

---

## A poética do curta-metragem: relações possíveis entre o conto e o curta<sup>1</sup>

Lucas Furtado Esteves<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente trabalho investiga as especificidades narrativas do curta-metragem utilizando teorias literárias sobre o gênero conto. Uma vez que as discussões teóricas no campo do cinema a respeito das particularidades narrativas do curta-metragem não possuem vasta bibliografia, este artigo tem como objetivo compreender de que maneira as especificidades narrativas do conto podem auxiliar na compreensão da estrutura narrativa do curta-metragem. Para isso, são utilizadas reflexões de Ricardo Piglia (2004) e Júlio Cortázar (2008) sobre o conto. O trabalho realiza uma revisão teórica dos autores citados, faz considerações a respeito do curta-metragem propriamente dito e, por fim, analisa o curta-metragem “3 Minutos” (1999), de Ana Luiza Azevedo, utilizando os autores trabalhados anteriormente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Curta-metragem; conto literário; 3 minutos; Júlio Cortázar; Ricardo Piglia.

### Introdução

O curta-metragem é um gênero muito menos difundido e consumido do que o longa. Em termos comerciais, por não estrear nas telas e não venderem ingressos, os curtas não geram lucro para aqueles que os produzem e, portanto, não recebem atenção dos investidores e nem dispõem de orçamentos elevados. Em alcance de público, também não há uma grande popularização desse gênero, uma vez que sua veiculação se restringe a festivais, sites da internet e, quando muito, antecedem a exibição de um longa nas salas de cinema. Na pesquisa acadêmica que investiga obras cinematográficas, embora haja alguma exploração desse campo, também o longa-metragem é mais valorizado. Há nisso uma grande perda. Os curtas-metragens exercem total influência sobre a produção de cinema como um todo, uma vez que são o espaço ideal para a experimentação de novas linguagens. Porém, essa influência não costuma ser destacada. Os curtas não tem compromisso mercadológico com a indústria

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Formado em Realização Audiovisual pela Unisinos, Mestre em Letras pela UFRGS, doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS e bolsista CAPES. Email: lfurtado2@hotmail.com

---

audiovisual. Justamente nesse descompromisso financeiro é que reside uma das principais atribuições das curtas, a de experimentar novas formas, novas linguagens e novas dinâmicas narrativas, sem medo de que isso resulte em perda de dinheiro.

Em função de pesquisas de maior fôlego não investigarem a construção de curtas-metragens, nota-se que há um déficit de bibliografias a respeito desse gênero. Embora haja sim uma série de artigos, monografias, dissertações e teses que têm como objeto de pesquisa os filmes curtos, não existem discussões teóricas mais amplas que busquem compreender quais as especificidades narrativas de um curta-metragem e no que elas se diferem das longas. Ou seja, enquanto os principais livros que discutem a linguagem cinematográfica dão foco aos filmes de longa-metragem, é raro encontrar reflexões que pensem sobre as dinâmicas específicas do curta. Mesmo os manuais técnicos, amplamente difundidos e utilizados como bibliografia nas escolas de cinema, se ocupam de radiografar as estruturas narrativas de obras longas e fornecer ferramentas para que os realizadores compreendam como construir seus próprios filmes. E também as estruturas narrativas mais populares, como é o caso da jornada do herói (CAMPBELL, 1989), dizem respeito às narrativas de maior duração. Seria possível identificar essas dinâmicas também em curtas?

No caso da literatura, outro campo que também possui diferentes gêneros narrativos, o cenário é diferente. Tratando-se de dois formatos distintos, o romance e o conto, as discussões teóricas sobre as especificidades narrativas de ambos já possuem uma vasta bibliografia. O gênero do conto, muito mais popular do que o curta, ocupa espaço de destaque nas reflexões teóricas e oferece possibilidades de reflexões que podem ajudar a investigar o curta-metragem mais a fundo.

