



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

GABRIEL ROCHA PIMENTA

ENTRE O HUMANO E O ANIMAL: A Questão da Técnica em *Ratatouille*

Pelotas/RS

2018

GABRIEL ROCHA PIMENTA

ENTRE O HUMANO E O ANIMAL: A Questão da Técnica em *Ratatouille*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e família, que proporcionaram o melhor dos ambientes para que eu estudasse em Pelotas durante esses anos de graduação. Agradeço ainda aos meus amigos e amigas em Pelotas que sempre estiveram presentes para me auxiliar e me dar conforto durante a faculdade. Também agradeço a professora Vivian Herzog, orientadora do meu filme prático *Presas*, que impressiona pela sensibilidade na relação entre discente e docente, e que ajudou imensamente a equipe na produção do filme, até em período de greve. Por fim agradeço ao orientador deste trabalho de conclusão, o professor Guilherme Carvalho da Rosa, que aceitou meu convite para orientar esse tema desafiador e que, com todo seu talento enquanto educador, consegue nos marcar profundamente pela sua competência e comprometimento.

RESUMO

O interesse da pesquisa concentra-se em como a animação tematiza o enquadramento de uma condição humana na representação antropomórfica baseada em animais. De forma específica, a análise é recortada sobre o longa-metragem *Ratatouille* (Pixar, 2007) e a expressão de uma relação entre o humano e o animal. No filme, há uma representação animal baseada em roedores, especialmente ratos, que interagem com personagens humanos. Essa interação ocorre na medida em que a diegese propõe uma espécie de “metafísica” dos ratos que possuem uma racionalidade. Para auxiliar essa pesquisa sobre essa possível metafísica, o artigo traz os conceitos de Heidegger descritos em seu livro *Ser e Tempo* (1996) e nos seus estudos acerca da técnica e da tecnologia, conforme presente em *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977). Essa pesquisa também conta com o apoio teórico formalista proposto por Eisenstein para buscar evidenciar as questões estruturais da narrativa que dão suporte a essa “metafísica”. A hipótese proposta pelo artigo é de que a partir dos conceitos metafísicos de Heidegger possamos atribuir ao protagonista do filme, o rato Remy, uma “humanidade”.

Palavras-chave: Animação, Ratatouille, Heidegger, Eisenstein, Formalismo, Metafísica.

ABSTRACT

This research interest focuses on how animation thematizes the framing of a human condition in anthropomorphic animal-based representation. Specifically, the analysis is based on the feature film *Ratatouille* (Pixar, 2007) and the expression of a relationship between the human and the animal. In the film, there is an animal representation based on rodents, especially mice, that interact with human characters. This interaction occurs in the measure that the diegesis proposes a kind of "metaphysics" of rats that have a rationality. In order to support this research on this possible metaphysics, the article presents Heidegger's concepts described in his book, *Being and Time* (1996) and his studies on technique and technology, as presented in *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977). This research also counts on the formalist theoretical support proposed by Eisenstein to seek to highlight the structural questions of the narrative that can support this "metaphysics". The hypothesis proposed by the article is that we can attribute to the protagonist of the film, the rat Remy, a "humanity", based on the metaphysical concepts of Heidegger.

Keywords: Animation, *Ratatouille*, Heidegger, Eisenstein, Formalism, Metaphysics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de Remy com seu pai no início do filme.....	16
Figura 2 – Cena do sótão da velhinha e os ratos.....	17
Figura 3 – Cena em que Remy e seu pai observam os ratos mortos na vitrine.....	17
Figura 4 – Cena em que Remy foge dos perigos da cozinhar.....	19
Figura 5 – Cena em que Remy se maravilha com os ingredientes a sua disposição.....	19
Figura 6 – Cena em que Linguini liberta Remy às margens do Rio Sena.....	20
Figura 7 – Remy ansioso à espera do reconhecimento pela sua comida.....	21
Figura 8 – Cena em que Remy e Linguini discutem.....	22
Figura 9 – Cena em que os ratos cozinham enquanto Linguini os olha.....	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. REVISÃO TEÓRICA.....	11
2. REMY E A METAFÍSICA.....	15
3. CONCLUSÃO.....	25
REFERÊNCIAS.....	27

Introdução

A condição humana, que contempla nossa psicologia, intenção, comportamento e heranças socioculturais (Christopher Holliday, 2016), sempre foi objeto de representação artística desde as pinturas rupestres e evoluiu juntamente com o progresso da civilização. Tal opção teve como propósito retratar cotidianos, vivências ou, em uma acepção moderna, repassar conhecimentos e valores através das imagens. Podemos observar a utilização de animais antropomórficos como ferramentas alegóricas dessas narrativas já no Egito Antigo ou em culturas xamanistas pré-históricas e contemporaneamente em filmes ou séries televisivas de animação. Há um grande número de produtos audiovisuais que fazem uso da representação antropomórfica caracterizada em personagens animais e, nem sempre, é possível problematizar a ontologia dessa representação.

Tendo em vista este cenário, este artigo tem por objetivo observar como a animação tematiza o enquadramento de uma condição humana na representação antropomórfica baseada em animais. Dentro desse escopo, entra como interesse uma noção filosófica enquadrada nos estudos da metafísica proveniente de Martin Heidegger (1977) que propõe uma sobreposição da tecnologia à ontologia tradicional da metafísica, sem a preocupação com o domínio da técnica, mas com uma busca pelo entendimento sobre a existência, isto sendo a real essência do ser humano e o que nos diferencia da técnica e de outros seres vivos. Essa proposta de Heidegger gera uma nova era para a existência, conforme se avança o desenvolvimento tecnológico. A história da técnica, ao longo do século XX, diz respeito ao audiovisual e a própria história da animação e suas inferências na representação humana.

Uma das questões mais visíveis deste tema na animação é a referência de uma forma de representar o movimento e a ação de maneira humana, mesmo que as características visuais dos personagens sejam oriundas de uma construção animal. Visto isso, a investigação propõe um recorte acerca do personagem *Remy*, protagonista do longa-metragem de animação 3D *Ratatouille* (Disney-Pixar/Brad Bird, 2007). Tal personagem ao longo do filme nos propõe uma relação empática através de seus comportamentos que imitam os do ser humano em atitudes como cozinhar, ler, pensar, comunicar e compreender situações complexas de ordem simbólica.

