

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**  
**CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**CONVERGÊNCIAS TEÓRICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA:**  
**A PERSONAGEM COMO CATEGORIA ANALÍTICA**

Romário Amorim Cavalcante Lima

Cajazeiras – PB  
Abril de 2016

Romário Amorim Cavalcante Lima

**CONVERGÊNCIAS TEÓRICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA:  
A PERSONAGEM COMO CATEGORIA ANALÍTICA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Literários, da Unidade Acadêmica de Letras, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior

Cajazeiras – PB  
Abril de 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096  
Cajazeiras – Paraíba

L732c Lima, Romário Amorim Cavalcante  
Convergências teóricas entre literatura e cinema: a personagem como categoria analítica / Romário Amorim Cavalcante Lima. - Cajazeiras, 2016.  
54p.: il.  
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.  
Monografia (Especialização em Estudos Literários) - UFCG/CFP, 2016.

1. Teoria - Literatura e Cinema. 2. Personagem - teoria da classificação. I. Ferreira Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82:791

**Romário Amorim Cavalcante Lima**

**CONVERGÊNCIAS TEÓRICAS ENTRE LITERATURA E CINEMA:  
A PERSONAGEM COMO CATEGORIA ANALÍTICA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Estudos Literários, da Unidade Acadêmica de Letras, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Estudos Literários.

Aprovado em \_\_/\_\_/\_\_

Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior

(Orientador)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Souza

(Examinador)

Profa Dra. Lígia Regina Calado Medeiros

(Examinadora)

## **Resumo**

Esta pesquisa averigua a possibilidade de aplicar as teorias de classificação da personagem literária à personagem cinematográfica. Verifica o entendimento de personagem como ser da ficção e elemento textual. Respalda-se na relação entre cinema e literatura para propor que uma teoria direcionada à literatura seja usada como suporte de estudo de uma categoria no cinema. A respeito da personagem, baseamo-nos em Brait (1999), Cândido (2005), Foster (1985), Gancho (2002), Segolin (1999) e Moisés (1979). Com relação à personagem cinematográfica propriamente dita, tomamos como base o texto de Gomes (2005). Consideraremos algumas personagens selecionadas como objeto de investigação; elas foram retiradas de diferentes narrativas fílmicas e foram usadas para verificar a viabilidade da aplicação teórica proposta.

Palavras-chave: Teoria; Literatura; Cinema; Personagem; Categoria.

## **Abstract**

This research investigates the possibility of applying the theories of classification for literary character to the film character. It checks the way people understand the character as a fiction being and an element from the text. It gets supported by the relationship between film and literature to propose a theory, at first directed to literature, to be used as a background for a study about a category of film. Regarding the character, we rely on the studies of Brait (1999), Cândido (2005), Foster (1985), Gancho (2002), Segolin (1999) and Moisés (1979). Regarding the actual film character, we take as a basis the text of Gomes (2005). We consider some characters which were selected as our object of observation; they were taken from different filmic narratives and were used to verify the possibility of application of theory that we proposed.

Passwords: Theory; Literature; Film; Character; Category.

## Lista de Figuras

Figura 1 – Roderick Usher de Jean Epstein.....	23
Figura 2 - Roderick ao lado do quadro "vivo" de sua esposa.....	24
Figura 3 - Madeline definhando aos poucos.....	24
Figura 4 - Philip, Madeline e Usher.....	25
Figura 5 - Trilha de sangue deixada por Madeline.....	26
Figura 6 - Sangue deixado por Madeline na maçaneta.....	26
Figura 5 - Closeup dado aos olhos de Madeline.....	26
Figura 6 - Madeline volta para levar consigo seu irmão.....	26
Figura 7 – Sequência da morte da madrasta.....	27
Figura 8 - Maggie buscando uma aproximação com Brick.....	28
Figura 9 - Maggie tenta seduzir o marido.....	28
Figura 10 - Harry Potter e Voldemort se enfrentam.....	29
Figura 11 - Sequência da morte de Voldemort.....	30
Figura 12 - Philip e Madeline observam Roderick tocar uma canção.....	32
Figura 13 - Sequência de mudança de perspectiva de Stella para Blanche.....	33
Figura 14 - Sequência em que a câmera acompanha Danny pelo corredor.....	33
Figura 15 - A câmera representa a visão de Ferris.....	34
Figura 168 - Henry Cavill como Supermam em Homem de Aço.....	38
Figura 19 - Katniss Everdeen, interpretada por Jennifer Lawrence.....	39
Figura 20 - Jay Gatsby, vivido por Leonardo DiCaprio.....	39
Figura 21 - Alex, interpretado por Malcolm McDowell.....	40
Figura 22 - Iago, interpretado por Kenneth Branagh.....	41
Figura 23 - Simba e Scar.....	41
Figura 24 - Os vencedores são guiados à nova colheita.....	42
Figura 175 - Blanche interagindo com personagens secundárias.....	43
Figura 26 - Stella, interpretada por Kim Hunter.....	44
Figura 27 - Bristol, interpretado por Harry Ellerbe.....	44

Figura 28– Charles Chaplin em O Grande Ditador.....	45
Figura 29 - Cena de Algie, The Miner.....	45
Figura 30 - Cenas de Cisne Negro.....	46
Figura 3118 - Jack Nicholson como Jack.....	47
Figura 32 - Jack Torrance. O Iluminado.....	48
Figura 3319 - Famosa cena de O Iluminado .....	48



# Sumário

Introdução .....	09
<b>Capítulo 1 – A Personagem</b>	
Ser ou não ser, eis a questão.....	11
Da persona à personagem.....	13
Tipologia da personagem.....	18
<b>Capítulo 2 – A Personagem Cinematográfica</b>	
Literatura em cinema.....	21
A personagem no cinema.....	31
<b>Capítulo 3 – A Personagem do Cinema: Uma Proposta de Classificação</b>	
Por uma tipologia.....	37
Considerações Finais.....	50
Referências Bibliográficas.....	51
Filmografia.....	52

## Introdução

Como um dos elementos que constituem a linguagem literária narrativa, vemos a personagem como uma estrutura que sugere várias possibilidades analíticas. Tais possibilidades se mostram ainda mais expansivas quando relacionadas ao material advindo de outras manifestações artísticas. Esta pesquisa, que parte da área de estudos de teoria, averigua a possibilidade de aplicação de um aspecto da teoria literária a um *corpus* cinematográfico. Pretendemos fazer uso da classificação das personagens proposta por textos crítico-teóricos da narrativa literária, observando a possibilidade (ou não) de aplicá-la a exemplares selecionados e retirados da narrativa fílmica.

A decisão de empreender esta pesquisa partiu, a priori, da ausência de textos que deem um suporte teórico para os estudos da personagem do cinema. Em seguida, fomos motivados pela curiosidade de verificar se existe a possibilidade de aplicarmos a teoria, a princípio voltada para a narrativa literária, à linguagem audiovisual, aqui representada pelo cinema.

No primeiro capítulo, abordamos questões gerais relacionadas à categoria *personagem*. De início, discutimos algumas propostas de definição para o termo e apresentamos a definição com a qual trabalhamos no decorrer desta pesquisa. Comentamos algumas controvérsias que envolvem a personagem quando vista como representação humana. Realizamos um percurso diacrônico com o intuito de averiguarmos as diferentes formas, no decorrer do tempo, como foram percebidas as personagens. Para tanto, partimos de Aristóteles, passamos por Horácio, Lukács, Foster, até chegarmos aos formalistas russos. Logo após, apresentamos propostas dadas para classificação das personagens da narrativa.

Dedicamos o segundo capítulo ao estudo da personagem cinematográfica. Iniciamos por meio de uma contextualização que explicita a relação entre literatura e cinema. Destacamos que, apesar da autonomia, ambas as formas de arte se comunicam e se influenciam. Apresentamos alguns exemplos de adaptação fílmica e mostraremos as escolhas feitas pelo cineasta em distinção das escolhas feitas pelo escritor. Em seguida, passamos a estudar a personagem no cinema. Fazemos algumas colocações sobre esta categoria e expomos a falta de suporte teórico amplo para a mesma no cinema.

A terceira parte deste estudo se destina à aplicação das teorias de categorização da personagem narrativa voltadas aos exemplos selecionados da linguagem cinematográfica. Para tanto, utilizamos filmes diversos, incluindo animações, curtas e longas-metragens. Para as

análises, dividimos as personagens em diferentes categorias, embasados pela teoria literária, e demonstramos com exemplos do cinema se existe, ou não, a possibilidade de ocorrer esta transposição. Retiramos nossos exemplos de diferentes narrativas fílmicas por acreditarmos que a teoria em questão possa ser aplicada a diversas modalidades da narrativa fílmica. Ao final, comentamos o resultado observado.