O presente trabalho pretende relacionar algumas das teorias sobre o conto com as dinâmicas narrativas do curta-metragem, possibilitando identificar quais os pontos de confluência entre os campos e desvendar de que forma a teoria literária pode servir como ponto de partida para pensarmos o curta. Em um primeiro momento, faz-se necessário compreender algumas das reflexões acerca do conto para, em seguida, tentar identificá-las no curta. Em função disso, o trabalho pretende analisar um curta-metragem para demonstrar de que forma essas características narrativas estão presentes em sua linguagem. Diversas obras poderiam servir como objeto de pesquisa, porém, por se tratar de um artigo a respeito de uma investigação ainda em desenvolvimento, priorizou-se a escolha de um único filme para observar os aspectos desejados. O curta

---

em questão é *3 minutos* (1999), de Ana Luiza Azevedo, que sintetiza de forma bastante eficiente alguma das principais teorias sobre o conto. Por se tratar de um curta de duração mínima, como aponta o título, é interessante observar de que forma a narrativa se concentra em tão poucos minutos e quais as ferramentas utilizadas para que uma série de informações acerca do enredo sejam condensadas nesse tempo reduzido.

As reflexões a respeito do conto que iremos utilizar são as de Ricardo Piglia, concentradas em seu livro *Formas Breves* (2004) e de Júlio Cortázar presentes em seu livro *Valise de Cronópios* (2008). Por se tratarem de reflexões especulativas a respeito do conto, essas bibliografias pareceram se enquadrar com a proposta do trabalho, uma vez que nossas reflexões estão ainda em desenvolvimento.

### **As especificidades narrativas do conto**

Definir um gênero narrativo, buscando radiografar suas estruturas de construção, não é tarefa fácil. O conto possui diversos segmentos, diversas maneiras de se compreender e uma série de abordagens distintas que provocaram mudanças em sua linguagem ao longo do tempo. Portanto, iremos explorar algumas das reflexões sobre o conto que propõem mais de uma leitura de suas estruturas, sempre levando em consideração que não há como categorizar um gênero tão amplo em definições fechadas. Para darmos início à discussão, podemos partir de um ponto: o conto é, por definição, uma narrativa mais curta do que o romance. Como diz Cortázar (2008 p.157): “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem por aliado o tempo”. Ou seja, enquanto as narrativas longas, como é o caso do romance, se constroem aos poucos, cumprindo uma linearidade estrutural mais vasta, composta por diversos episódios narrados sucessivamente, o conto não dispõe de “tempo” suficiente para que isso ocorra. Porém, a ideia de que o número de páginas ou, em outras palavras, o “tempo” de um texto literário é o que define a qual gênero ele pertence, encontra problemas em diversos exemplos. Há contos que possuem mais de setenta ou oitenta páginas e há romances que não passam das cinquenta. Além disso, o conceito de “tempo”, quando pensado - na literatura, é bastante complexo em sua definição. Em seu livro *Figuras III* (2017), Gerard Genette afirma que a temporalidade do texto literário é condicional e que o tempo que é necessário para ler um livro é o mesmo que aquele necessário para atravessá-lo. Ou seja, um texto literário não possui uma temporalidade

específica. Sua duração está diretamente ligada ao espaço que ele ocupa na página e ao tempo particular que cada leitor leva para percorrê-lo. Portanto, definir a diferença entre o conto e o romance como gêneros com “tempos” diferentes não contempla as complexidades de ambos. Em última instância, talvez fosse possível afirmar que é o autor, ao enquadrar sua obra em determinado gênero, que define a qual universo ela pertence. É evidente que existem diferenças estruturais entre o romance o conto, mas talvez elas não residam na duração de sua narrativa.

