ficção, os adultos estão completamente ausentes. São representados por uma fotografia na parede de mulheres mais velhas, tutoras (e talvez imagens de pais em túmulos), o movimento das

cortinas, as mãos e a silhueta de um médico. No sonho os brinquedos assumem-se como personagens, enquanto que outros fantoches – o imperador e a sua corte – fazem lembrar brinquedos com cabeças de porcelana. Também aparecem outros adereços de proporções “humanas” no mundo do imperador Chinês: tecidos decorativos e uma mesa de serviço de três camadas.

DISTÂNCIA E FRONTEIRAS

O mundo dentro da cerca tem contornos e limites, enquanto que o mundo exterior é impreciso. Ao entrar nele (na viagem para encontrar o rouxinol) dá-se início a uma aventura. Devemos prestar especial atenção às personagens do piloto do balão e o professor da corte. O piloto voa de lugares desconhecidos com notícias sobre o rouxinol e mais tarde envia um rouxinol mecânico. O professor da corte está constantemente a olhar para o horizonte mas não sabe nada sobre o mundo. A espacialidade é acentuada pelo movimento das personagens em direção à câmara e para fora da mesma. Nas cenas de fantoches, os interiores são constantemente reformulados por cortinas constantemente fechadas. Contudo, os fundos de cena negros e em pastel das sequências dos fantoches, raras vezes têm profundidade.

DOMÉSTICO / EXÓTICO

O filme não se passa exclusivamente na China, mas também na Europa. O tema exótico é expandido de forma lúcida através dos nossos estereótipos da história das culturas asiáticas e europeias. Os mundos misturam-se. O menino está rodeado de brinquedos asiáticos. Numa primeira vista, o mundo do imperador parece muito asiático, mas de facto está preenchido por uma série de elementos estrangeiros (incluindo o piloto do balão, a rapariga, a carruagem, a igreja da vila, o cemitério, e os cactos que vão aparecendo durante a viagem para encontrar o rouxinol). O contraste entre a casa e o mundo exterior acaba por ser minado pelo facto de que o mundo doméstico não é seguro ou confortável, tanto para o menino como para o imperador. Triunfa assim um interesse na diversidade e na tolerância.

SINOPSE

Um menino solitário e ansioso que vive com tutores idosos (tias?), numa velha casa preenchida por objectos velhos e brinquedos, observa no jardim uma menina de cabelos ruivos que está a brincar para lá da cerca. O menino recebe um brinquedo de um rouxinol mecânico como presente de aniversário. Contudo, ele acaba por ficar doente e nos seus sonhos, encontramos-nos imersos num mundo recheado de fantoches – na corte de um imperador chinês que também vive rodeado de brinquedos mecânicos. O imperador recebe a visita de um piloto de balão europeu, que lhe oferece um livro com um desenho de um pássaro invulgar: o rouxinol. Ninguém na corte sabe onde é que este rouxinol vive. Contudo, uma menina de cabelos ruivos que brinca lá fora, ajuda o imperador. Ela conduz a corte até ao campo, junto à água, e juntos conseguem trazer o rouxinol para o imperador. O pássaro canta lindamente ao pôr do sol, o que comove o imperador, levando-o a lágrimas e tornando-se o seu favorito. Mas no seu aniversário, o imperador recebe um novo rouxinol mecânico que canta a qualquer hora e gradualmente ele vai se esquecendo do pássaro. Quando o imperador começa a sentir a falta do seu verdadeiro rouxinol, este desaparece. O imperador fica doente e a morte aproxima-se. O rouxinol regressa para salvar o imperador da morte. O imperador acorda saudável e recuperado. O menino também melhora. Já não sofre e a menina parte da casa para o mundo natural.

CONTEXTO

FILME DE MARIONETA

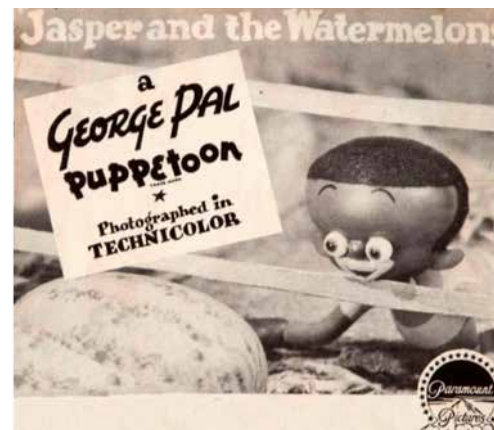
O filme de marionetas é um tipo especial de animação que dá vida e movimento aos objectos – principalmente fantoches criados para esse propósito – que ainda se encontrava no seu estado de infância até ao fim da Segunda Grande Guerra Mundial.

Os trabalhos extraordinários do realizador polaco-lituano-francês Ladislav Starevich (ou Wladyslaw Starewicz) são bastante conhecidos. A par dos seus primeiros filmes sobre insectos, o seu filme mais famoso é *O Conto da Raposa (Le Roman de Renard)*, produzido em França no início dos anos 30. Nos Estados Unidos da América, Willis O'Brien maravilhou o público com *O Mundo Perdido (The Lost World)* em 1925 e *King Kong* (1933), em que juntou actores e animação de marionetas. Jiří Trnka inspirou-se no realizador húngaro-americano Gyorgy (George) Pál, que trabalhava com marionetas que eram estilizadas no que ao seu design diz respeito.

A animação de marionetas começou a ser desenvolvida na República Checa durante a ocupação do país pelas tropas alemãs, nos pequenos estúdios de cinema em Zlín. Foi lá que o realizador Hermína Týrlová desenvolveu o primeiro filme checo com animação de marionetas, *Ferda mravenec (Ferda, a Formiga, 1944)*, e um ano mais tarde criou *Vánoční sen (Um Sonho de Natal, 1945)*. O projecto começou pelas mãos de Týrlová, mas após um incêndio, acabou por ser finalizado por um grupo de jovens, sendo um deles Karel Zeman. Durante o período do pós-guerra ambos tornaram-se grandes mestres do cinema de animação checo.

O CINEMA PERTENCE AO POVO

Após vários anos de criação ilegal, toda a indústria cinematográfica checa foi nacionalizada em Maio de 1945. Por um lado, a monopolização do estado providenciou à indústria cinematográfica estabilidade e um amplo financiamento, bem como permitiu o constante apoio a projectos não comerciais. Por outro lado, fez com que existisse um grande controlo por parte das autoridades comunistas e dos seus censores. Durante o período da chamada Terceira República que compreende o período de 1945-1948, sentiu-se uma certa atmosfera liberal que se fez sentir sobretudo na indústria cinematográfica, onde foram produzidos muitos filmes notáveis de vários géneros. Jiří Trnka foi bastante afortunado por ter entrado no cinema nesta época. Graças à nacionalização da indústria cinematográfica, Trnka teve a possibilidade de trabalhar com melhores condições. Cedo ganhou reconhecimento, inclusive internacionalmente, o que lhe garantiu uma liberdade de criação artística até aos anos 1950, quando a ditadura comunista atingiu o auge.



Fantoches estilizado do *Puppetoon* de George Pála



O famoso conto da raposa de Ladislav Starevich

O AUTOR E O SEU TRABALHO

Jiří Trnka, homem de várias profissões e muitos talentos para uma pessoa, é uma figura importante do cinema de animação mundial. As suas longas-metragens de animação, ainda hoje estão entre as obras de animação mais importantes de todos os tempos. Trnka era um artista idiossincrático com o seu próprio estilo autoral, um especialista em se rodear dos melhores colegas, um experimentador. Com um trabalho que compreende cerca de 20 anos, influenciou várias gerações de cineastas do seu país natal e além fronteiras.

PERÍODO PRÉ-CINEMA

Trnka nasceu no seio de uma família humilde e trabalhadora na cidade industrial de Pilsen. Na escola primária o seu professor de desenho foi Josef Skupa, que na altura era um ainda um marionetista amador, que mais tarde ficou famoso mundialmente pelas suas personagens Spejbl e Hurvínek. Ainda enquanto estudante, Trnka foi convidado para trabalhar com o grupo de teatro de Skupa, onde contribuiu com cenários e marionetas. Devido à crise financeira que se instalou no país, Trnka não teve possibilidade de acabar o ensino primário, mas com a ajuda de Skupa, continuou a trabalhar em teatro.

No final dos anos 1920, Trnka partiu para Praga, onde conseguiu juntar algum dinheiro a fazer cartoons para um jornal, ao mesmo tempo que estudava na Escola de Artes Aplicadas. Dos anos 1930 até à sua morte, produziu vários livros de ilustração e, ocasionalmente, desenhou alguns brinquedos. Entre 1936-1937 dirigiu o seu próprio teatro de marionetas, o Teatro de Madeira. Também desenhou cenários para outros teatros e, é durante esse período que conhece aquele que viria a ser um dos seus futuros colaboradores, o compositor Václav Trojan. Trnka conseguiu escapar ao trabalho forçado durante a ocupação do regime Nazi, graças ao trabalho que ia produzindo para os cenários de vários filmes. A par do trabalho comissariado, Trnka manteve-se sempre ativo durante a sua vida como um artista livre, principalmente como pintor e escultor.

UM COMEÇO RADICAL NO CINEMA

Logo depois do findar da Segunda Grande Guerra Mundial, no início de Maio de 1945, um grupo de trabalhadores dos estúdios de filmes de animação checos em Praga, que tinham estado sob ordens dos alemães durante a guerra, redigiram

um pedido ao governo para serem, também eles, incorporados no sistema nacional da indústria cinematográfica. Propuseram uma personalidade de respeito e com um interesse genuíno no cinema como o seu representante: Trnka. Trnka concordou e em Junho de 1945 tornou-se o chefe artístico deste grupo de trabalhadores. Isto despoletou uma nova fase na vida dos artistas visuais. Nasceu assim o estúdio de animação Bratři v triku e Trnka alcançou uma posição estável que lhe permitia dedicar o seu tempo a longo prazo a uma criação sem restrições.

Jiří Trnka e os seus colegas finalizaram dois filmes de animação com base em contos de fadas entre 1945 e 1946, Grandfather Planted a Beet (Zasadil dědek řepu) and Animals and Bandits (Zvířátka a Petrovští), e dois filmes dirigidos para uma audiência adulta, nomeadamente The Gift (Dárek) e o filme experimental Springman and the SS (Péřak a SS), no qual Trnka colaborou com Jiří Brdečka pela primeira vez. Os filmes de Trnka foram selecionados para vários festivais internacionais de cinema, onde se saíram bastante bem, sobretudo Animals and Bandits (Zvířátka a Petrovští) que conseguiu arrecadar o Grand Prix no Festival de Cannes. Tornou-se um realizador aclamado internacionalmente.

No final de 1946, Trnka tomou uma decisão radical: projetou todo um novo estúdio, o Puppet Film Studio (Studio loutkového filmu), deixando-o entregue ao seus 21 colegas de trabalho. A partir daí, dedicou-se por completo ao cinema de animação com fantoches, mas ocasionalmente produzia trabalhos que envolviam desenho, cartoons e animação de recortes.

UM AUTOR CONSAGRADO DE FILMES DE FANTOCHES

O primeiro filme longa-metragem de animação de Trnka, o conto de fadas The Czech Year (Špalíček), inspirado no folclore rural checo, teve a sua estreia no Natal de 1947. Nos doze anos que se seguiram, Trnka adaptou mais cinco contos: O Rouxinol do Imperador, o conto de fadas Prince Bayaya (Bajaja), Old Czech Legends (Staré pověsti české), em que deu vida a fábulas e mitos checos, The Good Soldier Schweik (Osudů dobrého vojáka Švejka), baseado no livro de Hašek e Sonho de Uma Noite de Verão de Shakespeare (Sen noci svatojánské). Trnka desenvolveu uma linguagem cinematográfica sua e um

estilo visual muito próprio. Os seus filmes foram amplamente galardoados nos grandes festivais internacionais de cinema, bem como os seus trabalhos mais curtos. Desde o Prince Bayaya, os seus fantoches tornaram-se cada vez maiores. Trnka adicionou narração (quando anteriormente o tinha conseguido fazer com mestria substituindo a música) pela primeira vez em Old Czech Legends. Entre os actores com quem trabalhava regularmente, encontra-se Jan Werich. Trnka realizou os seus filmes sozinho e desenhou grande parte desses mesmos filmes. Contudo, Trnka deixou o estúdio de animação para os seus colegas, tais como Stanislav Látal e Břetislav Pojar, que mais tarde se tornaram realizadores excepcionais de filmes de animação com os seus próprios méritos.

A obra de Trnka é pontuada por varidíssimos géneros. A par dos contos de fadas, dramas históricos e comédias românticas, Trnka foi também capaz de trabalhar sátiras e parodiar os Westerns (Song of the Prairie/Árie prerie). Os seus últimos pequenos filmes continham frequentemente uma mensagem moral inerente. The Cybernetic Grandma ((Kybernetická baba) voltava uma vez mais a uma certa crítica sobre a simulação tecnológica, tal como acontece no filme O Rouxinol do Imperador. O seu último filme, The Hand (Ruka), uma metáfora sobre o artista que definha sob pressão de um regime totalitarista, foi banido na Checoslováquia nos anos 1970 e 1980. Trnka faleceu em Dezembro de 1969, não muito depois do país ter sido ocupado pelas tropas do Pacto de Varsóvia.