Esse estudo se justifica pela recorrência do enquadramento de valores metafísicos na animação que são pouco observados dentro da produção científica desse gênero. Em um

levantamento prévio, não foram encontradas abordagens com este viés crítico. Cabe observar que tal estudo pretende iniciar ou somar-se à discussão sobre o tema dentro da comunidade científica da animação brasileira. Além disso, a reflexão que este artigo propõe sobre a descentralidade da representação humana no audiovisual transferida a animais antropomórficos é algo que tange temas de fundo social e ambiental no que se refere a relação dos sujeitos com a representação dos seres e um possível pensamento de deslocamento do ser humano nesse processo de produção de imagens. Nessa perspectiva, enquadrar seres não humanos em produtos audiovisuais e imagens midiáticas pressupõe tanto uma forma de pensar que não coloque a metafísica ocidental como centro do mundo, mas também um avanço às questões do pós-humano e suas consequentes relações com a técnica.

Ratatouille é um filme que pode se enquadrar nesse estudo por possuir um protagonista animal antropomórfico que porta algumas características fundamentais da metafísica ocidental que não são recorrentes em uma diegese onde o mundo dos humanos não se mistura com o mundo dos animais. Esse enquadramento metafísico nos animais pode ser caracterizado como ter racionalidade e comportamento humano e plena noção da sua própria condição animal. A história traz como centralidade a ideia de que “qualquer um pode cozinhar”, partindo das palavras do personagem *Auguste Gusteau*, um falecido e renomado *chef* de uma Paris ficcional. A partir disso, *Remy*, um rato cozinheiro muito inteligente, junta-se a *Linguini*, um atrapalhado faxineiro do restaurante, para reviver toda fama e glória que o local tinha quando seu *chef* era vivo. Ao longo de todo o filme existe o conflito entre ratos e humanos, como algo quase imanente à história social. Os roedores estão associados a sujeira e doenças e ao mesmo tempo são seres que possuem plena capacidade de adaptação ao comportamento e aos hábitos humanos. No filme, juntamente com a frase de *Gusteau*, este cenário habitual nos leva a construção metafórica de que qualquer um pode realizar seus objetivos, até mesmo os ratos.

Como questões de pesquisa o artigo apresenta a possibilidade da animação tematizar um deslocamento metafísico ao propor um personagem que não seja humano. A partir disso, também interessa mapear como isso pode ocorrer. Por exemplo, é possível que um personagem que, inicialmente, seja inserido em uma narrativa formalista, de caráter clássico, ainda que feita com animais, possa ser observado como sintoma de um deslocamento metafísico? Também interessa a esta pesquisa o estudo sobre os fatores que fazem da animação um gênero tão singular na incorporação da condição humana à imagem fílmica

somada a personagens animais antropomórficos. Dentro dessa questão é interessante ser levado em consideração o papel da tecnologia como catalisador desse campo, como o quanto as tecnologias de animação, geralmente relacionadas com o campo da animação 3D, podem impulsionar a capacidade do filme animado de se conectar com o espectador através de um simulacro de movimento com indiciabilidade humana. Também vale comparar este gênero com os filmes *live-action*, sendo a animação uma mídia tão antiga quanto a própria existência do cinema, cabendo entender como a mesma se diferencia do *live-action* na transmissão da mensagem¹. Por fim, e complementando as outras questões mais a fundo, este artigo traz como preocupação a técnica formalista dentro do filme *Ratatouille* a fim de relacionar quais conceitos formalistas estão presentes na construção da narrativa do filme que possibilitam uma reflexão sobre a metafísica heideggeriana. A montagem das cenas nos coloca sobre a perspectiva do rato ou do humano? A composição da narrativa leva o espectador a quais possíveis entendimentos acerca dos comportamentos humanos de *Remy*?

Como metodologia dessa pesquisa, o artigo traz como principais referências os conceitos metafísicos ocidentais de Martin Heidegger presentes em seus livros *Ser e Tempo* (1996) e *The Question Concerning Technology and Other Essays* (1977), onde o filósofo propõe uma análise sobre a técnica, o *ser* existencial humano e a tecnologia. Em seus estudos, Heidegger traz a ontologia² da técnica como instrumento de crítica à metafísica tradicional que, em seu entendimento, deixava de lado a busca pelo sentido do *ser*. Esta posição é aliada a um entendimento de que o homem, motivado pelo domínio e controle da técnica, acaba por se prender na mesma, dentro de um universo que busca a máxima eficiência, comprometendo a essência do *ser*.

Neste sentido, os conceitos de Heidegger auxiliarão o artigo a entender como a técnica e o conceito de *ser* estão presentes tanto no filme *Ratatouille*, quanto mais especificamente no comportamento do roedor *Remy* que, através de comportamentos complexos e mímicos aos de um humano, interage com igual ou superior inteligência a outros personagens. Dentro do conceito da técnica de Heidegger, isto poderia lhe trazer um sentido existencial próprio. Não distante disso está a incorporação das análises do filósofo sobre a tecnologia dentro da

¹ Cabe observar a relação dessa questão com o motion capture e também com seu análogo presente na técnica da rotoscopia. Tais técnicas, de alguma forma, colocam-se em meio a um modelo de imagem sintética e outro de origem representacional.

² Teoria ou ramo da filosofia cujo objeto é o estudo dos seres em geral, o estudo das propriedades mais gerais e comum a todos os seres; metafísica ontológica. (Michaelis, 2018)

metalinguagem de todo o contexto fílmico e extra fílmico: humanos em busca do domínio da técnica fílmica, através de uma mídia animada, mimetizam seu próprio comportamento em um animal antropomórfico que, por sua vez, também busca o controle da técnica em seu espaço narrativo. Para auxiliar e facilitar o entendimento da incorporação dessas questões filosóficas de Heidegger, este artigo também utiliza os conceitos formalistas de Sergei Eisenstein, presentes em seu livro *A Forma do Filme* (1949), onde o cineasta traz o conceito da estrutura do filme como meio para dar significado, principalmente através da montagem e distorção da realidade.