# Capítulo 1

## A personagem

### 1.1. Ser ou não ser, eis a questão

Dentre os elementos que constituem a estrutura da narrativa, a personagem desponta como parte fundamental para o desenvolvimento diegético. Esta categoria é, em grande parte, responsável pela condução das ações que promovem o desenrolar da trama. Por mais que haja um inegável valor, por exemplo, nas descrições de lugares e ambientes, é “geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto” (ROSENFELD, 2005, p. 23). Tal afirmação, além de confirmar a relevante posição da personagem na ficção, direciona-nos a questionar a respeito do termo “humano” como critério para efetivação de uma definição da mesma. A propósito disso, o próprio Rosenfeld (2005, p. 27-28) complementa:

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera”, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. [...] A narração - mesmo a não fictícia -, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados).

A aplicação do termo “existir” junto a uma proposta de definição de *personagem* gera uma série de discussões referentes à possível contradição que se inicia com a ideia de existência de um ser que, por ser fictício, não existe. Antônio Cândido (2005, p. 55), após admitir que tal expressão soa de forma paradoxal, questiona-se: “De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?”. Por mais recentes que possam parecer, estes questionamentos originam-se de um série de pressupostos que vêm se

desenvolvendo desde a Antiguidade Clássica. Em grande parte, a controvérsia levantada pelo ponto em questão se dá pela incompreensão da existência de uma realidade da personagem que independe da realidade humana. De fato, a princípio, a personagem é tomada e entendida como um mero “retrato ficcional do ser humano” (SEGOLIN, 1999, p. 11). Como veremos mais adiante, essa associação, por algum tempo indissolúvel, esteve presente em grande parte do percurso histórico dos aportes teóricos que se propunham a discutir a natureza e construção da personagem.

Retomando o questionamento feito por Cândido a respeito da existência do ser fictício, consideremos a afirmação, que nos parece caber como resposta, por ele mesmo feita:

No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (2005, p. 55).

Existe, entretanto, uma condição para que a personagem de ficção exista. Cândida Gancho (2002, p. 14) colabora para com o entendimento desta condição ao afirmar que a “personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala”. Corroborando com esta ideia, Brait (1999, p. 11), ao apresentar aspectos envolvendo a questão personagem-pessoa e os limites de sua existência, mostra-nos que “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras”; representam pessoas, mas fazem isso “segundo modalidades próprias da ficção”. A existência da personagem, como proposto pela professora Gancho, depende de sua participação, com falas ou ações, dentro de um enredo. Para a autora, esta condição é tão indispensável que aqueles seres mencionados na história, mas que nada fazem, ou que em nada afetam ou interferem direta ou indiretamente no enredo, podem não ser chamados de personagens; seriam simplesmente elementos de ambientação. Beth Brait (1999, p. 11), por sua vez, confirmando as opiniões de Gancho e Cândido, argumenta que:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que

poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

Mediante as concepções até aqui apresentadas, expomos a nossa escolha de conceito do termo *personagem*. Conceito este com o qual trabalharemos no decorrer desta pesquisa. Entendemos, então, personagem como “um ser fictício” (CANDIDO, 2005, p. 55), que pode ser humano ou antropomórfico, que é responsável pela condução das ações da trama, e que apenas existe enquanto parte de um conjunto de elementos internos que, unidos, compartilham uma lógica textual.

## **1.2. Da persona à personagem**

Até que a Teoria Literária, por meio de seus diferentes colaboradores, chegasse a uma compreensão do caráter funcional-textual da personagem, diversos posicionamentos crítico-teóricos foram empregados, discutidos, rebatidos e retomados. Empreender um percurso diacrônico, a propósito da caracterização e concepção da personagem, significa trilhar o caminho tomado pela história da teoria, que se ocupou em analisar e debater o produto da criação literária. Ao final desse percurso, testemunhamos o desenvolvimento do sentido dado ao termo personagem, assim como as funções a ela atribuídas no decorrer de diferentes épocas; recebemos, assim, ferramentas suficientes para perceber o que envolveu este processo de construção de tão importante recurso literário.

Aristóteles foi o primeiro teórico, de que temos conhecimento, que se preocupou com a questão da categoria personagem. Para ele, a obra de arte aparece imersa no conceito de mimesis; palavra que nos chega com o sentido de imitação, representação, reflexo. Estes sentidos serão importantes para o rumo que será dado ao conceito de Literatura dali por diante, especialmente pelo de fato de serem utilizados erroneamente de maneira a empobrecer a obra de arte. Uma vez interpretada como mera imitação da realidade, a obra literária passou a ser responsabilizada por funções que não condiziam com a natureza da criação artística; o seu valor artístico fora substituído por funções didáticas, por exemplo.

Distante do pobre significado que lhe fora atribuído posteriormente, a personagem aristotélica apresentava, segundo Fernando Segolin, um caráter bifronte, já que, de fato, opera como representação do ser humano, mas que não encerra o seu sentido nesta

representatividade. Além de um reflexo do homem, para Aristóteles, ela deve ser vista como construção “enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para elaboração da obra” (1999. p. 15), e que, de acordo com Brait (1999), “a existência deve obedecer às leis particulares que regem o texto” (p. 29).

Aristóteles percebera que a personagem era um elemento deveras complexo que, além de servir como espelho para a figura humana, também era parte de um processo mais amplo que diz respeito ao desenvolvimento e construção da obra. Boa parte dos pensadores que vêm depois de Aristóteles, retomarão suas considerações registradas na Poética, entretanto apenas apreenderão a parte que relaciona a personagem à pessoa humana por um mecanismo de imitação.

Uma tradição da teoria, iniciada por Horácio, percebe a personagem sob uma perspectiva pedagógica. Para ele, o ser ficcional deve servir como exemplo de conduta para as pessoas. A obra literária, diante deste cunho didático, recebe a tarefa de formação ética do leitor, além do dever de diverti-lo. Dessa forma, para Horácio faz-se necessário que a personagem seja, de fato, um modelo de excelência moral que possa ser copiado e reproduzido por aqueles que desejem alcançar os mesmos padrões de perfeição de conduta. Acerca do significado da perspectiva horaciana sobre o modo de entender a personagem, Segolin (1999, p. 19) comenta:

E a personagem-pessoa, apenas uma das faces da mimese aristotélica e a mais condizente com uma tradição ético-representativa no que respeita à arte e à literatura, firma-se ainda mais como a verdadeira expressão crítica dos seres ficcionais, sob a influência de um poeta-teórico que, ao unir o útil e o agradável, ao aliar o encanto das belas letras a uma necessária tarefa moralizante, carregou o acento nas semelhanças que deveriam existir entre o homem e a personagem.

Além de entreter, a obra literária passa a receber também a missão de educar e preparar um modelo ético-moral a partir dos seres da própria ficção. Unindo o prazer da leitura a esta função pedagógica, Horácio, como citado anteriormente, trata de unir o útil ao agradável. O problema reside, primeiramente, na atribuição de um papel à Literatura que não a concerne. Não que a própria natureza literária não tenha um caráter humanizador, aqui nos referimos à tendência reducionista de enxergar a obra de arte como mero manual de procedimentos e comportamentos. A segunda face desta problemática está no fato de esta atribuição corroborar com uma visão unilateral da personagem fictícia, uma vez que é a

personagem tida como reflexo da pessoa humana que promove a continuidade da funcionalidade proposta por Horácio.

No decorrer da Idade Média, observamos um forte apego aos ideais e dogmas cristãos. Esta influência religiosa será refletida na Literatura e, conseqüentemente, no olhar dispensado à personagem. Assim, a personagem conserva o caráter de modelo moralizante e, obviamente, representativo. Os seres ficcionais recebem a árdua tarefa de, através de sua conduta exemplar e imaculada, guiar a humanidade à tão almejada salvação. A personagem-pessoa continua a ser o modo de entender os seres da ficção.

Tanto a Renascença quanto o decorrer dos séculos XVI e XVII, farão uso do papel moralizante e ético-antropomórfico dado à personagem. Para isto, “Aristóteles e Horácio são modelos literalmente retomados para fundamentar essa concepção e garantir a perpetuação crítica desse ponto de vista” (BRAIT, 1999, p. 36). Philip Sidney, escritor inglês do século XVI, é um dos que buscam em Aristóteles e Horácio o referencial para atestar a função do poeta na sociedade e o valor da arte a partir de sua capacidade em conduzir o homem a uma conduta virtuosa. “A personagem aqui seria a reprodução do ser humano melhor do que é” (SEGOLIN, 1999, p. 21). Mesmo diante desta representação de superioridade da personagem em relação à figura humana, ela continua sendo proposta como reflexo antropomórfico. Em suma, apresentamos uma concepção de personagem que percorre os séculos XVI e XVII e que permanece em alta até meados do século XVIII; a saber:

A personagem, portanto, ao longo dos séculos XVI e XVII, é-nos representada pela crítica como fiel imagem do ser humano, cuja tipicidade rígida e solene moralidade, amenizadas por agradáveis trejeitos e preciosismos de estilo, concorrem para a constituição de um retrato que se reputa verdadeiro: do homem e que, se não lhe é todo desconhecido, pelo menos, [...] nunca foi tão bem e tão agradavelmente expresso (Ibid, p. 22).