Jiří Trnka a trabalhar n'O rouxinol do Imperador

O FILME DENTRO DO CONTEXTO DO TRABALHO

UM FASCÍNIO POR ANDERSEN

Jiří Trnka dedicou parte da sua vida profissional a criar ilustrações. As suas imagens preencheram dezenas de livros, de contos folclóricos a contos de fadas para crianças e adultos, escritos por grandes escritores checos da época (incluindo František Hrubín, Vladimír Holan, Vítězslav Nezval, Jiří Seifert, Jan Werich), bem como obras estrangeiras, desde contos de fadas orientais, passando pelos contos dos irmãos Grimm.

As suas ilustrações para o livro de contos de Hans Christian Andersen foram feitas oito anos depois de ter terminado o filme. São claramente uma continuação do diálogo criativo de Trnka com o universo de Andersen, que pelo que se sabe, nutria um grande fascínio. Trnka valorizava imenso a estilização, encontrando nos contos de Andersen liberdade suficiente para trabalhar um espaço metafórico, capaz de o expandir. Através das ilustrações, Trnka libertou-se dos constrangimentos dos enredos dos contos de fadas, evidenciando de forma distinta o uso da metáfora. Trnka voltou a uma série de temas do filme; ele fez as ilustrações de forma a aproximarem-se com a era de Andersen, o século XIX, e nas imagens podemos encontrar novamente rendas, tecidos ricos e outros adereços distintos.

A ilustração colorida do conto de fadas O Rouxinol do Imperador, em si, baseia-se na cena do filme em que a Morte aparece. Uma vez mais, o imperador é uma criança com uma cabeça redonda estilizada, enquanto que também podemos observar o rouxinol mecânico partido, renda, uma janela, uma cerca, rosas, tecidos, uma croa medieval e sapatos colocados debaixo da cama. No livro, a figura da Morte – na leitura poética de Andersen – é retratada de uma maneira muito mais solta e expressiva. A composição das cores é baseada em tons pastel que se prolongam numa linha diagonal de frio para quente. Ao contrário da cena do filme, é iluminada. Contudo, aqui também encontramos a zona para lá da cerca como plana e abstracta.

LOCALIZAÇÃO DAS FILMAGENS

As cenas de ação real do filme O Rouxinol do Imperador foram filmadas na propriedade barroca de Turba, no distrito Košíře em Praga. A atmosfera distinta da casa com o seu grande jardim criou um impacto em Trnka, que o próprio viveu lá entre 1939 e 1958, onde também tinha um estúdio. A casa e o jardim inspiraram muitos dos seus trabalhos; para além do O Rouxinol do Imperador, também fez parte do seu livro The Garden. Em ambos, uma cerca ou uma parede têm um papel preponderante, que separa o mundo “normal” exterior do “outro” mundo interior, bem como a vegetação e o largo jardim que se tornam os espaços onde as aventuras de infância encontram lugar.

TECNOLOGIA

Os filmes de fantoches de Trnka, incluindo O Rouxinol do Imperador, foram filmados com recurso a animação clássica de stop-motion. A base deste método altamente minucioso



Ilustração de Trnka para O Rouxinol (1957)

é composto por movimentos faseados de fantoches criados (normalmente com várias versões) para um filme específico. Os fantoches eram colocados numa base de metal que permitia criar os vários movimentos, o que significava que eles poderiam ser colocados com muita precisão em fases específicas do movimento. Os corpos dos fantoches eram compostos por formas normalmente de latex. A câmara capturava os fantoches colocados em cenários preenchidos de luz, frame por frame. O trabalhador do animador era o de executar os movimentos de forma a que – com maior ou menor grau de realismo ou estilização – conseguisse criar movimento fluídos em apenas um segmento de tempo específico.

A maioria dos animadores que antecederam Trnka usavam figuras de fantoches antropomórficos. Trnka tomou a liberdade de seguir outra direção em que, inicialmente - dado o seu conhecimento em desenho de brinquedos – trabalhou os fantoches numa forma bastante estilizada e despojada. Foi o caso de *O Rouxinol do Imperador* em que o seu estilo visual estilizado atingiu um certo ponto culminante. Só depois de ter feito vários filmes é que Trnka começou a usar fantoches maiores e realistas. A razão deve-se ao facto de não ter receio em usar fantoches maiores com recurso a tecnologia. Trnka percebeu que precisava de ganhar experiência suficiente para efetivar essa mudança de forma a ser capaz de transferir o seu estilo visual estilizado para uma figuração mais realista. A mestria dos filmes de Trnka não reside apenas no seu perfeccionismo no que à manipulação manual dos fantoches diz respeito e à sua originalidade visual, mas também ao cuidado presente na construção detalhada do desenho de mise-en-scene com os movimentos de câmara e ao ritmo do filme, bem como à forma orgânica em como imagem e som se comunicam. (ver o capítulo **Questões Sobre o Filme**)

O Rouxinol do Imperador foi filmado em película de filme Agfacolor, fabricado na Alemanha de Leste, cujo as suas características eram muito diferentes, por exemplo, da película filmica da Kodak. As cores dos filmes feitos com película Agfa têm tons quentes mais suaves. Contudo, infelizmente, o filme usado naquela época era de relativa pouca qualidade, com baixa resolução, de uma cor e sensibilidade desequilibrada. Estas limitações causam uma certa instabilidade na imagem que é, talvez, mais perceptível nas transições de cor entre planos individuais.

RESPOSTA AO FILME

O Rouxinol do Imperador encontrou bastante sucesso na Checoslováquia e internacionalmente. Em alguns países como a França e os Estados Unidos da América, foi exibido com narração que não consta na versão original checa, que é aqui apresentada pelo projecto CinEd. Na versão francesa a narração coube ao famoso poeta, artista e realizador Jean Cocteau. Nos Estados Unidos da América, o escritor de livros para crianças e poeta Phyllis McGinley escreveu um texto para a versão americana que acabou por ser narrado pelo conhecido actor Boris Karloff.

O filme recebeu inúmeros prémios, incluindo o prémio nacional de 1949, o prémio Méliès (França) em 1950, o prémio da crítica francesa em 1951 e ainda o prémio para melhor filme do Festival Internacional de Cinema de Locarno em 1955.



Esqueleto de metal do fantoche de Jiří Trnka

INSPIRAÇÕES

Em relação ao filme *O Rouxinol do Imperador*, podemos encontrar algumas relações e temas, bem como práticas, que conseguimos associar a outros filmes ou contextos culturais. Aqui estão alguns exemplos.

O MONARCA COMO UMA CRIANÇA

1 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, dir. Jiří Trnka)

2 – *Bambini di Praga* – famosa estatueta de Praga da Igreja de Nossa Senhora Victoriosa, é uma das mais evidentes fontes de inspiração para o personagem de Trnka do pequeno imperador.

3 – O último imperador chinês Pchu-I – a fotografia é do início do anos 1910. Podemos certamente assumir que a personalidade do último imperador chinês foi significamente importante como inspiração para Trnka.



1



2



3

OS BRINQUEDOS TORNAM-SE FANTOCHES ANIMADOS

Contudo, brinquedos como objectos de animação apareceram por todo o mundo desde o início da animação com fantoches. Na segunda metade dos anos 1940, a grande maioria dos filmes apareceram na Checoslováquia em que os brinquedos eram animados. Ainda hoje são usados de uma forma bastante inovadora e de sucesso em várias produções de filmes contemporâneos da cultura popular.

4 – *Dreams of Toyland* (1908, realizado por Arthur Melbourne Cooper, Reino Unido) – os brinquedos vagueavam pelo sonho de um menino, naquele que é um trabalho pioneiro da animação britânica.

5 – *A melodia* (*Ukolébavka*, 1947, realizado por Hermína Týrlová, Checoslováquia) – O filme checo combina cenas de animação de um brinquedo – uma boneca que coloca um bebé a dormir.

6 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, realizado por Jiří Trnka) – o boneco com os pratos atravessa o quarto do menino para o seu sonho.

7 – *O Filme Lego 2* (2019, realizado por Mike Mitchell, USA – Dinamarca – Austrália) – the world of playing children creates – as in Trnka's film – the frame of the story.



4



5



6



7

TRNKA INSPIROU OUTROS

8 – *O Meu Tio* (1958, realizado por Jacques Tati) – a ligação entre o filme de Trnka pode ser encontrada, não apenas na narrativa e na mensagem, mas também em alguns dos temas do filme.

9 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, realizado por Jiří Trnka) – o peixe como decoração.

10 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, realizado por Jiří Trnka) – o peixe como fonte.

11 – *A Avó Cibernética* (*Kybernetická babička*, 1962, realizado por Jiří Trnka) – Trnka regressou ao mundo tecnológico como forma de chamada de atenção para um mundo tecnologicamente dependente e trouxe consigo a rapariga do cabelo ruivo.

12 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, realizado por Jiří Trnka) – a rapariga do cabelo ruivo.

13 – *O Rouxinol do Imperador* (1949, realizado por Jiří Trnka) – a rapariga do cabelo ruivo como fantoche.



8



9



10



11



12



13

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM O CO-ARGUMENTISTA JIŘÍ BRDEČKA

Trnka convidou-me para trabalhar com ele directamente com ele quando começou a preparar O Rouxinol do Imperador. Havia uma coisa interessante: ele sabia o que queria dizer, o que o rouxinol real e o artificial significavam, mas não sabia ainda qual seria a sua forma – ele ainda não tinha chegado aí. Começamos a trabalhar no argumento com base no conto, que descrevia um período da China diferente daquele que acabou por aparecer no final. Era uma China em tons de conto de fadas. No filme, a China é mais intimista, divertida. É a China no quarto de uma criança – isso dá-lhe forma. Contudo, isso ainda não estava claro o suficiente para nós, portanto a versão original foi baseada numa China mais exótica e menos intimista. O conceito estava mais próximo da ilustração de Trnka de The Caravan. Naquela altura Trnka falava frequentemente sobre Andersen enquanto artista visual – Andersen recortava silhoetas de figuras para as crianças.

Trnka mencionou a imagem de um cisne a flutuar num espelho – parecia algo insignificante, mas não era de todo. Nós percorremos um longo caminho com o argumento e chegamos a elementos concretos, mas Trnka não estava plenamente satisfeito. Ele era agitado. Mas ele arranjou uma solução: é isso, temos que começar pelo Andersen artista. E de repente tudo se tornou mais claro – a China precisava nascer a partir dos brinquedos no quarto da criança.

A abordagem de Trnka era geralmente assim. Primeiro ele começava por tentar encontrar um estilo derivado do conto de fadas, mas ainda que dentro desse espírito, ele levava o trabalho mais além. Ele era um defensor no que toca ao estilo. Ainda que espectador de filmes de acção real, ele era capaz de identificar exactamente, por exemplo, uma cena, aida que boa, que divergisse do estilo.

Desde cedo na nossa colaboração que percebi que tinha que dissolver como açúcar em chá na forma de Trnka pensar e cooperar com ele como um espelho dos seus próprios pensamentos. Não é nada depreciativo. Nunca levei isso dessa forma. Há no filme muitas das minhas ideias. Mas tinham que ser ideias adaptadas ao estilo e forma de pensar do Trnka. Isso aconteceu sempre ao longo das nossas colaborações, eu tinha que colocar de lado a minha perspectiva e ver através dos seus olhos.

ENTREVISTA COM O COMPOSITOR VÁCLAV TROJAN

Por norma um fantoche não consegue produzir sons realísticos. Também fizemos o som e aí também encontramos alguns problemas. Nem o arquivo de áudio do estúdio, nem outros eram suficientes – não conseguíamos encontrar o que precisávamos. No final, acabamos por criar os sons com a estilização necessária. Por exemplo, no O Rouxinol do Imperador na cena da celebração no castelo, onde temos os sons do fogo de artifício, celebração, tiros, sinos... Criar esses sons foi um prazer. Mandamos a orquestra embora. Ficou apenas o percussionista connosco e os três juntos, incluindo o Trnka, tentamos todas as combinações possíveis. Quando resultou, ficamos tão felizes que parecíamos crianças. Devo dizer que fomos extremamente sortudos na busca pelos sons.

... No O Rouxinol do Imperador havia, comparativamente ao The Czech Year, novas situações que eram emocionalmente interessantes e complicadas. A música ganha uma outra complexidade. Assume-se como uma personagem que fala em vez de ser uma música folclórica, como se de um diálogo se tratasse. Desta forma é naturalmente usada para vários fins: às vezes antecipa uma cena, outras vezes completa-a e ainda, por outro lado, também pode expressar um memória. No O Rouxinol do Imperador esta “lembrança” era muito importante. Para dar um exemplo: no momento em que o imperador se apercebe que magoou o rouxinol e que este desapareceu, ele começa a lembrar-se dele. Neste momento o tema do rouxinol tem uma complexidade diferente – em vez de um violino, ouvimos um violoncelo. A música expressa o pulsar interno do imperador – já não é a música do rouxinol. (...)