De forma prática, a pesquisa recorta em cenas do filme onde a atuação do personagem esteja diretamente relacionada a uma expressividade “humana” no que tange à metafísica evidente pela capacidade de comunicação, mesmo que não verbal, e também de compreensão das situações simbólicas propostas pela diegese fílmica. Por outro lado, o interesse também reside onde, no filme, esteja manifesta a reação dos personagens identificados como humanos ao protagonismo assumidos pelos animais, especialmente no papel do personagem central e sua relação mais próxima com o principal coadjuvante, mas não exatamente com os outros personagens humanos do filme. Dentro deste dispositivo, serão analisadas quatro cenas do filme: (1) a sequência inicial, onde o protagonista é perseguido por uma coadjuvante, (2) quando Remy e Linguini dialogam pela primeira vez, (3) posteriormente, quando os mesmos dois protagonizam uma cena complexa que envolve uma disputa de *egos* e (4) no momento final da narrativa quando Remy é ajudado por outros ratos no trabalho da cozinha do restaurante.

Para dar seguimento ao desenvolvimento do artigo, este se dividirá de maneira que, primeiramente, permita um entendimento mais claro e amplo da filosofia de Heidegger, compreendendo os conceitos para o uso na presente investigação, traçando um paralelo com a tecnologia e narrativa animada e também com a questão da condição humana em personagens antropomórficos. Seguindo a isto, o artigo irá aplicar uma análise formalista proposta nas cenas selecionadas a fim de relacionar a construção do personagem *Remy* com os conceitos de Heidegger, bem como buscar detalhar as características de estilo, narrativa e montagem que auxiliam na formação da empatia do espectador pelo personagem animal. Por fim este artigo se concluirá com suas resoluções finais fazendo um resumo e retorno ao que foi pesquisado, no intuito de buscar entender a relação da metafísica de Heidegger aplicada a um personagem antropomórfico animado que gera empatia via um espelhamento comportamental humano.

1. Revisão Teórica

Neste momento, inicia-se uma revisão teórica de duas noções centrais para a proposta da pesquisa. A primeira delas trata da apropriação de Martin Heidegger sobre a metafísica, especialmente o que é visto em *Ser e Tempo*. Também, de uma maneira mais próxima à animação, o enquadramento feito pelo filósofo sobre a questão da técnica. A segunda noção é proveniente da teoria do cinema, especificamente do soviético Sergei Eisenstein e seu pensamento sobre o “formalismo” no cinema, em seu especial interesse relacionado com a forma animada.

Para entender a questão do *ser* nas obras de Heidegger, primeiramente deve-se entender a origem do conceito de ontologia na metafísica dentro da filosofia. O primeiro a elaborar teorias sobre a metafísica foi Aristóteles³, autor que escreveu catorze livros sobre diversas questões do mundo natural, como o estudo do *ser* e da primeira causa das coisas⁴, mas tratando estas questões como objetos imutáveis (STANFORD, 2018). Passados alguns séculos, a noção inicial da metafísica tradicional se deparou com algumas problemáticas, como a inclusão em seu conceito de questões advindas da física sobre a mente e o corpo e a discussão sobre a imutabilidade do *ser* aristotélico no tempo. A partir disso se definiu o conceito de *ontologia* como o estudo dos seres para se ter uma denominação dedicada ao *ser* da metafísica.

Heidegger, no livro *Ser e Tempo*, propôs um retorno ao estudo do *ser* aristotélico com o intuito de quebrar com a definição original e reconstruir o conceito. O filósofo trata da questão do *ser* como uma que fora esquecida na filosofia, pelo fato de não haver naquela época uma reflexão sobre o *ser* ontológico, tratado pela metafísica tradicional como um conceito indefinível. Tal aceção motivou a pesquisa de Heidegger que diferenciava o *ser* de *ente*. Para o autor, *ente* é o objeto investigado que constitui o *ser* quando se é formulada a pergunta “o que é *ser*” (HEIDEGGER, 1996, p.5). Na visão do filósofo, a necessidade dessa diferenciação se dá por uma questão de prioridade onde o *ser* é ontológico e o *ente* é ôntico⁵.

³ Não foi Aristóteles quem criou o termo “metafísica”, esta palavra surgiu para rotular sua coleção de catorze livros sobre o mundo natural publicados após o livro *Física* do mesmo autor, por fim, metafísica significando literalmente “aqueles depois da física”. (*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2018 Edition).

⁴ A palavra *coisa* significando tudo que existe ou pode existir. (*Michaelis*, 2018)

⁵ Se refere ao existente, isto é, à ordem do dado concreto da experiência, e não ao ser em si mesmo. (*Infopédia*, 2018)

A partir desse conceito surge a noção de *dasein*, que é o objeto de estudo prioritário dentro do entendimento de que as ciências analisam o *ser* do *ente* ser humano e *dasein* seria seu conceito existencial concreto que permite buscar entender a sua razão de existência.

[...] *Dasein* figura como protagonista da obra principal de Heidegger, mas sim, porque ele é o único ente que existe, que compreende, relaciona-se com o ser[...]. Logo, ele é a via que conduz ao ser (SILVA, 2010, p. 14).

Tendo a noção de *Dasein* como nossa própria existência concreta no mundo, Heidegger analisa o que seria existir e *ser* no mundo que em sua própria maneira humana é única e diferente de qualquer *ente* não humano (daí *dasein*). Para o filósofo, existir no mundo é *ser*. Somente na sua própria existência, o *ente* pode perguntar qual é o sentido de *ser*, em busca da sua real essência. Existe então uma separação entre os dois conceitos, existência e essência.

A existência humana é um fato, mas para Heidegger isto não a configura como um ato passivo, mas sim dependente da tarefa de ter de *ser* no mundo e é nessa prática que habita a essência. Cabe ressaltar que o filósofo também discute sobre o que seria a realidade dentro da existência humana, sendo que, para ele, a realidade e o real sempre serão aquilo que o *ente* percebe e altera a partir da interação. A essência se inicia na existência do *ente* como algo vazio, um elemento dependente da construção do *ser* que nunca atingirá a resolução para o problema da identificação de sua essência pois essa estará sempre em desenvolvimento. Para Heidegger, outro fator característico da existência do *ente* é a possibilidade. É através da possibilidade de ter de *ser* que o distingue de quaisquer outros objetos presentes no mundo que simplesmente são, como uma pedra ou uma árvore (SILVA, 2010, p. 46).

Em outro livro do filósofo, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, a interação entre o homem e sua construção é colocada em pauta. A técnica é o elemento central do livro, sendo esta uma ferramenta do homem em busca da conquista pelo espaço e domínio dos elementos naturais. É de comum conhecimento que ao longo da existência humana a aquisição de bens, controle de produtos e distribuição de serviços veio acompanhada de uma evolução na tecnologia dessas atividades, implicando em reformulações nas nossas interações, de maneira que mudamos nossa relação tanto para com a máquina quanto uns com os outros.

