

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Roberta Nichele Bastos

CINEMA DE PERSONAGEM:
a construção de personagem no cinema de Woody Allen

Porto Alegre
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Roberta Nichele Bastos

CINEMA DE PERSONAGEM:
a construção de personagem no cinema de Woody Allen

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof Dr Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre
2010

Roberta Nichele Bastos

CINEMA DE PERSONAGEM:
a construção de personagem no cinema de Woody Allen

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof Dr Alexandre Rocha da Silva

Conceito final:

Aprovada em de de 2010.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva - UFRGS

Prof. Me. Ivanir Migotto – UNISINOS

Prof. Me. Tiago Ricciardi Correa Lopes – UNISINOS

Porto Alegre
2010

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo perceber como o personagem é construído na narrativa cinematográfica enquanto ser de linguagem. Para isso, partiu-se de estudos narratológicos de teoria literária e de teoria do cinema, de modo a compreender como o cinema narra e discursa, bem como o papel da personagem na narrativa. A partir deste estudo, iniciou-se a análise da construção da personagem cinematográfica por três instâncias criadoras: o diretor, o roteirista e o ator. Por fim, analisou-se o trabalho do diretor, roteirista e ator Woody Allen enquanto criador de narrativas que têm o personagem como elemento dominante: de cinema de personagem. Mais especificamente, foi analisado o modo de construção de personagens no filme *Desconstruindo Harry*, obra metalinguística que trata do assunto.

Palavras-chave: cinema; personagem; narrativa; discurso; narração; narratologia; Woody Allen; diretor; roteiro; ator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 O PERSONAGEM COMO OBJETO DE ESTUDO DA NARRATOLOGIA	9
1.1 O PERSONAGEM SOB A ÓTICA ESTRUTURALISTA.....	12
1.2 O PERSONAGEM COMO EIXO CENTRAL DA NARRATIVA	19
2 NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA.....	22
2.1 NARRAÇÃO E DISCURSO	26
2.2 CINEMA DE PERSONAGEM <i>VERSUS</i> CINEMA DE AÇÃO OU DE TRAMA .	34
2.2.1 Cinema de personagem em Woody Allen: a influência do romance psicológico	40
3 O PERSONAGEM CINEMATOGRÁFICO	47
3.1 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM PELO ROTEIRISTA.....	54
3.2 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM PELO DIRETOR	59
3.3 O PAPEL DO ATOR	62
4 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DE WOODY ALLEN	66
4.1 O MODO DE TRABALHO.....	66
4.1.1 Roteiro.....	67
4.1.2 Direção	70
4.1.3 Atuação	72
4.2 ALLEN E HARRY: ANÁLISE DO FILME DESCONSTRUINDO HARRY SOB A ÓTICA DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS	74
CONCLUSÃO	86
BIBLIOGRAFIA	90

INTRODUÇÃO

Hugo Munsterberg já havia teorizado a respeito do cinema como arte da mente humana¹, da mesma forma que a música é a arte do som e a pintura é a arte da visão. O cinema seria a arte que mais se aproxima do olhar (em sentido amplo, muito além do sentido da visão), do pensamento e do funcionamento da mente humana, com todos os seus cortes, seleções de ângulos, cores e de priorizações. Por esse caminho, que rende frutos em teoria até os dias atuais, com Jacques Aumont, Edgar Morin e Christian Metz, para citar três exemplos, a narrativa cinematográfica toma proporções gigantescas. Sem narrativa (ou anti-narrativa, o que pressupõe narrativa e também personagens, como é o caso dos filmes de cineastas como David Lynch) não haveria filme. Pois sem personagens não há narrativa, já sabiam os gregos tendo Aristóteles em sua Poética² como porta-voz.

O cinema evoluiu e se dispersou em inúmeras maneiras de fazer filmes desde que Munsterberg decretou a relevância primordial da narrativa cinematográfica em detrimento de quaisquer relevâncias técnicas que o cinema pudesse ter. Mas é perceptível que o cinema de narrativa ainda é o principal trunfo da indústria cinematográfica, como observou André Gardies³: “Desde há mais de um século que a maioria das pessoas vai às salas de cinema para seguir histórias. E pagam para isso. O cinema comercial deve essencialmente sua fortuna, artística e econômica, ao domínio da arte de narrar” (2008, p.75).

O presente trabalho tem como motivação a necessidade de apreender o modo de criação de personagens cinematográficos, justamente pela compreensão de sua importância na narrativa audiovisual. Sendo o personagem objeto de estudo da narratologia, uma das alternativas para sua investigação seria partir da teoria literária, avançando historicamente até o nascimento do cinema e das teorias modernas e contemporâneas acerca de personagem, sua função e definição.

1 ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 269 p.

2 ARISTÓTELES, **Poética**. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian. Serviço de Educação e Bolsas, 2008. 123 p.

3 GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: 2008. 286 p.

Contudo, por ser fruto de um meio específico diverso da literatura, é preciso que se busque na teoria do cinema os elementos necessários para fazer avançar o estudo em direção a um entendimento global da formulação do personagem cinematográfico.

Diferentemente da literatura, onde o personagem é criado pelo escritor e recriado pelo leitor, no cinema são inúmeros os agentes criadores: o roteirista, primeiro e talvez maior pai do personagem, abre espaço em seguida para toda uma equipe que transformará os “seres de papel”⁴ em seres que na tela têm imagem, som, enquadramento, luz, movimento e ambiente.

Para dar conta dessas diversas dimensões, optamos por organizar o texto segundo a progressão de especificidade dos assuntos em quatro capítulos. No primeiro, mais geral e conceitual, abordaremos as concepções de personagem em uma perspectiva histórica, partindo da teoria literária. No segundo, trataremos da narrativa cinematográfica, sua relação com a teoria literária, sua criação e suas implicações, estudando os modos de narrar cinematográficos e delimitando dois grandes grupos de narrativas: as de personagem e as de ação ou trama. Essa delimitação será pertinente para compreendermos, mais tarde, os modos de criação de Woody Allen.

No terceiro capítulo, mais específico, serão abordadas as especificidades da personagem cinematográfica e suas técnicas de construção nas três principais instâncias criadoras específicas do meio: roteiro, direção e atuação. Compreendemos que estes não são os únicos fatores constitutivos da personagem, mas como o trabalho baseia-se na narratologia, o foco estará concentrado nas instâncias cinematográficas que têm suporte nesse tipo de estudo, que são justamente o roteiro e a direção. Por ser impossível dissociar personagem de ator, a atuação também será abordada em subcapítulo específico.

Como objeto de estudo para o capítulo final elegemos o trabalho de Woody Allen, especialmente no filme “Desconstruindo Harry”, para aproveitar o caráter metalinguístico da película no que se refere especificamente à construção de personagens e para que fique mais claro o papel do autor, já que a tríade criadora do personagem estudada no trabalho (roteirista, diretor e ator) é formada pela

4 SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da literatura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1976.

mesma pessoa no filme em questão. Partindo do pressuposto que o personagem cinematográfico é concebido no roteiro, que é literário, cresce na produção e nasce ao final da montagem do filme, o que engloba toda uma linguagem diversa da escrita, os conceitos da narratologia serão adaptados ao universo cinematográfico.

A gênese do personagem pode ser pouco interessante em termos de análise textual, já que “as personagens são e estão no texto, seu espaço de existência. Saber de onde elas vêm, ou para onde vão, é uma questão mais retórica que metafísica ou literária” (BRAIT, 2010, p. 70). É questão, principalmente, para a psicologia, quando estuda processos de criação. Mas é preciso que se diferencie a gênese, o surgimento da personagem na cabeça do criador, e a construção dessa personagem, que é uma questão teórica de importância fundamental, principalmente na perspectiva audiovisual.

O conhecimento de modos de construção de personagem audiovisual tem relevância teórica e prática em diversos campos da comunicação e da arte, já que essas técnicas podem ser utilizadas tanto de maneira a fazer surgir personagens publicitários interessantes, bem como ajudar na construção e na compreensão da imagem de pessoas como personagens tanto no jornalismo quanto na propaganda. Mais ainda, o assunto tem importância fundamental no audiovisual como um todo, que carece de teoria própria de personagem, mas já tem códigos próprios mais que suficientes para explorá-la.

É fabricando esses seres de imagens e sons que o cinema conta suas histórias. Partindo da ideia nascida no estruturalismo de que o personagem não necessariamente tem a ver com o ser humano, percebemos sem dúvida que sem personagem não há narrativa – pode haver narrativas sem representações humanas, mas jamais sem personagens. Isso nos motiva a investigar a construção desses seres para compreender as próprias formas de contar histórias. Mas é preciso tomar cuidado ao analisar a criação:

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de diversos autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas

pelo analista. (BRAIT, 2010, p. 68)

O referencial teórico, portanto, deve estar presente, mas a principal referência de análise deve ser a própria obra e suas atualizações. Indo pelo caminho indicado pela teórica, ao analisar o modo específico de construção de personagem de Woody Allen utilizaremos como base o próprio filme *Desconstruindo Harry* e as entrevistas do diretor a Eric Lax⁵. Além disso, para exemplificarmos conceitos e verificarmos padrões de construção, tomamos como referência outros filmes do mesmo diretor. Assim pretendemos, a partir dos modos narrativos e discursivos utilizados por Allen, compreender como o personagem se forma na tela enquanto ser de linguagem.

5 LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 488 p.

1 O PERSONAGEM COMO OBJETO DE ESTUDO DA NARRATOLOGIA

Por volta de 330 a.C., Aristóteles inicia o pensamento ocidental escrito sobre o fazer literário, com as anotações que vieram a tornar-se a obra “Poética” (2008). No texto, Aristóteles levanta questões importantes sobre a personagem, como semelhança entre personagem e pessoa (BRAIT, 2010). Com o conceito de *mimesis*, muitas vezes interpretado como mera “imitação do real”, Aristóteles aponta para dois aspectos essenciais: a consideração da personagem como reflexo do ser humano e “a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 2010, p. 29). Ao mesmo tempo, o autor conceitua *verossimilhança interna da obra*, dizendo que uma narrativa, para ser crível, deve obedecer aos seus próprios princípios e regras internas, ou seja, “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (BRAIT, 2010, p. 31).

Tomando por base este último conceito, estendido aos personagens, Beth Brait conceitua personagem como “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados pela narração” (BRAIT, 2010, p. 31).

Desde Horácio (século I a.C.) e até o século XVIII, os modelos de concepção de personagem basearam-se nas noções de *mimesis* e *verossimilhança* de Aristóteles, mas reforça-se uma perspectiva moralizante e acentua-se o conceito de *mimesis*:

Horácio concebe a personagem não apenas como a reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. (BRAIT, 2010, p. 35)

Segundo Brait, “Essa concepção, (...) que virtualiza o personagem como um ente semelhante mas ainda melhor que seu modelo humano” (2010, p. 36), é visão recorrente entre diversos escritores teóricos do período, como o escritor britânico

Philip Sidney, do século XVI⁶ e é ela que continua vigorando até meados do século XVIII.

A partir da metade do século XVIII, a ideia de personagem aristotélica declinou, e foi substituída por uma visão psicologizante que entende “personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 2010, p. 37). Os personagens deixam de ser representações de seres ideais e passam a ser reflexos da psique imperfeita de seus criadores. Todos esses movimentos têm justificativas históricas: é nesse período que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar:

Especialmente no séc. XVIII, o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções filosóficas. Com o advento do romantismo, chega a vez do romance psicológico, da confissão e da 'análise de almas' (...) E é durante a metade do século XIX que o gênero alcança o seu apogeu. (BRAIT, 2010, p. 37-38)

Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1976) olha para esse período histórico como sendo menos psicológico e mais retratista, já que o período que se segue, a partir de meados do século XIX, é exponencialmente mais preocupado com a expressão da realidade psíquica dos personagens, apesar do surgimento das críticas estruturalistas ao psicologismo das análises literárias. Os protagonistas, segundo Silva (1976), seriam os únicos personagens do período romântico a ganharem um “retrato” mais denso de sua personalidade.

Essa mudança de perspectiva tem suas origens no século XIX. Com Fiodor Dostoievski, em meados do século XIX, surge o romance psicológico, escrito, via de regra, em primeira pessoa e que pretendia explorar todos os níveis psicológicos dos personagens. Ele nasce sob influência dos estudos de psicologia que a floraram entre os séculos XIX e XX e, assim como as correntes literárias anteriores e posteriores, encontrará eco no cinema, arte que nasce logo após o gênero, em 1898.

O romance dito psicológico cria, até as primeiras décadas do século XX, “personagens como que descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas” (SILVA, 1976, p. 279). Ao mesmo tempo em que o romance psicologiza-se no sentido de buscar, através do herói, uma visão de mundo

6 “As artes tem valor na medida em que conduzem a uma ação virtuosa, e a personagem deve ser a reprodução do melhor do ser humano” (SIDNEY *apud* BRAIT, 2010, p. 36)

a partir do indivíduo e do autoconhecimento, no século XX a teoria literária começa a buscar na obra as suas especificidades como ser de linguagem.

Lukács (apud BRAIT, 2010), em 1920, relaciona o romance com a concepção de mundo burguês, e funde personagem e obra, sendo um (a forma da obra) subordinado ao outro (o personagem) e os dois influenciados de maneira determinante pelas estruturas sociais. O personagem desse período é um “herói problemático”, contraditório e contestador, cuja trajetória errática se mostra na forma do romance e que busca a autoconsciência no decorrer da história.

Em meados do século XX, o *nouveau roman* conduz ao seu grau extremo este processo que Silva denomina “deterioração da personagem”. (...) A personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crônica familiar, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida...” (SILVA, 1976, p. 279). O que ocorre é muito mais a deterioração do herói clássico e romântico do que do personagem em si, que segue não apenas existindo, como se complexificando a níveis paradoxalmente cada vez mais humanos:

Subjacente a esta crise da personagem romanesca, encontra-se a crise da própria noção filosófica de pessoa. Sob a influência da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud, o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um 'eu' racionalmente configurado: o 'eu' social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e conflitantes. (SILVA, 1976, p. 280)

O personagem não mais se reduz ao retrato romântico. Ele agora representa uma visão de mundo que passa por caracterizações cada vez mais complexas, desestruturadas e confusas.