Quando falo da minha colaboração com o Trnka, devo também mencionar o Professor Kühn. Primeiramente, Trnka era assim um tipo hostil para ele, e vice-versa, mas depois habituaram-se um ao outro e começaram a afeiçoar-se. Quando fomos visitar o Kühn e explicamos o que precisávamos das crianças, ele disse que eramos malucos. “O que é que vocês querem das crianças? Vocês são uns ladrões”, disse ele muito zangado, mas entretanto acabou por perceber. Dissemos-lhe que era algo bom, mas uma vez mais ele chateou-se. “Nada é bom, vocês vão contra-me alguma coisa, não vão perceber o que é e eu vou mostrar-vos como é que deve ser.” E depois ele acabou por levar a coisa toda a uma perfeição absoluta. Fomos muito afortunados por o termos connosco. Não iria funcionar com mais ninguém. As crianças também produziram sons para nós. (...) O Trnka era fenomenal com as crianças. Ele era uma capaz de lhes transmitir coisas. Ele tornava-se um deles e as crianças divertiam-se imenso, riam-se com ele. Era uma delícia trabalhar com o Trnka.

FILMOGRAFIA SELECIONADA:

O Meu Avó Plantou Uma Beterraba (Zasadil dědek řepu, 1945)

Animais e Bandidos (Zvířátka a Petrovští, 1946)

O Ano Checo (Špalíček, 1947)

Springman and the SS (Pérák a SS, 1946)

O Presente (Dárek, 1946)

O Rouxinol do Imperador (Císařův slavík, 1949)

A História do Violoncelo Baixo (Román s basou, 1949)

A Canção da Pradaria (Árie prérie, 1949)

Príncipe Bayaya (Bajaja, 1950)

O Peixe Dourado (O zlaté rybce, 1951)

O Circo Feliz (Veselý cirkus, 1951)

Velhas Lendas Checas (Staré pověsti české, 1953)

As Duas Geadas (Dva mrazíci, 1954)

O Bom Soldado Schweik (Dobrý voják Švejk, 1955)

Por que é a UNESCO? (Proč UNESCO?, 1958)

Sonho de Uma Noite de Verão (Sen noci svatojánské, 1959)

A Avó Cibernética (Kybernetická babička, 1962)

A Mão (Ruka, 1965)

CAPÍTULOS DO FILME



1 – Títulos e planos dos brinquedos. (0:00)



2 – Começo da acção real: um menino que vive numa velha casa com um jardim, observa uma rapariga que está lá fora e tenta jogar um jogo com ela. (3:35)



3 – O menino celebra o seu aniversário e recebe de presente um brinquedo de um rouxinol mecânico. (6:45)



4 – O menino adoece e acaba por sucumbir a um sonho febril. (9:10)



5 – A parte da animação com fantoches começa: um pescador num barco, ouve uma melodia de um rouxinol. (12:50)



6 – Uma manhã normal na corte imperial. O imperador acorda e brinca com os seus brinquedos mecânicos. (14:30)



7 – O aeronauta visita a corte imperial. (23:35)



8 – A procura pelo rouxinol começa – um grupo parte em busca do rouxinol. (26:20)



9 – Celebra-se a chegada do rouxinol à corte imperial. A melodia do rouxinol comove o imperador levando-o às lágrimas. (36:55)



10 – O rouxinol é um membro importante da corte imperial. (42:40)



11 – Celebra-se o aniversário do imperador e o sucesso do rouxinol mecânico. (45:10)



12 – O imperador recorda-se do rouxinol e sente falta do mesmo. (53:30)



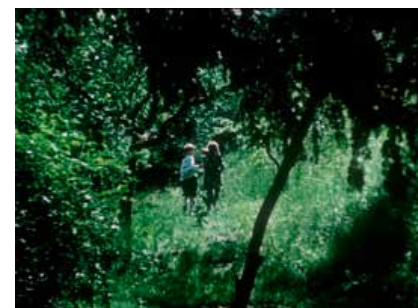
13 – O imperador fica doente, caindo num estado febril de sonhos dentro de sonhos. O rouxinol regressa para afastar a Morte do imperador, com a sua melodia. (57:30)



14 – A Morte passa pelo cemitério. (01:02:50)



15 – O imperador já recuperou e brinca pela manhã. (01:06:05)



16 – Parte de acção real: o menino, agora saudável, foge pelo jardim para o mundo natural com a rapariga. (01:08:10)

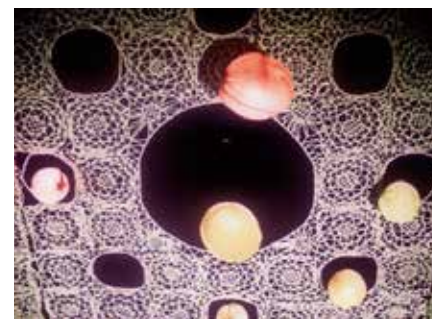
QUESTÕES DE CINEMA

A HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA

No filme *O Rouxinol do Imperador* a história de um pequeno imperador é enquadrada na história de um menino. É inspirada no dia-a-dia do menino, bem como no livro de Andersen que ele tem no seu quarto. Naturalmente a história do sonho vai mudando as regras: o estilo do filme, o género (um filme sobre uma criança torna-se um conto de fadas) e também o tipo de filme (acções reais que dão lugar a animação). Contudo, ao mesmo tempo o sonho representa o processo mental do menino – uma experiência que vai ter influência na sua vida, como podemos verificar no final do filme quando ele foge para o campo. *O Rouxinol do Imperador* é um exemplo maravilhoso de uma discordância entre a história (a totalidade dos eventos presentes no filme) e o enredo (a forma como esses eventos são ordenados dentro da acção), extremamente rico no que a uma análise narratológica diz respeito. Contudo, este texto não se debruça sobre uma análise académica detalhada.

Sonhos e flashbacks são elementos comuns que encontramos na narrativa de muitos trabalhos do mundo da literature e do cinema. Na tradição do cinema de autor, a fronteira entre sonho, imaginação e realidade do mundo do protagonista, frequentemente se dissolve deliberadamente, abalando o espectador com a incerteza de algumas cenas. Os realizadores tentaram fundir as camadas individuais da história com temas e paralelismos. Tal como fragmentos das nossas vidas que entram nos nossos sonhos, elementos da vida do menino, como os brinquedos, as rendas e os objectos decorativos do seu quarto, encontram lugar no seu sonho, com novos papéis. Brinquedos, flautas e estatuetas tornam-se personagens e um elemento importante do cenário do palácio do Imperador; rendas, uma taça de fruta decorativa, tecidos e tapetes (com padrões grandes de mais para o mundo dos fantoches), juntos criam os seus interiores (ver *Análise de Uma Cena*). Como se torna evidente nos capítulos sobre **Inspirações**, **Reflectido no Imaginário** e **Caminhos**, em *O Rouxinol do Imperador*, Trnka trabalha sistematicamente, sobretudo na comunicação para além do filme em si mesmo. Ele insere no filme temas de ilustrações especificamente inspiradas em desenhos de arte oriental e da cultura tradicional checa (cerâmica, brinquedos, etc.).

Exemplos de temas transportados da acção real para a parte de animação do filme:



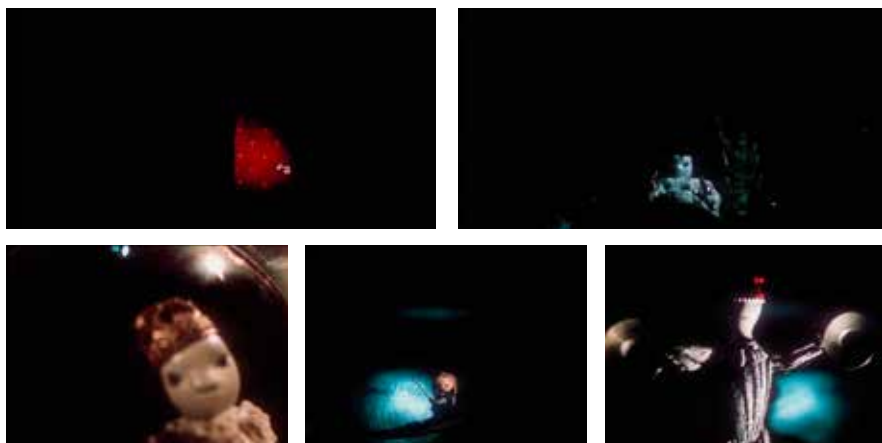
Numa segunda e subsequente visualização do filme, percebemos que sonho e realidade não estão assim tão separados, até mesmo ao nível da própria linha narrativa, como pode parecer numa primeira vez. Regressamos do oriente longuíquo até ao quarto do menino várias vezes em pequenos planos. Por exemplo, no plano que precede o adoe-cer do imperador, apercebemo-nos que o fantoche do imperador está em movimento no quarto do menino, dirigindo-se pela carpete para debaixo da cadeira. O movimento de câmara muda e aproxima-se da bola do menino, na qual pousa uma traça morta – um presságio de morte. A traça é muito grande, tanto para o mundo do menino como para o mundo do imperador. **(0:57:30-0:57:50)**.

Figuras animadas emerge do mundo dos fantoches para o quarto do menino:



Jiří Trnka emprega uma abordagem narrativa com a “história dentro da história” em três níveis, sendo uma das técnicas criativas dentro do filme. Nós podemos ao mesmo tempo ver O Rouxinol do Imperador como uma malha de conexões e referências. Não precisamos de nos preocupar em identificar e descrever esses elementos. Contudo, nós podemos usar essa malha para guiar e treinar a nossa atenção, pois são altamente adequados para brincar (ver o capítulo **Actividades de Ensino**). A base da “história dentro da história” é mais aparente na sequência em que o imperador se encontra doente (**capítulo 13**). É pouco claro para o espectador se a passagem com a personagem da Morte acontece no mundo do imperador ou se no sonho, algo que os seus criadores usam para impulsionar a natureza de sonho do filme. O sonho febril do menino deu grande liberdade aos realizadores, onde foram beber para criar uma estilização forte do mundo ilusório dos fantoches. As visões do imperador doente abrem caminho para um outro nível de estilização. A cena com as visões do imperador ligadas a chegada da Morte é muito negra, com uma luz e uma concepção expressiva. Os planos repetidos da rapariga no barco, em que o tocador de pratos foge, a melodia da marcha funerária e o som do bater de coração, bem como a subsequente cena musical final, podem ser vistas como pura experimentação do filme, aberta a uma panóplia de sentidos. **(0:59:20-1:00:50)**

Tamsi ir išraiškina imperatoriaus sapno atmosfera:



ANTÍTESES

Uma das principais mensagens de O Rouxinol do Imperador é o apelo a uma ideia de liberdade na infância e ao crescimento de uma criança num ambiente autêntico e natural. Através do dispositivo filmíco, Trnka dá ênfase as antíteses: o mundo artificial e o mundo natural; o natural e o mecânico; o velho e o novo; o doméstico e o exótico; o vívido e o sonhado...

O mundo artificial, não natural., é delimitado por edifícios e um jardim cercado. Há uma grande ênfase nas regras – na etiqueta, rituais repetidos (ver também **Análise de Uma Sequência**) – e quebra-las (como por exemplo, caminhar no jardim é proibido) é impensável. Ostentação e beleza são também importantes (brinquedos caros, interiores ricos, guarda-roupa que dignifica o estatuto do personagem). No centro do espaço há uma casa em que todos estes princípios são reforçados. As personagens movem-se frequentemente em linhas verticais, às vezes dirigem-se para a câmara (o menino quando desce as escadas a correr, o imperador a caminhar pelo palácio). Há um papel signficante na casa do menino e no palácio do imperador, onde encontramos outros lugares com espaços mais abertos – particularmente janelas, portas, cortinas e à volta da cerca.

Em contraste, a área em volta da cerca é definida como natural, em que as regras do mundo artificial não se aplicam. É caracterizada por uma natureza por cultivar, pessoas comuns (a rapariga, o pescador), animais (peixes, o rouxinol) e uma superfície aquosa – mas também por uma indiferença para com a lógica, as expectativas do espectador ou o desenho. (Porque é que existem cactos numa paisagem chinesa? O que é que fazem os sapos com chapéus vermelhos e o que pensam sobre o solo de jazz?). O sonho febril permitiu a Trnka de uma forma subtil e às vezes divertida, de quebrar as regras de unidade e configuração do cenário. Essas mudanças são especialmente visíveis na sequência em que a Morte abandona o palácio. A Morte passa para uma parede de pedra e as tumbas, desaparecendo no horizonte pontilhado por lápides. O ambiente é estilizado de uma forma mais realista do que as cenas dos fantoches e é uma clara referência a zona rural europeia. Numa série de planos comoventes sublinhados por uma música lamoriosa, a Morte caminha pelas tumbas, regando-as. Passa ao lado daquilo que pode ser (não temos a certeza) a campa da mãe e do pai do menino. Numa outra lápide há uma estatueta de uma rapariga acompanhada de um cão. A cena em que a Morte vagueia pelas tumbas, que vão ficando cada vez mais distantes, pode ser interpretada, por um lado, como uma referência aos horrores da guerra ou a perda daqueles que nos são mais queridos. Esta cena não se encaixa com o restante filme, tanto em estilo ou associações (contudo, importa lembrar que o filme foi feito pouco depois do fim da Segunda Grande Guerra Mundial). O filme abrange uma outra história dentro da própria história – outra referência dentro da linha de acção principal – das quais existem várias outras dentro do filme (por exemplo, a tumba do rei ou o macacão astrónomo – ver o capítulo **Caminhos**).