Heidegger traz a técnica como um modo para revelar a essência do *ser* e a tecnologia moderna como um mecanismo que enrijece o homem e o afasta da busca pela sua essência. Para o filósofo, a técnica na era moderna traz consigo uma noção de automatização, da busca por mais eficiência, num ciclo que se desafia, pelo fato dos avanços tecnológicos

desbloquearem possibilidades que antes não existiam (HEIDEGGER, 1977, p. 16). Neste ciclo, a tecnologia da modernidade acaba por funcionar em prol dela mesma, mecanizando a existência do homem através de uma lógica que o uniformiza e o dá a falsa sensação de controle sobre sua condição humana (POSSAMAI, 2010, p. 25). Por mais que exista essa consequência advinda da tecnologia, cabe ressaltar que ela nada mais é do que um esforço humano na busca pela sua essência através da técnica e, como para Heidegger, a existência é um exercício ativo do *ente*, a trajetória tecnológica seria sempre um percurso inevitável.

Outro estudo utilizado como fonte de pesquisa e referência para este artigo são os conceitos formalistas de Serguei Eisenstein. Eisenstein foi um famoso diretor russo do início do século XX que, motivado pela linguagem do cinema, elaborou na década de 1940, conceitos sobre a estética filmica em seu livro *A Forma do Filme* que depois ficou conhecida como formalista. O cinema é uma ferramenta audiovisual que transfere para o espectador sensações e sentimentos programados por seus realizadores e, dentro desse planejamento de imagem e som, o filme é recortado das gravações cruas e transformado em produto final com intenções próprias definidas.

Em seu livro, Eisenstein conceitua o cinema como a combinação de elementos visuais, espaciais e sonoros que vão dar significado ao filme. Ele traz como elemento principal dessa construção a montagem. A partir da pesquisa no teatro e na pintura, ele identifica diversos conflitos presentes nos planos de um filme e utiliza a montagem para construir dramaticamente a diegese do filme, criando ritmo, emoção, expressão e dinamismo, contrapondo a noção clássica que entendia a montagem apenas como uma organização linear das imagens. Eisenstein também entendia que mesmo planejando a montagem para obter certa reação do espectador, isso não garante o total entendimento pretendido, então é necessária na composição da cena e da montagem uma construção que envolva o espectador em relação ao seu conteúdo e que ao mesmo tempo o conduza a ter empatia por aquela narrativa (EISENSTEIN, 1949, p. 168).

Essa noção formalista também se estende ao gênero da animação que também foi observado por Eisenstein em seu trabalho *On Disney* (2010), onde o cineasta escreveu suas impressões sobre as animações dos estúdios Walt Disney. Na animação existe uma particularidade em relação a seu processo de produção onde a montagem é pré-elaborada a partir de um storyboard. Para Eisenstein, um grande feito da Disney era a sua plasticidade na forma a partir de seus desenhos que, similar aos estudos que o cineasta observou em relação à

pintura, os desenhos também aproveitavam as linhas, planos, enquadramentos e símbolos para dar significado à diegese.

O que também chamou a atenção de Eisenstein foi toda liberdade artística própria à animação que permitia aos desenhos da Disney a criação de elementos simbólicos e sinestésicos que alavancavam a qualidade da forma (EISENSTEIN, 2010, p. 117). Outra grande questão própria à animação é a utilização de animais antropomórficos como sujeitos protagonistas na narrativa, de maneira que estes não estão ali representando suas condições animais, mas sim substituindo o humano, seus trejeitos e complexidades, sendo reconhecido pelo próprio autor uma questão existente de uma metafísica de deslocamento e idiossincrasia. A ilusão das imagens na animação acaba por gerar um momento singular na reflexão sobre a imagem, aqui relatado pelo diretor:

Nós *sabemos* que esses são desenhos e não seres vivos. Nós *sabemos* que isso é a projeção de desenhos numa tela. Nós *sabemos* que eles são “milagres” e truques de tecnologia e que esses seres não existem no mundo. E ao mesmo tempo: Nós os *percebemos* como vivos, nós *percebemos* eles como ativos, atuantes, nós *percebemos* eles como existentes e assumimos que eles são até mesmo sencientes! (EISENSTEIN, 2010, p. 121)⁶.

Além da forma animada ser constituída por uma “vida” projetada na tela que não existe no mundo, Eisenstein observa que esta vida pode ser também dotada de uma capacidade de pensar. Mesmo que não tenha adentrado em questões da metafísica, tal como Heidegger, é possível estabelecer uma relação de que a forma animada é uma vida pensante dentro da projeção e do universo diegético. Sendo assim, podemos relacionar as impressões do cineasta com as do filósofo, configurando o *ser* animado como um *ente* que possui existência concreta, com motivações, complexidades e a inércia pelo movimento.

A partir dessa compreensão, as análises sobre o universo animado ganham uma nova perspectiva. Podemos inferir sobre os personagens animais antropomórficos animados um caráter de igual existência a aqueles que possuem forma e racionalidade semelhante a humana mais facilmente identificada (representações alienígenas também podem se encaixar nessa definição), já que ambos possuem uma das particularidades descritas por Heidegger sobre o *ente* humano, isto é, são sujeitos que tem que *ser* para *ser*.

⁶ Tradução nossa. Texto original: “We *know* that these are drawings, and not living beings. We *know* that this is a projection of drawings onto a screen. We *know* that they are “miracles” and tricks of technology and that as such beings don’t actually exist in the world. And at the very same time: We *sense* them as living, we *sense* them as active, acting, we *sense* them as existing and we assume that they are even sentient!”

2. Remy e a Metafísica

A partir da análise das cenas e sequências pré-selecionadas de *Ratatouille* o artigo desenvolve o estudo proposto inicialmente sobre como o protagonista do filme, o rato Remy, é apresentado e construído através da mimetização comportamental humana e do formalismo cinematográfico disposto nas cenas.

Como observado, *Ratatouille* é um filme que nos conta a história de Remy, um ratinho do campo que sabe cozinhar pratos de comida complexos e que possui a ambição de ser um grande cozinheiro no futuro. Após serem perseguidos por uma velhinha da qual roubavam comida, ele e sua família de roedores escapam de serem mortos e fogem para os esgotos que os levam à capital francesa. Remy se perde de seu bando nos esgotos parisienses, mas encontra o restaurante do seu guru, o falecido Chef Gusteau, e lá acaba sendo capturado pelo jovem e atrapalhado faxineiro Linguini que, por um acaso, reconhecendo o rato como um talentoso cozinheiro, decide não jogá-lo de volta ao esgoto e propõe uma aliança entre os dois para que juntos consigam se tornar um único Chef.