É justamente no século XX que nasce o estruturalismo. Indo contra quaisquer “excessos psicologistas” (SILVA, 1976), os estruturalistas analisam a obra em sua forma pura e o personagem como engrenagem da narrativa, sem necessariamente ter vínculo algum com o ser humano real. Greimas (BARTHES *et al.*, 1976), baseando-se nos ensinamentos de Vladimir Propp, estabelece a noção de actantes e o personagem passa a ser visto sob uma ótica estruturalista, que abre a possibilidade de personagens não antropomórficos, desde que cumpram sua função

na trama. A separação entre fábula e trama e o estudo da estrutura da narrativa remete aos estudos aristotélicos, bem como o aspecto funcional do personagem, também antevisto na “Poética” (2008).

1.1 O PERSONAGEM SOB A ÓTICA ESTRUTURALISTA

Em progressão natural da teoria, que cada vez mais se aproximava de um estudo da personagem como ser de linguagem e da própria narrativa em sua especificidade linguística, surge no século XX uma corrente teórica considerada divisora de águas na narratologia. Apesar do nome, estruturalismo, ter surgido com o estudo das narrativas míticas feito por Claude Lévi-Strauss entre 1958 e 1962⁷, os estudos que levaram ao desenvolvimento da teoria apontam para o início do século XX.

Em 1920, György Lukács inicia uma tentativa de compreensão estrutural da narrativa, mas ainda vincula a forma do romance ao contexto social em que ele se insere – o ser humano e a realidade continuam sendo medida e referência para a literatura. Nos anos 1920, E. M. Forster avança no sentido de uma compreensão do romance em sua estrutura essencial e, em *Aspects of the novel*⁸, estuda o que considera os três elementos estruturais essenciais ao romance: a intriga, a história e a personagem:

Essa concepção, que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento. (BRAIT, 2010, p. 40)

Trata-se da classificação entre personagens planos e redondos, em que Forster analisa os elementos que constituem os personagens em seu grau de

7 AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2009. 335 p.

8 FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. 135 p.

complexidade e relevância na narrativa. “As personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um fator, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda.” (FORSTER *apud* REIS, 1994, p. 122). São geralmente personagens estáticas, não surpreendem, não evoluem e tem comportamentos recorrentes. Dependendo do grau de peculiaridade e esforço cômico, esse tipo de personagem pode converter-se em *tipo* ou *caricatura*:

São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. (...) Quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*. (BRAIT, 2010, p. 41)

Já as personagens redondas são definidas por seu alto grau de complexidade. Dinâmicas, multifacetadas e com inúmeras qualidades, frequentemente surpreendem o leitor com suas reações aos acontecimentos. Pelo grau de caracterização necessário, geralmente são construídas em narrativas de focalização interna e com relevo de protagonistas. Em Woody Allen, perceberemos que diversos personagens em cada filme são ou tendem a ser redondos. Trata-se de uma característica de sua obra a presença de vários personagens com relevo de protagonistas, portanto é perceptível a tentativa de aprofundamento em suas características.

Apesar da distinção tão marcada entre os dois tipos de personagem classificados por Forster, é possível que se crie seres híbridos. Alguns personagens de Woody Allen, por exemplo, oscilam entre plano e redondo por sua previsibilidade e ao mesmo tempo riqueza de construção. Os personagens que não são redondos em seus filmes são secundários e propositalmente assim pela comicidade (por exemplo, Harriet, a nova namorada de Jack em *Maridos e esposas*, que se destaca das outras personagens, de meia idade, cultas e sofisticadas, como uma jovem bonita, espalhafatosa e ignorante, que serve em muitos momentos como pícaro⁹ para a história).

Mesmo com o inédito tratamento do ser fictício como apenas mais um dos

9 Segundo classificação de Christopher Vogler em “A Jornada do escritor” (2009), pícaro é o personagem que serve à história com a função de produzir alívio cômico.

componentes estruturais básicos da narrativa, percebemos que a medida para a classificação de Forster ainda é o ser humano:

A densidade e a riqueza destas personagens (redondas) não as transformam, porém, em casos de absoluta unicidade: através das suas feições peculiares, das suas paixões, qualidades e defeitos, dos seus ideais, tormentos e conflitos, o escritor ilumina o humano e revela a vida. O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista do intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade. (SILVA, 1976, p. 282-283)

A complexidade de que o autor trata se dá em comparação (aproximação) com o ser humano real. Apesar dos esforços de Forster, sua teoria ainda não desvincula completamente a personagem da sua base no real, na pessoa.

Na mesma década, Edwin Muir estuda os aspectos da estrutura romanesca, procurando separar o romance da vida. Em busca dos princípios estruturais do romance, “apresenta a personagem, não como uma representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance” (BRAIT, 2010, p. 42) Muir se aproxima do desvincilhamento da concepção de personagem como reflexo do ser humano, mas é apenas com a publicação nos anos 1950 dos trabalhos que os formalistas russos desenvolveram entre 1916 e 1930 que o estudo da personagem passa a tratá-la como “ser de linguagem” (BRAIT, 2010), sem necessidade de lastro no real.

A obra romanesca passa a ser “encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra” (BRAIT, 2010, p. 43). A partir da distinção entre *fábula* e *trama*, resgatada do pensamento aristotélico, sendo “*fábula* o conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e *trama* o modo como os eventos se interligam” (BRAIT, 2010, p. 43), os formalistas tratam a personagem como um dos componentes da *fábula*, mas que só se torna ser fictício em sua especificidade quando transformada em linguagem pela *trama*.

O objeto de estudo dos formalistas não era a literatura nem o texto literário individualmente, mas o que o tornava literário: a “literariedade” (JAKOBSON *apud* SILVA, 1976). Em uma perspectiva tecnicista e com uma abordagem “científica”, os

formalistas se interessavam pelas “propriedades, estruturas e sistemas imanentes da literatura, não dependente de outras esferas da cultura” (STAM, 2009, p. 65). “A 'literariedade', para os formalistas, consistia nas formas características com que o texto empregava o estilo e a convenção, e especialmente na sua capacidade para meditar sobre as próprias qualidades formais” (STAM, 2009, p. 65).

A ênfase na *construção* das obras levou os formalistas a uma compreensão da arte “como um sistema de signos e convenções, e não o registro dos fenômenos naturais” (STAM, 2009, p. 66). Os personagens, agora signos literários, devem ser considerados “pelo prisma de sua verossimilhança interna, isto é, enquanto entidade condicionada no seu agir pela teia de relações que a ligam às restantes personagens do relato” (REIS, 1994, p. 316). Interessados na tradução intersemiótica dos conceitos literários para o cinema, os formalistas contribuirão para o entendimento e avanço das técnicas cinematográficas (retomaremos esta questão em capítulo específico sobre personagem cinematográfico).

A partir da leitura das publicações formalistas, o estruturalismo surge com esse nome nos anos 1950, apesar de considerarmos que o pensamento dos formalistas, ao menos na teorização acerca da personagem, se funde com o do movimento chamado estruturalista. Diversos estudiosos, valendo-se do pensamento voltado à literariedade e à estrutura em si da narrativa, fizeram classificações e modelos na tentativa de apreender a construção dos textos. Nesse esforço de compreensão e desmembramento da estrutura narrativa, o personagem é concebido sob uma ótica funcionalista e como um dentre tantos outros signos literários.

Philippe Hamon, inspirado pelos estudos de Ferdinand de Saussure, é um dos teóricos a estudar a personagem sob a perspectiva semiológica, “isto é, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância de linguagem” (BRAIT, 2010, p. 44). Nesse sentido, tanto quanto os estruturalistas, Hamon pretende quebrar a fala corrente em teorias anteriores de personagens como se fossem seres vivos. É ele quem conceitua os personagens literários como “seres de papel”. Considera, “*a priori*, a personagem como um signo e, conseqüentemente, deve-se escolher um ponto de vista que constrói esse objeto, integrando-o no interior da mensagem, definida como um 'composto' de signos linguísticos” (BRAIT, 2010, p. 45). Essa visão expande a noção de personagem para todo e qualquer sistema semiótico, não só a literatura:

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa (...). Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz. (HAMON *apud* REIS, p. 315)

A partir desta visão, percebemos que o personagem, enquanto signo cinematográfico, é formado por imagem, som, movimento, ritmo, luz e ambiente, pois são esses elementos que constroem sua significação e o constituem como elemento da narrativa cinematográfica.

Utilizando por analogia a divisão *semântica*, *sintaxe* e *pragmática* preconizada pelos semiólogos, Philippe Hamon define três tipos de personagens: as *referenciais*, que “remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas” (BRAIT, 2010, p. 46), é a espécie designada *herói*; as *embrayeurs*, que “funcionam como elemento de conexão e só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior” (BRAIT, 2010, p. 46); e as personagens *anáforas*, que “só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra” (BRAIT, 2010, p. 46).

Essas redes de relações são fundamentais para a construção das personagens, segundo R. Bourneuf e R.Oullet (apud BRAIT, 2010). Segundo os autores, são essas ligações que irão situar o personagem na narrativa, com destaque para as relações existentes entre as personagens, os lugares e os objetos e as relações existentes entre cada uma das personagens da história:

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras, os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas no universo fictício criado pelo romancista: *elemento decorativo*, *agente da ação*, *porta-voz do autor*, *ser fictício com forma própria de existir*, *sentir e perceber os outros e o mundo*.(BRAIT, 2010, p. 47)

Nessa análise de funções é possível perceber que não necessariamente representações humanas são personagens. Por exemplo, os *agentes da ação* são

definidos como “jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra (BRAIT, 2010, p. 47)”, são eles que estabelecem a situação conflitual. Pois é perfeitamente possível que os agentes da ação sejam, por exemplo, uma força da natureza.

Aprofundando justamente o entendimento desse elemento que serve de motor à história, E. Souriau e V. Propp, subdividem o agente da ação em seis categorias que denominaram de modos diferentes mas podem ser definidas assim: condutor da ação (o protagonista); oponente; objeto desejado; destinatário (o que obtém o bem desejado); adjuvante (auxiliar) e árbitro ou juiz (aquele que intervém). Para Propp, a categoria de *porta-voz do autor* seria uma outra função passível de ser desempenhada pelo agente da ação.

Essa visão funcionalista se intensifica em Roland Barthes, ao salientar que todos os elementos de uma narrativa são funcionais por constituírem significado quando se relacionam com outros elementos; e em Greimas, ao distinguir *ator* de *actante*. Substituindo a denominação personagem pela de ator, Greimas define com esse termo a “unidade lexical do discurso”, cujo conteúdo semântico mínimo é definido pelos semas (unidades de significação): *entidade figurativa, animado, susceptível de individualização*” (BRAIT, 2010, p. 46). Essa seria, portanto, a definição do que chamamos personagem: uma entidade com forma (pode ser antropomórfica, zoomórfica, etc), que na narrativa age e pode ser individualizada. Para Greimas, seguindo a ótica funcionalista já construída por Propp e Souriau, *actante* seria

uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstração e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Para Greimas, existem seis actantes: *sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor* e *adjuvante*. E as relações estabelecidas entre os actantes, numa dada narrativa, constituem o *modelo actancial*. (BRAIT, 2010, p. 46)

“Actante’ designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio do sistema global das ações que constituem uma narrativa” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 11). O actante, entendido como suporte sintático da narrativa (REIS, 1994), seria então definido apenas pelas ações a ele ligadas; só existindo pelo texto e pelas

informações textuais trazidas pela obra literária ou audiovisual. Essa noção “permite dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 12).

A partir desse conceito, Greimas reúne as seis funções de Souriau aos pares em um “esquema actancial” segundo três eixos: o eixo destinador-destinatário, dos valores e da ideologia da narrativa; o eixo sujeito-objeto, da trajetória da narrativa, da busca do herói (é também o eixo dominante); o eixo adjuvante-oponente, que facilita ou impede a realização do projeto que o sujeito traçou para si. Este último eixo “agrupa as circunstâncias da ação e não é, necessariamente, representado por personagens” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 12).

A ótica estruturalista de que tratamos nesse subcapítulo buscou mostrar a personagem como “ser de papel”, ou “de imagens e sons” (GARDIES, 2008) - caso do cinema -; como ser de linguagem servidor da narrativa, de modo parecido com qualquer outro signo, contribuindo assim para minimizar a interpretação psicologizante das personagens.

Todavia, tal esquema explicativo apresenta-se como perigosamente redutor da substância psicológica, moral e sociológica das personagens de romance. Não é sem motivo que a sua aplicação tem se mostrado mais fácil e mais satisfatória a narrativas de cunho tradicional e de estrutura estereotipada. (SILVA, 1976, p. 267)

Seguindo a crítica de Silva (1975), Beth Brait afirma que “uma abordagem atual da personagem não pode descartar as contribuições oferecidas pela psicanálise, pela sociologia, pela semiótica e, principalmente, pela teoria literária moderna centrada na especificidade dos textos” (2010, p. 47).

Entendemos aqui a importância dos estudos estruturalistas para a análise da narrativa, mas acreditamos ser necessário também um olhar sobre a ideologia (REIS, 1994) expressa nos personagens e em sua constituição psíquica e social para compreender a narrativa audiovisual em seus significados e construções como história e discurso. Essa visão sobre o personagem para além do seu papel na estrutura da narrativa, analisando as expressões ideológicas contidas nele, é especialmente relevante em narrativas centradas no personagem, como trataremos

adiante e como é o caso de Woody Allen.

1.2 O PERSONAGEM COMO EIXO CENTRAL DA NARRATIVA

Reis (1994) observa, no pós-estruturalismo, uma recuperação do papel da personagem como centro primordial da narrativa (noção aristotélica que permaneceu até o início do século XX), diminuído na análise estrutural. Essa valorização ocorre, segundo Reis, em todas as linguagens (inclusive e particularmente no cinema), dando papel de destaque a uma tipologia que considera a narrativa de personagem como culturalmente superior (REIS, 1994). A evolução teórica se dá em direção a uma visão do personagem como signo:

observa-se presentemente, por parte da Narratologia, uma recuperação do conceito de personagem, em certa medida subalternizada pelo Estruturalismo; essa recuperação obriga a equacionar a personagem nos termos de renovação teórica e metodológica [...] Aponta-se assim para uma concepção do conceito de personagem como signo, ao mesmo tempo que se sublinha implicitamente o teor dinâmico que, de um ponto de vista modal, preside à narrativa. (REIS, 1994, p. 315)

O movimento de valorização do personagem ocorre na prática narrativa em meio a uma situação de crescente individualização de conflitos e complexificação das relações humanas. O herói problemático burguês de que tratou Lukács não morreu, evoluiu para as fragmentadas figuras do romance psicológico, que vão além do conflito entre seu modo de ser e o da sociedade, mas entre seus próprios paradoxos e contradições internas, reflexos de uma sociedade pós-moderna individualista, de ética duvidosa e em constante mutação.