A partir do século XVIII, os conceitos de mimese passam a ser questionados e entram em declínio. A personagem passa a ser entendida sob uma perspectiva psicológica que a põe como representação do universo mental daquele que a criou. Com o advento do romantismo, o caráter subjetivo da obra passa a ser apreciado, o que faz com que os seres ficcionais não mais sejam vistos como imitação de um mundo objetivo, exterior, mas como projeções subjetivas do escritor. Acerca desta mudança de perspectiva, Segolin acrescenta:



Na verdade, porém, a mudança não passou de uma inversão de sinal: ou seja, transferiu-se para o domínio da subjetividade o que as doutrinas imitativas ligavam à realidade objetiva. E a personagem, despida de sua tipicidade e generalidade clássicas, entendida agora como representação do multifacetado universo psicológico do seu criador, continuou a ostentar com roupagem nova, as marcas antropomórficas de sempre (Ibid, p. 23).

O século XX é cenário para o desenvolvimento de novas propostas responsáveis por redirecionar o ponto de vista relacionado à natureza da personagem ficcional. Lukács apresenta, por meio de sua Teoria do romance, o conceito de herói problemático ou demoníaco. Este herói aparece em meio a uma contradição que o põe, ao mesmo tempo, em contato e em oposição ao mundo e à degradação de sua sociedade. A respeito disso, Brait (1999, p. 39) afirma:

A nova concepção de personagem instaurada por Lukács, apesar de reavivar o diálogo a respeito da questão e de fugir às repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do *romance*, e conseqüentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica, a personagem continua sujeita ao modelo humano.

A opinião de Segalin parece estar em concordância com o que diz Brait; para ele, a personagem proposta por Lukács aparece ainda “como um ser antropomórfico, cujo ‘pendant’ inevitável continua sendo o homem, embora o homem que vive empenhado na busca perene de autenticidade numa sociedade degradada” (1999, p.25, 26).

O *new criticism* americano propõe que a personagem seja vista como um elemento que integra um sistema e que apenas se define em sua relação com os demais componentes de um todo do qual faz parte. Apesar de já anunciar uma nova tendência realmente voltada para a estrutura do texto e de seus elementos, no *new criticism*, “a personagem ainda conserva (...) uma fisionomia humana que é continuamente invocada e que curiosamente se alia aos postulados objetivos oriundos da análise da obra” (Ibid, p. 29). Dessa maneira, de uma forma que retoma o caráter bifronte da personagem aristotélica, constitui-se um elemento antropomórfico-estrutural.

Provavelmente influenciado pelas propostas do *new criticism*, E. M. Foster formula noções de reconhecida relevância para o estudo do romance. Em sua obra, *Aspects of the novel* (Aspectos do romance), ele considera a intriga, a história e as personagens como os

três elementos essenciais à estrutura do romance. Desta forma, a personagem é posta em igualdade com os outros elementos constituintes da obra romanesca e é entendida como um elemento intrínseco à obra. Este tratamento diferenciado permite que os seres ficcionais, outrora vistos unicamente como reflexo da natureza humana, agora possam ser estudados como seres da linguagem; percebe-se então que tais seres merecem e carecem de estudos que abordem a natureza de sua realidade como aspecto inerente ao texto artístico. Apesar de ele mesmo pensar não ter se libertado totalmente da influência da perspectiva pessoa-personagem, Foster propõe uma classificação que se mostrou inovadora no modo de analisar e entender as personagens do romance. Mais adiante retomaremos esta tipologia por ele proposta e a observaremos de forma mais minuciosa.

Uma outra mudança acontece com os estudos propostos pelos formalistas russos. Estes se ocuparam em estudar a literariedade, isto é, aquilo que atribui a uma obra a qualidade de ser literária. Citando a atitude radical dos formalistas com relação ao modo de encarar o material literário, Segolin comenta:

Conceitos e proposições já consagradas e tidas como intocáveis acerca da poesia, da prosa, da linguagem literária, etc., são inteiramente reconsiderados no esforço de despojar a atividade crítica e teórica da influência de elementos extra-literários de ordem psicológica, filosófica, sociológica, etc. (Ibid, p. 31).

A regra da vez é entender o texto pelo texto; analisar o fenômeno literário por intermédio dos elementos que lhe são próprios. Neste ínterim, ao estudar as particularidades da narrativa literária, os formalistas atentam para os elementos que colaboram para o processo de composição do material textual e, ainda, para o modo como estes elementos se organizam e se relacionam entre si; para tanto eles fazem uso das nomenclaturas *fábula* e *intriga*. A primeira denomina o conjunto de eventos empregados em função da constituição de uma história; enquanto que a segunda designa o próprio procedimento de construção do modo como os eventos estão ligados uns com os outros. Com relação ao papel ocupado pela personagem sob este novo viés, Brait (1999) esclarece que “passa a ser vista como um dos componentes da *fábula*, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da *trama*” (p. 43). Em concordância com esta opinião encontra-se o comentário registrado por Fernando Segolin:

Para os formalistas, a personagem, em princípio apenas um dos componentes da “fábula”, só adquire “status” de personagem literária quando submetida ao movimento construtivo da “trama”. E é a “trama” que lhe confere sua fisionomia específica, isto é, os seres narrativos não se explicam mais em função de suas relações de semelhança com um modelo humano, mas em decorrência do tipo de relação que mantêm com os demais componentes da obra-sistema (1999, p. 32).

A relação em análise não mais é a que estabelece personagem como modelo do humano, mas a sua relação como elemento estruturante da narrativa com os outros elementos que também compõem o texto. O ser fictício é visto pelos formalistas como um signo que se relaciona com outros signos dentro de um sistema, e que se organizam de forma a atribuir, à obra literária, um determinado significado.

O percurso histórico que realizamos até aqui nos revela a evolução do conceito de personagem. Partimos da ideia de representação da figura humana, passamos pela função de exemplo ético-moralista, e aqui chegamos finalmente ao que nos interessa, isto é, a personagem como elemento textual. E é esta faceta que nos interessa nesta pesquisa, em especial a noção inicialmente proposta por Foster juntamente com sua sugestão para uma tipologia.

### 1.3. Tipologia da personagem

No que diz respeito à classificação das personagens, a professora Cândida Vilares Gancho, de forma bastante didática, apresenta dois aspectos sob os quais podemos categorizá-las. O primeiro aspecto diz respeito ao papel desempenhado no enredo, o segundo está relacionado à caracterização.

#### 1) Quanto ao papel desempenhado no enredo.

Neste caso, temos o *protagonista*, que representa o papel principal da trama e atua como peça central no desenrolar da história. Nesta categoria poderemos ter um *herói* ou *heroína*, que “é o protagonista com características superiores as de seu grupo” (GANCHO, 2002, p. 14) ou podemos ter um *anti-herói* que, por sua vez, “é o protagonista que tem

características iguais ou inferiores as de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (Ibid, p. 14).

Em oposição aos protagonistas, aparece a figura importante do *antagonista*; aquela personagem que “se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas as do protagonista. Enfim, seria o *vilão* da História” (Ibid, p.15). Há casos em que as antagonistas são tão importantes para a condução da trama, que há quem as considerem mais importantes do que a própria protagonista. Podemos retirar como exemplo uma das personagens de Shakespeare que, mesmo não sendo uma personagem de narrativa, parece-nos bastante oportuna para esta situação; Iago, antagonista na tragédia *Othelo*, é uma personagem de grande valor para a crítica em virtude de sua capacidade de arquitetar situações e intrigas que fazem com que as ações aconteçam e a trama se desenvolva.

Mas nem apenas de protagonistas e antagonistas vive uma obra. Temos uma outra categoria que, por ter menos visibilidade, pode passar despercebida, mas que também se faz importante, em conjunto, para que o enredo possa se desenrolar. As *personagens secundárias*, também chamadas por Moisés (1979) de “deuteragonistas” (p. 140), são aquelas consideradas “menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes” (GANCHO, 2002, p. 16).