Ruptura surreal das expectativas dos espectadores:



O conflito principal do filme, que coloca o rouxinol vivo contra a cópia mecânica, é desenvolvido dentro de um outro conflito, ainda mais geral, entre o natural e o mecânico. O menino e o imperador estão rodeados por brinquedos que imitam o mundo real: pessoas, animais, sons. Contudo, os gestos e os sons do rouxinol, a estátua que balança a cabeça, o metrônomo e o piano, o cisne na fonte, o tocador de pratos mecânico, entre outros, são diferentes dos reais; são como que máquinas (ainda que mecânicos, não são electrónicos ou digitais), simétricos, repetitivos e imutáveis. Nós compreendemos o mundo exterior através dos olhos do menino e do seu alter ego do imperador, porque os elementos do mundo para lá da cerca partilham de uma natureza caótica e de pouca ilegitimidade. As regras desse mundo são desconhecidas. Tal como no livro de Andersen, também aqui as personagens associadas ao mundo exterior, nutrem de uma forma geral um sentido humanista e um interesse para com os protagonistas. A rapariga observa a casa e o palácio, e está preocupada com o menino e o imperador. Talvez até sinta pena dele. O rouxinol entrega-se de forma voluntária ao imperador para o servir. Nas cenas em que o rouxinol canta, Trnka filma os fantoches de forma a dar ênfase a uma ideia de ternura através da animação, da fragilidade e da beleza dos animais (através das suas silhuetas ou com uma lente grande angular e um pouco fora de foco, com os planos marcados uma cor única e simples). Por contraste, o rouxinol mecânico é filmado com uma cor forte, em close-up, com boa luz – não há qualquer involuência misteriosa ou ilusiva acerca da sua existência.

Abordagem da representação do rouxinol vivo e do rouxinol artificial:



MÚSICA DE O ROUXINOL DO IMPERADOR

O Rouxinol do Imperador não se foca deliberadamente na palavra falada, tanto em relação ao diálogo ou narração. Raramente faz uso de efeitos sonoros ouvimos noutros filmes. De facto, todo o som e as suas funções são altamente estilizadas e concentradas na música escrita pelo maior compositor checo do século XX, Václav Trojan. Tal como Trnka, Trojan era bastante versátil. Ele era influenciado pela música clássica, folclórica e – tal como vimos na personagem do sapo (cujo o coaxar é traduzido num trombone com amortecedor) – o jazz. O trabalho de Trojan é caracterizado pela bravura dramática.

No *O Rouxinol do Imperador*, Trojan demonstra a sua grande aptidão para a instrumentação, fazendo uso de vários instrumentos de uma forma cuidada e exata. Instrumentos menos comuns (a serra, que ouvimos na fonte dos peixes, o bandolim) são adicionados à linha de orquestração. Além de que, há um número de técnicas de composições usadas pelo compositor que são um pouco heterodoxas (algumas melodias estão fora de tom, as vozes das crianças estão distorcidas, as cordas da guitarra são manuseadas). A música é dinâmica e muda frequentemente de estilo, de transição, tempo e, acima de tudo, de atmosfera. O compositor consegue assim invocar uma certa ansiedade, um romantismo e humor dentro de uma pequena sequência. Ao contrário dos filmes de longa-duração, a música é usada de uma forma explícita e descritiva – reflectindo-se na acção, como um movimento de cabeça, até ao mais pequeno pormenor.

Na banda-sonora encontramos também um motivo musical de adversidade entre o som mecânico e natural. Uma melodia simples e repetida de um “brinquedo mecânico”, bem como uma música infantil ao piano acompanhada de um metrônomo irritante, são os temas musicais ligados ao menino. No mundo do imperador o papel do tema musical inamistoso é preenchido por uma melodia profunda e repetitiva com instrumentos de cordas (a melodia do rouxinol mecânico), bem como por pratos e outros instrumentos de percussão. A fazer contraste há um vibrante solo de violino (a música do rouxinol), alongada e gentil, e também uma harmónica (do pescador e do carteiro). Trojan vai referindo as diferenças e contrastes entre a música europeia e a oriental com uma série de pistas. Mas ainda que se mantenha dentro de um âmbito de música europeia, ele também faz uso, de tempos a tempos, de técnicas de composição harmoniosas e melódicas, associadas com a cultura oriental (escala pentatónica).

A música em *O Rouxinol do Imperador* manteve-se bastante popular até aos dias de hoje na República Checa, particularmente na forma de orquestra, frequentemente ouvida em concertos para crianças e jovens.

ANÁLISE DE UM PLANO

O MENINO E A ESTATUETA DE UM PEIXE (CENA 3 – 0:08:56)

Contexto:

O menino regressa ao jardim depois de ter tentado brincar com a rapariga. Ele celebra o seu nono aniversário e recebe um bolo, uma caixa de chocolates e uma caixa de música com um rouxinol. Ele parece sozinho; nunca vemos os outros membros da casa. A câmara faz o quarto do menino com poucos planos. A rapariga que está em frente à casa do menino, espera mas depois parte. Quando o entusiasmo do menino pelo novo brinquedo desaparece, ele vai até junto a janela para procurar pela rapariga. A noite começa a cair lá fora e vemos uma série de planos fixos em que a energia do menino parece desaparecer pela noite dentro, até que fica doente.

Descrição:

Numa primeira visualização, a cena parece carregada de um enorme valor estético, cuidadosamente composta como que uma natureza morte barroca em *chiaroscuro*. Reparámos que a luz que incide no interior, caí de cima pelo lado direito para o fundo esquerdo (não é o que seria de esperar realisticamente – a janela deveria ser um pouco mais baixa). A direcção da luz determina a composição básica da cena. Os elementos dominantes, que emergem da escuridão, estão em cima, à esquerda, de uma estatueta de um peixe e por baixo, à direita, vemos iluminada a cabeça do menino que repousa na sua mão. Nesta cena conseguimos distinguir o fato de marinheiro do menino (aeronauta), um roupeiro no qual ele se debruça e no qual se encontra uma estatueta, e o papel de parede. O arranjo dos elementos dominantes na cena é notável – não é uma proporção áurea precisa, mas ainda assim os objectos iluminados dividem o plano em três terços horizontais e verticais. A câmara é colocada em baixo, provavelmente apenas um metro e meio acima do chão, e acompanha a cena a partir de cima. A imagem não é nítida. O peixe que se encontra em primeiro plano é mais detalhado e está mais iluminado, parecendo até enorme. Graças à forma como está inclinado e o pouco foco, a cabeça do menino em fundo parece muito delicada e vulnerável. Tendo em vista o desequilíbrio de cores do material de filme preservado, é difícil avaliar as intenções por detrás do uso da cor. Na versão preservada o tom principal da cena é preto e o espectro de cores é limitado a apenas algumas cores, maioritariamente castanho e ocre, como também em parte azul e vermelho.

Melancolia:

A noite chega e o menino está cansado. O espectador não sabe ainda que o menino vai ficar doente. Apesar de ser o dia de aniversário dele, parece que não foi um dia feliz para ele – falta alguma coisa. Nós não sabemos se ele sente falta da rapariga ou se está sozinho. Para aqueles que não viram ainda o filme, esta informação é irrelevante para já. O menino olha para baixo (criando uma linha de composição nova, uma diagonal para a direita), mas muito provavelmente para nada em específico. O rosto do menino

(acidentalmente neste plano o actor não nos parece tão familiar) parece distraído e cansado, contudo não nos transmite algum tipo de sentimento específico. O sentido de melancolia e de solidão desta cena tem impacto suficiente para afectar tudo, mas não a performance do actor. A cena também sugere mistério – o conteúdo e a composição da cena pode levantar muitas questões no espectador.



ANÁLISE DE UM PLANO

A RAPARIGA OBSERVA A RECEPÇÃO DO IMPERADOR (CENA 9 – 0:38:08–0:38:36)

Contexto:

É noite. A rapariga, acompanhada pelo camareiro e rodeada pela corte com lanternas, traz consigo o rouxinol até ao palácio do Imperador. A chegada dela é celebrada. O astrónomo da corte acende foguetes coloridos e acidentalmente deixa arder o seu livro de astronomia. O momento de alegria e excitação é tão intenso que o protocolo da corte é esquecido por um momento. O caos infiltra-se e os habitantes do palácio correm para a relva. Ouvimos música cerimonial a ser tocada, enriquecida por inúmeros sons de instrumentos de percussão, acompanhada pelos sinos, um coro de crianças e uma comoção intermitente. É uma das secções mais dinâmicas do filme. A corte, com o camareiro a segurar o rouxinol nas suas mãos, entram pelo salão do trono.

Descrição:

O plano em questão tem a duração de 28 segundos no seu total. Ao contrário dos planos adjacentes, aqui a ideia narrativa é da rapariga. A câmara filma a rapariga por trás no momento em que a corte passa por uma cortina que dá acesso ao salão do trono (Fig. 1). Mas no meio da multidão, ela é ultrapassada pelos adultos. Pelos movimentos do seu corpo, podemos deduzir que ela está a tentar olhar lá para dentro. Algum tempo depois, ela tenta afastar-se da multidão e segue para a esquerda (Fig. 2). A câmara segue o fantoche e roda sobre o seu eixo à esquerda, enquanto que o plano se vai expandindo de um plano americano para um plano geral aberto. A rapariga corre pelo corredor (Fig. 4) em direção a uma cerca. Ela sobe e no meio da escuridão corre para uma janela que dá acesso ao salão do trono. Ela observa como o camareiro lentamente faz uma vénia ao imperador sentado no trono e mostra-lhe o rouxinol (Fig. 6). O imperador acena com a cabeça e o camareiro responde de volta, fazendo uma vénia, começa a retirar-se em direção à gaiola preparada para o rouxinol. Há uma mudança na atmosfera durante este plano. A alegria colectiva que antes se fazia sentir, dá lugar a um estado de intimidade e calma. Sentimos isso principalmente pelo som. As cantorias começam a silenciar e a música de celebração acalma enquanto o sino deixa de tocar. Perto do final do plano, há um momento musical de silêncio como que de presságio, em que a corte aguarda ansiosamente pelo cantar do rouxinol.

O Espaço Inesperado do Palácio:

A coisa mais notável acerca deste plano é provavelmente o uso do espaço em que a acção decorre. A área em frente à entrada do salão do trono é criada de uma forma pouco convencional em que a único apontamento sugestivo do espaço é uma cortina e a tapete que se encontra no chão que vem desde o salão. Há uma luz que chega do salão, a única fonte de iluminação de todo o plano (Fig. 1). Trnka não está a tentar criar um quarto pequeno para os fantoches, daquilo que seria uma miniatura de um quarto verdadeiro. Pelo contrário, vemos em muitos dos detalhes que ele está apenas a sugerir essa ideia. Mais ainda, ele preenche o espaço com objectos quotidianos que não são miniaturas (ver **Questões do Cinema**). O corredor é delineado por um canto onde vemos o fim da tapete e o chão de xadrez. Um importante tema do mundo dos fantoches aparece na parede negra: renda artesanal em que

por detrás não há nada a não ser um fundo negro. (Fig. 3-4). A fonte de luz enfraquece e o minimalismo do espaço intensifica. Não fica bem claro como é que a rapariga rapidamente se encontra dentro do palácio, devido ao facto da câmara se manter no mesmo sítio e fazer um ângulo de não mais do que 100 graus. O salão do trono parece ter uma forma côncava.

A fonte original de luz do salão do trono regressa ao plano no momento em que a rapariga descobre um lugar por onde consegue ver. Cortinas opacas conferem à janela uma forma triangular improvável. A rapariga fica na escuridão, entre a câmara e o salão do trono, novamente de costas como no início do plano. Até uma pequena porção deste plano contém o seu próprio arco dramático – exposição (a rapariga deseja ver o salão), enredo (a rapariga desaparece e encontra o seu próprio caminho) e um efeito (a rapariga consegue observar os eventos que acontecem no salão). Isto é reforçado por uma repetição parcial de uma composição no início e no fim do plano (a rapariga permanece numa posição semelhante de costas para a câmara, iluminada pela luz do salão – Fig. 1 e 6).



1



2



3



4



5



6

ANÁLISE DE UMA CENA

UMA MANHÃ NORMAL NA CORTE DO IMPÉRIO (PARTE DA CENA 9 – 0:14:20–19:36)

Contexto:

Contexto: Esta cena preenche o papel de exposição introdutória da parte de fantoches do filme. Nela encontramos o personagem do imperador, a sua vida e o seu ambiente. Aparece no primeiro terço do filme e segue a história do menino e uma pequena cena poética com cerca de dois minutos, entrecalando entre a realidade do menino e o sonho, em que o pescador ouve o rouxinol cantar. É nesta cena em questão que o filme começa a beber do conto de fadas de Andersen. Uma das razões pela escolha desta cena é de que documenta uma série de narrativas, estética e técnicas estilísticas do filme. É seguida por uma exposição maior, em que o espectador vai conhecendo a vida do imperador: a procissão do imperador e da corte pelo palácio, e o ritual dos animais mecânicos (cisne, borboleta, peixe).