Em uma de suas primeiras propostas de definição estrutural do conto, Cortázar estabelece uma comparação entre o conto e a fotografia. Ele diz:

O romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o conto e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma como o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 2008 p. 151)

Embora a limitação existente no conto não necessariamente seja a de número de páginas, Cortázar diz que a estrutura do conto tem como foco um fato em específico a ser retratado, abrindo mão do universo ao seu redor. Na sequência, ao estabelecer uma analogia entre o conto e a fotografia, o autor afirma que grandes fotógrafos, como Cartier-Bresson, definem sua arte em um paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera (CORTÁZAR, 2008). Essa definição pode ser aplicada à estrutura do conto. Isto é, para Cortázar, o conto retrata um fato específico, mas esse fato contém nele uma série de informações que abrem para aquilo que está fora dele. Esse fato retratado no conto é a síntese de uma série de outros episódios que não estão colocados ali diretamente, mas que encontram formas de ali estar. Portanto, em uma primeira definição da estrutura do conto, é possível afirmar que sua narrativa busca sintetizar, em um único fato, uma significação mais ampla a respeito do tema tratado. Como diz o autor, é possível afirmar que os acontecimentos do conto valem mais do que eles por si mesmos.

Cortázar também busca ilustrar a estrutura do conto pensando em uma linha do tempo: “seu único recurso [*o do conto*] é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja acima ou abaixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2008 p. 152). Isto é, enquanto no

romance a linha do tempo se dá na horizontal, pois há uma construção sucessiva dos acontecimentos da narrativa, no conto a linha do tempo ocorre na vertical, o que significa que esses acontecimentos estão sobrepostos em profundidade.

Portanto, não há um desenvolvimento passo a passo da construção narrativa, mas sim um único fato que contém em si uma série de camadas sobrepostas. Como Cortázar afirma, “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a qual me referia antes” (CORTÁZAR, 2008 p. 152). Ou seja, esse acontecimento significativo que incorpora diversas outras informações dentro dele é o momento ápice do conflito dessa narrativa, o tensionamento máximo elevado às últimas consequências.

Por fim, Cortázar (2006) compara a estrutura do conto com um ímã, pois o acontecimento que está ali deve atrair e coagular uma série de outros elementos, informações, camadas e entrevisões que não estão explicitadas. É possível relacionar essas ideias com as “Teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia (2004). Em suas reflexões, Piglia também busca construir uma definição das particularidades narrativas do conto. Ele usa exemplos de contos clássicos da literatura para demonstrar suas teorias:

Num dos seus cadernos de notas, Tchekhov registra essa anedota: “Um homem em Monte Carlo vai a um cassino, ganha um milhão, volta para casa e suicida-se”. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definirmos o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. (PIGLIA, 2004, p. 89)

No trecho acima, o autor defende que há mais de uma camada narrativa sendo abordada na anedota de Tchekhov. Enquanto acompanhamos a narrativa do homem que joga no cassino, há uma outra história ocorrendo paralelamente. Isso fica evidente quando, ao final, somos surpreendidos com um desfecho que não condiz com a narrativa do jogo, mas que condiz com a segunda narrativa do conto. Piglia diz:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Com base no paradoxo de Tchekhov, Piglia demonstra que essa cisão entre história presente e história secreta está contida na estrutura do gênero conto de modo

---

geral. Para o autor, sempre haverá uma história submersa enquanto a história visível estiver sendo narrada. Cabe ao texto inserir fragmentos ao longo da narrativa para que elementos dessa história secreta estejam ali presentes.

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto.  
Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes (PIGLIA, 2004, p. 91).

Nesse trecho, fica claro que a história secreta sobre a qual se fala não é uma interpretação possível para a narrativa, uma metáfora oculta, ela é, de fato, uma segunda história que acontece nos interstícios da primeira. Portanto, Piglia define que o grande desafio do contista é o de encontrar diferentes maneiras de construir ambas as histórias em planos distintos. Por fim, é importante salientar uma última afirmação do autor:

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p.92)

A surpresa final do conto é que explicita a presença da história secreta. A construção de uma história curta oferece indícios do que está submerso, mas seu relato aparente nos engana sobre as reais questões que envolvem aquela história. É a surpresa que ocorre no desfecho da narrativa que gera o choque de uma revelação imprevista, pois é nesse momento que as distorções da história aparente são desmentidas. A partir dessas reflexões a respeito do conto, será possível analisar um curta-metragem e buscar compreender de que forma as estruturas narrativas de ambos os campos se assemelham.