A sequência inicial de um filme, em sua forma clássica, usualmente se estrutura de maneira direta a partir da apresentação dos personagens, seus objetivos e ambientações. Seguindo essa mesma lógica, *Ratatouille*, de início, já nos mostra elementos importantes sobre o universo que a história está contando. O longa se inicia com o protagonista fugindo de uma casa no campo com um livro de receitas na cabeça dialogando reflexivamente com o espectador como um narrador sobre sua vida, racionalizando e fazendo juízo moral das ações de sua espécie. O líder do clã roedor de Remy é seu pai. Podemos observar na Figura 1 algumas características comportamentais humanas nos personagens como dialogar em posição ereta. Ainda que esta posição não seja totalmente estranha a esses animais, o estado ereto não é usual para seu repouso e interação. Além disso, é evidente a construção da expressividade do protagonista que abrange da sua decepção com a prática do roubo de comida até a raiva e indignação com a posição inflexível de seu pai mediante o dilema da sobrevivência da espécie. O formalismo dessa cena se desenvolve mostrando o conflito existente entre o velho e autoritário *versus* o jovem e rebelde, iniciando com a exposição em plano aberto de um ambiente pacífico de convivência entre os ratos do clã e, logo em seguida, indo para um plano mais fechado de enquadramento para estabelecer o choque de diferença de ideias entre pai e

filho, também utilizando a câmera baixa durante um momento caloroso da discussão, intensificando a disparidade de altura e massa corporal entre os dois.



Figura 1 – Cena de Remy com seu pai no início do filme
Fonte: Imagem capturada pelo autor

Outro momento desta sequência é quando Remy comunica ao espectador em voz *over* o que o fascina nos seres humanos: “eles não sobrevivem apenas, eles descobrem, criam”. Essa asserção, por esta análise, relaciona-se ao pensamento de Heidegger sobre a condição inerente ao humano de ter de *ser* para existir no mundo e, em suma, formaliza para a narrativa do filme uma das principais condições para a existência humana na diegese que, por consequência, gera um espelhamento com o espectador. O filme faz grande uso de formas, figuras, linhas e texturas, além de trilhas sonoras específicas no intuito de despertar no espectador sensações que o levem a memórias cinestésicas que servem de ferramenta para aproximá-lo empaticamente do longa-metragem.

Finalizando essas sequências iniciais, cabe ressaltar alguns detalhes que precedem a perseguição dos personagens neste primeiro ato. São as últimas cenas onde outra característica singular humana é incluída ao protagonista: a habilidade de leitura quando ele confirma ao seu irmão que sabe ler e que já leu vários livros. Em seguida é apresentada ao espectador a frase central no argumento do filme, dita por Gusteau durante um programa na TV: “qualquer um pode cozinhar, mas somente os destemidos serão os melhores”. Neste momento também é acrescentado outra característica a Remy que é a de compreensão verbal e visual humana. Em seguida se inicia o desfecho final do ato que é a perseguição da velhinha contra os ratos que estavam infestando o sótão de sua casa, como se pode ver na Figura 2. A sequência possui montagem rápida com planos e diegese que tentam dramatizar toda a fuga

dos roedores, por diversas vezes escondendo do espectador o panorama geral da cena que, num contexto geral, funciona para mostrar o que o rato é para os seres humanos: uma praga que deve ser exterminada. A cena termina com os animais fugindo em pequeninas construções de barco em direção ao esgoto.



Figura 2 – Cena do sótão da velhinha e os ratos.
Fonte: imagem capturada pelo autor

Em uma outra cena na metade do filme, o pai de Remy mostra a realidade do conflito entre as duas espécies que o protagonista, de certa forma, ignorava. Um dos enquadramentos da cena utiliza uma câmera alta que inferioriza o tamanho dos personagens diante da fatalidade que eles podem vir a sofrer, como é visto na Figura 3, aliado ao tom frio com luz azul escura e fortes sombras para aumentar a dramaticidade e potência da cena.



Figura 3 - Cena em que Remy e seu pai observam os ratos mortos na vitrine .
Fonte: imagem capturada pelo autor

Esse conjunto de cenas oferece ao espectador todo um resumo do contexto em que os personagens estão inseridos e possibilitam a conexão entre público e, no caso, o animal. Se analisarmos as características de Remy e compararmos aos elementos da condição humana, como a psicologia, comportamento e intenção, além das condições existenciais descritas por Heidegger no que compõe primordialmente o *ser* de um *ente*, pode-se concluir que nesse primeiro momento a composição do filme *Ratatouille* induz ao espectador uma construção que possibilita um início de relação empática do mesmo com o personagem antropomórfico apresentado no filme.

Não muito distante do fim do primeiro ato, a animação apresenta o personagem coadjuvante, o humano desengonçado Linguini que, por conta do *status* de filho de uma mulher bem quista pelos cozinheiros, ganha um emprego de faxineiro no restaurante de Gusteau. Na sua primeira noite trabalhando, ele acaba derrubando uma grande panela de sopa e logo se põe a tentar corrigir a receita sozinho sem muita segurança do que está fazendo. O ratinho cozinheiro vê tudo isso acontecer e, após cair dentro do restaurante, acaba por tentar corrigir a sopa. A partir disso duas situações se desenrolam: Remy é pego por Linguini e este vê o rato adicionando ingredientes à receita. Além disso, o prato alterado por Remy é um sucesso no restaurante. Como os outros cozinheiros acreditam que o jovem fez a sopa, nada mais é levado em conta sobre o roedor e mandam Linguini se desfazer dele. O jovem faxineiro, sob o estresse de estar pressionado a ter que refazer a receita que deu certo e com pena do ratinho, não se apressa para jogar Remy no rio e passa a conversar com o personagem sem considerá-lo como um ser racional, mas eis que ele percebe que o mesmo o entende e propõe uma parceria mútua para eles cozinhereem no restaurante de Gusteau.