Descrição:

A sombra da janela do menino mistura-se com a janela do sonho (Fig. 1). O imperador chinês acorda, abre um olho em jeito de brincadeira e sorri travessamente (Fig. 2). É de reparar que apesar de estar na cama, ele usa a croa, segura o ceptro e a esfera (cujo os monarcas europeus têm nos contos de fadas). O quarto também não se parece com um de estilo oriental – é luminoso e preenchido de rendas e tecidos. O imperador abre a janela, espreguiçando-se (Fig. 3). Ele brinca a tentar imitar um adulto quando está na casa de banho, desenha um bigode ao espelho (Fig. 4). Vemo-lo a correr de volta para a cama apenas num plano único do chão (vemos que as pernas da cama são de conchas). A porta do seu quarto abre cuidadosamente e um homem velho, o camareiro, entra. Com ele está um tocador de pratos mecânico, surrealmente colocado em cima de uma tartaruga mecânica, seguida por um anfitrião – fantoches permutáveis dos cortesãos que simplesmente imitam mecanicamente o comportamento e movimentos do seu ambiente.

O imperador finge ter acordado naquele preciso momento. Da cama, ele observa da direita para a esquerda os cortesãos que lhe prestam a vénia, e o camareiro que se mantém junto à cama (Fig. 6). O olhar do imperador alcança o camareiro, que enquanto faz a vénia repara que os chinelos do imperador estão perdidos. O imperador rapidamente vira-se noutra direção. Corta novamente para o camareiro: num dos planos mais interessantes do filme, há dois movimentos de câmara sublinhados pela música. A câmara move-se na direcção do camareiro até a almofada (enquanto que ao mesmo tempo o enquadramento do plano vai aumentando) e depois até aos sapatos dos cortesãos (Fig. 7-9). A busca pelos chanelos perdidos do imperador torna-se um elegante ritual de humor e caos, em que os cortesãos ajoelhados no chão à procura dos ditos chinelos, batem com as cabeças uns nos outros num ritmo regular (Fig. 10). A busca acaba com um pequeno plano em movimento desde os chinelos que se encontram debaixo da colxa até ao rosto do imperador. Está invergonhado feito menino pela sua partida e fica envergonhado (Fig. 11). O camareiro fica aborrecido e os cortesãos voltam a levantar-se e a colocar-se em ordem.

O tocador de pratos mecânico continua a tocar para lembrar o ritual da manhã e o

plano nitidamente muda de enquadramento de um quase grande plano para um plano geral (Fig. 12), dando a impressão que o quarto tem uma forma oval (apesar de este não ser o caso em outros planos). Os cortesãos apresentam objectos de higiene ao imperador, que entregam em almofadas, enquanto este se esconde atrás de um leque (Fig. 13). Num momento de distração, o camareiro aproveita para secretamente tentar levar a croa, o ceptro e a esfera. Contudo, ele assusta-se quando se olha ao espelho e se vê com um bigode falso (Fig. 14). Ele corre contra o tocador de pratos mecânico e rapidamente devolve as jóias da croa.

Campo e Contra-Campo

Apesar da última cena analisada durar pouco mais de cinco minutos, é ainda assim muito rica em termos de acção e significado dentro do filme. Conseguimos apreender uma série de coisas, desde a forma, aos modelos e a atmosfera, não apenas da corte



1



2



3



4



5



6



7



8

imperial mas também sobre a relação e natureza das personagens. Trnka conseguiu criar uma mise-en-scène em que temos ao nosso dispor toda a informação necessária, sem que para isso seja necessária uma palavra explicativa ou até mesmo uma mudança na expressão dos fantoches. Ele trabalhou sistematicamente os ângulos de foma a dar ênfase à nossa capacidade de empatia para com o mundo dos fantoches.

A primeira cena em que o imperador acorda, mostra-o a abrir apenas um olho (Pic. 2), um gesto comum associado à infância e aos jogos. A personagem do imperador é nos revelado mais à frente pela forma da sua aparência. Ele contempla a flor que está na janela e os seus chinelos, sugerindo a ideia de que quer calçar os chinelos e abrir a janela. Ele também observa-se ao espelho – de forma divertida – e brinca com a sua expressão e desenha um bigode (Pic. 4). Por contraste, ele rapidamente desvia o seu olhar quando o camareiro se apercebe que os chinelos desapareceram... A técnica clássica de edição de campo e contra-campo, aplicada regularmente entre diálogos de personagens. Contudo, a cena também inclui um grande número de pontos de vista subjectivos – através do olhar do imperador, e mais tarde pelo próprio camareiro, nós vemos o espelho (Pic. 4 e 14), enquanto que o imperador olha através da cama em direção à corte (Pic. 6). O conflito entre o imperador e o camareiro é também filmado por via de ângulos subjectivos (Pic. 11). Através do ângulo imperador, levemente rebaixado, vemos o camareiro, com um sorriso que revela uma certa superioridade, onde ele curva o braço sob o imperador para lhe ajeitar a croa.

Paralelismos

Tal como mencionado no capítulo “Questões do Cinema”, o mundo do corte imperial é compreendido por uma série de paralelismos. O paralelismo principal surge em vários níveis do enquadramento da narrativa do filme: entre o mundo do menino e o seu sonho. O imperador também vive numa grande casa sem amigos, num mundo de adultos. Ele também foi criado por uma pessoa mais velha. No mundo do imperador há também um papel importante atribuído à janela que se encontra no seu quarto, que o liga com o mundo para além do palácio. Até aqui já sabemos que muitos dos adereços no mundo do menino têm um impacto no próprio sonho. Contudo, os criadores também aplicam o princípio do paralelismo num contexto mais amplo – não apenas na sequência mencionada mas também em todo o filme onde encontramos alusões específicas ao contexto cultural, a trabalhos específicos, a diferentes tipos de design, etc. Não é por acaso que as tradições asiáticas e europeias na forma de representar um jovem rei foram reunidas na forma do jovem imperador (ver o capítulo **Inspirações**). Nem é coincidência o facto de encontrarmos as dançarinas de Degas e o limpa-chaminés (o protagonista do filme anterior de Trnka, *Springman and the SS*) no espelho do imperador. Virtualmente nenhum dos elementos que compõem a cena da corte imperial, visualmente evocativos do período da Art Nouveau, são coincidentes (ver também Caminhos). O mesmo se aplica ao facto das cabeças dos chineses serem de porcelana chinesa.

Rituais e Disrupções

Nesta cena de abertura, o ritual matinal do imperador chinês aponta não apenas para a grandiosidade e elegância, mas também para a rigidez, pompa e falsidade da vida na

corte imperial, que envolve uma série de rituais pouco naturais e impraticáveis. Estamos familiarizados com o mesmo tipo de comportamentos e rituais das cortes imperais europeias, como é o caso do período barroco e rococo. Contudo, como o imperador é ainda uma criança, os rituais são rompidos por gracejos de menino e em certos momentos quando o camareiro perde o controlo, estas situações são ridicularizadas. Os cortesãos entram em pânico à procura dos chinelos (Fig. 10) e o camareiro assustado (Fig. 14) revela assim as suas verdadeiras características: ineptidão, impraticabilidade e fome de poder. Dito isto, seria demasiado simplista ler este elemento satírico como um elemento crítico comunista ao feudalismo, visto que corresponde a tradição clássica dos contos folclóricos europeus. O tema central do filme é a viagem iniciática do menino e do seu sonho com o alter ego do imperador. A viagem conduz a uma libertação interior da ansiedade que este vive, abrindo-lhe portas para o mundo. Devemos também compreender que os rituais da corte imperial são um símbolo da ansiedade e do medo do desconhecido. Embora inicialmente estes sejam suavemente rompidos, os personagens principais adquirem uma visão destacada dos mesmos no decorrer da história.



1



2



3



4



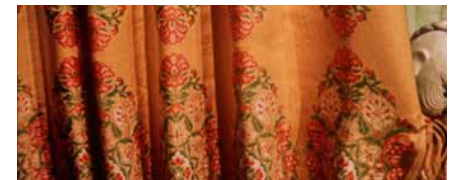
5



6



7



8

REFLECTIDO NO IMAGINÁRIO: O DESEJO DE VOAR

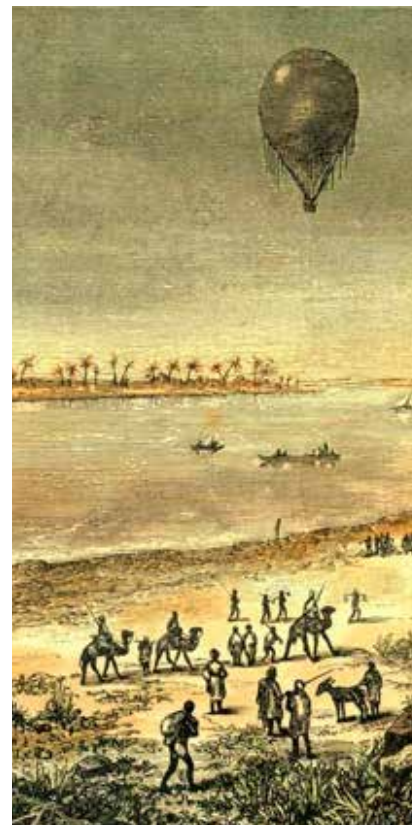
O *Rouxinol do Imperador* oferece-nos um vasto mundo visual de associações (ver também o capítulo **Caminhos**). Um motivo menor mais ainda assim visualmente forte é o do aeronauta europeu (num balão com riscas fortes) que está ligada a várias formas de nostalgia dos primórdios da aviação. Veja-se também as pinturas temáticas de aviação de Kamil Lhoták e Victor McLindon.



O Rouxinol do Imperador – A chegada do aeronauta



The Stolen Airship (realizado por Karel Zeman, 1966)



Édouard Riou e Henri de Montaut.
Ilustração para o livro de Jules Verne,
*Cinco Semanas em Balão*³



Pál Szinyei Merse, *Balloon*, 1873,
Hungarian National Museum⁴

3 - Source: *Wikiwand*. https://www.wikiwand.com/cs/P%C4%9Bt_ned%C4%9Bl_v_balon%C4%9B (ref. 30. 5. 2019)
4 - Source: *Europeana*. https://www.europeana.eu/portal/cs/record/2063625/HU_280_007.html (ref. 30. 5. 2019).

DIÁLOGOS ENTRE OS FILMES DA COLECÇÃO CINED: O ROUXINOL DO IMPERADOR, O ESPÍRITO DA COLMEIA, O TIGRE AZUL E OUTROS

O ROUXINOL DO IMPERADOR, O ESPÍRITO DA COLMEIA E O TIGRE AZUL: TRÊS FILMES SOBRE A IMAGINAÇÃO DA CRIANÇA

Podemos encontrar vários elementos e conexões entre *O Rouxinol do Imperador* e outros filmes do projecto CinEd. Os paralelismos mais fortes são sobretudo com o filme de Victor Erice, *O Espírito da Colmeia* (Espanha, 1973), e com o filme checo *O Tigre Azul* (realizado por Petr Oukropec, 2012). Ainda que estes filmes tenham sido produzidos em diferentes fases do desenvolvimento do cinema europeu pós-guerra, todos eles falam sobre histórias de crianças que têm personalidades fortes mas que ainda assim sentem uma enorme dificuldade em se integrarem no mundo em que vivem. O sucesso social é colocado em segundo plano perante a individualidade e a grande fonte de imaginação que os ajuda a viver e a atravessar os períodos mais complicados das suas vidas. Também podemos encontrar ligações entre elementos a um nível formal – por exemplo, na abordagem autoral que não necessita de se relacionar com os ícones da cultura pop, ou pela abordagem ao espaço cinematográfico.

OS ESPAÇOS DA INFÂNCIA

As crianças vêm o mundo de um ângulo diferente do dos adultos. Os seus horizontes são mais fechados e a sua consciência do contexto é menor. Não precisam sempre de perceber tudo o que as rodeia como os adultos. Mais ainda, os trabalhos acerca da infância abrem possibilidade aos realizadores de representar um mundo de memórias e nostalgia. *O Espírito da Colmeia* situa-se no início dos anos 1940, quando o realizador nasceu e em que argumentista era ainda uma criança. *O Tigre Azul* combina de forma elaborada o novos e velhos elementos como referência aos anos 1980, a era em que o realizador e o argumentista eram crianças. De forma semelhante, *O Rouxinol do Imperador* não se situa no período em que o filme foi feito mas sim num tempo não específico entre as grandes guerras ou até antes.

A perspectiva das crianças e o efeito de lembrança são semelhantes na forma como estas não criam defeitos no que à concepção da natureza do mundo e de como este funciona diz respeito. É por esta razão que os três filmes retratam de forma consciente o mundo de forma fragmentária. Alguns elementos (o ambiente, as pessoas, objectos) são retratados no *O Rouxinol do Imperador*, *O Tigre Azul* e *O Espírito da Colmeia* de uma forma muito detalhada e realística. Porém, outros elementos são bastante irrealistas, distantes, enigmáticos, vagos. Em todos os três, as casas dos protagonistas assumem um papel preponderante; todas são de alguma forma estranhas e misteriosas.