### **A estrutura narrativa do curta-metragem**

O processo de investigar as estruturas narrativas do curta não estão amparados por uma vasta bibliografia teórica. Há trabalhos acadêmicos que têm como objetos de pesquisa os filmes curtos, mas poucos deles buscam analisar a estrutura dessas obras propondo uma visão mais ampla de suas especificidades narrativas.

Um dos livros mais populares no Brasil sobre a realização de curtas-metragens, *Criação do curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo* (2009), de Alex Moletta, não é uma obra de caráter teórico, mas um livro técnico

que visa auxiliar profissionais da área do cinema a produzirem seus próprios filmes. O texto não tem como foco a reflexão aprofundada sobre aspectos estruturais do fazer cinematográfico, mas sim traçar um passo a passo das etapas da produção de um filme.

Há no livro um capítulo em que o assunto principal é a confecção do roteiro, porém não são mencionadas particularidades da narrativa curta, à exceção de uma frase em que Moletta diz que, por se tratar de vídeos de curta-metragem, de uma forma breve e intensa de histórias, é necessário preocupar-se muito mais com o momento que se quer mostrar (MOLETTA, 2009). Porém na sequência, o autor comenta estruturas narrativas que costumam ser associadas às narrativas longas, como a jornada do herói (CAMPBELL, 1989) ou a divisão em três atos. Nesse sentido, não há uma exploração mais ampla a respeito das especificidades da narrativa curta.

Na bibliografia internacional, o livro *Writing short films: structure and content for screenwriters* (2005), de Linda J. Cowgill, propõe algumas reflexões um pouco mais aprofundadas sobre a estrutura do curta. Ela estabelece uma comparação entre o longa e o curta-metragem atestando que ambos possuem funções similares, como a de desenvolver um personagem, apresentar um conflito e indicar quais são os caminhos possíveis daquela história. Porém, no caso do curta, esses elementos devem ser explicitados o mais cedo possível, pois não há tempo para desenvolvê-los. A autora diz que diversos curtas-metragens falham quando há uma demora excessiva na exposição do que é essencial, se estendendo na apresentação dos personagens e na caracterização de seu universo. (COWGILL, 2005).

Em seu livro, Cowgill (2005) dedica um subcapítulo à discussão sobre as diferenças entre o curta e o longa-metragem. Nesse trecho, sua principal reflexão diz respeito ao fato de que, além da diferença de duração entre o longa e o curta, outro aspecto que difere esses gêneros é a estrutura do conflito. Enquanto no longa o conflito se apresenta aos poucos e capilariza para uma série de outros conflitos de menor relevância, o curta possui apenas um único conflito que não necessariamente será esmiuçado ao longo da narrativa, mas que trará apenas um vislumbre de um universo mais amplo que ocorre antes e depois da fatia exibida na tela. Porém, embora a autora tome cuidado em ressaltar que existem diferenças estruturais entre os gêneros, suas ideias não vão mais longe. Após fazer essas afirmações, Cowgill (2005) realiza um movimento similar ao de Moletta (2009), falando a respeito da jornada do herói, da importância dos personagens e das peripécias envolvendo o desenvolvimento da

---

história. Portanto, em ambas as obras, embora algumas das considerações estruturais nos ajudem a pensar sobre o curta-metragem, ainda há diversas limitações a respeito da compreensão das especificidades desse gênero narrativo.

### **Análise do curta-metragem 3 Minutos**

A partir das reflexões a respeito do gênero do conto e daquilo que já foi possível observar sobre as particularidades do curta-metragem, iremos analisar o filme *3 Minutos* (1999), de Ana Luiza Azevedo, para tentarmos compreender sua estrutura narrativa. Diversos outros curtas poderiam ter sido analisados, mas a escolha dessa obra ocorreu em função do caráter didático que sua análise propicia. Em seis minutos de duração, ele dá conta dos aspectos tratados até aqui sobre a dupla estrutura do conto. Em função disso, a análise terá como foco investigar aspectos da estrutura narrativa da obra, partindo de um filme em específico para tentar compreender se esse tipo de estrutura pode ser comum ao gênero de modo geral.