## 2) Quanto à caracterização;

Para dividir as categorias de acordo com as características apresentadas pelas personagens no decorrer da história, Gancho retoma a tipologia proposta por Foster. Teremos, portanto, as personagens divididas em *flat* (planas ou estáticas), que por sua vez se subdivide em *types* (tipos) e *caricatures* (Caricaturas), e *round* (redondas ou esféricas) (FOSTER, 1985).

As personagens *planas* (flat), “são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos” (GANCHO, 2002, p. 16). Para Moisés (1979), ainda são “destituídas de profundidade (psicológica, dramática, etc.)”. (p. 140) e “inalteráveis ao longo da narrativa, sempre iguais a si próprias” (p. 141). Beth Brait (1999) acrescenta que elas “são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de

forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor” (p. 40, 41).

As personagens planas, por sua vez, ainda se subdividem em tipo e caricaturas. A personagem *tipo* é percebida “por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc.” (GANCHO, 2002, p. 16). A personagem *caricatura* aparece quando “a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira” (BRAIT, 1999, p. 41). Esta personagem pode ser facilmente reconhecida por suas “características fixas e ridículas. Geralmente é um personagem presente em histórias de humor” (GANCHO, 2002, p. 17).

As personagens *redondas* (round), em contraste com a estaticidade das personagens planas, “são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1999, p. 41). Complementando o comentário de Brait, Gancho afirma que estas qualidades podem ser de caráter físico, psicológico, moral, social, ideológico. (2002, p. 18).

Apesar de termos nos concentrado, até então, na personagem literária, nossa pesquisa segue, a partir de agora, por outro viés que, por não deixar de ser narrativo, parece-nos pertinente e sequencialmente coerente com o que temos exposto até aqui. Nossa atenção se volta para a personagem cinematográfica de modo a demonstrar como relacionar o que foi dito até aqui (e ainda será) sobre personagem literária com este novo ponto de análise.

## Capítulo 2

# A personagem cinematográfica

### 2.1. Literatura em Cinema

Ao se depararem com uma proposta de estudo que envolva, de alguma forma, literatura e cinema, as pessoas tendem a esperar uma análise comparativa que envolva uma obra de natureza literária e sua adaptação para a linguagem fílmica. De fato, os laços que ligam a literatura e o cinema permanecem resistentes; o que não é estranho, já que “é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula” (GOMES, 2005, p. 105, 106).

A relação entre a arte cinematográfica, a arte literária e o espetáculo teatral é tão próxima que o cinema poderia ser considerado “pois uma simbiose entre teatro e romance” (Ibid, p. 106). Tal interação, indicada pelo termo “simbiose”, sugere uma afinidade tão íntima que ultrapassa o limite de uma simples relação por proximidade e entra no campo de uma relação parentesca. Acerca disso, é interessante observar o seguinte comentário de Gomes (Ibid, p. 106):

Nesta exposição, podemos pois inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos os personagens da ação encarnada em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance.

Como uma nova manifestação artística que guarda em si genes que a apontam como descendente de outras manifestações já existentes, como literatura, teatro e fotografia, o cinema esteve por muito tempo à mercê de críticas que buscavam estabelecer comparações entre ele e as outras possibilidades artísticas de um modo a questionar a relevância de um em posição aos outros. Neste sentido, uma das correntes críticas que por algum tempo prevaleceu, até que passara a ser fortemente combatida, reside no ideal de fidelidade fílmica. Este pensamento, já há muito superado, diz respeito, especialmente, ao campo da adaptação, ao

tentar contrapor uma obra literária ao seu equivalente em linguagem cinematográfica com o intuito de estabelecer uma superioridade de uma sobre a outra.

Com relação à independência de uma manifestação artística em relação às outras, Stam (1992) comenta:

A arte não é um simples servo, um simples transmissor de outras ideologias; em vez disso, tem seus próprios processos independentes e seu papel ideológico. Na arte, a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio (STAM apud FERNANDES, 2014, p. 39).

O preceito de fidelidade da adaptação caiu por terra, em termos de material teórico-crítico, por não perceber e/ou conceber o cinema como uma arte independente que, apesar de manter relações com outras manifestações de arte, possui um sistema próprio, com sua própria linguagem, suas próprias ferramentas, suas próprias propostas e seus próprios meios. Repetimos aqui que, apesar de autônomas, estas manifestações artísticas operam em constante comunhão entre si. Concentraremos-nos, a partir de agora, na relação literatura e cinema, visto que é esta a relação que de fato dá suporte para este trabalho.

Como arte com linguagem e meios próprios, o cinema possui suas formas de representar o seu material, inclusive quando este é gerado de um material que já existia em linguagem literária. As mudanças que existirão entre o material cinematográfico e o material literário em nada diminuem o valor artístico de um a respeito do outro, mas torna explícita a liberdade de criação, recriação e interpretação que existe entre os agentes da literatura e do cinema. Falando exclusivamente em material fílmico adaptado da literatura, muitos são os fatores que podem levar um cineasta a estabelecer certas alterações que supõem certas mudanças entre as tramas. Dentre vários fatores, citamos as questões: a) de **estética**, que operam quando as escolhas são feitas em nome do teor artístico desejado pelo cineasta para sua transposição; b) de **censura**, as quais exigem que o material adaptado seja revisado com o intuito de considerar o conteúdo apropriado para cada público-alvo; e c) **comerciais**, quando as escolhas parecem ser feitas com intuito de promover grandes bilheterias. Exemplificaremos a seguir cada um dos três pontos citados para que possamos melhor detalhá-los através dos próprios filmes.

a) Estética

Da mesma forma que o autor literário, por meio dos recursos que lhe competem, faz suas escolhas em função de uma qualidade estética para sua obra, o cineasta também o fará. Um

dos grandes exemplos envolverá a obra de um dos autores literários mais adaptados para o cinema, Edgar Allan Poe. Em *A Queda da Casa de Usher*, apresenta-nos a chegada de uma personagem, que também é narrador, ao lúgubre lar pertencente à família Usher. No conto, o narrador é chamado pelo amigo Roderick Usher, que padece de uma doença que provavelmente o levará à morte. O mesmo mal que o atinge, tem sido responsável pelo fim da sua linhagem familiar. Sua única parenta viva é sua irmã Madeline Usher. Em meio ao ambiente aterrorizante e melancólico, o narrador descreve os detalhes mórbidos que envolvem a casa, e seus habitantes. Certa noite, ele é acordado por Usher que o informa da morte de Madeline. Usher decide aguardar duas semanas antes de enterrar sua irmã, já que a mesma sofria de catalepsia. Passado este tempo, ela é sepultada, o que provoca em Roderick uma radical mudança. Ele aparenta um nervosismo, ansiedade e medo que antes não apresentava. O conto culmina com a confissão de Usher para o narrador sobre ter enterrado a irmã enquanto ainda estava viva. Lady Madeline retorna do túmulo e se lança sobre seu irmão, os dois caem mortos e o narrador foge amedrontado enquanto a casa de Usher cai e é engolida por um lago.

As duas mais conhecidas adaptações do conto de Poe são *La Chute de la Maison Usher* (1928), de Jean Epstein, e *The Fall of the House of Usher* (1960), de Roger Corman. Para sua película, Epstein opta pelo uso de imagens que capturem a atmosfera gótica e melancólica do conto de Poe. No entanto, aqui temos uma espécie de junção de temas coletados de alguns contos de Poe, a história central continua sendo o enredo de *A queda da casa de Usher*, no entanto há acréscimos advindos dos enredos de *Ligéia* e *O Retrato Oval*.



Figura 1 - Roderick Usher de Jean Epstein



Usher, na película de Epstein é um homem apaixonado por Madeline, sua esposa e adquire uma relação obsessiva com o quadro que pinta, usando-a como modelo. O motivo de seu desespero é que enquanto transfere sua imagem para a tela, sua esposa parece definhar aos poucos.



Figura 2 - Roderick ao lado do quadro "vivo" de sua esposa



Figura 3 - Madeline definhando aos poucos.

As alterações realizadas por Epstein concorrem para que a mensagem seja transmitida da forma como ele entende que deva ser. Suas escolhas estéticas, mesmo diante da falta de recursos, promovem uma obra de arte de valor e uma das mais reconhecidas obras do cinema B (filmes de baixo orçamento) mudo. Sem falar que esta se tornou uma das mais conhecidas adaptações da obra de Edgar Allan Poe. O importante aqui é perceber que o cineasta, assim como o escritor usa da licença poética, goza de certa liberdade para (re)escrever um enredo da forma que seu gênio criativo indique.