A casa misteriosa (e os arredores) em que Ana vive com a sua irmã Izabel no filme *O Espírito da Colmeia* é retratada de forma ambígua em termos espaciais, que podem estar ligados à natureza incerta da relação dos pais, cujo a pequena menina não consegue compreender. O filme carece de grandes ângulos panorâmicos ou planos de conexão

que nos dariam a possibilidade de perceber a relação espacial entre os diferentes espaços. O mesmo se aplica a toda a vila. Também carece de diálogos explicativos entre pai e mãe, o que ajudaria o espectador a compreender o funcionamento da família.

No *O Rouxinol do Imperador* os espaços da casa do menino e o palácio imperial (e jardins adjacentes) assumem um papel absolutamente essencial, sendo lugares de certeza mas também onde se faz ver o trauma. Estes espaços são desconcertantemente concebidos. Os outros habitantes estão completamente ausentes e, tal como demonstramos no capítulo **Análise de um Plano** e parcialmente em **Análise de uma Cena**, o palácio do imperador é frequentemente apresentado ao espectador de forma irrealista e estilizada. É como se os espaços mudem-se de forma e conceito, a distância é artificialmente reduzida e o tamanho dos objectos no palácio é pouco importante.

As cercas são também significativas. O portão pelo qual o pai entra na casa em *O Espírito da Colmeia* sublinha particularmente a natureza do espaço. O portão para o jardim botânico no *O Tigre Azul* é só possível de atravessar por uma boa razão, visto que reina uma tensão entre os dois mundos. As personagens das pessoas que vivem para lá da cerca são retratadas de forma bem menos complexa do que aqueles que vivem no jardim, contudo aqui também a relação dos pais é incerta. A cerca no *O Rouxinol do Imperador* tem um papel simbólico: passar pela mesma significa encontrar a liberdade.

Casas e portões:



O Espírito da Colmeia



O Tigre Azul



A casa e cerca n'O *Rouxinol do Imperador*



AMIGO E ESTRANHO

Todos os três protagonistas atravessam tempos de teste e ultrapassam várias situações difíceis de ansiedade. Ana e Johanka têm pessoas próximas que os ajudam: a irmã Izabel e o amigo Matyáš. O menino no *O Rouxinol do Imperador* está completamente sozinho, e para aliviar essa dor sonha com um pequeno imperador que partilha das mesmas experiências. Mas o imperador encontra um amigo no rouxinol. Apesar de o imperador trair o rouxinol, no final o mesmo regressa para lhe salvar a vida. A vida do menino também abre para novos impulsos, incluindo uma genuína amizade com a rapariga que vive para lá da cerca.

Todos os três protagonistas encontram uma personagem importante que chega de algum lugar distante. Estes três estranhos rapidamente estabelecem um laço muito forte com os nossos protagonistas. Influenciada por um filme fantástico, Ana trava amizade com um homem misterioso que mais tarde sabemos ser politicamente perseguido. E ela ajuda-o. Johanka também proporciona abrigo para um tigre potencialmente perigoso, acolhendo-o quando este está doente. O imperador chinês recebe de bom grado na sua corte o visitante exótico, o aeronauta checo. Apesar das (ou talvez por causa das) diferenças culturais, o imperador e o viajante rapidamente se tornam amigos. Todas estes personagens forasteiros podem ser compreendidos como uma espécie de personificação dos desejos dos heróis (protagonistas): Ana deseja uma aventura, Johanka tenta salvar a todo o custo o jardim botânico e o imperador e a sua vontade inconsciente por liberdade.

No caso de Ana, Johanka e do imperador há uma curiosidade infantil na sua relação com os estranhos, juntamente com um certo grau de tolerância. Nenhum deles tenta forçosamente implicar os seus interesses ou regras sob os recém-chegados. No fim, os estranhos partem ou são deixados. E os personagens das três crianças são deixados com um outro sentimento de maturidade e consciência da experiência.

Crianças que se encontram com estranhos:



O Espírito da Colmeia



O Tigre Azul



O Rouxinol do Imperador

UM OLHAR DE FASCÍNIO

Os protagonistas dos nossos três filmes têm um sentido de imaginação bastante forte e altamente sensível. Em todos os filmes ambas as características são transmitidas de uma maneira tridimensional pela técnica cinematográfica – grandes planos do rosto da criança, em que conseguimos ter uma leitura de máxima concentração, fascínio e emoções fortes.

Planos de crianças fascinadas são parte crucial da importância de *O Espírito da Colmeia* e *O Rouxinol do Imperador*. Primeiro encontramos Ana exatasiada no cinema. Em poucos planos fixos conseguimos observar gradualmente a sua identificação para com o filme ao mesmo tempo que ela deixa de perceber o mundo ao seu redor. Enquanto que nos primeiros planos do filme que está a ser exibido vemo-la ao lado da irmã e outras raparigas, o foco é mais

tarde centrado na sua atenção, completamente de boca aberta. Um novo mundo abre-se para Ana. A sua expressão pode ser lida como uma ligação profundamente emocional para com a história de Frankenstein e a rapariga. O pequeno imperador chinês experiencia algo semelhante quando ouve pela primeira vez o cantar do rouxinol. A câmara vai gradualmente fazendo um zoom no rosto estático do fantoche, à medida que o espectador compreende a emoção do personagem. Na cena em que o imperador escuta o rouxinol mecânico, este estado psicológico não se volta a repetir – o brinquedo proporciona entretenimento, mas não um impacto emocional suficientemente forte, melancólico ou pungência. Vemos também o imperador chorar na cena com a Morte. Os criadores de *O Tigre Azul* transmitem a Johana motivos e um interesse ligeiramente diferente, colocando-os perante uma situação. Pouco antes de Johanka trazer o tigre azul, ela senta-se numa cadeira e gira sob a mesma. Não conseguimos ver o seu rosto porque o seu corpo está em movimento. O que é importante é o ângulo do seu olhar – direcionado para o tigre. Olhares contemplativos são recorrentes durante o filme; na cena na areia, Johanka observa os pássaros ou a estufa, quando de repente avista o tigre azul num ramo.



O Espírito da Colmeia



O Rouxinol do Imperador



O Tigre Azul

Todos os três filmes acabam com uma catarse da perspectiva dos heróis. Ana entra na varanda à noite e fala com o seu amigo imaginário. Num plano longo do seu rosto, parece que ela está num estado de sonho e a dado momento ela olha directamente para a câmara, o que é bastante incomum no filme. Percebemos que ela está a vivenciar uma experiência triste perante a perda do seu amigo e está a tentar superar essa mesma perda. Johanka encontra, mais tarde, o tigre já adulto numa ilha perto do final do filme. Neste caso observamos a sua felicidade perante o reencontro e também o respeito que ela presta ao tigre, não apenas com um cumprimento mas também pelo seu comportamento digno. A dado momento acontece uma ligeira mudança na luz – o rosto de Johanka é iluminado e parece que olhos dela se tornam mais azuis. Contudo, é claro que o encontro do nosso protagonista com o tigre será breve. O tigre calmamente parte. No *O Rouxinol do Imperador*, o menino, depois de recuperado, vai olhar pela janela. Pela primeira vez no filme vemos os seus olhos brilharem e ele sorri. Ele olha para além do jardim para - aquilo que especulamos ser - a rapariga que está à sua espera. O menino agora consciente de que é possível ultrapassar a ansiedade em que vivia, corre até ela.



O Espírito da Colmeia



O Tigre Azul



O Rouxinol do Imperador

O TIGRE AZUL

Em muitos dos filmes da coleção CinEd direcionados para as crianças, encontramos uma relação temática da infância com a natureza. Um grande número desses títulos acaba por ligar a criança à natureza de alguma forma. A natureza é muitas vezes representada pelo elemento da água. No *O Rouxinol do Imperador* o escapar para a natureza é completamente explícito. O alter-ego do menino – o pequeno imperador – tem um sonho em que está a atravessar um lago, precisamente quando o menino sonha que está a brincar com uma rapariga e o seu barco de brinquedo numa pequena poça de água para lá da cerca. Quando o menino melhora, ele corre até à rapariga que se encontra na natureza. Johanka no *O Tigre Azul* é incapaz de proteger a natureza na velha estufa, e acaba por partir para uma ilha de gatos selvagens – para a natureza da sua imaginação. Contudo, Ana não procura um refúgio na natureza, mas acaba por se esconder numa casa abandonada num campo perto da vila. A cena chave do filme que capta a sua atenção é situada na natureza, por um lago. René em *La Rentrée des Classes* foge para o campo fora da vila e Eduardinho e Teresinha em *Aniki Bóbó* caminham ao longo das margens do rio às portas da cidade. O protagonista de *Petite lumière*, Fatima, resiste às ondas fortes do mar no final do filme. Para as crianças a natureza é sinónimo de aventura, experiência, e uma sensação de liberdade. Sentem-se em total ligação com a mesma.

**O Regresso às Aulas****Pequena luz****O Rouxinol do Imperador****O Tigre Azul****Aniki Bóbó****O Rouxinol do Imperador**

CAMINHOS: O ARTÍSTICO E AS TRADIÇÕES CULTURAIS NA EUROPA E NA ÁSIA

O DESIGN NA MUDANÇA DE SÉCULO

Apesar de conseguirmos identificar inúmeras inspirações e motivos no *O Rouxinol do Imperador* (regressaremos a alguns mais à frente no sub-capítulo **O Macaco Astrónomo e os Músicos**), a influência dominante é sem dúvida a arte europeia da viragem do século XX. A par dos seus designers e dos criadores de fantoches, o realizador Trnka – ilustrador de livros, artista e designer – presta tributo no filme aos artistas e artesãos do passado. Os objectos e os interiores que inspiram o filme têm a sua própria memória. Não é totalmente claro em que momento é que o filme se situa, na medida em que o mundo do menino reflecte na sua aparência o mundo dos seus familiares mais velhos. Mas há poucos adereços, brinquedos, móveis ou vestuário que lembram o intervalo entre as grandes guerras em termos de estilo. Até o fato de marinheiro do menino estava bastante em voga na viragem do século.

Trnka e a sua equipa preencheram o quarto do menino com objectos que nos parecem bastante familiares. Decoração, Biedermeier, mobiliário urbano, papel de parede victoriano, tapetes com padrões florais e rendas bordadas à mão, cortinas, uma salamandra e acima de tudo inúmeros adereços (brinquedos, bibelôs, recipientes, fotografias emolduradas em molduras de madeira) – tudo isto foi escolhido como forma de criar um olhar estandardizado sobre os objectos. O objectivo do realizador não era para que o espectador contemplasse o mundo do menino mas para dar um sentido de que estamos algures situados na Europa do pré-guerra. Contudo, Trnka não esconde os seus conhecimentos da arte e design da história europeia.



Design de interior do período Biedermeier⁵



Papel de parede design inglês, século XIX⁶

A influência predominante no interior da casa é Biedermeier. O mais importante acerca deste estilo na Europa Central (tal como o estilo Victoriano no Reino Unido, bem como os subsequentes estilos neo-históricos como o revivalismo Rococo) era que pela primeira vez na história este foi iniciado pela classe média, bem como pelas classes mais altas. A burguesia, que se tornou bastante abastada durante este período, tentou decorar as suas casas com um estilo nobre, resultando no desenvolvimento de um design altamente decorativo e romantizado. Contudo, estamos também conscientes que o século XIX também está associado com a revolução industrial. As casas da classe média europeia começaram por ser preenchidas com objectos de origem da produção industrial: fotografias, vidro, porcelana, têxteis, papel de parede, gramófonos, etc. Isto proporcionou a Trnka inspiração para as duas sequências de acção real no *O Rouxinol do Imperador*.



Crianças vestidas de marinheiros, anos 1910⁷



Brinquedo Victoriano, século XIX⁸



Cisne numa taça decorativa do período Biedermeier⁹

CHINOISERIE

Trnka adaptou o escritor europeu Hans Christian Andersen. Isto é talvez a razão pela qual ele não procurou inspiração para construção do mundo da corte imperial na arte genuinamente asiática, mas em vez na arte moderna europeia – na chinoiserie. A chinoiserie apareceu na arte europeia em meados do século XVII e tornou-se popular no século XVIII. Atravessou uma segunda vaga de popularidade por volta do século XIX até perto dos anos 1920. A imitação das importações da arte luxuriosa chinesa, e também a arte do extremo oriente em geral, foi sobretudo aplicada nas artes mas também na arquitectura botânica (na Europa em parques e jardins, como em Londres e Munique). Os temas e inspirações asiáticos podem também ser encontrados na literatura de Honoré de Balzac e Voltaire, mas também em Hans Christian Andersen, e no teatro e na música (exemplo da ópera *Madame Butterfly* de Puccini inspirada na cultura nipónica). Os europeus nutriam um enorme fascínio pela cultura do extremo oriente devido ao seu lado misterioso, refinada, harmonioso e de uma beleza exótica.

No que toca ao design, a popularidade da arte asiática e oriental providenciou uma série de fontes de inspiração que influenciaram a Europa mais do que aquilo que conseguimos saber hoje, incluindo a decoração de motivos florais nos interiores e os têxteis, bem como os métodos de pintar porcelana e o envernizamento da madeira. Um dos fabricantes mais antigos e famosos europeus, em Meissen, começou por buscar inspiração no desenho e arte asiática do século XVIII e ainda hoje continua. Não é de todo uma coincidência o facto de que os rostos dos fantoches de Trnka se assemelhem com a porcelana asiática.