Sob influência do estruturalismo, a personagem do romance psicológico deteriorou-se propositadamente com o *nouveau roman*, no que foi chamada crise do personagem, agora um “ser sem contornos, indefinível, inacessível e invisível, um 'eu anônimo' que é tudo e que não é nada e que quase sempre não é mais do que um reflexo do próprio autor, um tal ser usurpou o papel do herói principal e ocupa o lugar de honra” (SARRAUTE *apud* REIS, 1994, p. 315). Esse momento chegou a ser decretado como o fim do romance de personagens por A. Robbe-Grillet: “O romance

de personagens pertence realmente ao passado, caracteriza uma época: a que assinalou o apogeu do indivíduo' (Robbe-Grillet, 1963: 28)" (GRILLET *apud* REIS, 1994, p. 315).

Mas segundo Reis (1994), o personagem renasceu em um movimento pós-estruturalista que retomou a visão do romance psicológico fortemente influenciada pela psicologia e pela sociologia. Esse movimento foi também impulsionado por novos estudos narratológicos que levam em consideração o discurso específico dos meios. Esses estudos permitem, ao identificar o personagem como signo, captar seu modo de construção e seus discursos próprios em relação aos da narrativa, seja ela literária ou audiovisual, em sua especificidade:

Entender a personagem como signo corresponde a aceitar, a acentuar antes de mais nada a sua condição de unidade discreta, susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas. Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem, (...) conduzindo a apresentação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma semântica da personagem. (...) Pode, a partir daqui, falar-se em léxico de personagens. (...) Em certos casos (mais significativos do nosso ponto de vista), esses léxicos contemplam prioritariamente as características psicológicas, sociais e culturais da personagem. (REIS, 1994, p. 316)

A personagem, mesmo sendo percebida como signo narrativo, volta a ser reconhecida em sua dimensão humana, construída ou reproduzida pelo autor:

Gide, sublinhando a autonomia da personagem, declara que 'o verdadeiro romancista escuta e vigia (as suas personagens) enquanto atuam, espia-as antes de as conhecer. É só através do que lhes ouve dizer que começa a compreender *quem são*. (REIS, 1994, p. 314-315)

Essa retomada da importância da personagem não se dá "só enquanto entidade funcionalmente indispensável para a concretização do processo narrativo, como suporte da ação que normalmente é, mas sobretudo como lugar preferencial de afirmação ideológica" (REIS, 1994, p. 318).

Woody Allen, em entrevista concedida nos anos 70, considera o cinema de personagem não apenas muito atual, como mais interessante: "vivemos em uma era psicanalítica – os conflitos se tornam internos, e não tão visualmente ativos e

cinematográficos como anos atrás. O grau de conflito é bem mais sutil.” (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 29). É a partir dessa concepção de personagem como centro da narrativa e com papel ideológico que se dará a discussão acerca da criação de personagens de Woody Allen. Isso não significa de maneira nenhuma que descartaremos os estudos estruturalistas, pelo contrário, os conceitos elaborados pela linha teórica serão de grande utilidade nesse estudo. Como pretendemos analisar a construção de personagem dentro da especificidade da linguagem, o assunto se desenvolverá em capítulos posteriores de maneira a considerá-lo já inserido na linguagem audiovisual.

2 NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Segundo Gérard Genette, narrativa seria “o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE *apud* AUMONT e MARIE, 2009, p. 209), diferenciando-se da história, “sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (*idem*); e de narração, “não mais [o acontecimento] que se conta, e sim aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa” (*idem*).

Essa visão da narratologia como um todo, independente da linguagem utilizada, gerou uma definição das características da narrativa que estão presentes tanto no cinema quanto na literatura:

1. Uma narrativa é fechada: forma um todo, no sentido aristotélico ('o que tem um começo, um meio e um fim'), e sua unidade é primária (Gaudreault e Jost 1990);
2. Uma narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe, ao mesmo tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo.
3. Uma narrativa é produzida por alguém (ou por uma instância semi-abstrata, tal como a produção de filmes de ficção); por conseguinte, ela se oferece a mim não como a realidade, e sim como uma mediação da realidade, que tem traços de não-realidade; é um 'discurso fechado que vem irrealizar uma sequência de acontecimentos', conforme a fórmula notavelmente econômica de Christian Metz (1975).
4. Enfim, a unidade de narrativa é o acontecimento: a narrativa é relativamente indiferente à sua formatação (Bremond), e podem-se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma sequência de acontecimentos. (AUMONT e MARIE, 2009, p. 209)

Baseado no trabalho de Vladimir Propp ao conceber narrativa como entidade autônoma, tendo suas próprias leis, André Gardies (2008, p. 76) ressalta a importância da distinção entre “narrativa” e “narratividade”: “chamaremos narratividade a este conjunto de códigos, processos e operações, independentes do meio em que se atualizam, mas cuja presença num texto permite reconhecê-lo como uma narrativa”. É necessário no entanto especificar as propriedades narrativas do

cinema para compreender como a narrativa é construída na tela.

Para estudar a narrativa dentro da especificidade da linguagem audiovisual, “será necessário elaborar, segundo as propostas de Gérard Genette, uma narratologia restrita (que visa a narrativa e sua atualização linguística, que leva em conta as características específicas de cada linguagem)” (GARDIES, 2008, p. 78), e não mais a narratividade. Mas para compreender como funciona a linguagem cinematográfica¹⁰, é necessário compreender como o cinema narra, uma vez que tratamos aqui de cinema narrativo (com as quatro características listadas anteriormente).

“A dificuldade consistia antes em fazer uma distinção entre o que podia advir especificamente do *ato de linguagem* e o que pertencia especificamente ao *ato de narrar*” (GARDIES, 2008, p. 75, grifo meu). Assim como na literatura, se distinguiriam aqui dois níveis de análise: da narrativa como “entidade independente da linguagem” e da narrativa como “instância que funciona de modo diferente segundo as linguagens que a atualizam” (GARDIES, 2008, p. 75)¹¹.

Ao compreender a narrativa como entidade independente da linguagem, os estruturalistas definiram a narrativa mínima, que consiste de equilíbrio, desequilíbrio e reequilíbrio (BRÉMOND *apud* GARDIES, 2008). Barthes, também com essa visão, distingue na narrativa duas grandes categorias de elementos: as *funções* e os *indícios*. As funções seriam o “esqueleto” da narrativa, a fariam avançar; os indícios seriam a “carne”, sua função seria enriquecer a narrativa. Essas visões voltadas à estrutura e aos elementos básicos da narrativa não a estudam em sua especificidade de linguagem.

Os formalistas trataram especificamente da narrativa cinematográfica, usando como

10 “Ainda que a linguagem cinematográfica não possua um léxico ou sintaxe *a priori*, é, porém, uma linguagem. Pode-se denominar 'linguagem' (...) qualquer unidade definida em termos de seu 'material de expressão'. (...) A linguagem cinematográfica é o conjunto das mensagens cujo material de expressão compõe-se de cinco pistas ou canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (...). O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos.” (METZ *apud* STAM, 2009, p. 132)

11 “Atualmente, pode-se acrescentar um terceiro nível de análise: o que leva em conta o meio em que se materializa a narrativa”.(GARDIES, 2008, p. 75)

base os estudos literários e contribuindo para a tradução intersemiótica de diversos conceitos trazidos da narrativa literária. Seu “fascínio pelo cinema/linguagem, pela montagem como construção e pelo discurso interior” (STAM, 2009, p. 64) impulsionava os estudiosos a construírem uma “poética” para a teoria do cinema, comparável à poética da literatura (STAM, 2009). Isso fica evidente no título de um dos livros do período: “*Poetika Kino* [‘A Poética do cinema’, 1927] – evocava não apenas a *Poética* de Aristóteles, mas também a *Poetika*, uma obra formalista anterior sobre a teoria literária” (STAM, 2009, p. 64).

Nesse fascínio pelo discurso interior e pelas traduções intersemióticas, Eisenstein, grande expoente do grupo, com estudos e práticas que contribuíram imensamente para as técnicas de montagem cinematográfica e para toda a linguagem audiovisual, “encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O Paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*” (STAM, 2009, p. 49). Veremos mais claramente essa correlação ao estudar métodos de construção de personagem no roteiro.

Para chegarmos a essa segunda visão, que leva em consideração o uso dos recursos específicos do cinema, como Gardies destacou, é imprescindível compreender como o cinema narra. À distinção proposta por Gérard Genette entre “quem fala” e “quem vê”, na narrativa literária, com o intuito de perceber modos de narração, no cinema é acrescentada a instância do “saber”. “Trata-se de uma relação complexa, porque, com o audiovisual (e o visual, mais particularmente), acedo ao saber sobre o mundo diegético pelo ‘ver’, mas o meu saber não se reduz ao que eu vejo” (GARDIES, 2008, p. 86). A partir dessa visão devemos considerar três “atores” com os quais se relacionam as questões do falar (enunciar), do ver e do saber: narrador, personagem e espectador.

Assim temos na narrativa cinematográfica três atos constituintes, considerados os três níveis de estratégias narrativas: a localização, a mostra e a polarização. A localização “pertence especificamente ao cinema. Pela escolha do local da câmera e da sua focal, determina-se o campo do visível e implica-se correlativamente um campo do não visível” (GARDIES, 2008, p. 86). Devemos considerar os dois campos, já que ambos têm uma intenção de fazer saber: “O visível constrói um saber ‘assertivo’, enquanto que o não visível mostra um saber de

natureza 'hipotética" (GARDIES, 2008, p. 87).

A mostraçãõ, "dar a ver" (ocularizaçãõ para François Jost), regula o visível na narrativa cinematográfica e é também recurso específico do meio. É possível que a mostraçãõ seja interna à diegese, no caso de a mostraçãõ fazer ver de dentro da narrativa, como a partir da visãõ de um personagem, por exemplo; ou externa (GARDIES, 2008). A mostraçãõ externa pode ser mostraçãõ externa de enunciaçãõ escondida (quando o espectador tem a sensaçãõ de um "jogo truncado" em que muito lhe é escondido) ou mostraçãõ externa de enunciaçãõ marcada, quando o espectador acha que sabe tudo porque tudo lhe é mostrado. Esse processo de mostraçãõ deve ser visto de maneira articulada com a narraçãõ, já que sãõ processos complementares:

Em particular, a narraçãõ no cinema deve ser articulada com a "mostraçãõ", ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostraçãõ para contar. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulaçãõ dos planos (a montagem) – e esse duplo nível não é redutível à dupla articulaçãõ da linguagem. (AUMONT e MARIE, 2009, p. 208)

A polarizaçãõ "gere as questões do saber, nomeadamente a partir da relaçãõ triádica entre o enunciator, a personagem e o espectador" (GARDIES, 2008, p. 87). Existem três situações-tipo: polarizaçãõ-personagem, quando o espectador sabe tanto quanto o personagem; polarizaçãõ-espectador, quando o espectador é onisciente; e a polarizaçãõ-enunciator, quando o espectador tem a sensaçãõ de saber pouco, de que "o enunciator guardou as cartas para si" (GARDIES, 2008, p. 87).

Essa classificaçãõ de polarizações foi definida por André Gardies (2008) baseado nos estudos de focalizaçãõ cinematográfica de Jost, que acrescentou às focalizações de Genette a focalizaçãõ por parte do espectador, e nos estudos literários de Poullion (que fez as classificações segundo o ponto de vista do narrador), Todorov (classificações segundo comparaçãõ de quanto o narrador sabe em relaçãõ ao personagem) e Genette (que tratou do assunto nos termos de focalizaçãõ externa, interna e zero). Focalizaçãõ em Genette "designa o 'foco narrativo', ou seja, o ponto de onde a narrativa é feita a cada instante: pelo narrador,

por uma personagem, etc. - por um termo mais abstrato do que 'visão, 'campo' ou 'ponto de vista" (AUMONT e MARIE, 2009, p. 131).

Na focalização zero, característica da narrativa clássica, o narrador sabe mais do que o personagem, na focalização interna o narrador diz o que o personagem sabe e na focalização externa o narrador diz menos do que o personagem sabe – é geralmente o caso do romance moderno e das narrativas policiais - alguns veem aí uma influência do cinema sobre a literatura.

Em Genette a focalização é um modo narrativo, concernente, a um só tempo, ao que diz o narrador e ao que a personagem sabe. No cinema, esse dizer e esse saber se complicam com o *ver* da personagem. Além disso, o dizer do narrador (a enunciação) é mais complexo no cinema, pois ele mobiliza, a um só tempo, vários níveis informativos: a imagem, a fala, a montagem. Daí a tentação recorrente de completar a tipologia genettiana (notadamente em Jost, com o conceito de ocularização). (AUMONT e MARIE, 2009, p. 132)

Todas essas considerações sobre a narrativa utilizam os conceitos de narração e de discurso. Pela importância desses dois níveis de na construção da narrativa e do personagem e pelas dificuldades de definição de narrador e enunciador no cinema, faz-se necessária uma reflexão que leve em conta suas diferenças e suas especificidades na linguagem cinematográfica.

2.1 NARRAÇÃO E DISCURSO

Toda e qualquer narrativa é constituída por discurso e narração. São esses dois níveis que constroem o conjunto da narrativa ao constituir fábula e trama. Narração tem a ver com história, fábula para os formalistas. Discurso tem a ver com enunciação e trama. Enunciador e narrador são, portanto, instâncias diferentes - “enunciador é a instância responsável pelo enunciado fílmico, (...) narrador é a instância que tem a cargo o ato de narração” (GARDIES, 2008, p. 89) -, apesar da correlação direta: toda narração é um discurso, mas nem todo o discurso é narração (METZ, 1977).