Corman, por sua vez, também faz uma releitura do conto de Poe e o mostra à sua maneira. Desta vez, o narrador, sob o nome de Philip, chega ao lar da família Usher a fim de partir com Madeline para que casem. Philip e Usher, diferentemente do conto de Poe, não são amigos de outrora e isto vem a cooperar para a criação do ambiente de conflito marcado, além dos recursos de cena, também pelo confronto das duas personagens. Seguindo seu próprio método artístico, Corman consegue transpor para a tela a sua visão a respeito da história de Poe.



Figura 4 - Philip, Madeline e Usher.

Os recursos usados pelo diretor agem juntos para que a atmosfera, neste caso, de medo e suspense, possa ser transmitida e percebida pela audiência. Estes recursos vão desde fisionomias e sons produzidos pelos atores, até elementos de cenário, figurino e trilha sonora. No filme de Corman, temos o acréscimo de uma personagem; trata-se do mordomo Bristol que possuirá na película uma determinada função. Além do mordomo, temos outra personagem que na verdade é um elemento inanimado que está presente no conto de Poe, mas que em Corman é antropomorfizada, isto é, a própria casa de Usher. Em algumas cenas, é possível ver que a casa, recebendo características humanas, protagoniza situações na intenção

de provocar a morte de Philip. As escolhas de enquadramento e ângulos também promovem para o crescimento do ar de suspense que envolve as cenas. É o exemplo das cenas que indicam o retorno de Madeline de sua sepultura.

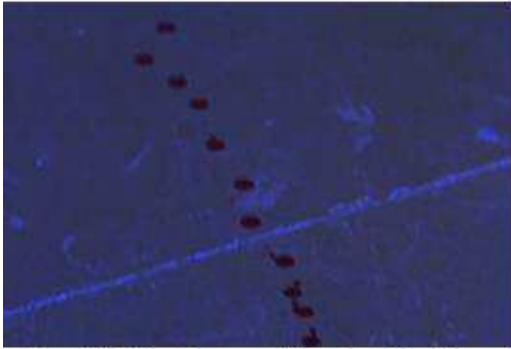


Figura 5 - Trilha de sangue deixada por Madeline.

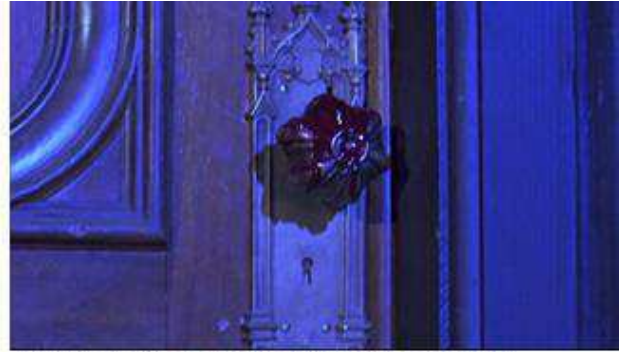


Figura 6 - Sangue deixado por Madeline na maçaneta.



Figura 7 - Closeup dado aos olhos de Madeline.



Figura 8 - Madeline volta para levar consigo seu irmão.

A câmera é o grande recurso de narração do cinema, a cena acima exposta é exemplo disto, a mudança de quadros é responsável por mostrar o desenrolar da trama. Mais adiante veremos um pouco mais a respeito desta capacidade narrativa própria do cinema.

#### b) Censura

Como o próprio nome indica, algumas produções cinematográficas às vezes têm que se adaptar aos termos de censura que determinam os temas e a intensidade com que estes devem ser abordados. As censuras geralmente acontecem em razão da faixa etária, ou ainda por questões sócio-políticas e culturais quando o tema é visto como inapropriado para um certo lugar, ou para uma certa época . Este tipo de adaptação é bastante aplicada a narrativas voltadas ao público infanto-juvenil. Um exemplo bem claro é encontrado no conto dos irmãos Grimm, Branca de Neve e em sua versão de 1937 na animação de Walt Disney. Os detalhes do conto sobre a morte da madrasta seriam um tanto quanto pesados para um público infantil. Percebamos a diferença:

A horrível mulher fitava-a como uma serpente ao fascinar um passarinho. Mas sobre o braseiro já estavam prontos um par de sapatos de ferro, que haviam ficado a esquentar em ponto de brasa; os anões apoderaram-se dela e, calçando-lhe à força aqueles sapatos quentes como fogo, obrigaram-na a dançar, a dançar, a dançar, até cair morta no chão. (ESTÉS. 2005, p. 41)

Na versão de Disney, a madrasta, após envenenar Branca de Neve, é perseguida pelos anões. Na tentativa de escapar sobe um morro e se vê sem saída, tenta fazer com que uma pedra deslize sobre os homenzinhos, mas o lugar onde está é atingido por raio e ela cai. Sua morte é sugerida pela figura de dois abutres que se lançam sem sua direção após a queda.



Figura 9 – Sequência da morte da madrasta.



As questões temáticas também sofrem com o pesado crivo dos censores. Como exemplo, as obras de Tennessee Williams *Gata em teto de zinco quente* (1958) e *De repente, no último verão* (1959) foram adaptadas para o cinema e o conteúdo relacionado às personagens homossexuais foi retirado ou deixado subentendido.



Figura 10 - Maggie buscando uma aproximação com Brick.



Figura 11 - Maggie tenta seduzir o marido.

Na peça existem fortes insinuações de que Brick mantinha um relacionamento amoroso com o seu amigo Skipper. No filme esta relação se transformou em uma amizade intensa. O modo que o diretor encontrou para deixar subentendida esta relação reside nas sutis imagens que propõem a falta de interesse sexual de Brick por sua bela e atraente esposa.

### 3) Comercial

Este aspecto, nem sempre muito bem recebido pela crítica, aplica-se a casos em que as mudanças percebidas na transposição se dão por razões, ainda que não confessadas, meramente monetárias. Efeitos especiais e o uso da mais alta tecnologia digital podem ser empregados no intuito de atrair para a película um bom público e uma considerável arrecadação com bilheteria. Como exemplo disto, separamos o seguinte trecho do livro *Harry Potter e as Relíquias da Morte*:

O estampido foi o de um tiro de canhão e as chamas douradas que jorraram entre as duas, no centro absoluto do círculo que eles tinham descrito, marcaram o ponto em que os feitiços colidiram. Harry viu o jato verde da maldição de Voldemort ir de encontro ao seu próprio feitiço, viu a Varinha das Varinhas voar para o alto, escura contra o nascente, girar pelo céu encantado como a cabeça de Nagini, girar pelo ar em direção ao senhor que se recusava a matar e que viera, enfim, tomar legitimamente posse dela. E Harry, com a habilidade infalível de um apanhador, agarrou a varinha com a mão livre ao mesmo tempo que Voldemort caía para trás de braços abertos, as pupilas ofídicas dos olhos vermelhos virando para dentro. Tom Riddle bateu no chão com uma finalidade terrena, seu corpo fraco e encolhido, as mãos brancas vazias, o rosto de cobra apático e inconsciente. Voldemort estava morto, atingido pelo ricochete de sua própria maldição, e Harry ficou parado com as duas varinhas na mão, contemplando o invólucro do seu inimigo. (ROWLING, 2007, p. 578).

O trecho descreve o confronto final entre protagonista e antagonista da série de livros da chamada saga *Harry Potter*. É narrado o combate entre os dois e em seguida a morte de Lord Voldemort, ou Tom Riddle. Atingido por um feitiço, ele tomba morto no chão. Vejamos, agora, como esta cena fora transposta para as telas.



Figura 12 - Harry Potter e Voldemort se enfrentam



Figura 13 - Sequência da morte de Voldemort.

No filme *Harry Potter e as relíquias da morte. Parte II* (2011), a cena acontece com uma mudança no momento da morte de Voldemort. E esta escolha, que no futuro talvez venha a

ser considerada estética, ocorre em função do efeito 3D. Voldemort não apenas morre e cai imóvel no chão, ele se desfaz e seus restos voam por entre o público.

Até aqui, tentamos mostrar uma perspectiva em mão dupla, ou seja, literatura e cinema são manifestações artísticas que detêm seus próprios sistemas e modos de manifestação, entretanto, apesar desta autonomia, elas estão em constante contato recebendo influências uma da outra, assim como também de outras manifestações artísticas.

## 2.2. A personagem no cinema

Uma vez expostas nossas considerações sobre a relação cinema e literatura, retomamos agora o alvo maior desta pesquisa que é a personagem. Percebemos que a mesma relação de parentesco reside no quesito *personagem*. Muitas das apropriações feitas pelo cinema podem se originar do fenômeno literário. Tanto é assim que, ao escrever seu referencial texto *A personagem cinematográfica*, Paulo Emílio Salles Gomes (2005) muitas vezes se reporta aos textos e aulas de seu colega Antônio Cândido. Ele comenta, inclusive, as propostas de Cândido referentes às formas de situar a personagem no romance e as considera válidas também para a personagem fílmica.