5 - Source: *Biedermeier. Architecture Style Trends*. Online: <https://www.hisour.com/biedermeier-28714/> (ref. 5. 7. 2019).

6 - Designed by Owen Jones. Source: Victoria and Albert Museum, London. Catalogue number 8337.138. Online: <https://www.vam.ac.uk/collections/wallpaper/> (ref. 5. 7. 2019).

7 - Source: "Navy Look", *Hamburg Portrait*, Heft 20/84, Museum für Hamburgische Geschichte. Online: <http://www.geschichte-s-h.de/kieler-matrosen-anzug/> (ref. 5. 7. 2019).

8 - Source: <https://www.etsy.com/sg-en/listing/622168842/1185-victorian-19th-century-puppet-toys> (referenced as of 6. 7. 2019).

9 - Source: <https://annodazumal-antikschmuck.de/Antique-Biedermeier-footed-bowl-centerpiece-swans-silver-plated-metal-and-glass> (ref. 6. 7. 2019).



Famosa Meissen
chinoiserie, século
XVIII¹⁰



Conjunto decorativo
de pequeno-almoço¹¹



Biombo francês do
estilo Rococo no estilo
chinoiserie¹²



Design têxtil europeu em estilo
chinoiserie, século XIX¹³



Porcelana Meissen de um buda sentado
com cabeça e mãos móveis, século XIX¹⁴

O MACACO ASTRÓNOMO E OS MÚSICOS

Tal como já constatamos várias vezes, encontramos várias ligações específicas e referências a diferentes tipos de arte no *O Rouxinol do Imperador* (ver também o capítulo **Caminhos**). Em vários casos podemos verificar citações exactas de outras formas de arte. Uma personagem menor mas que ainda assim se faz notar no filme é o astrónomo da corte. Ao contrário dos outros membros da corte, ele tem possuí uma característica. Além do mais, ele é um macaco! Porquê? Porque Jiří Trnka está claramente a fazer uma referência visual directa a uma das mais famosas obras da literatura chinesa, o livro *Jornada Para o Oeste*. O romance foi escrito no século XVI mas só chegou à Europa depois de 1940. É pouco provável que Trnka, tal como os seus colegas, soubessem da tradução inglesa na altura em que se encontravam a produzir o filme e a personagem do astrónomo não tem qualquer semelhança com o rei macaco do romance, nem na sua natureza nem suas acções. Contudo, os realizadores estavam conscientes da popularidade da personagem do rei macaco, daí a referência ao mesmo no filme.



O macaco astrónomo
n' *O Rouxinol do Imperador*



Ilustração tradicional chinesa para o romance *Jornada Para o Oeste*



Os músicos que se encontram na cena do aniversário do imperador também são um exemplo de referência de inspiração artística. Os cortesãos chineses estão vestidos com casacos negros – a vestimenta cerimonial dos músicos da Europa rural. Os seus instrumentos também lembram as bandas de campo da Europa Central do século XIX. Uma vez mais podemos identificar a inspiração, neste caso no trabalho do ilustrador, pintor e caricaturista checo Josef Lada, que era conhecido de Trnka. De facto, Trnka era tão apaixonado pelo trabalho de ilustração de Lada, que mais tarde este se tornou a base visual do estilo de outro dos seus filmes, *O Bom Soldado Schweik* (1955).



Desenhos de Josef Lada



O Rouxinol do Imperador

A referência artística mais específica que podemos encontrar em todo o filme é possivelmente a tumba real que aparece momentaneamente num plano em que a Morte rega o cemitério e parte. Um espectador checo facilmente reconhece a estátua do mais famoso governante checo, Carlos IV. A figura de um Carlos IV de joelhos é inspirada numa das mais famosas pinturas medievais checas, um painel votivo de Jan Očko of Vlašim datado da segunda metade do século XIV. Nessa pintura, o imperador Carlos IV é retratado ajoelhado perante uma Madona e uma criança. A estátua também traz à memória um famoso monumento neo-Renascença de Carlos IV, que se encontra na Praça Křižovnické perto da Ponte de Carlos em Praga.



Representação de Trnka de
Carlos IV



Painél devoto de Jan
Očko de Vlašim



Monumento Neo-Re-
nascença de Carlos
IV em Praga

10 - Source: <http://www.alainruong.com/archives/2011/12/03/22873062.html> (ref. 5. 7. 2019). | 11 - Signován "Schufrid 1818". MAK Vienna, catalogue number KHM 267 / 1940. Source: https://www.mak.at/jart/prj3/mak-resp/main.jar?rel=en&reserve-mode=active&content-id=1343388632776&article_id=1339957565090&media_id=1342703965377&menu-id=1343388632776 (ref. 6. 7. 2019). | 12 - Source: https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/home-accents/screens-room-dividers/19th-c-french-rococo-toile-de-jouy-chinoiserie-screen/id-f_1253390/ (ref. 6. 7. 2019). | 13 - Source: <http://www.antiquetextiledesigns.com/images/antique-fabric-chinoiserie.jpg> (ref. 6. 7. 2019). | 14 - Source: https://www.1stdibs.de/furniture/dining-entertaining/porcelain/meissen-male-buddha-movable-head-tongue-kandler-model-153-made/id-f_12821122/ (ref. 6. 7. 2019)

RECEPÇÃO: TROCANDO PONTOS DE VISTA

JEAN COCTEAU, O ESPÍRITO DE JIRI TRNKA

Sim, este privilégio é chamado de poesia. Todas as crianças o têm, e os adultos perdem-no se forem descuidados e não o guardarem algures no escuro.

Trnka é um reino de poesia e infância, um paraíso. A sua necessidade de reviver vai continuar a fascinar-nos mais e mais. Portanto, temos que lhe agradecer se queremos ter a hipótese de pensar que o Guarda Arcanjo ainda não fechou definitivamente essa porta para nós.

LOUIS CHAUVET, O ROUXINOL DO IMPERADOR

Essencialmente eu não gosto de filmes de fantoches de forma alguma. Mas graças aos desenhos animados, a arte do cinema possui tal poder de encanto e imita o movimento real tão fielmente que em comparação com a representação de fantoches com rostos imutáveis, pequenos gestos e pouca expressão, parece-me totalmente ridículo. Porquê nos limitarmos de alguma forma numa arte que nos permite todos estes milagres?

Contudo, há exceções. O Rouxinol do Imperador é uma dessas exceções, e uma bastante agradável por sinal. Uma equipa checoeslovaca de especialistas foi buscar inspiração de uma forma muito bonita aos contos de fadas de Andersen e criou com paciência e rigor um trabalho cheio de cor, figuras detalhadas com rostos de cera vestidos de trajes orientais ricos e elaborados.

Os criadores aplicaram uma dose leve de humor para construir as cenas. A música não está confinada ao pano de fundo, criando assim um estado de espírito frágil e sombrio. Isto torna-se ainda mais prazeroso quanto mais alegre é o pilrear do famoso rouxinol, cujo o som é emprestado dos violinos e cuja a música vira o protocolo imperial do avesso.

A história não é apenas poética na sua essência. Graças à poesia e à imaginação, a história compreende uma lição moral, uma lição desenhada para o discernimento dos adultos. Podíamos ter temido estrofes de propaganda. Mas estas acabam por se revelarem silenciosas na forma de motivos marginais: longa vida a este último milagre do cinema!

Portanto temos perante nós um sucesso incontestável, mais ainda, num género onde o sucesso se revela raro e assim permanecerá.

EMIL RADOK, UM CONTO DE FADAS ORIENTAL PARA ADULTOS

O Rouxinol do Imperador (...) faz uso de uma narrativa dramática inevitavelmente construída para agarrar a nossa atenção e acender impressões do mundo dos contos de fadas. Contudo, não nega os motivos líricos que simultaneamente tecem a história, apesar de que a espinha do filme está concentrada na acção. Porém, ocorre um erro neste arranjo. Não obstante, os motivos líricos são de longe bem melhores a determinar emocionalmente e psicologicamente o conteúdo do O Rouxinol do Imperador em vez da narrativa no seu todo. No entanto, eles não podem possuir a capacidade de carga atribuída a eles, o que significa que o conteúdo do filme se torna bastante nebuloso... Na corte imperial, onde tudo é artificial e de vidro, viver é uma tarefa impossível! A vida existe apenas onde há autenticidade, onde não existem ilusões débeis A escolha de Trnka deste conto de fadas de Andersen para cultivar a sua grande arte é um erro. Ele podia certamente ter encontrado algo mais adequado as fundações das suas construções. (...) O Ano Checo teve as características do teatro musical, onde por contraste O Rouxinol do Imperador tem nas personagens o drama. Podemos, portanto, chamá-lo de filme de marionetes, como já antes havíamos cunhado o termo de O Ano Checo ver a luz do dia.

O Rouxinol do Imperador possui música comum a todos os filmes dramático, música que foi criada apartir da forma final da imagem e independente da sua melodia. Trnka não queria apenas polir de forma rígida a expressão do fantoche, porque o mesmo no O Rouxinol do Imperador possui alguns detalhes faciais de expressão e movimentos fluídos e complexos. Contudo, Trnka não se absteu do seu sistema origiknal e deu ao fantoche uma expressão mutável através do princípio básico e preciso que ajuda a resolver os problemas psicológicos do filme (ficar corado de vergonha, ansiedade e tristeza através de lágrimas, etc.). Por outro lado, Trnka uma vez mais, tal como no O Ano Checo, tenta através da escrita arranjar forma de falar ao coração humano (exemplo: quando um plano aberto muda para um grande plano do fantoche de forma a que consigamos ver a sua expressão facial e, apesar de ser inanimado, parece-nos que de alguma forma ganhou

vida, que vemos um reflexo de vida no mesmo). Esta abordagem é certamente mais admirável e valiosa. Ainda assim, não o sentimos que trazer estas duas formas se pareça como algo forçado. Apesar de tudo, Trnka também mostrou uma sensibilidade admirável na substância que criou, do fantoche e da vida que este retrata.

Aliás, todos os elementos artísticos do filme têm o cunho de um trabalho perfeccionista e exacto. A música de Trojan consegue, à sua maneira, sugerir um contexto de conto de fadas. Contém um grande sentido de melancolia mas ao mesmo tempo, quando necessário, uma certa jovialidade, monotonia oriental e seriedade. Contém o mesmo exotismo que sentimos da acção e o mesmo afecto oriental pela repetição e simetria ornamentada que Trnka observou cuidadosamente no quotidiano da China antiga. Aqueles que deram vida aos fantoches tiveram um trabalho mais complexo do que quando no O Ano Checo. Aqui tiveram que expressar através do movimento coisas bem mais específicas. Os animadores de fantoches foram exímios na sua tarefa.

A parte de acção de real do filme dirigida por M. Makovec também merece especial atenção. Ainda que sirva apenas a mera função de abertura e conclusão, o facto dos motivos do mundo da acção real aparecerem na seccção dos fantoches (como memórias febris de infância) significa que é especialmente importante e valioso a forma como foi criado com uma escrita pouco comum e uma realização sensível e cuidadosa, e isso é perfeitamente compreensível apesar da brevidade da mesma. À parte disso, graças ao excelente trabalho de câmara de Pečenka, é um somatório das cenas mais louváveis que o cinema de acção real se pode orgulhar. O Rouxinol do Imperador possui uma beleza distinta, o que ajuda a abrir novos caminhos artísticos. Ele conseguiu com todos os seus poderes contra de uma forma revigorante um conto de fadas. Trnka podia sem sobre de dúvida adaptar de forma maravilhosa qualquer conto de fadas e ainda assim iria acentar as fundações para um novo tipo de arte do conto de fadas; contudo, como é aparente, ele ainda consegue encontrar outras areas de arte mais sérias.

Estas ideias para uso pedagógico do filme são baseadas nos princípios do CinEd e têm como objetivo principal apresentar “O Rouxinol do Imperado” para crianças na categoria de seis anos ou mais. Com o emprego de todo o material metodológico, algumas partes também podem ser usadas para outras categorias de idade do telespectador, em particular no ensino secundário. O filme é explorado de forma sensível e intuitiva, visando sobretudo potenciar o aspecto receptivo das aulas. As discussões não têm o objetivo de levar a respostas claras, mas de aumentar a relação dos espectadores com a obra de arte e a sensibilidade aos detalhes e aumentar sua capacidade de se expressar e conduzir um diálogo. Os materiais didáticos são baseados na **Folha do Aluno**, que se destinam às próprias crianças.

1. ANTES DA PROJEÇÃO DO FILME

1. TRABALHAR COM UM PLANO DO FILME

Trabalhamos com o plano do menino com peixes - veja o capítulo **Análise de um plano**

- Um debate direcionado é realizado com as crianças (alunos). O que exatamente eles veem na imagem? Eles conseguem descrevê-la? Que sentimento eles obtêm da imagem - que atmosfera ela evoca? Por quê? O que devemos pensar da figura do menino? Que impressão o meio ambiente nos causa? Sobre o que poderia ser o filme?
- A imagem escolhida está aberta a diferentes interpretações. A discussão não se destina a prever a história do filme ou a atmosfera dessa cena no filme, mas a centrar a concentração das crianças no tema e a refinar as suas habilidades intuitivas e a capacidade de verbalizar sentimentos e descrever imagens específicas.