Segundo Gérard Genette (*apud* SILVA, 1976), história é o significado ou

conteúdo narrativo, discurso, enunciado e narrativa propriamente dita, é “o texto em si mesmo”; enquanto narração é “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa” (GENETTE *apud* SILVA, 1976, p. 284). Já Tzvetan Todorov, segundo Silva, diz que

a *história* compreende a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem fílmica, por exemplo); o discurso diz respeito não aos acontecimentos narrados, mas ao modo como o narrador que relata a história dá a conhecer ao leitor esses mesmos acontecimentos. (SILVA, 1976, p. 284)

Nesta visão, a definição de história se confunde com a de fábula, afastando-se da questão da enunciação, e a de discurso se confunde com a de trama. A narração, segundo Aumont e Marie (2009, p. 208), é “o fato e a maneira de contar uma história”, diferindo assim da história - que é “o conjunto dos conteúdos narrativos, a fábula para os formalistas” (*idem*) - e em oposição à narrativa, conceituada como “o discurso que conta a história, a 'trama' dos formalistas”. Segundo os autores, “a narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa” (*idem*), e portanto produz o discurso que conta a história. Uma narração conta sempre um conjunto de *acontecimentos*, sendo o acontecimento unidade fundamental da narrativa. Essa visão remete ao pensamento funcionalista e estruturalista, que desmembrava a narrativa nos acontecimentos e agentes, ou seja, nos predicados e nos sujeitos.¹² “Se a narração, estruturalmente, pode ser analisada como sendo uma sequência de predicções, é que ela é, fenomenalmente, uma sequência de acontecimentos” (METZ, 1977, p. 40).

Sendo a narrativa uma enunciação fechada com início, meio e fim, a narração é uma sequência temporal - “sequência duas vezes temporal (...): há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ, 1977, p. 31) -, que tem como uma de suas funções “transpor um tempo para um

12 “A noção de predicado, em referência à narração, foi explicitamente proposta por A. Julien Greimas (teoria dos agentes e dos predicados), bem como por Claude Lévi-Strauss (unidade de narração mítica (...) é fornecida pela 'atribuição de um predicado a um sujeito'). É claro também que as 'funções' de Vladimir Propp (...), as 'sequências elementares' de Claude Brémont, as noções de enunciado performativo ou constativo que Tzvetan Todorov retomou a partir de Austin e Benveniste e aplicou à narração literária, correspondem a predicções sucessivas (Propp) ou a grupos sucessivos de predicções (Brémont)” (METZ, 1977, p. 38)

outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço)” (METZ, 1977, p. 32). Como sequência fechada e temporal,

toda narração é um *discurso* (a recíproca não é verdadeira; muitos discursos não são narrações: tais como o poema lírico, o filme didático, etc.). O que delimita um discurso em relação ao resto do mundo, e o que ao mesmo tempo o opõe ao mundo 'real', é que um discurso é necessariamente proferido por alguém (o discurso não é a língua). (METZ, 1977, p. 33)

Metz ainda afirma, referindo-se a Jakobson, que “o discurso, sendo um enunciado ou uma sequência de enunciados, implica forçosamente num *sujeito da enunciação*” (1977, p. 34). O autor admite a existência de narrações sem autor, ou com muitos autores, mas afirma que não existe sem sujeito-narrador, sem uma instância-narradora, que é sempre, em primeiro lugar, o próprio filme enquanto objeto linguístico. Isso se dá pela “percepção imediata, pelo consumidor da narração, da natureza linguística do objeto que está consumindo: já que se fala, deve haver quem esteja falando” (METZ, 1977, p. 34).

Assim como a narrativa é um conjunto de acontecimentos, o discurso é um conjunto de enunciados. Seria, a princípio, uma instância autônoma, ato que liga um locutor a um auditor, visando a um certo efeito. “Desde Émile Benveniste, considera-se o discurso um processo de enunciação singular, pelo qual o sujeito que fala atualiza a 'língua' (ou seja, um conjunto relacional abstrato) em fala” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 82). Metz aproxima narração de discurso justamente pelas características de enunciação comuns aos dois: “(...) a narração é discurso por implicar um sujeito da enunciação; (...) também por outro motivo: sintagma linguístico maior que a frase e formado por várias frases, conjunto 'transfrásico', a narração é “discurso” no sentido da linguística americana” (METZ, 1977, p. 39).

A narrativa cinematográfica é composta de narração e discurso e a unidade da narrativa é o acontecimento, que no cinema seria expresso na imagem. Para Metz, portanto, cada imagem fílmica é um enunciado completo e quem “fala” é o cineasta (METZ, 1977). Enunciado este que é produzido por uma instância constituinte do discurso, a enunciação:

o termo (enunciação) designa um conjunto de operações que dá corpo a um objeto linguístico. (...) No campo do cinema, a enunciação é o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se (...). Essa noção evidencia três momentos da produção do texto fílmico: o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter auto-referencial. (AUMONT e MARIE, 2009, p. 98)

Segundo o raciocínio de Aumont, a enunciação fílmica diz respeito não só ao momento e a intenção com que se enquadrou uma imagem, mas também às relações auto-referenciais da obra e ao momento em que o espectador a recebeu:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências:

- (...) uma 'gramática' (...) deve ser mais ou menos respeitada, a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história [fábula e trama] (...);
- em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa, ela mesma função de fatores muito diversos como o estilo adotado pelo diretor, as leis do gênero no qual a narrativa vem inserir-se, a época histórica na qual ela é produzida;
- finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. (AUMONT, 2006, p. 107-108)

É sobre as questões de como são esses discursos (conjunto de enunciados) que formarão a narrativa e o personagem em si, e sobre a maneira pela qual o ato de enunciação (produção de enunciados) se manifesta e por vezes condiciona o enunciado que a análise se debruça. A problemática reside no nível de complexidade da narrativa fílmica: “esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa” (AUMONT, 2006 p. 106). O personagem, como parte fundante de qualquer narrativa, também é constituído de todos esses elementos.

Aprofundando essa problemática, percebemos que a narrativa fílmica, apesar de constituída tanto por narração quanto por enunciado, tem aparência de história pura. Isso por que o cinema, diferente da literatura, não possui marcadores de

enunciação. E, como Gardies coloca, pela própria questão do enunciador: “qual é a sua realidade (do enunciador), já que, de certa maneira, os objetos que vejo no ecrã parecem estar ali por si próprios, espontaneamente, como se dessem a ver”.(2008, p. 89).

Metz, segundo Aumont e Marie, percebe essa “impessoalidade” da enunciação fílmica e aponta seus procedimentos auto-reflexivos - seus marcadores de enunciação, em uma forçada analogia literária - dos quais o cinema clássico costuma fugir justamente por denunciarem a presença de um enunciador e assim prejudicar a suspensão da descrença:

dirigir-se diretamente ao espectador, olhar para a câmara, comentário pronunciado por uma personagem no campo ou para um observador invisível, exibição de um dispositivo pela presença da câmara ou dos microfones no campo, citações de outros filmes, etc., e, é claro, as inscrições com informações suplementares, os títulos de início e de fim. Em todos esses procedimentos, o filme volta-se para si mesmo, revela as instâncias que o organizam e faz de sua apresentação um elemento de comparação.

Pelo fato de a presença de marcas de enunciação no enunciado ameaçarem o regime de adesão à ficção, alguns teóricos opuseram o filme narrativo clássico, que privilegia o efeito de engodo e a transparência esforçando-se para suprimir os traços da enunciação, a todas as categorias de filmes modernos, dinarrativos ou experimentais que, ao contrário, exibem seu dispositivo enunciativo (2009, p. 99-100)

Funcionando de maneira mais evidente, mesmo nos filmes clássicos, a narração “agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve” (AUMONT, 2006, p. 110) e não remete a pessoas físicas, a indivíduos. “O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói)” (AUMONT, 2006, p. 111). Ainda que na maior parte do tempo o narrador/enunciador seja uma instância fictícia abstrata, em muitas obras há a utilização de personagens como narradores, mas eles nunca são os *únicos* narradores. A eles são confiados alguns trechos da narração, a critério da instância narradora maior, abstrata – o enunciador.

Existem vários modos de manifestação da narração como tal na narrativa. Quando ela provém do interior da ficção (por um personagem), é intradieética; ao contrário, quando o narrador é exterior à história, é extradiegética. A relação entre narrador e personagem determina os

diferentes pontos de vista, em particular os efeitos de focalização. (AUMONT e MARIE, 2009, p. 208)

A narração cinematográfica é, portanto, enunciada por uma instância narradora de primeiro grau (narrador extradiegético) acompanhada ou não de uma instância narradora secundária (narrador intradiegético, narrador-personagem) (GARDIES, 2008). Segundo Gerard Genette, haveria um terceiro tipo de narrador, que não é concretamente representado, mas funciona como um autor implícito, ficcional, concebido como um personagem mas que não influencia na história. “Chamaremos *heterodiegético* a este tipo de narrador ausente da história narrada” (SILVA, 1976, p. 269). É o narrador primário quem determinará a focalização e a mostração, através da seleção de planos.

A narração e a enunciação se dão em três níveis, como visto anteriormente: localização (da câmera, determinando o campo do visível e campo do não visível), mostração (enquadramento, seleção e ordenação de planos) e focalização ou polarização (relação entre narrador e personagem: quem sabe mais e a quem o espectador acompanha). Então percebemos que além da seleção de planos, é importante também na constituição da narração a ordem e a maneira pela qual eles são mostrados. É a dupla articulação de plano e montagem, como frisou Metz, que trata o cinema como linguagem no sentido de ser uma combinação de códigos, sendo a montagem e o enquadramento, dentre outros, códigos específicos da linguagem cinematográfica. Dentro de cada código cinematográfico existem subcódigos. Por exemplo, dentro do código iluminação há o subcódigo iluminação expressionista (STAM, 2009, p. 141).

Se o narrador cinematográfico é quem secciona e define os três níveis da narração – focalização, localização e mostração – temos como narrador o diretor cinematográfico:

A função do narrador não é 'exprimir suas preocupações essenciais', mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, *por oposição a outras possibilidades* oferecidas pela linguagem cinematográfica. (AUMONT, 2006, p. 111)

Faz-se necessário relembrar a questão do enunciador no cinema: narrador seria o enunciador que produz uma narrativa fílmica, ato de linguagem cinematográfica. Mas

o filme não é apenas uma questão de linguagem, é também uma questão de discurso. Mais precisamente, usa a mostração (fato de linguagem) para produzir formas discursivas, como a narração, certamente, mas também como a descrição e até a argumentação. (GARDIES, 2008, p. 90)

Portanto, o papel do enunciador, sendo o discurso um conjunto de enunciados, vai além da narração, o enunciador se utiliza da focalização, mostração e localização para narrar, mas também para descrever e argumentar. Para definir a voz da enunciação, Roland Barthes (*apud* GARDIES, 2008, p. 88), formula: “*quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida) e *quem escreve* não é *quem é*”¹³. Portanto, apesar de ser tentador definir um autor para o filme como o responsável pela enunciação, não devemos tratar do assunto com simplicidade. A instância narradora de que trata Metz seria “o lugar abstrato em que se elaboram escolhas para a conduta da narrativa e da história” (AUMONT, 2006, p. 111).

No cinema, esse lugar abstrato é constituído por uma criação coletiva, já que os diversos códigos utilizados na construção da narrativa cinematográfica são idealizados e, principalmente, realizados, por criadores diferentes. O diretor atua como maestro de uma grande orquestra¹⁴, mas cada profissional é responsável por seu instrumento. O diretor de fotografia, por exemplo, é o responsável pelo código iluminação, e criará um entendimento a respeito do significado da obra conforme o subcódigo escolhido por ele. O montador será responsável pelo código da montagem, e a cada escolha de corte, mesmo que com a supervisão do diretor, influenciará a construção da obra de maneira fundamental. E nenhum dos códigos será percebido individualmente, o que torna a instância narradora ainda mais abstrata e menos localizável, ainda que, em uma atitude simplificadora, tomemos o maestro pela orquestra, e percebamos o diretor como narrador por seu papel de supervisão e coordenação de todos os códigos envolvidos no processo. Mas ainda

13 Barthes questionará mais pontual e radicalmente o processo inventivo do autor no célebre artigo “A Morte do autor”, de 1967.

14 Guilherme Petry (2009), em seu texto sobre direção de atores, utiliza a mesma analogia, e busca sua origem no termo italiano “regia”, que se relaciona tanto a diretor de cinema quanto a maestro, regente (p. 12)

haveria a figura do roteirista, prévia à produção e que tem papel fundamental na narrativa. Quando o diretor é também roteirista a tarefa é facilitada, mas igualmente redutora da real instância narradora abstrata, coletiva e indivisível – a instância narrativa é sempre, em primeiro lugar, o próprio filme como objeto linguístico¹⁵.

O modo como essa instância será percebida pelo espectador também é uma decisão da própria narração fílmica. A instância narrativa “real” (AUMONT, 2006) - fora de quadro – tende a apagar ao máximo qualquer marca de sua existência, é a mais comum no cinema clássico e esconde o discurso, fazendo com que a história pareça dar-se a ver, escondendo seu enunciador. No momento em que se utiliza das marcas de enunciação de que falou Metz (1977), e invade o espaço fílmico, ela gera distanciamento, quebrando a transparência narrativa e evidenciando a sua presença. Um exemplo dessa quebra na suspensão da descrença é a recorrente situação nos filmes de Woody Allen em que os personagens falam com a câmera, dirigindo-se ao narratário¹⁶.

Já a “instância narrativa 'fictícia' é interna à história e é explicitamente assumida por um ou vários personagens” (AUMONT, 2006 p. 112), são os narradores personagens, instância narradora secundária. Essa situação também é comum nas obras de Allen, em especial em suas comédias. *Zelig*, por exemplo, é narrado como se fosse documentário, e apesar de aparentemente termos uma instância narrativa “real”, fora de quadro, podemos considerar o narrador um personagem, já que não está efetivamente ausente da narrativa, serve à narrativa para caracterizar a paródia ao documentário, trata-se de uma instância secundária, intradieética (ou, como diferenciou Genette, *heterodieético*).

Outro exemplo possível é *Maridos e esposas*, que é narrado pelo que seria o narrador do documentário dentro do filme, pelos próprios personagens em suas entrevistas ao documentário, pela instância narrativa do documentário dentro do filme, tudo isso além da instância narrativa primária. *Maridos e esposas* é também marcante como exercício narrativo audiovisual, justamente pelo modo com que Allen lida com tantas instâncias sem confundi-las, através do uso de códigos como a

15 Paulo Emílio Salles Gomes trata em seu texto no livro *A Personagem de ficção* (CANDIDO, 2009) o narrador cinematográfico como sendo a própria câmera, chama de “narrador-câmara”.

16 “O narratário constitui o receptor do texto narrativo, aquela criatura ficcional a quem se dirige o emissor/narrador”.(SILVA, 1976, p. 270) Assim como o narrador, pode ser extradiegético (leitor virtual) ou intradieético (personagem concreta, caracterizada na narrativa).

câmera na mão, perturbadora, e o olhar para a câmera, ambos recursos que marcam a enunciação do documentário dentro do filme.