Antes de continuarmos relatando a proposta de Gomes em usar os postulados de Cândido, é importante ter em mente, em virtude da mudança que ocorrerá na narrativa de uma manifestação artística para a outra, que:

Por contar fundamentalmente com imagens, a narrativa fílmica (e , de forma mais geral, audiovisual) é vista como um ato de linguagem específico: a mostração. Com efeito, no cinema, contar é desde logo *mostrar, dar a ver*, ainda que o ato de narração a isso não se reduza. (GARDIES, 2008, p. 86)

O cinema se comunica principalmente através de imagens, então, o processo de narração se dará a partir das técnicas de posicionamento de câmera e dos ângulos obtidos. Isto não impede que outras formas de narrar também sejam utilizadas.

Esclarecimentos feitos, voltemos ao que Gomes pontua como modos de situar as personagens. Tomando Cândido como referência, ele separa três posicionamentos tomados pelo narrador que permite à audiência entrar em contato com os seres fictícios: narração objetiva; adoção do ponto de vista de uma ou mais personagens; narração na primeira pessoa do singular.



### 1) Narração objetiva;

A narração objetiva é a mais usual; neste caso, o narrador, representado pelo movimento de câmera, torna-se um expectador e se retrai deixando que as personagens conduzam a história por meio de seus diálogos e ações.



Figura 14 - Philip e Madeline observam Roderick tocar uma canção.

Nesta cena de *The fall of the House of Usher*, o narrador se torna mais um expectador observando Philip e Madeline apreciarem a apresentação musical de Roderick. A câmera, aqui nosso narrador, se afasta de uma forma que consiga captar todo o espaço físico para que as interações entre as personagens sejam transmitidas sem tomar pontos de vista de uma ou de outra.

### 2) Adoção de ponto(s) de vista;

Aqui Gomes se refere ao ponto de vista físico e intelectual. O ponto de vista físico se apresenta quando a câmera toma a perspectiva de visão ora de uma personagem ora de outra; este recurso é conhecido como “campo contra campo”.



Figura 15 - Sequência de mudança de perspectiva de Stella para Blanche.

A partir do ponto de vista físico - ora da personagem Blanche, ora de Stella, personagens do filme *Uma rua chamada pecado* (1951) -, a câmera proporciona a impressão de sequência de diálogo. Esta técnica é bastante utilizada em filmes de terror e suspense, nos quais a câmera acompanha as personagens de forma a instigar no público a aflição, angústia e os sustos das personagens diante da incerteza do está para aparecer. A seguinte sequência de *O Iluminado* (1980) exemplifica bem esta perspectiva visual.



Figura 16 - Sequência em que a câmera acompanha Danny pelo corredor.

A câmera se posiciona de uma forma que possamos acompanhar cada pedalada do garoto Danny em seu triciclo pelos corredores vazios do hotel Overlook. Esse movimento

de câmera, juntamente com a trilha sonora, provoca sustos ao descobrirmos, ao mesmo tempo em que Danny, que os corredores não estão tão vazios assim.

Em relação à perspectiva intelectual, temos o exemplo de *Carrie, a estranha* (2002). Alguns personagens estão diante de um interrogatório feito pela polícia para desvendar várias mortes que aconteceram em uma festa. A história acontece a partir de analepses que envolvem o período de uma semana antes do baile no qual a tragédia, que está sendo investigada, acontece. As personagens testemunham diante dos investigadores e contam o que sabem e suas opiniões sobre a personagem Carrie White. Desta vez, não conhecemos apenas o ponto de físico das outras personagens, mas sim seus pontos de vista intelectuais.

### 3) Narração em primeira pessoa;

Não tão comum quanto as duas anteriores, esta forma de narração nos põe diretamente na pele da personagem. A câmera não apenas focaliza o seu ponto de vista, ela se torna sua própria visão, de maneira que vemos aquilo que está sob alcance do campo de visão da personagem. Em termos intelectuais, neste caso, entramos na mente da personagem e ouvimos seus pensamentos muitas vezes em forma de diálogo interior.



Figura 17 - A câmera representa a visão de Ferris.

A câmera mostra exatamente a visão “embaçada” do protagonista de *Curtindo a Vida Adoidado*. Um filme que se destaca ainda por sua forma não tão comum, em cinema, de narração: o narrador, no caso, o próprio protagonista, Ferris Bueller, interrompe a história com suas narrativas enquanto se dirige diretamente ao público, desprezando o método da “quarta parede”.

O texto de Gomes cita, depois de expor as três formas de situar a personagem, duas formas de constituição das personagens: uma forma mais usual, por meio das imagens propriamente ditas; e uma forma mais rara, através das palavras. No primeiro caso, temos as personagens cinematográficas como de costume projetadas nas telas, agindo e dialogando em favor do desenvolvimento do enredo. No segundo caso, temos personagens construídas a partir de palavras; elas não aparecem em cena, pelo menos não que possamos vê-las, são construídas ou citadas nas palavras das outras personagens. Um grande exemplo deste caso está no filme *Rebecca* (1940), no qual a personagem que lhe dá nome já está morta e tudo o que sabemos a seu respeito é passado por meio das falas das outras personagens.

Mesmo fazendo uso de uma teoria da literatura como base para suas palavras, Gomes (2005, p. 111) estabelece uma determinada distinção entre a personagem romanesca e a fílmica:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas.

Este é um dos pontos que serve como grande distinção entre teatro e cinema. O ator no teatro encarna uma personagem que se estrutura nas palavras da própria peça. Esta estrutura ocorre antes do processo de encenação e é provisória, visto que a personagem já existe efetivamente como patrimônio literário. No cinema, a fase escrita de criação da personagem é apenas o passo inicial; este passo se concretiza quando aquele elemento do roteiro é encarnado por um ator. Nas palavras de Gomes, a “personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator” (2005, p. 114).

Mesmo nos ajudando a entender mais o universo da personagem cinematográfica, o texto de Salles Gomes não oferece, até porque não se propõe a isso, uma categorização minuciosa deste elemento fictício para direcionar possíveis perspectivas de análise. Na verdade, não chega ao nosso conhecimento a existência de uma tipologia que se dedique diretamente à personagem do cinema. Em comparação, a personagem do romance, por exemplo, possui um número considerável de textos que dão suporte para os estudos a seu respeito. A fortuna crítica e teórica sobre o cinema é vasta, entretanto, quando o assunto é especificamente a personagem cinematográfica nos vemos reduzidos a um número bem menor de referências. O número é ainda mais reduzido, praticamente inexistente, quando a intenção é averiguar de modo a classificar as personagens de acordo suas categorias e suas funções nos filmes.

Impulsionados pela ausência de um material teórico que dê suporte a um estudo de classificação de personagens cinematográficas, decidimos sugerir a aplicação, averiguando esta possibilidade, dos mecanismos de categorização da personagem de romance às personagens de natureza fílmica. Os relatos desta aplicação e de sua averiguação compõem o material-base que dá forma ao nosso próximo capítulo.

## Capítulo 3

# A personagem do cinema: uma proposta de classificação

### 3.1. Por uma tipologia

Discutimos anteriormente a ausência de um embasamento teórico que dê o suporte necessário para um estudo aprofundado da personagem cinematográfica; especialmente no que se refere à sua classificação. Apesar de termos um vasto e reconhecido material na área de estudos cinematográficos, cinema e literatura, adaptação, etc., não temos conhecimento de um texto que se direcione à personagem como categoria analítica que carece de uma tipologia. Levando em consideração as relações de proximidade e trocas efetuadas entre o cinema e a literatura, e instigados pela falta de um referencial teórico específico, decidimos averiguar a possibilidade de aplicar ao cinema uma teoria que a priori é destinada à literatura.

Nossa intenção nesta terceira parte é observar a aplicabilidade das teorias de classificação da personagem de narrativa literária em exemplos retirados da narrativa fílmica. Utilizaremos a classificação obtida pelo papel desempenhado pela personagem na trama, assim como a classificação por categorização baseada na tipologia de Foster. Retomaremos parte do que foi visto anteriormente, em especial na primeira parte, mas desta vez ilustraremos com exemplos de personagens cinematográficas para que a possibilidade (ou não) de estabelecer uma relação entre a teoria literária e o corpus fílmico seja averiguada.

#### 3.1.1. Quanto ao papel desempenhado no enredo

Retomando as categorias de classificação com relação ao grau de relevância da personagem dentro do enredo, distinguimos três tópicos: protagonistas, antagonistas e personagens secundárias.