Essa sequência possui algumas etapas de construção estrutural, a começar pela ritmicidade rápida e fluída da montagem quando Remy cai no restaurante. Diversos planos fechados nos colocam sob a perspectiva do personagem e há um dinamismo na cena para demonstrar o fluxo de atividades de um estabelecimento comercial. Ao mesmo tempo, tudo nele representa um perigo vital para o rato que vai se esquivando e fugindo até chegar na panela de sopa, como podemos ver na Figura 4. Aqui a cena tem como apoio a utilização de cores quentes como o amarelo, laranja e vermelho, bem como o azul celeste do pelo do rato que contrasta com todo ambiente, além do auxílio da trilha sonora rítmica com a progressão dos perigos do restaurante.



Figura 4 - Cena em que Remy foge dos perigos da cozinhar.
Fonte: imagem capturada pelo autor

Logo em seguida, a caminho da janela do restaurante para sair, Remy aproveita a oportunidade de poder corrigir e terminar a receita da sopa e a cena passa a ter um novo ritmo, mais calmo, com uma trilha sonora mais melódica e harmônica. O roedor então lava suas mãos, numa nova ação mímica ao que é ensinado pelos humanos sobre higiene ao lidar com a manipulação de alimentos e, com uma montagem atemporal, o espectador assiste Remy tranquilamente adicionando os mais diversos ingredientes a sopa sem qualquer preocupação acerca dos perigos de estar ali, como pode ser visto na Figura 5.



Figura 5 – Cena em que Remy se maravilha com os ingredientes a sua disposição.
Fonte: imagem capturada pelo autor

Já na cena entre os dois personagens em frente ao Rio Sena existem dois conflitos: para o rato cozinheiro a ameaça de ser jogado na água e para o jovem a responsabilidade de

recriar um prato que ele não fez. A cena então se constrói de maneira que começa com o domínio do humano sobre o animal, considerando-o apenas como abominável na convivência com a sociedade e acaba com uma submissão do humano ao roedor, agora avaliado e tratado como um ser complexo e racional, colocando Linguini na dependência do sucesso de seu novo parceiro, resultando na sua libertação como vemos na Figura 6.

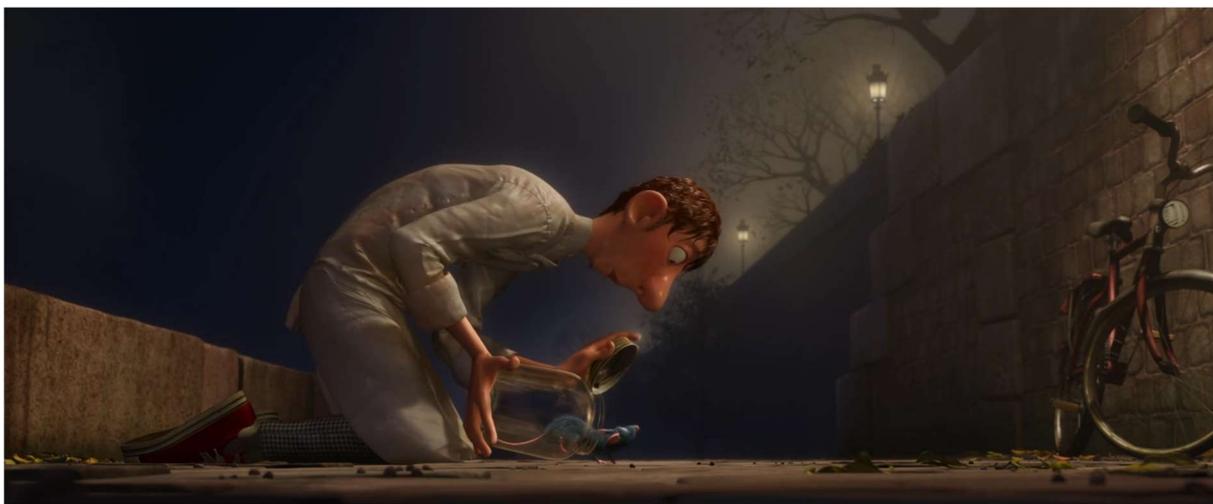


Figura 6 – Cena em que Linguini liberta Remy às margens do Rio Sena.
Fonte: imagem capturada pelo autor

Essa cena é a primeira do filme que estabelece uma relação harmônica entre as duas espécies, até mesmo colocando Remy como superior em função em relação ao coadjuvante humano. Nessa construção o rato é colocado como uma vítima que merece a oportunidade e a preservação de sua vida. Linguini, funcionando como o representante humano compreensivo e empático, aceita esta nova configuração de relacionamento entre as espécies. Essa aceitação humana é um grande momento para a narrativa do filme, porque normatiza a possibilidade de compreensão mútua entre os dois lados e valida todas as características antropomórficas inseridas no ratinho.

Essa conexão também dá suporte a condição de *ser* de Remy, pois a partir dessa validação humana pode-se ser observado a semelhança entre as motivações pessoais dos personagens que estão em busca de um pertencimento no mundo, inclusive colocando o rato como superior no domínio da técnica culinária, que é o objeto central do filme. Desse modo, a técnica, em um sentido diegético, é colocada como algo pertencente não exclusivamente ao humano, mas como uma condição partilhada com outros *entes*. Ainda que de forma não tecnológica, por tratar-se de um conhecimento milenar, há uma sugestão de perda da autoridade sobre a técnica que é ilustrada de forma quase alegórica de um cozinheiro humano

que é “controlado” por um rato. Ou seja seus atos são conduzidos por uma “cabeça” que reside em uma exterioridade.

Vale relembrar o peso dramático e sério que permeia o início da cena para sustentar esse novo marco narrativo. Os enquadramentos são mais fechados nas expressões faciais dos personagens, mostrando o similar desespero de ambos e com destaque para os olhares entre si, a iluminação é nebulosa, escura, focada nas cores azul e amarelo. Conforme Linguini vai se acalmando, os enquadramentos abrem mais, aliviando a tensão da montagem e Remy, que começa a cena com movimento e expressão corporal condizentes a de um animal acuado, transiciona para uma postura ereta, calma e com expressões corporais humanóides como o aceno com a cabeça e gestos com as mãos.