Woody Allen utiliza, portanto, narrador intradieético em boa parte de seus filmes, mas não trataremos aqui dessa voz narradora, e sim do “foco linguístico virtual”, situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível” (METZ, 1977, p. 34-35). Esse foco pode ser tratado como “o autor” (sempre uma denominação complicada e problemática), ou uma instância-narradora abstrata, não localizável, mas sempre é o enunciador do discurso por trás do filme, inclusive por trás de sua narração intradieética. As intenções e implicações das escolhas narrativas primárias, que decidirão também sobre as secundárias, é que interessam à análise. Vitor Manuel de Aguiar e Silva concebe o narrador, mesmo o extradieético, como um personagem como qualquer outro, bem como o narratário:

Entre os personagens de um romance, há duas que se particularizam pela função específica que desempenham no processo narrativo: o *narrador* e o *narratário*. O narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem. (SILVA, 1976, p. 268)

Por esse motivo, e por ser este personagem o caracterizador de todos os outros¹⁷, é que consideramos de crucial importância para o estudo da personagem o estudo da própria narração e enunciação. Dependendo do tipo de narrativa, o personagem e a narração serão construídos de maneira diferente. Isso ocorre dependendo do grau de importância que se dá aos acontecimentos e aos agentes – à intriga e aos personagens. É dessa distinção – cinema de ação e cinema de personagem, que trataremos a seguir.

2.2 CINEMA DE PERSONAGEM VERSUS CINEMA DE AÇÃO OU DE TRAMA

¹⁷ “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”. (CANDIDO *et al*, 2009, p. 107)

Em *Alternative Scriptwriting* (1995), Ken Dancyger e Jeff Rush fazem uma distinção fundamental para a nossa análise e que remete a diversas tipologias literárias: trata-se da distinção entre cinema de personagem e cinema de trama. Essa classificação é feita também por outros autores, como Luis Carlos Maciel (2003) e Michel Chion (1989) no cinema e por diversos teóricos literários, mas é especialmente interessante em Dancyger e Rush pela definição de cinema de trama como o cinema americano em geral e cinema de personagem como o cinema não americano, um tipo de cinema “alternativo”, de que trata o título. É interessante porque Woody Allen, o cineasta estudado nesse trabalho, pensa da mesma forma: o bom cinema não americano seria centrado no personagem e o gênero seria majoritariamente dramático, enquanto o cinema americano clássico seria centrado na trama e de gêneros variados, especialmente ação e comédia de situação - *sitcom* (ALLEN *apud* LAX, 2008).

Mas essa tipologia precisa de maiores pormenorizações por haver divergências fundamentais em sua conceituação ao longo do tempo e dependendo da teoria estudada. Primeiramente é necessário dizer que se trata de tipos de narrativa, e não de narração ou discurso, apesar de haver sim diferenças simétricas no tipo de discurso e narração com relação ao tipo de narrativa. A narrativa cinematográfica centrada no personagem utiliza-se de subcódigos (STAM, 2009) e modos de narrar diferentes daqueles utilizados em narrativas de trama.

Em segundo lugar, o cinema, como qualquer narrativa, tem ambos, personagem e trama, como elementos constituintes de sua estrutura, sendo não raro muito difícil encontrar o elemento *dominante*:

como diz Syd Field, personagem é ação e, portanto, trama, história. Não existe personagem sem história. E posto que, reciprocamente, não existem histórias sem os personagens, é claro que há uma unidade intrínseca, indissolúvel, entre eles; são interdependentes; esses dois são um só. (MACIEL, 2003, p. 71)

Dominante é um termo que foi desenvolvido por Jakobson para designar o sistema de signos que regula os demais em uma narrativa. Esse pensamento nasceu da ideia formalista do “texto como campo de batalha entre elementos rivais, sistemas dinâmicos estruturados em relação a uma dominante” (STAM, 2009, p. 70). Nessa ideia percebe-se um raciocínio teórico estrutural abrangente a qualquer tipo

de obra:

as obras artísticas são constituídas por uma constelação de códigos em interação regulados por uma “dominante”, ou seja, os processos pelos quais um elemento – o ritmo, a trama ou as personagens, por exemplo – termina por regular o texto ou sistema artístico. Como “elemento focal de uma obra de arte”, a dominante tem a capacidade de coordenar, determinar e transformar os demais elementos. (JAKOBSON *apud* STAM, 2009, p. 70)

Esse pensamento, a partir da estrutura da narrativa, servirá de base para classificações próximas das antes vistas na literatura apenas a partir do conteúdo das obras, como a de Edwin Muir (1975), que classificou os textos literários em romance de personagem e romance de ação, em 1920; e a classificação de Wolfgang Kayser (*apud* SILVA, 1976) em romances de personagem e de ação ou acontecimento.

Para Kayser, o romance de ação ou acontecimento tem início, meio e fim bem estruturados e uma intriga muito bem desenhada. “A sucessão e o encadeamento das situações e dos episódios ocupam o primeiro plano, relegando para lugar muito secundário a análise psicológica dos personagens e a descrição dos meios” (*apud* SILVA, 1976, p. 263). Já o romance de personagem se caracterizaria pela presença de um único protagonista, “que o autor desenha e estuda demoradamente, e a qual obedece todo o desenvolvimento do romance. Trata-se, frequentemente, de um romance propenso para o subjetivismo lírico e para o tom confessional” (SILVA, 1976, p. 264).

Segundo Edwin Muir (1975), o objeto do romance de ação é provocar a curiosidade, as emoções e os desejos mais obscuros do espectador com a finalidade de provocar prazer:

substituindo uma sequência por uma cadeia de acontecimentos, fazendo uma única ação complicada tomar o lugar de uma sucessão de ações, o contador de histórias é capaz de evocar toda uma nova escala de emoções mais pungentes: antecipação, apreensão, medo e outras semelhantes. Tendo-as despertado, contudo, ele precisa oferecer alguma garantia de que serão acalmadas de novo, se pretende continuar deliciando o leitor. (MUIR, 1975, p. 8)

O enredo está de acordo com nossos desejos, não com nosso conhecimento. Exterioriza, com um poder maior do que nós mesmos possuímos, nossa vontade natural de viver perigosamente e contudo estar a salvo; de virar as coisas de pernas para o ar, de transgredir tantas leis quanto possível e não obstante escapar às consequências. É antes uma

fantasia do desejo do que um quadro da vida. (*idem*, p. 10)

É por isso que o romance de ação, em seu objetivo de aprazer, deveria, segundo Muir, necessariamente ter um final feliz. Segundo o autor, ainda, existiriam sim romances em que não se permitiria ao herói salvar-se, mas estes nunca estariam interessados primária ou unicamente na ação e seu intuito iria muito além de provocar curiosidade, apreensão ou segurança final. Este tipo de romance buscaria emoções mais complexas e menos imediatas – seria, via de regra, romance de personagem. No romance de ação o personagem não teria caracterização nem ampla nem decisiva para seu próprio destino, resolvido normalmente por interferências externas através de *deus-ex-machina*¹⁸.

O que nos fascina, pois, no romance de ação, é o prazer irresponsável dos acontecimentos impressionantes. Por que motivo a mera descrição de ações violentas deva agradar-nos, é questão para os psicólogos mas não há dúvida de que o faz. Em um romance de ação, um evento trivial terá consequências inesperadas; estas se espalharão e logo serão inumeráveis; será tramada uma teia inextricável em aparência que mais tarde será deslindada por milagre. Na ação, em sua complicação e resolução, nosso interesse é captado, e, interessados, estamos satisfeitos. Contudo, por serem as figuras caracterizadas de modo imperfeito, os acontecimentos tanto evocarão respostas de sua parte quanto servirão para complicar a ação. Mas a ação é o principal, a reação dos personagens a ela é incidental e sempre de modo a socorrer o enredo. Os atores em geral têm personalidades tais e tanta personalidade quanto a ação exige. (MUIR, 1975, p. 9)

Portanto, para Muir, o romance de ação teria como fundamento a intriga e a ação, e por isso costuma envolver um desvio da vida civilizada normal e “nunca é de grande relevância literária exceto quando é também, em parte, um romance de personagem (1975, p. 10).

Essa narrativa é essencialmente aristotélica, sendo perceptível a preferência por esse tipo de história na *Poética*, onde é expresso, segundo Maciel (2003), que

a trama é a alma da tragédia e que os personagens são secundários em relação a ela. Ou seja: a história é o fundamento, os personagens se ajustam a ela.(...) O personagem deve atender às exigências da história, que é, assim, o elemento originante da peça. (MACIEL, 2003, p. 72)

18 A expressão *deus-ex-machina* tem origem no teatro grego, com a utilização do artifício narrativo de um “deus” que descia à peça para resolver os rumos da história, quando a sequência de acontecimentos não se resolveria sem forte interferência do destino.

Essa classificação de narrativas de Muir, que é tão clara quando ele trata de romance de ação, torna-se insuficiente quando trata de narrativa de personagem. Para o autor, o foco no personagem, superior em termos literários, dar-se-ia apenas com personagens planos (segundo classificação de Forster). Isso porque o objetivo geral da narrativa de personagem seria descrevê-lo do modo mais completo possível através de situações destinadas a servir ao personagem para exibir sua personalidade – plana, imutável e previsível.

Os personagens não são concebidos como partes de enredo; pelo contrário, existem independentemente e a ação lhes é servil. Enquanto no romance de ação, eventos particulares têm consequências específicas, aqui as situações são típicas ou gerais e destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens. Enquanto isto é feito, qualquer coisa nos limites da probabilidade pode acontecer. O autor pode inventar seu enredo enquanto prossegue (...). E a ação não precisa brotar de um desenvolvimento interior, de uma mudança espiritual nos personagens. Não precisa mostrar-nos qualquer qualidade nova neles, no momento em que se manifesta. Tudo o que precisa fazer é exibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são quase sempre estáticos. (...) Suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles os possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que de fato se transforma não são estes mas o nosso conhecimento deles. (MUIR, 1975, p. 11)

Essa visão dos personagens como planos e estáticos nesse tipo de narrativa pode sim ocorrer, mas em se tratando do suporte cinematográfico, percebemos que o mais comum é justamente o oposto: personagens planos costumam servir à história, e não o contrário. No cinema, quanto mais complexo o nível de construção de um personagem – quanto mais redondo – mais o personagem se torna dominante em relação à trama, e é essa a característica principal do romance de personagem: a dominância do personagem, em relação direta de hierarquia com a trama. Mas Muir traz algumas ideias sobre a construção da trama nesse tipo de narrativa que servem como uma luva à classificação que faremos sobre cinema de personagem. Entre elas a de que o objeto da narrativa é exibir o personagem, para que o narratário o conheça em níveis cada vez mais profundos, e de que os acontecimentos são gerados como num fluxo natural, com espaço para improvisações e para que o personagem se mostre: “enquanto no romance de ação os personagens são destinados a ajustar-se ao enredo, aqui o enredo é improvisado para elucidar os personagens” (MUIR, 1975, p. 12).

Luis Carlos Maciel simplifica a relação entre os dois tipos de narrativa dizendo que “alguns são seduzidos pela trama, pra eles o *plot* é o fundamento. Outros por personagens, pra eles, o personagem é o fundamento” (MACIEL, 2003, p. 71). Está implícita aqui a relação de dominância dos dois lados, mas como seu texto é voltado ao estudo do roteiro cinematográfico, é interessante perceber que a maior parte das referências que se tem é de estudos aristotélicos sobre o roteiro, sendo esta a maior inclinação da bibliografia americana sobre o assunto¹⁹: o personagem deve se subordinar à ação, a ação é dominante.

Segundo Maciel, quase todos os livros sobre criação de roteiro americanos são aristotélicos: a composição dos personagens deve se subordinar à ação. A exceção citada por Maciel é *The art of dramatic writing*, livro de Lajos Egri que privilegia a construção do personagem:

Ele considera livre a criação do personagem que deverá, em um segundo momento, gerar a trama, o *plot*. Para ele, o personagem é a alma do drama e a trama secundária em relação a ele. (...) Se há o personagem, ele age; e se ele age, o clímax acabará vindo. (...) Egri se baseia no teatro moderno: não há mais a predeterminação do rumo dos acontecimentos. Ao invés do oráculo, dos heróis lendários, do deus-ex-machina, agora a ascensão da burguesia leva a uma nova crença no poder do indivíduo como agente decisivo dos acontecimentos. O protagonista passa a ser o homem comum. Essa visão domina a dramaturgia a partir do século XIX, especialmente em Ibsen (...). O comerciante substitui o sacerdote. Em consequência, o verdadeiro agente da ação não é mais o destino dos gregos, ou qualquer outra instância metafísica, mas o próprio indivíduo. (...) O indivíduo é o sujeito da ação. O personagem é a alma do drama burguês. (MACIEL, 2003, p. 73)

Portanto, as diferenças fundamentais que se estabelecem nessa classificação são a dominância na estrutura narrativa, ora do personagem, ora da trama, a relação de hierarquia entre personagem e trama e o nível de complexidade da construção de um e de outro. Quanto aos modos de narração e discurso específicos, no presente trabalho será estudado mais pontualmente o modo de construção da narrativa baseada no personagem, e principalmente o modo de construção de personagem nesse tipo de narrativa, já que foi a partir da percepção de que Woody Allen fazia cinema de personagem, ainda que de modo diverso do cinema de personagem

19 Tanto em Syd Field, com seu Manual do Roteiro (2001), quanto em Robert McKee e o célebre Story (2010), livros referência em inúmeras escolas de cinema, a base de estudo da composição e dominância da trama sobre o personagem é aristotélica, apesar de também estudada a possibilidade de ocorrer dominância do personagem sobre a trama.

clássico, que o estudo se voltou para este tema.

2.2.1 Cinema de personagem em Woody Allen: a influência do romance psicológico

Ken Dancyger em seu “Técnicas de edição para cinema e vídeo” (2003) insere Woody Allen em um rol de cineastas de “comédias de personagem”, acompanhado nesse segmento por Bob Hope, Charles Chaplin, Buster Keaton, Irmãos Marx, Abbot e Costello, entre outros. O uso do termo “comédia de personagem” difere do que tratamos aqui como “cinema de personagem”, mas também está presente em Allen quando ele fabrica sua *persona*. Dancyger diz que “os papéis dos personagens cômicos (desses diretores/atores) são associados a uma *persona* particular que eles cultivam e que, geralmente, não mudam ao longo da carreira” (2003, p. 303).