2. SONS DO FILME

Alternativamente, podemos nos concentrar no som - por exemplo, o som que precede, acompanha e segue de perto a cena em que a rapariga observa o rouxinol a ser recebido pelo imperador (ver *Análise de um plano*) - 0: 37: 00-0: 39 : 04 (fim do som do prato).

- As crianças fecham os olhos e ouvem. O que é que eles ouvem? (Vozes infantis, canções, fanfarras, sinos, música, silêncio ...). Que sentimentos os sons evocaram? Sobre o que poderia ser o filme? A coisa toda poderia soar assim? Não está a faltar nada? (Diálogo, tensão ...) Onde é o cenário do filme? Que situações podem estar ocorrendo?
- Novamente, o objetivo não é olhar para os bastidores específicos do filme ou conduzir uma análise profunda de uma peça musical. É focar as crianças e a sua consciência na riqueza do aspecto sonoro do filme, desenvolver a capacidade de debate, etc.

II. DEPOIS DA PROJEÇÃO

1. SENTIMENTOS – DISCUSSÃO APÓS O FILME

Uma discussão orientada com as crianças sobre o que viram e ouviram no filme. Repetição da história e motivos centrais.

- Tudo o que as crianças viram no filme é discutido - como tudo começou, o que aconteceu a seguir. Na discussão, vamos ajudá-los a aprender a fazer mais do que apenas descrever o enredo. O professor pode utilizar algumas das 60 fotografias disponíveis no **Espaço Jovem Espectador** para relembrar os momentos-chave do filme.
- Também nos concentraremos nos sentimentos dos personagens principais (o menino e o imperador), mas também dos personagens menores (a menina, o senhor camareiro, o rouxinol). Esperamos que as crianças descrevam a sua natureza e motivação (as razões de suas ações)
- As crianças gostariam de estar na situação do menino / imperador? Gostariam de viver um um bocado em ambientes magníficos, de ter tantos brinquedos? Porque/porque não? A discussão também pode ser levada adiante por perguntas de acompanhamento levemente provocativas sobre a preferência das crianças por brincar na natureza ou com jogos digitais em casa. Como seria a vida de um menino assim hoje? Cheio de dispositivos digitais? Ele sairia de casa? Ele ia reparar na apariga se estivesse a jogar o dia todo? Ele deve ter amigos de verdade? O que é melhor e por quê? O que é que as crianças que ficam em casa a jogar nos telemóveis, tablets e computadores ganham e perdem?
- É bom, dentro da discussão, parar quando eles não entendem ou acham interessante, o que é que eles acham estranho no filme, e se tal estranheza é positiva, negativa ou neutra? As crianças já viram um filme semelhante? Qual?

2. CONCRETIZAÇÃO E ANÁLISE

Nesta seção de trabalho com o filme, passamos a explorar aspectos específicos e característicos. Não se trata de reflexões intuitivas, mas de descobertas absolutamente concretas baseadas no que é visto e ouvido. Recomendamos o uso de um método indutivo - de especificidades a afirmações gerais. Podemos começar com perguntas muito simples. O uso de excertos é altamente adequado - um do mundo do menino (por exemplo, capítulo 3 - o menino comemora seu aniversário, 00: 06: 45-00: 09: 10) e um do imperador (por exemplo, capítulo 6 - um regular manhã na corte imperial, 0: 14: 20-19: 36, ver também **Análise de uma Cena**) é suficiente.

Visto no filme

- É um filme mudo, parcialmente maniatado. Ainda assim, pensamos muito sobre os personagens principais. Mas quão especificamente são os sentimentos dos personagens principais, que discutimos na seção anterior, transmitidos? Como o menino e a menina brincam e como o imperador e o senhor camareiro “brincam”? O que podemos dizer sobre os seus gestos e movimentos corporais?
- A discussão vai se concentrar ainda mais nas aparições do menino e do imperador. O menino tem uma roupa de marinheiro - as crianças já viram uma? Quando é que essas roupas provavelmente foram usadas? (podemos usar a fotografia encontrada na seção **Caminhos**). O imperador tem uma cabeça branca e brilhante, olhos puxados e roupas europeias, uma coroa, cetro e orbe? Com eles, com quem ele se parece? Podemos aproveitar as fotografias do Infante de Praga e do último imperador chinês no capítulo **Inspirações**.
- É importante parar na descrição da casa do menino e da corte imperial. Que tipo de mundos eles eram? Encorajamos as crianças a usar exemplos específicos, mas também a tentar universalizar as suas afirmações. Podemos encorajar as crianças a detectar anomalias no mundo do imperador (a semelhança dos cortesãos, motivos não asiáticos, pernas de cama feitas de conchas, rendas, fundos escuros, etc.).

O que ouvimos no filme

O Rouxinol do Imperador é específico por não empregar diálogos, mas apenas música com efeitos ocasionais. Mesmo uma criança sem educação musical será capaz de entender certos motivos musicais básicos. Informações das **questões de cinema - A música no filme** pode ser usada para explorar o elemento de som.

- Toque para as crianças o som do capítulo 5, quando o pescador no barco ouve a música do rouxinol (00h12: 50-00: 14h20). As crianças reconhecem a qual personagem a melodia está relacionada? Como pode ser descrita a melodia do rouxinol? Por que soa assim?
- Além disso, podemos tocar, sem imagens, as melodias do peixe (00: 22: 50-00: 23: 25), sapo (00: 31: 30-00: 33: 10) e o rouxinol mecânico (00:49:25 -00: 50: 10)

- As crianças lembram-se a quem essas melodias estão relacionadas? Os trechos de som em questão são muito diferentes - como as crianças os descreveriam? O que é interessante sobre eles? Algum deles parece estranho de alguma forma? (serra musical e fole no caso do peixe; o estilo jazz do peixe - coaxar criado por um trombone com amortecedor e toque de cigarras; a canção mecânica do rouxinol - a melodia básica é constantemente repetida, mas muda ligeiramente e os aplausos são audíveis na melodia).

3. TRABALHO INTERACTIVO COM O FIME

Trabalhar com a narrativa

O que conecta o mundo do rapaz com o mundo do imperador?

- As crianças dividem-se em grupos e tentam encontrar o maior número de objetos e outros motivos que aparecem tanto no mundo dos meninos quanto na corte imperial. Cada grupo faz uma lista na qual desenha os itens individuais. Todos os trabalhos dos grupos são apresentados e exibidos lado a lado. O professor pode reproduzir o prólogo do filme (capítulo 2-3, 00: 3: 35-000: 09: 10) mais uma vez, com todos juntos acrescentando mais motivos e objetos (brinquedos no quarto do menino, o motivo do janela, doença, velhos tutores, a chegada do médico / Morte, a menina fora da cerca, etc.).
- O professor orienta as crianças em considerações sobre por que as duas histórias são tão semelhantes. Eles tentam encontrar a resposta. Uma resposta possível é o princípio do sonho - elementos e experiências de nossas vidas aparecem para nós em sonhos. Em alguns aspectos, sonhos e filmes são muito semelhantes. As crianças podem discutir como, ou se, os sonhos podem influenciar a criação de filmes e se os filmes influenciam nossos sonhos. Veja as perguntas do **Cinema - capítulo História dentro de uma história**. Outra resposta poderia ser que o menino precisa vivenciar em sonhos aquilo que teme na vida real. Ele sonha com seu livro favorito, etc.

Trabalhar com uma imagem em movimento

Trabalharemos com a cena em que a rapariga observa a recepção do rouxinol pelo imperador (ver **Análise de um Plano**, 0: 38: 08-0: 38: 36).

- Mostramos a cena várias vezes para as crianças. Podemos discutir essa cena - o que ocorre nela, o que foi interessante, etc. - por um tempo. Pede-se às crianças que tentem traçar um plano que mostre o preenchimento da cena (entrada do hall, vestíbulo - corredor - cerca, janela para o corredor). Com base nos desenhos das

crianças e nas suas percepções como espectadores, o professor cria um padrão final do preenchimento. O resultado é a descoberta, talvez surpreendente, de que o salão deve ter um ângulo de conclave.

- É uma boa ideia marcar no preenchimento do plano as figuras dos cortesãos que chegam e fazer cópias para os grupos. As crianças fazem uma figura da rapariga e uma câmara com uma lente marcada nela (o material está na digressão do professor - até duas figuras de um jogo de tabuleiro são suficientes). As crianças dividem-se em grupos de três e usam o plano para brincar às equipas de cinema: um actor movimenta a figura da rapariga, um operador de câmara movimenta / gira a câmara, um realizador coordena tudo.
- Alternativamente, esta atividade pode ser expandida de duas maneiras: 1 / As crianças podem fazer um modelo espacial mais complexo da cena, colocar a cena na sombra e trazer um iluminador com uma tocha para a equipe; 2 / Eles podem realmente animar a cena, usando equipamento escolar (por exemplo, uma câmara fotográfica digital ou PC com software de animação profissional) ou com a ajuda de um aplicativo gratuito simples num telemóvel ou tablet (por exemplo, Stop Motion Studio) A música do filme pode ser adicionada.

O objetivo desta atividade é, em parte, ilustrar a dificuldade de construção e produção, ainda que de um único plano, num filme de animação. Muitos problemas aparecem no decorrer de um projeto e é aí que devem ser resolvidos. Experimentar essa animação é um trabalho difícil, precisa de precisão e também se percebe que pode haver várias maneiras de encenar uma situação. As crianças podem aprender de forma não forçada a trabalhar juntas num grupo coordenado (o realizador tem que decidir com o ator, o operador de câmara e o engenheiro de som) e desenvolver habilidades sociais. Eles percebem que uma mise-en-scène de um filme é criada pela seleção de cena, o movimento de um ator num cenário, etc.

PHOTO CREDITS

PRINT SCREENS FROM THE FILM THE EMPEROR'S NIGHTINGALE:

pg. 1, ... (exact pages have to be set after layout)

ADDITIONAL PICTORIAL MATERIALS USED: pg. Posters for the film *The Emperor's Nightingale* © Karla Perman – heirs, La Cinémathèque de Toulouse / pg. advertising material for the film series *Puppetoon* © George Pál / pg. Vladislav Starevich, *Le roman de Renard* (film frame) © Vladislav Starevich / pg. documentary photograph from the making of *The Emperor's Nightingale* © Národní filmový archiv. Jiří Trnka, illustration of the fairy tale *The Emperor's Nightingale*, 1957 © Jiří Trnka – heirs / pg. documentary photograph of metal frame of puppet from Jiří Trnka's film, 2018 © Let's Bring Jiří Trnka's Puppets to Life crowdfunding campaign / pg. photograph of the Infant of Prague statuette, c. 1940 © licence creative commons (source Wikipedia) / pg. photograph of Chinese emperor Puyi, c. 1911 © licence creative commons (source Wikipedie) / pg. Arthur Melbourne Cooper *Dreams of Toyland*, 1908 (film frame) © free license / pg. Hermína Týrlová, *The Lullaby*, 1947 (film frame) © Národní filmový archiv / pg. Mike Mitchell *The Lego Movie 2: The Second Part*, USA – Denmark – Australia 2019 (promotional photograph) © Warner Bros. Et al / pg. Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958 (film frame) © Specta Films et al / pg. Jiří Trnka, *The Cybernetic Grandmother*, 1962 (film frame) © Národní filmový archiv / pg. Édouard Riou & Henri de Montaut, illustration for the Jules Verne's book *Five Weeks in a Balloon*, c. 1863 © licence creative commons (source www.wikiwand.com) / pg. Karel Zeman, *The Stolen Airship*, 1966 (film frame) © Národní filmový archiv / pg. Pál Szinyei Merse, *Balloon*, 1873, Museum of Fine Arts - Hungarian National Gallery, Budapest © public domain (source Europeana) / pg. Victor Erice, *El espíritu de la colmena*, 1973 © Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L. – Jacel Desposito / pg. Petr Oukropec, *The Blue Tiger*, 2012 (film frame) © Negativ / pg. Jacques Rozier, *Rentrée des classes*, 1955 (film frame) © Dovidis - Films du Colisée / pg. Alain Gomis, *Petite lumière*, 2002 (film frame) © Mille et Une Production / pg. Manoel de Oliveira, *Aniki Bóóbó*, 1942 (film frame) © António Lopes Ribeiro / pg. documentary photographs on the theme of Biedermeier and the Victorian style © licence creative commons (source Victoria and Albert Museum, London; Museum für Hamburgische Geschichte et al) / pg. documentary photographs on the theme of chinoiserie © licence creative commons (source MAK Wien et al) / pg. traditional Chinese illustration for the novel *Journey to the West* © public domain / pg. excerpts from illustrations by Josef Lada © Josef Lada – heirs / pg. votive panel by Jan Očko of Vlašim © licence creative commons (source Wikipedia) / pg. Ernst Julius Hähnel, monument to Charles IV 1844 © licence creative commons (source Wikipedia) (exact pages have to be set after layout)

GRAPHIC DESIGN

Graphic conception: ... / Typesetting: ...



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPONE:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos)

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



A a bao a qu



INSTITUT
CINÉMA
MACONDO

КОРУЖНИК

LA
CINÉMATHEQUE
FRANÇAISE



COOPERATIVA SOCIALE SEI

os filhos de
LUMIÈRE

Next