Outra sequência que aprofunda a complexidade emocional de Remy é composta por duas cenas. Na primeira, Linguini está numa coletiva de imprensa após descobrir que Gusteau era seu pai e colhe os frutos do sucesso dos pratos que o ratinho está preparando por trás do chapéu de cozinheiro. A relação entre os dois, no filme, ocorre com o controle de todos os movimentos dos membros do humano através do puxar de cabelo feito pelo rato que fica escondido na touca de chef, como uma marionete. Muito confiante, o falso chef mente e toma para si todo o crédito pela prosperidade do restaurante, enquanto Remy, dentro do chapéu, expressa uma gama de emoções que vão da expectativa pelos méritos decepção do anonimato e mentira do seu amigo, como podemos ver na Figuras 7. A estrutura dessa cena é montada para mostrar a glorificação de Linguini, com todos os holofotes apontados para ele. Atrás de um cenário de Paris com a Torre Eiffel, o personagem posa de maneira desajeitada para as fotos. Por outro lado, é mostrado para o espectador o ambiente interno do chapéu de Linguini, com Remy entre os cabelos, sem poder se revelar à imprensa, com as listras opacas do chapéu formando uma grade atrás do rato.



Figura 7 – Remy ansioso à espera do reconhecimento pela sua comida e demonstrando seu descontentamento com as mentiras de Linguini.

Fonte: imagem capturada pelo autor

A outra cena desta sequência mostra o conflito entre os dois personagens quando, após a coletiva de imprensa e desafiado pelo crítico gastronômico Anton Ego, Linguini e Remy “discutem” através da linguagem corporal de ambos. Na cena, além das falas egocêntricas do jovem, há toda expressão comportamental entre eles mediada pelo corpo. Nessa breve cena a *mise-en-scène* é montada de maneira que Linguini é colocado como o dominante na relação entre os dois, através de enquadramentos e posições de câmera que enaltecem a diferença de tamanho, como é mostrado na Figura 8.



Figura 8 – Cena em que Remy e Linguini discutem.

Fonte: imagem capturada pelo autor

O que é possível perceber nestas cenas em relação ao desafio da metafísica humana, é uma sensação de empoderamento e de conquista por parte do humano quando este delega o pensar a um outro que não o próprio humano. No caso de *Ratatouille*, Linguini, ao fazer um acordo com o rato, incorporou o conhecimento culinário deste como se fosse seu e, do ponto de vista humano, neste caso também partilhado pelo rato, sentiu-se no direito de colher os méritos por um trabalho intelectual. Quando, na verdade, foi apenas um instrumento deste trabalho pensado pelo rato cozinheiro.

Pode ser traçado um paralelo acerca dessa sobreposição do instrumento para com o “usuário” com o que Heidegger observa sobre a tecnologia moderna e seus avanços. De um lado, obtém-se cada vez mais eficiência e praticidade dos instrumentos técnicos, com o objetivo de cada vez mais dominar a técnica. Porém, de outra forma, isso ocorre ao custo da inerente dependência à técnica conforme se progride na busca pelo seu domínio. Se

observarmos o campo tecnológico que compõe o gênero animado, percebe-se que naturalmente existe uma relação indissociável entre animador e ferramenta, seja a ferramenta um *software* de computador ou um conhecimento sobre como descrever precisamente o movimento através do suporte analógico. Heidegger diz que a essência da tecnologia é servir como meio para que o homem possa atingir uma revelação (1977). Sendo assim, podemos afirmar que Remy está usando e dependendo de Linguini para alcançar sua própria revelação na busca pela essência de seu *ser*, da mesma forma que os realizadores do filme também estão fazendo uso de ferramentas técnicas, narrativas e estruturais para atingir o público com as mensagens que estão encobertas por de trás das alegorias e metáforas no filme. Esse conjunto de fábulas vai se revelando ao público e permite o atravessamento de uma barreira “lógica” onde Remy é apenas um rato para a ilusão, mesmo que inconsciente, de que Remy é um humano com complexidades humanas que se relacionam com nosso mundo.

Por fim, uma das últimas cenas do filme consolida Remy como um personagem que, nessa diegese, é tratado e age como um humano. Depois da discussão que tiveram, os dois parceiros se separam, colocando Linguini diante da responsabilidade de fazer as receitas do restaurante, em plena noite em que o crítico de cozinha está lá. A experiência é desastrosa e faz com que Linguini venha a falhar totalmente. Ele então decide revelar para os cozinheiros que na verdade era Remy que estava por trás de todo sucesso, já tendo se reconciliado com o rato e levando-o ao restaurante para esta revelação. Incrédulos e achando que o jovem enlouqueceu, eles abandonam o restaurante. Eis então que o rato e sua colônia assumem a responsabilidade de gerir a cozinha do restaurante, com Remy como líder e Linguini como garçom. Podemos ver na Figura 9 a cozinha comandada pelos roedores, enquanto o humano somente observa.



Figura 9 – Cena em que os ratos cozinham enquanto Linguini os olha.
Fonte: imagem capturada pelo autor

A cena volta a apresentar o dinamismo dos movimentos de câmera e enquadramentos variados que foram mostrados ao longo do filme, presentes na cozinha do restaurante quando em funcionamento, também destacando cinematograficamente o momento em que Remy se dedica mais exclusivamente a comida que é feita para o crítico Ego, diminuindo o ritmo da montagem e da trilha sonora, envolvendo o espectador naquele momento. Esta cena também reforça a aceitação do rato como um *ser* que atua como um humano, já que inclui a validação da cética namorada de Linguini, Colette, do frio e duro crítico de cozinha Anton Ego e da família de Remy junto com toda a colônia de ratos, todos envolvidos no grande lema do filme: qualquer um pode cozinhar.

Seguindo o mesmo entendimento prévio sobre a busca pelo domínio da técnica, essa cena é a que demonstra a maior convergência na expressão desse objetivo. Os ratos, enquanto espécie, assumem nesse momento o controle da cozinha do restaurante e passam a operar, sob o comando de Remy, toda a técnica da confecção da comida dentro de um dispositivo culinário de vanguarda e de excelência. Nessa cena, Remy se depara com seu maior desafio que é convencer o crítico Anton Ego de que sua comida é o que há de melhor na culinária. Na contramão da lógica do senso comum, a narrativa do filme conduz ao entendimento de que a redução dos elementos ao simples pode ser uma solução à busca pela essência. Isso é evidente dentro da narrativa com o rato cozinheiro fazendo a receita que dá nome ao filme, o *ratatouille*, um prato composto apenas com legumes e temperos comuns regados no azeite. Tal sabor faz com que Anton Ego, ao comer, “volte” a sua infância simples, quando sua mãe cozinhava este prato para ele. Esse fato produz um efeito de surpresa no crítico ao acionar sua memória afetiva e produzir uma “virada” em sua caracterização de um personagem frio e implacável para alguém que, finalmente, rende-se ao fato de que Remy pode cozinhar em situação de igualdade como um humano. Esse fato, do ponto de vista da presente análise, relaciona-se com a questão de que o juízo humano de mais alto valor, representado pelo crítico culinário, reconhece que o humano não é absoluto e que pode permitir-se a uma existência em conjunto com outros seres, dentro de um outro formato. Se *Ratatouille* for observado como uma parábola narrativa, pode haver uma conexão instrumental de um rato cozinheiro com a própria técnica, não necessariamente na forma de uma máquina, que permite paulatinamente a existência de um outro *ser* humano.