É fato que o personagem clássico interpretado por Woody Allen (e que ele interpreta em *Desconstruindo Harry* especialmente) é exatamente o judeu-neurótico-nova-iorquino que o público já espera e que sofre poucas transformações entre uma comédia e outra. Mas o cinema de personagem não está atrelado a um gênero cinematográfico e muito menos à manutenção de um personagem como o centro de uma série de filmes.

Cinema de personagem vai além do personagem principal, o descreveremos como o cinema estruturado a partir de conflitos internos dos personagens, em que há uma relação de hierarquia entre personagem e trama, prevalecendo o (ou os) personagem (ou personagens), em oposição ao cinema de trama, em que as transformações dos personagens no rodar da película se dão a partir do desenvolvimento da trama. A complexidade dos personagens tende a exceder a complexidade da trama no cinema de personagem.

Woody Allen faz cinema de personagem porque seus personagens via de regra são mais complexos do que a trama, e não o contrário (ALLEN apud LAX,

2008, p. 31), além disso, os conflitos são internos²⁰, mesmo quando extrapolam para o mundo físico representado através de intervenção da trama²¹. A trama, em Woody Allen, raras vezes se equivale ao nível de complexidade de diálogos e características dos personagens – e mesmo quando isso ocorre, a trama parte dos personagens. Aspectos estéticos da ordem da montagem, como Dancyger frisou (2003), fotografia e direção de arte são menos evidentes do que o texto e os acontecimentos nesse tipo de cinema, apesar de em Allen serem extremamente bem construídos e pensados – como os *jump cuts* e os planos sequência característicos de seu cinema, por exemplo. Tratamento de imagem e cortes servem aos personagens e ao roteiro, sob a ordem de não atrapalharem e, sem maiores inovações, valorizarem o trabalho dos atores e as ações idealizadas pelo diretor.

Woody Allen faz cinema de personagem, e também suas comédias são comédias de personagem como Dancyger descreveu (2003. p. 303). Isso fica claro ao lembrarmos que Woody Allen na maior parte de seus filmes (27 dos 42 que dirigiu)²² interpreta a *persona* que o tornou famoso, o seu alter-ego judeu-nova-iorquino. Respondendo à pergunta de Eric Lax em “Conversas com Woody Allen”, “Quem foi sua maior influência?”, o cineasta torna mais claro seu estilo:

(...) É tão incongruente, tão boba, a disparidade entre as pessoas que me influenciaram – o Bob Hope e o Ingmar Bergman. Então é claro que o que se tem é um estranho quadro híbrido, cheio de piadas inteligentes, no estilo de George S. Kaufman ou Bob Hope, e uma certa dramaticidade estilizada que caracteriza os filmes suecos mais pesados, partindo de um cômico de boate não intelectual que trata de assuntos bem sérios e bem profundos. (ALLEN apud LAX, 2008, p.459)

O próprio roteirista fala desse hibridismo de cinema de personagem, psicologicamente denso, como o de Bergman, e comédia de personagem, baseada

20 Syd Field, em seu clássico Manual do roteiro (2001), faz essa distinção entre conflito interno e conflito externo. Woody Allen admite que usa conflitos internos porque o universo que domina é o das relações humanas e considera “bobos” filmes de trama como de espíões. Além disso, acha que conflitos externos aos personagens estão ultrapassados, que o público pede conflitos mais sutis que o ajudem “a entender as pessoas”. (ALLEN apud LAX, 2008, p. 229 e 31)

21 É o caso da mulher descontente com sua vida pacata que tem seu mundo invadido por um personagem cinematográfico em *A Rosa Púrpura do Cairo*. O *deus ex machina* do personagem que sai da tela serve de suporte para que os conflitos internos da personagem principal sejam exibidos. A personagem, querendo ou não, guia a trama.

22 Conforme consulta feita ao Internet Movies Database, disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0000095/>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

na *persona*, como em Bob Hope. Percebemos mais claramente que Woody Allen faz cinema de personagem em alguns momentos de sua carreira, como quando filma *Interiores*, *Setembro* e *A Outra*. Nesses momentos, ele lembra mais um cineasta europeu, dentre os tantos que admira²³. É aí que se aproxima e percebemos de fato a influência de sua principal referência, Ingmar Bergman²⁴.

Mas também é claro que as características do cinema de personagem estão presentes mesmo quando Allen faz cinema de ator, como é o caso de *Desconstruindo Harry*. Nesses momentos, em que o roteirista se aproxima de seus compatriotas e cai no seu próprio desgosto²⁵, seu cinema pode ser mais próximo ao de Bob Hope em termos de comicidade, mas ainda assim é mais profundo em termos de construção de personagem e mais rico em termos de roteiro e referências.

Nesses filmes, que são os que o consagraram (os 27 em que atuou), é que Allen faz suas duas grandes referências, tão incongruentes, fazerem-se presentes: Bob Hope e Ingmar Bergman. O americano e o europeu unem-se para fazer uma comédia de ator que vai além das palhaçadas do tipo principal, em que a comicidade e a trama surgem a partir de conflitos e dramas internos de cada personagem. Woody Allen desterritorializa-se e transforma-se no mais europeu dos cineastas americanos e no mais americano dos cineastas europeus.

O próprio diretor associa o gênero dramático ao cinema europeu e o cômico ao cinema americano²⁶, e confessa sua preferência pelo drama:

(...) não tenho nenhuma dúvida de que a comédia tem menos valor do que coisa séria. Tem menos impacto, e acho que por uma boa razão. Quando a comédia aborda um problema, ela brinca com ele, mas não resolve. O drama trabalha a questão de um modo emocionalmente mais satisfatório. (ALLEN apud LAX, 2008, P. 101)

23 “se eu fizesse uma lista dos dez melhores filmes já feitos, com a exceção de Cidadão Kane, não haveria nenhum outro filme americano” (ALLEN apud LAX, 2008, p. 334)

24 Ao responder à mesma pergunta de Eric Lax, “Quem foi sua maior influência?”, Woody Allen responde prontamente: “Ainda acho que ele (Bergman) é o melhor cineasta que já vi. (...)” (ALLEN apud LAX, p. 458)

25 “tenho mais facilidade para fazer comédia, mas prefiro assistir aos dramas europeus. Acho o drama superior à comédia” (ALLEN apud LAX, 2008)

26 Percebe-se essa impressão do diretor no livro de Lax (2008), quando se vê que praticamente todas as referências que Woody Allen faz a bons filmes dramáticos dizem respeito a filmes europeus. Quando fala de boas comédias, cita americanos.

Em seus dramas, Allen se aprofunda no funcionamento interno de seus personagens, mas isso também ocorre em suas comédias. Em discursos irônicos e sarcásticos, os personagens se constroem a partir de seus pontos de vista, que é o modo mais profundo de construção de personagem (MACIEL, 2003). Allen então hibridiza as características de comédia e drama (como evidencia em *Melinda e Melinda*), partindo de suas duas referências principais e torna-se um cineasta americano e europeu – ou nenhum dos dois: nova-iorquino.

Pela complexidade da construção de personagens, narração e discurso, podemos dizer que Woody Allen faz cinema nos moldes do romance psicológico. É exatamente o que chamamos de cinema de personagem, por seus métodos e pela profundidade e relação de hierarquia do personagem em relação à trama. Mas o que Allen faz é muito diferente do cinema de personagem clássico, baseado na descrição e na caracterização detalhista, que desnuda todas as motivações para os conflitos (internos ou externos) dos personagens. A trama é clássica, estruturada na maior parte das vezes em três atos bem definidos, com todos os elementos necessários para a classificação. Mas a construção de personagem se dá num nível diferente do personagem criado pelo cinema clássico americano guiado por Robert McKee (2010) e Syd Field (2001), que veremos em capítulo específico sobre roteiro.

Allen não necessariamente conhece por inteiro a personalidade de seus personagens, nem mesmo seus passados, até porque talvez nem os personagens tenham conhecimento pleno deles próprios. Isso fica muito claro quando pensamos nas implicações de Allen não dar aos seus atores o roteiro completo. Ele não acredita no poder da motivação, como no método de Stanislavski (também abordado em capítulo específico). Seus personagens não são construídos de maneira que todas as suas ações sejam explicáveis, mesmo porque as ações do ser humano nem sempre o são. As motivações de seus personagens, anti-heróis via de regra, são, não raro, moralmente questionáveis e no nível do desejo. Os questionamentos sobre visão de mundo e implicações dessas ações se dão em momento posterior e/ou através de diálogos.

Esse aparente desleixo encobre um nível mais profundo de construção: seus personagens tendem a se aproximar mais da complexidade psicológica humana do

que se fossem, como no romance moderno, fechados em sua caracterização (como no romance de personagem descrito por Muir). O diretor faz um cinema psicológico realista baseado no personagem. Mais do que isso, pensa e interpreta a vida através deles.

O fato de que o romancista escreva sobre a vida não é assim tão extraordinário; é a única coisa de que ele tem algum conhecimento. Nem é de causar surpresa que, ao escrever, ele inevitavelmente organize a vida num padrão, não importa o que possa pensar a respeito dela. Age desse modo, porque está declarando algo e a vida não. Nesta declaração pode dizer que a vida é um caos ou que a vida é ordem; mas (...) aquilo que diz está claro, e mais claro do que a vida. (MUIR, 1975, p. 3)

É interessante perceber que as narrativas que na literatura parecem mais discursivas, como é o caso do romance psicológico, que foi desconstruindo o personagem a ponto de torná-lo completamente “deteriorado” (SILVA, 1976) com o advento do *nouveau roman*, são justamente as que guardam maior semelhança com o cinema que chamamos aqui de “cinema de personagem”. Isso ocorre porque na literatura a construção da “psicologia” dos personagens é muito mais perceptível quando descrita, palavra a palavra, por um narrador extradiegético. Com o advento do romance psicológico, a narração utilizada não descreve nem caracteriza os personagens diretamente. Usualmente em primeira pessoa, o narrador é um personagem que serve de porta-voz ao autor e narra um sem-fim de complicações existenciais, psíquicas e sociais, para quem sabe lhe trazer autoconhecimento e, por conseguinte, ao leitor e ao escritor.

Comparativamente, no cinema a caracterização dessas personagens complexas se dá em outra linguagem, e assim em outro nível. Se o romance psicológico não abria espaço para a caracterização e descrição, fazendo com que o personagem se perdesse na sua função clássica e romântica, no cinema a personagem já nasce sendo caracterizada por imagens e sons próprios e da película. Seus conflitos e fluxos de consciência também poderão ser expressos imagética e sonoramente, através de signos cuidadosamente colocados em cena, de recursos de montagem e edição ou da própria imagem tal qual descrita pelo personagem em suas divagações. Sua mente e fisionomia não precisam ser descritas, porque são vistas. Tudo o que o romance psicológico fez nascer em

termos de complexidade, serve ao personagem cinematográfico como uma luva, pois apenas acrescenta, sem retirar a caracterização. Essa mútua influência pode ser justificada (ou justificar) o nascimento quase concomitante do romance psicológico e do cinema.

Nos filmes que seguem modelos clássicos de construção de personagem cinematográfico, além de caracterizados em seus gestos e ações, os personagens se mostram claramente descritos em diálogos e situações que forçam a caracterização. Seu passado é minuciosamente construído, cada reentrância de sua personalidade é devidamente devassada em diálogos, *flashbacks* e por vezes a própria narração. A ideia de personagem extremamente bem descrita em predicados foi a que entrou em crise com Dostoievski na segunda metade do século XIX:

O herói interessa a Dostoievski, não enquanto fenômeno da realidade, possuindo traços caracterológicos e sociológicos nitidamente definidos, nem enquanto imagem determinada, composta de elementos objetivos com significação única (...); o herói interessa a Dostoievski como *ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio*, como a posição do homem que busca a sua razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa. (SILVA, 1976, p. 278)

Woody Allen, fã confesso que utiliza Dostoievski como referência em diversos filmes (em *Match Point* o personagem principal lê sobre o escritor, e a *persona* de Woody Allen costuma citá-lo) não faz simplesmente o cinema de personagem que se basta na caracterização, como Muir descreve tratando de romance. É de personagem sim, pela complexidade e pela hierarquia, mas não é simples retrato unidimensional. É muito próximo da ideia que a narratologia faz de Dostoievski: o personagem, bem construído, serve para mostrar uma visão de mundo – o discurso dos personagens dialoga com o discurso do autor.

Se é possível, e aqui acreditamos que sim, traçar um paralelo entre cinema de personagem e literatura de personagem, esta não se dá na equivalência com os romances de personagem que Edwin Muir classificou, mas com os romances psicológicos escritos entre os séculos XIX e XX. Se considerássemos os romances de personagem de Muir como análogos ao cinema, teríamos necessariamente de considerar a perda de relevância da caracterização psicológica que ocorreria entre a literatura e o filme. Isso porque os personagens desse tipo de romance são, via de

regra, planos, sendo tarefa do romancista ir revelando suas personalidades. Esse é o papel dessa narrativa: descrever os personagens. Raramente nos deparamos com esse tipo de situação no cinema, já que a linguagem audiovisual permite que a caracterização vá muito além da descrição feita em palavras das personalidades.

A ausência de descrição no romance psicológico também serve ao cinema no sentido em que o discurso audiovisual se desenrola muito mais em narração do que em descrição. A caracterização psicológica se forma no rodar da película através dos modos (de falar, mover-se e relacionar-se), ações, decisões (MCKEE, 2010) e atenções dos personagens (MACIEL, 2003) tal qual no tipo de romance em questão. O que Allen acaba por fazer são filmes de realismo psicológico, onde o que importa é o discurso – de personagem e de autor – que forjam uma visão de mundo particular.

O realismo psicológico moderno (realismo existencialista) realça a ambiguidade do real: cada espectador, diante de um mundo que se lhe apresenta, deve interpretar a realidade segundo sua própria sensibilidade: a ambiguidade é mostrada, mas não destacada nem claramente expressa. O diretor permite-nos olhar o real deixando-nos o trabalho de interpretá-lo. Ele também pode mostrar-nos este real sob diferentes aspectos, pelos olhos de diversas personagens. O tema essencial das filosofias existencialistas repousa sobre o princípio da liberdade absoluta: criamos nosso destino por nossa livre vontade e por nossa ação (BETTON, 1987, p. 12)

3 O PERSONAGEM CINEMATOGRAFICO

Na teoria literária, muito se fala do poder de caracterização dos escritores para construir suas personagens. No cinema também é necessário um talento de caracterização especial, principalmente quando falamos de cinema de personagem, mas o modo de caracterização é diverso do modo da literatura. O escritor de romance se serve apenas da linguagem escrita, precisando portanto de talento na escolha das palavras, no linguajar escolhido para cada personagem, na maneira de narrar verbalmente o que caracteriza física, psicológica e socialmente o personagem.