*3 Minutos* conta a história de uma mulher, dona de casa, que cogita abandonar o marido e buscar uma vida nova. No ato de cozinhar uma galinha para o almoço, essa mulher é tomada pelo impulso de ir embora e, já fora de casa, deixa um recado para o marido explicando sua motivação de fugir. Essa seria a sinopse do filme. Inicialmente, algo importante que podemos observar sobre o gênero curta de modo geral é que uma sinopse da obra mostra-se, muitas vezes, pouco eficiente ou imprecisa. Como afirma Cowgill (2009), a história que é contada em um curta-metragem nem sempre é exposta como um todo no tempo que lhe é reservada e, algumas das informações importantes sobre os personagens e seus conflitos não são necessariamente apresentadas na ordem cronológica em que a história acontece.

Portanto, em uma sinopse que visa organizar linearmente a história de um filme, informações cruciais podem ser antecipadas, já que na obra há uma grande chance de elas serem reveladas mais tardiamente ou ficarem apenas subentendidas. Essa constatação, por si só, já diz muito a respeito da estrutura narrativa dos curtas-metragens, pois ela atesta que o mais importante para que o curta consiga narrar aquilo que deseja, não está na história em si, mas na forma como ela é narrada. Ou, como afirma Cortázar (2008) a respeito do conto, o tempo e o espaço da narrativa tem de estar condensados e submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para que o conto seja



---

bem sucedido. Ou seja, não é apenas a história em si que importa, mas a forma como ela é narrada que define o quanto ela é eficiente em condensar as informações necessárias para seu desenvolvimento.

Antes de entrarmos na análise propriamente dita, é importante discutir uma das principais diferenciações entre literatura e cinema que serão relevantes ao observarmos um filme em relação às teorias do conto. O conceito de “tempo” de leitura e o de exibição de um filme são completamente diferentes. Como afirma Genette (2017), o filme possui uma duração específica (90 min, 120 min) e, embora possa ser assistido de forma intervalada, sua duração é fechada. Ademais, como afirmam Rossini e Renner (2018), o curta-metragem no Brasil tem sua duração definida por lei. Ou seja, a extensão de uma obra audiovisual curta não apenas está circunscrita a um tempo delimitado para ser assistido, como também foi determinado que ela não ultrapasse os 15 minutos. No caso da literatura, como dito anteriormente, o tempo de leitura está diretamente ligado ao espaço que o texto ocupa na página, e cada leitor irá depositar uma quantidade de horas distintas na consumação das mesmas obras. Nesse sentido, já fica claro que a estrutura do curta-metragem está submetida mais diretamente à um tempo específico, diferente do conto, que pode possuir uma quantidade de páginas variada e pode ser lido em diferentes tempos. Portanto, a problemática do conto, apresentada por Piglia (2004) e Cortázar (2006 ou 2008), de que a narrativa precisa ser condensada para se encaixar em um tempo diminuto, se intensifica quando falamos a respeito do curta.

Outra diferença patente entre o cinema e a literatura reside nas ferramentas de linguagem que ambos os campos dispõem. Enquanto a literatura possui apenas a linguagem verbal, o cinema reúne uma série de elementos distintos que compõem seu discurso. Ou, como diz André Bazin: “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos de montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (BAZIN, 1991, p. 68). Ou seja, há uma série de informações não verbais que também fazem parte da composição fílmica e que possuem tanta relevância quanto às verbais.

*3 Minutos* inicia com um close em uma mão feminina fazendo uma ligação em um telefone público. Não é possível ver o rosto da personagem, nem onde ela está, mas apenas que faz um telefonema. Logo em seguida, somos levados à casa onde um

telefone toca, na qual vemos uma televisão exibindo uma corrida e uma jarra com água fervendo (Figura 1).