##### 1) Protagonistas



Nesta classe se encontram os personagens principais da história. Dentro dela temos uma subclasse que organiza as protagonistas em heróis e anti-heróis. Vejamos alguns exemplos.



Figura 18 - Henry Cavill como Superman em Homem de Aço

Quando imaginamos a figura de um herói, geralmente nos reportamos aos seres que combatem o mal com seus superpoderes ou seu aparato tecnológico. O Superman, herói do filme *Homem de Aço* (2013), é um bom exemplo de um protagonista herói. Além de um protagonista herói, temos um herói, um salvador, que é protagonista. Neste caso é bastante óbvio quem ocupa o papel principal. Aqui temos a figura do herói que, na incessante luta entre bem e mal, representa o bem e tem como objetivo anular as ações do seu opositor. Geralmente, filmes com figuras de super-heróis são bastante enfáticos e maniqueístas em delimitar quem está do lado do bem e quem está do lado do mal. De modo que, as ações do protagonista, que se mostram superiores às ações comumente humanas, revelam sua superioridade moral em relação aos outros personagens.



Figura 19 - Katniss Everdeen, interpretada por Jennifer Lawrence.

Katniss Everdeen, personagem da série de filmes *Jogos Vorazes* (2012 – 2015), representa o protagonista herói ao redor de quem gira a trama. Neste caso, não temos uma garota que precisa ser salva, temos uma heroína que é capaz de cuidar de si mesma e que, na verdade, acaba salvando outras pessoas, inclusive seu par romântico.



Figura 20 - Jay Gatsby, vivido por Leonardo DiCaprio



Jay Gatsby, que protagoniza *O Grande Gatsby* (2013), é um exemplo de que ser um protagonista herói não significa necessariamente ser um super-herói. Ele é o personagem central da trama que apresenta características superiores em relação ao grupo no qual está incluso.

Estes exemplos de heróis podem servir como contraste para a próxima subcategoria.



Figura 21 - Alex, interpretado por Malcolm McDowell

O protagonista do renomado filme *Laranja Mecânica* (1971) é um sociopata interessado em música clássica, estupro e violência. É um ótimo exemplo de um protagonista anti-herói, isto é, aquele que possui características iguais ou inferiores ao grupo em que se insere.

## 2) Antagonista

A figura do antagonista é de extrema importância, dependendo da intenção do roteiro, para o desenvolvimento dos fatos.



Figura 22 - Iago, interpretado por Kenneth Branagh

Iago é um grande exemplo de antagonista responsável pela condução dos conflitos que geram as ações do filme. As outras personagens são manipuladas por ele e, como marionetes, são levadas a agir de acordo com o desejo dele. Aqui temos representada a personagem do filme *Othello* (1995).



Figura 23 - Simba e Scar

Em algumas animações, podemos reconhecer uma figura como antagonista antes mesmo de sabermos de suas intenções. Neste caso, as expressões dadas ao desenho, em contraste com as expressões das outras personagens, sugerem um posicionamento adversário ao curso do protagonista. É assim que percebemos que Scar, o leão à direita, é o antagonista em questão através do olhar ardiloso que sempre o acompanha. Aqui temos a antagonista retirada de *O Rei Leão* (1994).

### 3) Personagens secundárias

As personagens secundárias são as demais que não protagonizam ou antagonizam a trama. São as personagens menos citadas. São importantes como elementos de construção da história, mas individualmente não são tão recorrentes quanto o herói ou anti-herói e seus antagonistas.



Figura 24 - Os vencedores são guiados à nova colheita

Aqui temos a protagonista, desta vez no filme *Em Chamas* (2013), rodeada por personagens secundários, cujas presenças no filme se dão em prol do desenvolvimento da trama que envolve a protagonista Katniss Everdeen e sua luta contra o regime totalitário da Capital.



Figura 25 - Blanche interagindo com personagens secundárias

Em *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), Blanche precisa de informação para encontrar o endereço da irmã. Neste momento vemos sua interação com a personagem Eunice e uma outra mulher cujo nome nem ao menos é citado. As personagens secundárias, neste caso, são incumbidas de passar para a protagonista a informação que ela procura.

### 3.1.2. Quanto à categorização

Agora, dividiremos as personagens em classes de acordo com a tipologia proposta por Foster. Em sua obra *Aspects of the novel* (1985), Foster sugere a existência de dois tipos de personagens de acordo com a categoria que ocupam na narrativa: *Personagens planas e Personagens redondas*.

As personagens planas são identificadas por seu número reduzido de características, sua falta de complexidade, sua incapacidade de surpreender e mudar no decorrer da história.



Figura 26 - Stella, interpretada por Kim Hunter

Stella, personagem de *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), permanece sempre a mesma; sem alterações, sem surpresas. Nada que a leve além de sua relação com outras personagens. É sempre a irmã de Blanche e esposa de Stanley.

As personagens planas podem ser divididas em tipos e caricaturas. As personagens tipo se apresentam por meio da repetição de uma determinada característica, de modo que esta a defina. Neste caso, a repetição do atributo não deve tomar um ar de comicidade porque neste caso passaria a se tratar de uma caricatura.



Figura 27 - Bristol, interpretado por Harry Ellerbe



Uma das personagens tipo, a qual fora bastante popularizada em razão de sua recorrência em romances e contos policiais, aparece na figura do mordomo. Esta classe, aqui representada por Bristol de *The Fall of the house of Usher* (1960), geralmente se faz presente em suspenses e histórias investigativas. Silenciosas e observadoras, estão entre os frequentes suspeitos de crimes investigados.

As personagens caricaturas, por sua vez, apoiam-se no exagero de uma qualidade de forma a indicar sátira ou humor. Em um caso, usadas como protesto geralmente com alguma conotação sócio-político-ideológica; no outro, usadas como fonte segura de riso e ridicularização. E, em outros casos, temos a junção dos dois anteriores, a crítica com embasamento ideológico através da exposição ao ridículo.



Figura 28– Charles Chaplin em O Grande Ditador

Um exemplo recorrente é a caricatura de Hitler presente na personagem de Charles Chaplin em *O Grande Ditador* (1940). Um ditador megalomaníaco com um interesse doentio por conquistas que pensa ter o mundo em suas mãos.



Figura 29 - Cena de Algie. The Miner.

Um dos recursos muito usados por Hollywood a fim de garantir o riso estava em usar personagens homossexuais com trejeitos propositalmente exagerados. O riso é provocado através da ridicularização de uma determinada classe através de uma determinada característica. Neste caso, o filme *Algie, the miner* (1912) nos mostra Algie Allmore, um homem com visíveis tendências homossexuais, que é desafiado a provar que é um “homem de verdade” tendo como prêmio, caso seja bem sucedido, a mão da filha de seu desafiador em casamento. As cenas remetem às tentativas do protagonista de realizar tarefas consideradas másculas. O teor “cômico” é extraído exatamente da maneira afeminada com que ele efetua as ações que sugeririam masculinidade.

Uma vez expostas e exemplificadas as personagens planas e sua subdivisão, partamos agora para as personagens ditas mais complexas e profundas, isto é, as personagens redondas.

Ao contrário do que se fala a respeito das personagens planas, as personagens redondas são construídas sob uma grande variedade de atributos que asseguram sua caracterização como, de fato, mais complexa e ampla. São personagens, que além de apresentar várias características, não permanecem estáticas, elas evoluem ou envolvem juntamente com o enredo.



Figura 30 - Cenas de *Cisne Negro*.

A protagonista do filme *Cisne Negro* (2010), Nina Sayers, interpretada por Natalie Portman, vive em constante conflito psicológico resultante de sua dedicação em nível obsessivo à dança. Ela faz testes para o papel principal de uma apresentação de O Lago dos Cisnes. Nesta apresentação, a mesma bailarina deverá interpretar o puro e inocente cisne branco, e também o ardiloso e sombrio cisne negro. Nina se encaixa perfeitamente como cisne branco, resta que consiga o mesmo com relação ao negro. Nesta busca por seu lado obscuro, Nina acaba provocando um conflito consigo mesma. As duas Ninas, uma representada pelo cisne branco e a outra pelo cisne negro, enfrentam-se de modo a conturbar a mente da protagonista. Nina é um exemplo de personagem redonda; está em constante mudança e possui características, especialmente psicológicas, complexas.