No cinema a linguagem é outra, utiliza-se, sim, a fala (e antes dela, no roteiro, a escrita); mas também, e principalmente, utiliza-se a linguagem audiovisual. O poder de caracterização aqui passa pela capacidade do ator de interpretar o personagem, do roteirista para dar-lhe verossimilhança e uma trajetória coerente (mesmo que dentro de sua falsidade e incoerência, quando for o caso), do diretor para orquestrar a narração e de diversos técnicos para criar o ambiente audiovisual que melhor serve à caracterização e às ações dos personagens.

Enquanto na literatura “a sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal” (BRAIT, 2010, p. 66), no cinema essa sensibilidade se traduz em imagens, sons, luz e ritmo cuidadosamente planejados. Aí entra a questão da mostraçõo no cinema. Se a narração na literatura era uma questão de saber, no cinema é uma questão de saber e de ver. A narração é duplicada pela mostraçõo.

Tomando por base a teoria dos agentes e predicados, o predicado seria o “acontecimento”, o sujeito, ou o agente, precede esse acontecimento – o predicado é atribuído ao sujeito, e não o contrário. Sendo a construção de personagem objeto de estudo desse trabalho, pode-se dizer que estudaremos então o que precede a narração: a personagem.

Segundo Gardies (2008), a personagem é componente fundadora do mundo diegético. Na perspectiva semiológica e narratológica, a personagem

cinematográfica é um ser de imagens e sons, tal como Philippe Hamon postulou a personagem romanesca como um ser de papel. “A personagem faz então parte do sistema complexo que é o texto fílmico; mais precisamente, é um signo que funciona no seio do sistema textual” (GARDIES, 2008, p. 80).

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (CANDIDO *et al.*, 2009), o cinema, em termos narrativos, poderia ser concebido inicialmente (sem considerar o fenômeno sociológico) como a simbiose entre romance e teatro:

Podemos (...) definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas 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. (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 106)

O autor ressalta a facilidade de transposição dos recursos narrativos literários para o cinema, como a narração objetiva, a adoção do ponto de vista da personagem e a narração em primeira pessoa. Tudo isso considerando a instância narrativa cinematográfica como o ponto de vista da câmera guiada por um enunciador que seleciona a “mostração”:

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)

É importante ressaltar aqui que, apesar da clara correlação da narrativa fílmica com a romanesca e a teatral, o filme é um ato de linguagem específico, envolvendo assim elementos que não existem no teatro nem no romance. Apesar da possibilidade de se pensar na mistura das duas linguagens para formar o cinema, considerando, por exemplo, a seleção de ângulos e a montagem como estratégias narrativas análogas às utilizadas no romance e a presença da imagem em movimento e dos sons como advindas do teatro, o cinema vai muito além da soma de linguagens.

Não podemos descartar, ao falar de cinema, as qualidades específicas do meio que não estão presentes nem em uma, nem em outra linguagem, e mais ainda, nas qualidades que, por serem uma união indissolúvel de características romanescas e teatrais, assumem uma nova forma, não redutível à simples soma de linguagens. É o caso do exemplo dado anteriormente: a seleção de ângulo e montagem cinematográfica pode ser análoga à sugerida pela linguagem escrita, mas no momento em que esses ângulos são efetivamente mostrados, “dados a ver”, com imagens pré-selecionadas por um diretor, a narrativa se enche de significados que jamais seriam expressos apenas em palavras. O personagem passa a ter o rosto e a voz de um ator, ainda que em ausência diferida.

Da mesma forma, esse rosto, editado em suas ações e enquadramentos pela técnica cinematográfica, deixa de ser o rosto do ator teatral, sempre visto em conjunto com o corpo, ao vivo e sem cortes e seleções. Metz (*apud* STAM, 2009) diferencia cinema e teatro justamente pela ausência diferida do ator no cinema em oposição a sua presença física no teatro, o que tornaria a imagem ainda mais crível aos espectadores. Isso porque “é justamente a natureza imaginária do significante fílmico que faz dele um catalisador tão poderoso de projeções e emoções” (STAM, 2009, p. 142). A soma das linguagens não pode ser estudada na individualização das linguagens, mas somente na união entre elas e com a compreensão das técnicas específicas da linguagem audiovisual.

Segundo Gardies, “ao longo de todo o filme, o seu sentido está constantemente a evoluir, a construir-se e a desconstruir-se. Este trabalho efetua-se segundo o duplo princípio da atribuição e da diferença” (p. 80). Através das técnicas cinematográficas, características são atribuídas às personagens e as constituem conforme o que o enunciador pretende mostrar - “não é indiferente que determinada característica intervenha no princípio ou no meio do filme” (GARDIES, 2008, p. 80). Essa caracterização vai desde o físico das personagens até seu caráter, passando por figurino e sinais de reconhecimento, como uma trilha sonora específica.

Em alguns momentos, o nível de caracterização é tão marcado que se torna clichê, satirizado por Allen diversas vezes, como, por exemplo, o ator que só consegue interpretar caracterizando seus personagens como mancos em *Melinda e Melinda* e o ator fora de foco criado por Harry, personagem de Allen em *Desconstruindo Harry*, cuja condição estranha é analisada pelo terapeuta do

personagem principal, deixando ainda mais óbvia a caricaturização. Outro exemplo seria o diretor neurótico que fica com cegueira psicológica em *Dirigindo no escuro*. Neste caso, o nível de caracterização caricata serve a Woody Allen como argumento para a história, mas é sempre utilizado com objetivo cômico. Em seus dramas, Allen utiliza um nível de caracterização mais sutil, que se reveste muito mais de artifícios de narrativa cinematográfica, “subcódigos” (METZ *apud* STAM, 2009) de iluminação, trilha sonora e principalmente pela narração oral de personagens, do que de características físicas ou símbolos com significados muito evidentes.

Outro modo de caracterização e de análise é por diferenciação das demais personagens do sistema, “personagem caracteriza-se então por um 'pacote' de traços diferenciais” (GARDIES, 2008, p. 80-81). Esse tipo de análise leva em consideração a complexidade da criação coletiva do personagem cinematográfico, ampliando sua concepção para a de uma “figura actorial”, sendo o personagem parte dessa figura:

a figura actorial não resulta de uma simples adição de traços heterogêneos, mas antes de um confronto entre condicionalismos de naturezas diferentes. Entre o argumento, o realizador e o ator, mas também o sonoplasta, o operador ou o desenhador de guarda-roupa (para me limitar aos 'decisores' mais habituais), instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem. Neste sentido, deve-se conceber sempre a personagem como o resultado de um conjunto complexo de transações. (...) Pelo menos quatro (...) componentes de base entram no 'fabrico' da figura actorial: o actante, o papel, o personagem e o ator-intérprete, cada qual participando de maneira específica na elaboração da figura, e isto numa interação constante. É exatamente sobre esta última que se pode fazer uma análise narratológica. (GARDIES, 2008, p. 81)

A figura actorial, o personagem com todas as suas instâncias constitutivas, montada de maneira fragmentada, é de difícil desconstrução, já que é justamente a interação entre as partes que a constitui. Por isso, a análise se dá sobre essa interação, e não sobre as partes separadamente, apesar da divisão didática na explicação.

Portanto, tanto a análise por diferenciação quanto por atribuição, quando pensadas para o cinema, devem levar em consideração o caráter coletivo da construção de personagem, mas sem desconstruir demasiadamente, de maneira que a figura actorial se desintegre. Essa figura, o personagem cinematográfico, é muito mais do que a soma de suas partes, e qualquer análise que reduza a figura expressa no material fílmico aos seus processos constitutivos de modo

desmembrado será redutiva da criação analisada – o personagem.

É portanto necessário ver a partir da obra como o personagem é caracterizado, levando em consideração que “qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador. (...) Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador” (BRAIT, 2010, p. 52-53). O conhecimento dos modos possíveis de narrar e suas implicações serão de utilidade fundamental no momento da análise de um modo de construção específico de personagem, já que, dentro da obra, quem o constrói é a instância narradora (a primária – extradiegética - e, quando for o caso, a ou as secundárias – intradieéticas). Na literatura,

a narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel. (BRAIT, 2010, p. 67)

No cinema, as criaturas de som e imagem também são criadas através de recursos narrativos que dão maior ou menor profundidade às questões de caracterização física, psíquica, social, funcional ou ideológica. Mas é importante perceber que, a partir do momento em que um personagem é exibido na tela (nem todos o são, muitos personagens existem apenas através de diálogos de outros personagens, citados e caracterizados em narração falada), a caracterização física está feita em mostração. O que levaria muitas páginas de descrição para se tornar imaginável na literatura, basta um *take* para tornar-se visível no cinema. A descrição física e de expressões através da imagem, concomitante com inúmeras descrições de outras ordens, através de diálogos, montagem, som e símbolos, faz com que o cinema torne-se fonte mais rica e complexa de caracterização do que o romance:

(No terreno) da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas (...) as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. (CANDIDO *et al*, 2009, p. 111-112)

No momento em que existe um narrador que fala, descrevendo situações e personagens, como em *Vicky Christina Barcelona*, ou quando um personagem narra alguma cena, como em *Melinda e Melinda*, a fala é mera redundância estilística, já que a câmera exhibe o que está sendo dito ou o ponto de vista do personagem narrador. Assim como não consideramos o escritor como narrador, mesmo quando a narrativa literária é em terceira pessoa, o diretor aqui não é o narrador. “O narrador funciona como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens” (BRAIT, 2010, p. 53), portanto a figura mais aproximada de narrador que temos no cinema é a da câmera, regida por uma entidade que é abstrata tanto na literatura quanto no cinema: a instância narrativa, que é sempre, em primeiro lugar, o próprio filme (METZ, 1977).

Portanto a analogia dos recursos estilísticos da literatura, como a narração em primeira pessoa, o discurso indireto livre, etc, devem ser feitos fundamentalmente em relação à linguagem cinematográfica, à instância narradora primária, e não em relação à narração intradieética, apesar de ser possível a transposição e de também servir à análise esse tipo de analogia.

Por exemplo, a apresentação de um personagem por um narrador que está fora da história, muito utilizada na epopeia clássica e nos contos de fadas (BRAIT, 2010), pode ser entendida no cinema como a apresentação do personagem pela câmera, narrador primário extradiegético, ou por um personagem que não interfere na história, tendo apenas a função de narrar, que é o caso da narração secundária heterodieética. O impacto desse tipo de narração é de distanciamento e a focalização, via de regra, é externa (o enunciador sabe menos do que o personagem). Já o discurso indireto livre, recurso em que o personagem se apresenta e narra sua própria história, “é um artifício linguístico que dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem, uma vez que lhe confere autonomia para auscultar uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa” (BRAIT, 2010, p. 56). Esse tipo de narração poderia ser transposto para o cinema tanto com uma narração primária que utilize o ponto de vista do personagem, mostrando lembranças, pensamentos e visões de mundo, em focalização interna, quanto por um personagem que narra suas próprias sensações em monólogo interno ou para a câmera (narrador secundário intradieético). De qualquer forma, a focalização aí é interna, o enunciador sabe tanto quanto o

personagem.

A vantagem principal da segunda forma de caracterização exemplificada, o discurso indireto livre, traduzido como recursos de polarização-personagem (o narrador sabe tanto quanto o personagem, como em monólogos internos e/ou imagens e sons que os traduzem) para o cinema, é o fato de ser

o recurso de caracterização de personagens que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade do personagem. O leitor se instala, por assim dizer, no fluir dos 'pensamentos' do ser fictício, no fluir de sua 'consciência' (...). Além disso, essa técnica possibilita a apreensão da interioridade da personagem, de forma a expor a maneira como a consciência percebe o mundo. (BRAIT, 2010, p. 62-63)

Luis Carlos Maciel (2003) coloca justamente essa questão do modo com que a consciência do personagem vê as coisas como o principal fator de caracterização da personagem. É o que ele chama de atenção do personagem:

O que o personagem mais observa, a que mais presta atenção, quais os itens da realidade aos quais atribui mais importância, com o que ela constrói *seu* universo? A atenção é o verdadeiro poder que constitui a chamada realidade objetiva, pois a atenção é intencional por natureza. (MACIEL, 2003, p. 77)

Todas as formas de caracterização do personagem cinematográfico passam por inúmeros criadores até que se consolide em uma figura actorial completa. Apreender cada nível de sua construção neste trabalho, considerando todos os técnicos que atuam em sua formação, seria tarefa demasiado complexa e fragmentada, muitas vezes sem relação com a narratologia, que é o ponto de partida deste estudo. Será então necessário, para perceber esses modos de construção, selecionar alguns criadores. Nesse trabalho, selecionamos o diretor e o roteirista por sua relação direta com a narratologia, este por escrever a história que será contada, aquele por ser o responsável pelo discurso e por todas as decisões que trarão unidade à obra; e o ator, por ser inseparável da figura actorial. Mas de maneira nenhuma consideramos estes os únicos criadores, apenas optamos por uma abordagem centrada na narrativa em si, mais do que na totalidade de processos que a constituem.

3.1 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM PELO ROTEIRISTA

Peça fundante da narrativa cinematográfica, o roteiro é uma criação literária construída com o intuito de ser um guia para a criação audiovisual, mesmo que seja completamente modificado no momento da produção. Justamente por constituir a ligação entre o literário e o audiovisual, o roteiro, apesar de utilizar somente palavras, as utiliza de maneira que possam ser facilmente transpostas para a tela. Isso significa a utilização de verbos no presente (que é o único modo de filmar a ação - ninguém filma que “fulano caminhará no corredor”, mas é perfeitamente filmável a construção “fulano caminha no corredor”), bem como o cuidado com descrições também filmáveis, objetivas e precisas (ao invés de, por exemplo, dizer “fulano ficou feliz com a notícia”, escreve-se que “fulano sorri”). Essas regras da escrita de roteiro, apesar de se mostrarem óbvias na prática (o roteiro só existe para servir ao filme, não é uma obra para ser lida, mas para ser filmada, portanto deve ser escrita para isso), escondem um sentido mais profundo: é no roteiro que se começará a forjar não só a narrativa, mas também o discurso cinematográfico.