Figura 1: imagens iniciais do filme 3 minutos



Até esse ponto, apenas informações visuais e sonoras nos são apresentadas, todas em close e sem nenhuma relação aparente entre si, à exceção de que o telefonema realizado no orelhão provavelmente é direcionado à casa em que há a televisão e a jarra. Ou seja, pelo uso dos closes, que nos dão pouca informação, nada ainda é claro, pouco sabemos sobre a narrativa.

Na sequência, a ligação cai na caixa postal e uma voz masculina gravada diz a seguinte frase: “Nem mesmo eu posso estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Por favor, deixe seu recado depois do sinal”. Em seguida, uma voz feminina começa a gravar um recado. Ela se identifica como Marília e, ao longo de uma extensa fala, explica ao homem, seu marido, que está indo embora, pois quer uma vida nova. Conforme ela fala, um *travelling*, sem nenhum corte, passeia pela casa, exibindo uma série de elementos que nos ajudam a compreender quem são os dois personagens.

Figura 2: travelling da casa



Fonte: filme 3 Minutos

No momento em que vemos a geladeira repleta de recados (Figura 2), Marília diz que o marido nunca os lê. Na sequência, vemos uma faca com sangue, mas em seguida compreendemos que é uma faca de mentira. Ao mesmo tempo que observamos os elementos cênicos, ouvimos a fala de Marília dizendo que já deve estar longe e que

ninguém irá compreendê-la pela decisão de fugir. Ou seja, conforme vemos objetos do casal, fotografias de seu passado (Figura 3) e outros detalhes, a narração de Marília os ressignifica, oferecendo novas camadas de leitura às suas funções narrativas e nos revelando cada vez mais sobre si mesma e sobre o marido.

Quando a câmera finalmente sai da casa, descobrimos se tratar do trailer de um mágico (Figura 3). Isso nos informa que o marido da personagem exerce essa profissão. O *travelling* segue seu percurso, ainda sem nenhum corte e, enfim, descobrimos que o orelhão encontra-se a poucos metros de distância do trailer. Marília ainda está lá, depois de terminar de deixar seu recado, segurando seu avental de cozinha e pensando sobre o que fazer (Figura 3). Enfim, veste o avental e decide retornar ao trailer. Ao chegar lá, desliga o fogão, a televisão e deleta o recado do gravador (Figura 4).

Figura 3: fim do travelling



Fonte: Filme 3 Minutos

Figura 4: Retorno à casa



Fonte: Filme 3 Minutos

Simple, mas eficiente, o curta-metragem de Ana Luiza Azevedo parece realizar aquilo que Piglia (2004) e Cortázar (2008) compreendem como uma narrativa curta bem sucedida. Inicialmente, como propõe Cortázar (2008), o curta parte do momento ápice de tensão do conflito, no qual já somos inseridos instantaneamente. Não há uma narrativa prévia que nos informa a respeito do passado dos personagens, mas, sim, um

---

momento significativo que atrai, como um ímã, uma série de informações que não estão explicitadas no filme.

Um primeiro elemento que exerce a função de embutir fragmentos do passado dos personagens são os objetos da casa. Através das fotos, dos utensílios do mágico e dos eletrodomésticos, conjugadas à fala da personagem, torna-se evidente que o casal tem pouco diálogo e que o marido é um homem ausente. Além disso, a presença do fogão ainda ligado e a corrida que passa na televisão servem como um possível simbolismo do conflito enfrentado pela personagem. Ela sente uma pressão imensa a respeito da decisão que deve tomar e, junto com isso, parece correr em círculos no processo de se libertar da vida que leva. E um último elemento que também informa indiretamente é o avental utilizado pela personagem. Se ela ia fugir, porque levou consigo o avental? Cortázar (2008) também afirma que um bom conto deve partir de um acontecimento limítrofe que evoque uma série de outros temas que não estão diretamente presentes em sua narrativa. No caso desse curta, muitos assuntos estão representados, porém apenas tangencialmente. O avental, por exemplo, serve como símbolo da vida que a personagem é incapaz de deixar para traz. E, com isso, uma temática mais ampla se descortina, a respeito do papel das mulheres em um casamento, de sua condição enquanto donas de casa, de seus desejos pouco valorizados.