3. Conclusão

Devido a sua natureza histórica, os filmes de animação operam, em muitos casos, de maneira metafórica envolvendo o espectador em sua estrutura, convencendo-o de que aqueles personagens, em especial os antropomórficos, são “reais” em seus universos. Caso essas representações não fossem fictícias, também poderiam relacionar-se com os humanos enquanto seres racionais, com morais e comportamentos familiares e miméticos a nós, com suas devidas variantes. *Ratatouille* é um filme que desde seu início nos traz o rato Remy como o representante humano em corpo animal. Ele é aquele que não se encaixa no grupo, tem ambições maiores e humanas. Elementos que, somados, vão completando a figura que o filme dos estúdios Pixar quer nos mostrar: nós mesmos. Afinal, a mimetização do humano no antropomorfismo, aliada a ensinamentos sobre “não desistir dos seus sonhos”, “lidar com aquele que é diferente” e outras lições de moral, nada mais são do que uma mensagem humana para os humanos que, em tese, não envolveria outros agentes. Naturalmente, há de ser levado em conta o foco principal que os filmes *mainstream* de animação têm com o público infantil. Além disso, na complexidade das narrativas, há a sugestão de rotas não convencionais para se passar uma mensagem “séria” através de camadas de sentido que podem se revelar, marginalmente, por meio de alegorias possíveis.

Eisenstein constatou esse poder imagético da animação quando fez sua visita a Disney. Ele pode espelhar nas narrativas dos filmes do estúdio aquilo que tinha escrito sobre o direcionamento consciente da narrativa através de escolhas sobre o tempo e enquadramento das imagens. Esse quesito é fundamental na diegese de *Ratatouille* e na evolução do personagem ao longo do filme, já que por muitas vezes o filme adota no posicionamento de suas câmeras o olhar do rato, da vítima, tendenciando o espectador à simpatizar com o protagonista e torcer por ele como um igual. É através da montagem que o filme não só fortalece a figura do roedor enquanto humano, mas também “rebaixa” os próprios humanos da narrativa a uma posição inferior à do rato nas funções da cozinha.

Já em relação a reflexão sobre a existência de Remy enquanto humano, são dois pontos: existe uma auto-reflexão do próprio personagem em relação a seu pertencimento naquele mundo enquanto rato e, por outro lado, o quanto ele não pertence ao mundo humano do ponto de vista de sua espécie enquanto alguém que tem aspirações além de sua condição. Por mais que o personagem saiba que não é um humano corporalmente e, até sem ter essa

pretensão, cabe ressaltar que vários dos princípios que compõem a condição humana, como a psicologia, intenção, comportamento e heranças socioculturais, são elementos que estão presentes em Remy.

Indo além, para o conceito heideggeriano, a própria reflexão e busca pelo pertencimento dentro de sua existência é o que faz dele diferente de todos outros elementos de seu universo. O personagem possui uma motivação, uma busca, o que o categoriza como *ser*, assim como o humano. Pode ser feito um paralelo sobre o rato animado como aquele que se conecta com o animal que conhecemos na vida real da mesma maneira com que podemos associar o ser humano a seus ancestrais ou a primatas, ou seja, possuem características em comum e até instintos parecidos, porém evoluíram a uma condição racional que lhes permite adaptar e serem incluídos na gama complexa que somente o humano habita e atua em busca do entendimento sobre sua existência e realidade.

Mediante ao discurso do filme sobre a técnica, pode-se afirmar que a narrativa conduz o entendimento alegórico de duas maneiras: através da relação entre a cozinha e o rato cozinheiro e na relação entre Remy e Linguini. O filme nos apresenta a interação entre esses elementos da mesma forma que Heidegger dialoga com a problemática, que é sob o ponto de vista da sobreposição da técnica ao humano, visto que este último busca o domínio da técnica para alcançar uma revelação que lhe permita trilhar um caminho mais eficaz em direção ao significado de sua essência. Em relação a cozinha existe uma construção narrativa em torno dos mitos que compõem a cultura culinária, como o estresse, a dedicação, a sofisticação e o vanguardismo, para, por fim, desconstruir e apresentar como uma melhor solução o simples, o comum, que é a receita *ratatouille*. No conflito entre os personagens Remy e Linguini também se pode observar como o filme argumenta sua visão sobre a técnica, já que a relação entre estes dois também compõe uma dependência entre técnica e sujeito, contrariando uma lógica de superioridade entre espécies, o humano se configurando como o veículo para que o rato trilhe seu caminho. O filme também traz uma alternativa para essa configuração, que é na dissociação entre os dois personagens, que passam a, individualmente, controlar suas realidades.

Referências

EISENSTEIN, Serguei. *Film Form, essays in film theory*. Ed. HBJ Book. Tradução: Jay Leda. 1977.

_____. *On Disney*. Ed. Seagull Books. Tradução: Alan Upchurch. 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Ed. State of New York Publish Press. Tradução: Joan Stambaugh. 1996.

_____. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Ed. Garland Publishing. Tradução: William Lovitt. 1977.

HOLLIDAY, Christopher. 'I'm Not A Real Boy, I'm A Puppet': *Computer-Animated Films and Anthropomorphic Subjectivity*. *Animation: an Interdisciplinary journal*, vol. 11. 2016.

LONGO, Angela. *Pós-Humanismo na Máquina Anímica, visões explosivas do humano na animação japonesa*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Informação. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

POSSAMAI, Fábio Valenti. *A técnica e a Questão da técnica em Heidegger*. *Revista Intuitio*, vol. 3-Nº.1, Porto Alegre, 2010.

SILVA, Eliana Borges da. *O Conceito de Existência em Ser e Tempo*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Goiânia: UFG, 2010.