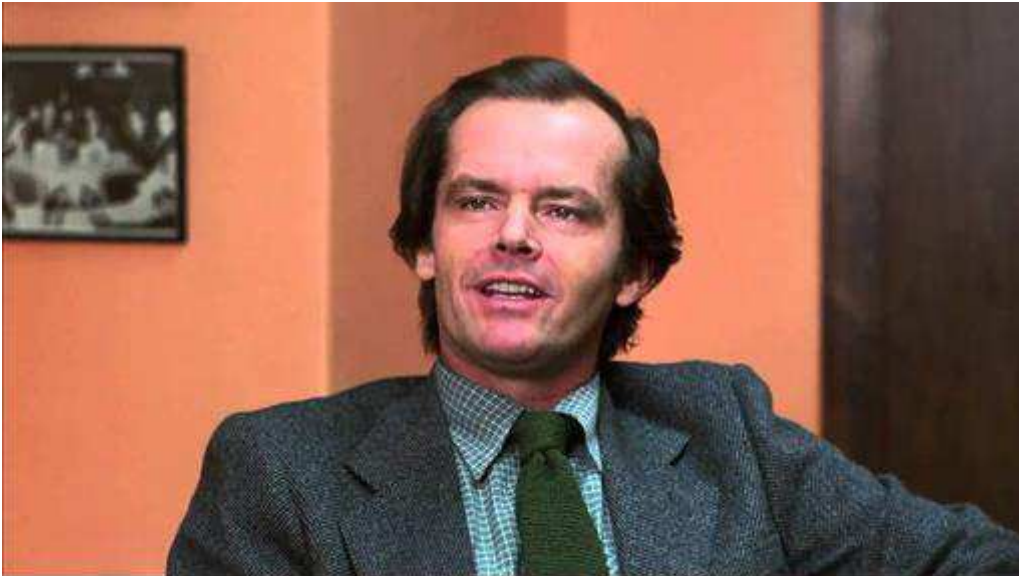


Figura 31 - Jack Nicholson como Jack

Em *O Iluminado* (1980), Jack Torrance é um escritor que aceita o trabalho de ser zelador de um hotel que permanece isolado pela neve durante os longos invernos e que, em virtude disso, fecha suas portas. Jack, sua esposa Wendy e o filho do casal, Danny se mudam para o hotel Overlook, onde residirão, sem contato com outras pessoas, por cerca de seis meses. Até então, Jack não apresenta nenhuma característica que o defina negativamente. Com o passar do tempo, ele vai se tornando violento, impaciente e obcecado pela finalização de seu livro. As mudanças na personalidade de Jack passam a ser percebidas por suas próprias expressões faciais.





Figura 32 - Jack Torrance. O Iluminado.

No desenrolar da obra, sabemos que o hotel é assombrado por fantasmas de pessoas que lá morreram e que a mudança de Jack se dá também em função da influência negativa que o lugar, além do isolamento, tem sobre ele. A situação apenas piora na medida em que Jack desenvolve características psicopáticas.



Figura 33 - Famosa cena de O Iluminado

Em uma das sequências memoráveis do cinema, Jack persegue sua esposa e filho a fim matá-los e aparenta uma verdadeira transfiguração física que parece acompanhar as suas transformações psicológicas. Jack é uma personagem composta por um número diverso de atributos que cooperam para a densidade de sua complexa caracterização. É mais um exemplo de personagem redonda ou esférica. E, de fato, o cinema, assim como a literatura, está repleto de personagens que se encaixam nesta e nas outras categorias de classificação.

## Considerações Finais

No decorrer desta pesquisa, averiguamos a aplicabilidade da teoria literária ao material do cinema, e percebemos uma compatibilidade que nos permite encarar como possível tal aplicação. Mesmo que uma proposta de tipologia própria para a personagem cinematográfica venha a existir, consideramos que os comentários e discussões realizados nesta pesquisa continuarão sendo pertinentes. Fomos, de fato, levados a propor este trabalho de transposição teórica em função, como já citado anteriormente, da ausência de um material que dê suporte para este estudo. No entanto, o nosso intuito aqui é o de observar e perceber a possibilidade (ou não) do uso dos tópicos de categorização da personagem da narrativa literária, aplicados às personagens da narrativa fílmica. Neste âmbito, levando em consideração que conseguimos, por meio de exemplos práticos, aplicar a teoria literária ao nosso *corpus* fílmico, acreditamos ter atingido nosso objetivo. Uma vez atingida esta meta, intencionamos continuar nossos estudos em benefício de outras maneiras de comunhão de teorias e corpus entre cinema e literatura.

A personagem é um ser que existe na ficção, pode ser humana ou antropomorfizada, atua como mais um dos elementos que dão estrutura e lógica ao texto. Ela deve ser entendida além do aspecto que a relaciona com a representação humana. Como elemento textual, ela requer uma análise que assim a examine. Para tanto, assim como os outros elementos, a categoria personagem conta com uma série de tópicos capazes de dividi-la em subcategorias analíticas.

A personagem é recorrente também em outras manifestações artísticas. No cinema, por exemplo, sua relevância é indiscutível para o desenvolvimento das ações e da trama como um todo. Apesar de ser um elemento tão importante para o conjunto da obra cinematográfica, não há uma categorização que se direcione à personagem fílmica como há para a personagem da narrativa literária. Uma vez que as relações entre literatura e cinema permitem que uma arte troque influências com a outra, respeitando suas autonomias, é possível fazer uso de uma teoria literária aplicada ao material fílmico e vice-versa.

A classificação das personagens quanto ao papel desempenhado na trama, assim como a tipologia sugerida por Foster, pode ser aplicada ao processo de análise da categoria personagem do cinema. Com um diversificado campo de exemplificações, podemos ilustrar cada um dos tópicos destas propostas classificatórias. Acreditamos que a nossa pesquisa possa contribuir para com outros estudos voltados à relação cinema-literatura. Percebemos, por meio desta, que as diferentes formas de arte não se isolam; não constroem em torno de si

muros intransponíveis. Ao contrário, agem em comunhão, retirando umas das outras o que conveniente for. Almejamos construir futuros estudos que também relacionem outros aspectos da natureza literária aplicados a outras formas de arte, assim como aspectos de outras manifestações da arte aplicados às produções literárias.

## Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CÂNDIDO, Antônio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERNANDES, Auricélio Soares. *A queda das casas de Poe e Corman: ambientação, personagens e mise-en-scène*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras ) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos irmãos Grimm*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FOSTER. E. M. *Aspects of the Novel*. Orlando: Harcourt, 1985.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.
- GARDIES, René (org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem cinematográfica*. In: CÂNDIDO, Antônio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CÂNDIDO, Antônio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter e as Relíquias da Morte*. Trad. Lia Wyler. Rocco, 2007.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. 2 ed. São Paulo: Olho d'água, 1999.

## Filmografia

- ALLERS, Roger. *O Rei Leão*. Walt Disney. Cor. 89 min. 1994.
- ARONOFSKY, Darren. *Cisne Negro*. Cor. 108 min, EUA. 2010.
- BROOKS, Richard. *Gata em Teto de Zinco Quente*. Cor. 108 min, EUA. 1958.
- CARSON, David. *Carrie, a estranha*. Cor. 132 min, EUA, 2002.
- CHAPLIN, Charles. *O Grande Ditador*. P&b. 124 min, EUA, 1940.
- CORMAN, Roger. *The Fall of the House of Usher*. Cor. 79 min. EUA, 1960.
- EPSTEIN, Jean. *La Chute de la Maison Usher*. P&b. 66 min. França, 1928.
- GUY, Alice. *Algie, the Miner*. P&b. 10 min, EUA, 1912.
- HAND, David. *Branca de Neve e os Sete Anões*. Walt Disney. Cor. 83 min, EUA, 1937.
- HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca*. P&b. 130 min, EUA, 1940.
- HUGHES, John. *Curtindo a Vida Adoidado*. Cor. 102 min, EUA, 1986.
- KAZAN, Elia. *Uma Rua Chamada Pecado*. P&b. 124 min, EUA, 1951.
- KUBRICK, Stanley. *Laranja mecânica*. Cor. 136 min, EUA/Inglaterra, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O Iluminado*. Cor. 144 min. 144 min, EUA, 1980.
- LAWRENCE, Francis. *Em Chamas*. Cor. 146 min, EUA, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A Esperança I*. Cor. 124 min, EUA, 2014.
- \_\_\_\_\_. *A Esperança II*. Cor. 137 min, EUA, 2015.
- LUHMANN, Baz. *O Grande Gatsby*. Cor. 142 min. EUA/Austrália, 2013.
- MANKIEWICZ, Joseph L. *Suddenly, Last summer*. P&b. 114 min.
- PARKER, Oliver. *Othello*. Cor. 123 min. EUA/Inglaterra, 1995.
- ROSS, Gary. *Jogos Vorazes*. Cor. 145 min, EUA, 2012.
- SNYDER, Jack. *O Homem de Aço*. Cor. 142 min, EUA, 2013.
- YATES, David. *Harry Potter e as Relíquias da Morte II*. Cor. 130 min. Inglaterra, 2011.