Outro aspecto da narrativa curta destacado por Cortázar (2008) é da importância da forma na estrutura da história. Como também afirmado por Cowgill (2005), a maneira como se escolhe organizar os acontecimentos do que se conta é tão ou mais importante do que o enredo em si. Nesse sentido, "3 Minutos" (1999), possui um método formal bastante específico. O uso do *travelling*, que nos revela aos poucos os elementos da vida dos personagens enquanto esses elementos são ressignificados pela mensagem da protagonista, é o ideal para a forma bem-sucedida proposta pelos autores. Do contrário, não seríamos surpreendidos com a revelação final, na qual a personagem encontra-se ainda na eminência da decisão sobre voltar para casa ou fugir. É essa estrutura, que logo de início nos apresenta um conflito, mas que só aos poucos expõe os acontecimentos antecedentes, que consegue construir uma linguagem, de acordo com Cortázar (2008), como de alta pressão formal.

Isso nos leva à tese sobre o conto de Ricardo Piglia (2004). Como visto anteriormente, o autor defende que toda narrativa curta conta duas histórias, a história aparente e a história secreta. No caso do curta de Ana Luiza Azevedo, poderíamos

afirmar que isso ocorre, pois, de início, somos levados a crer que o filme narra a trajetória de uma mulher em fuga, mas, ao fim, descobrimos que ele conta a história de uma mulher que não consegue fugir. Nesse sentido, é notório que a forma como o filme se estrutura compõe significativamente a realização do filme, pois, como afirma Piglia (2004), o que causa a surpresa do desfecho de um conto é o encontro entre a história aparente e a história secreta. Em *3 Minutos* (1999), descobrimos apenas no trecho final que a personagem ainda não decidiu se realmente vai fugir e, assim, sofremos o choque do encerramento da narrativa.

Diversos curtas-metragens poderiam ter sido analisados para observarmos aspectos referentes à estrutura do conto. Nem todos, é claro, contém todos os elementos observados em *3 minutos*, mas características do conto apontadas pelos autores estão presentes em outros filmes. É o caso de *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), de Jorge Furtado, que também escolhe uma situação limítrofe para apresentar o conflito do filme. E que, além disso, constrói pequenas cenas a respeito dos personagens para que seja possível compreender que há outros conflitos construídos em subtexto e que a temática vai além de um simples banho desejado pelo personagem. Há também o caso de *Fantasma* (2010), de André Novais, que possui uma construção formal específica para narrar a história e isso contribui para que haja uma surpresa em seu desfecho. A câmera, que está sempre parada, revela-se parte da narrativa, demonstrando que um dos personagens está filmando tudo sem o consentimento do outro. Isso amplifica o choque do final, revelando que há uma outra camada de compreensão para a história. Por fim, seria possível mencionar o filme *A outra margem* (2015), de Nathália Tereza, que através de uma narrativa sutil, com poucas informações sobre o personagem protagonista, insere diversos elementos fragmentados que ajudam a compreender que, conforme o personagem vaga sozinho pela cidade, há uma outra história, sobre solidão e incapacidade de estar ao lado de outra pessoa, que está sendo contada.

Nesse sentido, torna-se claro que as teorias a respeito estrutura narrativa do conto contribuem fortemente para que possamos observar a forma como as histórias dos curtas-metragens são construídas. Embora seja impossível enquadrar toda uma filmografia nas mesmas características estruturais, essa relação entre o campo do cinema e da literatura serve como ponto de partida para que novas compreensões da forma curta-metragem sejam possíveis.

---

## Considerações Finais

A partir dessa breve análise do curta *3 Minutos* (1999), foi possível investigar algumas das particularidades da estrutura narrativa do curta-metragem. Em um primeiro momento, observando o filme através das teorias do conto, pode-se constatar que as reflexões de Júlio Cortázar (2008) e Ricardo Piglia (2004) foram extremamente produtivas para aprofundar a pesquisa a respeito da narrativa curta no cinema.

As reflexões dos autores argentinos que, em resumo, propõem que um conto deve dar foco a um único acontecimento responsável por unificar indiretamente uma série de outros elementos, mostra-se muito familiar com aquilo que é realizado no cinema. Na verdade, no caso do audiovisual, as possibilidades de se fragmentar uma série de pequenos enxertos de acontecimentos prévios, informações sobre as personagens e informações sobre conflitos menores, são muito mais amplas do que na literatura, uma vez que os dispositivos de linguagem disponíveis são mais vastos.

Como foi possível observar no curta-metragem de Ana Luiza Azevedo, a maioria das informações que corroboram para que tenhamos uma visão mais ampla dos acontecimentos da história se dão em camadas de linguagem não verbais. Nesse sentido, há um campo vasto de percepções a respeito dos elementos indiretos da narrativa, já que tudo que está ali colocado – imagética ou sonoramente – compõe a compreensão do todo. Portanto, como afirma Cortázar (2008), o bom conto, ou a boa narrativa curta é aquela que funciona como um ímã, atraindo para si uma série de elementos que o transcendem enquanto acontecimento isolado.

Além disso, observando as reflexões de Moletta (2009) e Cowgill (2005), pode-se perceber que, embora as narrativas curtas tenham suas particularidades, alguns aspectos universais sobre a contação de histórias são recorrentes em qualquer um dos gêneros narrativos, mesmo que de formas diferentes. O desenvolvimento dos personagens, por mais condensada que seja, é característica básica de qualquer narrativa bem-sucedida. E, embora não haja tempo e espaço para que diversos conflitos sejam explorados, eles se manifestam indiretamente em todas as narrativas. Ou, como defende Cortázar (2008), a linha do tempo do conto é vertical e não horizontal, mas ela está lá.

Por fim, é sabido que diversas perguntas a respeito das especificidades narrativas do conto seguem sem resposta, como: de que forma compreender a jornada do herói

---

nessas narrativas? É possível identificar os três atos? Qualquer curta-metragem pode se encaixar nesse tipo de análise?

Porém, a partir deste trabalho, foi possível nos aproximarmos um pouco mais de tais respostas ou, talvez, duvidar da relevância dessas perguntas, pois, como visto anteriormente, o método mais comum dos autores que analisam as narrativas curtas é o de estabelecerem comparações com as narrativas de maior duração. Embora esse movimento muitas vezes se faça necessário, talvez olhar por outros ângulos nos ajude a compreender novas camadas daquilo que ainda não conhecemos.

## REFERÊNCIAS

3 MINUTOS. Direção de Ana Luiza Azevedo. Porto Alegre: Casa de cinema de Porto Alegre, 1999

A outra margem. Direção: Nathália Tereza. Campo Grade: Ponte Produtora, 2015

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópios**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008

COWGILL, Linda J. **Writing short films: structure and content for screenwriters**. Flemmington: Lone Eagle, 2005

FANTASMAS. Direção: André Novais. Contagem: Filmes de Plástico, 2010

GENETTE, Gerard. **Figuras III**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2017

MOLETTA, Alex. **Criação do curta metragem em vídeo digital: uma proposta de produções de baixo custo**. São Paulo: Summus Editorial, 2009

O dia em que Dorival encarou a guarda. Porto Alegre: Casa de cinema de Porto Alegre, 1986

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004

ROSSINI, Miriam; RENNEN, Aline. **A produção audiovisual ficcional para web: formas e formatos**. Revista brasileira de economia criativa e cultura. Porto Alegre, v. 1, n.1, p.29-46, 09/2018