A narrativa e o discurso serão efetivamente construídos na instância audiovisual, em diversas etapas posteriores ao roteiro, mas, se prestarmos atenção no modo de construção do roteiro, perceberemos que ele, além de construir a fábula, indica o discurso. Este modo de inserção de discurso se dá de maneira semelhante ao da literatura, mas de forma ainda mais objetiva, conforme as regras de que tratamos acima. Seguindo os estudos formalistas, e mais especialmente o raciocínio de Eisenstein (*apud* STAM, 2009) de que a literatura contribuiu para a narrativa cinematográfica ao inserir ideias de enquadramento nas descrições, a montagem e planificação tomadas de empréstimo da literatura ficam claras nos roteiros cinematográficos que dão indicações para a decupagem do filme apenas pela utilização da linguagem e revelação parcial de imagens.

Por exemplo, uma rubrica de roteiro que diz “Pés femininos descalços andam apressados em um piso de parkê. O piso é de um corredor comprido e estreito, com muitas portas dos dois lados. A mulher veste calça jeans e camiseta e tem os cabelos escuros e curtos. Ela tem uma pequena tatuagem na nuca.” pressupõe uma decupagem que mostre primeiro apenas os pés, em um plano fechado, depois, em

um plano mais aberto, revela o corredor e a imagem de corpo inteiro da mulher e só então fecha novamente em um plano de detalhe que mostra a pequena tatuagem no pescoço. A pontuação do roteiro nesse caso poderia fechar exatamente com a mudança de planos do filme. A falta de descrição do seu rosto e expressão pode pressupor que a câmera a filma de costas. A linguagem narrativa escrita abre caminhos para que se pense nela como imagem, sendo facilmente transposta para a linguagem cinematográfica através da “mostração”, da “localização” e da montagem.

Do mesmo modo, o roteiro caracteriza e apresenta os personagens através de indicações - de como são fisicamente, de como se movem, vestem, falam e se relacionam - que se refletirão mais tarde na filmagem. Obviamente, a caracterização dos personagens também passa por seu modo de agir, que é mostrado no decorrer da história. É claro que existem roteiros mais abertos, com menos rubricas e maior liberdade de improvisação, mas é preciso que fique claro que é no roteiro que, além de formulada a história, se iniciam os processos de discurso e narração que serão mais tarde finalizados em material audiovisual.

O processo de construção de personagem no roteiro se dá de modo muito parecido com o literário, com a diferença fundamental de que no roteiro não há espaço para descrições subjetivas. Por ser um guia da filmagem, só deve ser escrito o que pode ser traduzido em imagem e som. Tanto é aproximado da literatura, que os métodos utilizados remetem imediatamente a referências literárias e dizem respeito ao modo de construção mais fundamental do personagem: inicia-se por conhecê-lo.

Segundo Maciel (2003), a primeira diferenciação entre modos de construção de personagem se dá no momento em que se percebe se o personagem é o fundamento ou a trama é o fundamento da história. Se a trama for o ponto de partida, começa-se pelo desenvolvimento da história, de maneira que a construção do personagem se adapte a ela (MACIEL, 2003, p. 72). Mas se o personagem é o fundamento da história, a sua construção deve ser complexa o bastante para que ela própria, em um processo de livre criação do roteirista, gere a trama.

A maior parte dos livros americanos sobre construção de roteiro se dá a partir do método aristotélico, retomando ainda questões que se relacionam com o caráter funcional dos personagens. É o caso de “A Jornada do escritor”, de Christopher

Vogler (2009), em que o autor investiga as figuras arquetípicas de roteiros cinematográficos baseado nos estudos de Joseph Campbell sobre mitologias e arquétipos junguianos. Os personagens são então classificados por suas funções na narrativa. Segundo essa ideia, próxima das vistas anteriormente nas classificações de Propp, Souriau e Greimas, de que os personagens são constituídos pelas funções que exercem, coisas e até mesmo lugares podem ser personagens, contanto que exerçam alguma das funções descritas no desdobramento da história. O personagem, nessa concepção, não está ligado de maneira nenhuma à representação humana.

Maciel reduz as listas funcionais de personagens a apenas quatro funções dramáticas convencionais: agentes (protagonista e antagonista), ajudantes (confidente e “escada” do protagonista e do antagonista), comentadores (cuja finalidade é repercutir os atos dos outros personagens ou simplesmente adiar o desdobramento da narrativa) e os emblemas (personagens secundários que servem apenas com função social, são como os figurantes nas obras audiovisuais) (MACIEL, 2003, p. 80).

Além das listagens de funções dramáticas, arquétipos e actantes, foram listadas por Polti e Souriau as situações dramáticas que os autores consideram ser as únicas existentes em narrativas. Polti descreveu 36 situações dramáticas, das quais destacamos, por percebermos nos filmes do cineasta estudado, as seguintes: enigma (situação que engloba um questionador e um problema); rivalidade entre parentes; adultério; crime de amor involuntário; sacrifício por uma paixão; necessidade de sacrificar os amados; sedução; obstáculos ao amor; descoberta da desonra do amado; crimes de amor; ambição; e remorso (MACIEL, 2003, p. 81-83). Todas as situações selecionadas têm a ver com relações humanas, essa constatação é de importância fundamental para percebermos o modo como Woody Allen constrói seus personagens. A base de sua trama são os personagens e as relações que se estabelecem entre eles, em nítida reprodução das relações humanas.

Todas essas listagens e classificações servem para localizar e desenvolver o personagem dentro de sua função na situação dramática em que se encontra e dentro da narrativa, são portanto úteis para cinema de trama, e muito pouco para que se construa cinema de personagem. Os métodos de construção de narrativa de

personagem dizem respeito mais a modos de caracterização do que a funções.

Tratando justamente de tramas guiadas por personagens, Ibsen (*apud* MACIEL, 2003) descreveu três estágios a serem desenvolvidos pelo escritor a fim de construir seus personagens que guiarão as respectivas tramas:

- 1º estágio: o escritor deve conhecer o personagem como a um colega de viagem de trem: deve saber como ele é fisicamente e algumas banalidades a seu respeito, como sua origem e profissão.
- 2º estágio: o escritor deve conhecer o personagem como conhece um bom amigo: seus problemas, propósitos e sonhos.
- 3º estágio: o escritor deve, agora, conhecer intimamente o personagem, como a um confidente: desejos secretos, sentimentos inconfessáveis, sua loucura.

Syd Field (2001) destaca etapas análogas, mas não como estágios de construção, e sim como níveis. Dependendo da importância (e da função) do personagem na trama, se adentra ou não em níveis mais profundos. Ele nomeia o primeiro nível como público, o segundo como nível profissional e o terceiro seria o nível pessoal. Personagens emblemas e comentaristas seriam caracterizados no mínimo em primeiro nível; os ajudantes no mínimo em segundo nível e os agentes devem ter todos os níveis bem construídos (MACIEL, 2003, p. 76).

Já Lajos Egri, fortemente influenciado pelas narrativas de personagens, determina três dimensões que devem ser construídas para o personagem: física, social e psicológica. Apesar dos personagens serem construídos com as três dimensões, sempre uma será mais bem explorada. “A dimensão psicológica domina a maior parte da produção atual (...), na qual prevalece o realismo psicológico, que é o estilo vigente nas artes cênicas ocidentais desde o século XIX” (MACIEL, 2003, p. 76).

A caracterização do personagem passa por inúmeras qualidades que lhes são atribuídas, mas existem duas formas de caracterização que definem quem o

personagem é realmente. Segundo Robert Mckee (2010), o personagem se define por suas escolhas. São as escolhas que o personagem faz, principalmente sob pressão, que definem seu nível mais profundo, muito além de qualquer caracterização explícita. Já para Maciel (2003), o que realmente compõe o personagem é a sua atenção, o seu modo de ver o mundo. São esses dois elementos – as escolhas e a atenção – que constituirão não apenas os personagens, mas toda a narrativa no cinema dito de personagem, já que são justamente essas duas caracterizações que irão gerar os movimentos da trama.

Vimos os níveis de caracterização do personagem em cinema de personagem, mas no cinema não basta a mera descrição e descoberta desses níveis, como era no romance de personagem descrito por Edwin Muir. No cinema de personagem, ele também deve agir, e de modo diferente ao que age no cinema cujo dominante é a ação. Ao invés de partir da ação para tornar o personagem adequado a ela, parte-se do personagem e cria-se ações que são condizentes com sua caracterização. Eugene Vale destaca a construção de ações nesse tipo de cinema em um esquema que denomina *estrutura tripla da ação* (MACIEL, 2003). Segundo o autor, para que as ações desses personagens sejam verossímeis, elas devem se referir ao passado, presente e futuro: “a ação tem uma *motivação* no passado; exerce uma *intenção* no presente e visa a um *objetivo* no futuro” (MACIEL, 2003, p. 76).

Segundo Maciel, com essas três dimensões – física, social e psicológica – o personagem ainda é uma “abstração estática”.

Para se tornar concreto, ele deve estar em ação, no fluxo. O personagem dramático é ação. Nós não o contemplamos na sua constituição ideal, mas no seu movimento, na sua mutação. (...) O personagem só se completa no processo vivo, dentro do qual tem uma função efetiva. Ou seja, na relação necessária entre o sujeito e sua experiência concreta. É preciso, portanto que se estabeleça a função dramática do personagem. (MACIEL, 2003, p. 79 -80)

No cinema de personagem, segundo Maciel, “para que a ação dramática indique sua importância, é necessário que esse personagem experimente uma conversão” (MACIEL, 2003, p. 86). Isso porque mesmo no cinema de personagem se esperaria que algo *acontecesse*, para que fizesse sentido narrar a história. Essa

necessidade é relativa, mas é fato que a orientação tanto de Syd Field (2001) quanto de Robert McKee (2010), e também de Maciel (2003) é de que mesmo quando os conflitos são internos aos personagens, que eles se resolvam, para o bem ou para o mal. A narrativa deve ter *início, meio e fim* (AUMONT e MARIE, 2009, p. 209).

Quanto à maneira com que o roteirista caracterizará cada nível de seus personagens, desde o modo de falar até as suas escolhas, Maciel sugere que os roteiristas ajam como atores stanislavskianos: “o roteirista tem de ser capaz de ver o mundo com os olhos de cada um de seus personagens” (MACIEL, 2003, p. 79).

3.2 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM PELO DIRETOR

Apesar de o cinema ser, como já dito, criação coletiva, existe um profissional que é pessoalmente responsável por dar unidade a essa criação e por dar a última palavra em todas as grandes decisões estéticas e narratológicas da produção de um filme, este profissional é o diretor de cinema. As funções exercidas pelo diretor de cinema são tão amplas quanto sua importância no resultado final – o filme.

Podemos pensar a função típica da direção em três sentidos – a de conduzir a narrativa, através de instruções técnicas, ao definir a decupagem e com isso a mostração e a localização da narração fílmica; a de responsável estético, ao definir os subcódigos estéticos que outros profissionais como o fotógrafo e o diretor de arte utilizarão para compor o filme, mesmo que seja apenas aceitando suas sugestões; e a de diretor de atores, figura que em alguns filmes é inclusive separada da função de direção de cena, por ser uma tarefa diametralmente diversa das anteriores.

A última função citada é justamente o primeiro sentido de direção (*mise-en-scène*), que “permaneceu (...) por muito tempo ligado à origem teatral, para designar o fato de fazer os atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 80). Foi apenas no período pós-guerra que o termo direção passou a designar “não mais o teatro nos filmes, mas, ao contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística preformada, o que só pertence a ele (e, portanto – velha obsessão da crítica –, o que define sua especificidade)” (*idem*, p. 80). Essa segunda concepção, apesar

de surgir com força na segunda metade dos anos 40, tem sua origem nas inovações narrativas de Edwin Porter e David Wark Griffith. A câmera, que antes ficava parada, exibindo os atores como se filmasse uma peça teatral da plateia, passa a ter movimento, e os atores passam a ser enquadrados em planos diversificados, como o *close-up* (PETRY, 2009).

Percebemos que uma ideia não exclui a outra, e o diretor “rege” não apenas os técnicos ou apenas os atores, mas os dois grupos. E como o personagem é concebido tanto pelas opções estéticas e de narração do diretor, quanto pelo modo com que será interpretado pelo ator, ambas as funções são importantes para a compreensão da criação.

Quanto às escolhas da ordem da linguagem cinematográfica, que dizem respeito à decupagem e a todos os outros códigos específicos, como a fotografia e a montagem, o diretor, junto com os profissionais responsáveis por cada código, deve definir as opções que melhor se integram e formarão uma unidade narrativa entre os diversos códigos, para que o filme não se torne uma colcha de retalhos com subcódigos que não comunicam entre si. Além disso, cada escolha estética e narratológica influenciará no modo como o espectador perceberá a história, portanto cada plano, e, dentro de cada plano, cada opção estética, deve ser pensada em seu significado como parte da narrativa.

As opções feitas na decupagem pelo diretor se transformarão em mostração, localização e focalização, isto é, serão convertidas em narração. E cada tipo de narração traz consigo sua carga de significados. O narrador em terceira pessoa de que trata Beth Brait, por exemplo, “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 2010, p. 56). Esse tipo de narração pode ser traduzido para o cinema como uma câmera que filma de fora da história em localização privilegiada, seguindo o personagem principal nos momentos que interessam à composição da trama e caracterização dos personagens.

Essa câmera privilegiada “vai construindo por meio de pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo o perfil das personagens que transitam pela intriga e simbolizam o mundo que ela quer retratar” (BRAIT, 2010, p. 57). Quando Beth Brait fala em narração, entenderemos como mostração. É claramente

o caso de *Match Point*, de Woody Allen. Desde o início da história, acompanhamos detalhes do comportamento dos personagens principais, que são amplamente caracterizados como personagens redondos a partir de pequenos gestos, falas e decisões. A posição e o movimento da câmera, o ritmo da montagem, a dimensão dos planos, acompanhados das escolhas estéticas e da atuação, é que dizem se o personagem mente, sofre, se sente-se inferior e mesmo fazem antever o que ocorrerá na história. Por exemplo, em *Match Point* é possível saber, por todas essas escolhas narrativas, que algo emocionalmente pesado acontecerá na história do misterioso personagem que a câmera segue. Sabemos que ele mente desde a primeira cena, mesmo sem que isso fique explícito, apenas pelas escolhas estéticas, como os *close-ups* pontualmente utilizados, com ar de cumplicidade e de acusação.

Para que tais escolhas façam sentido, é necessário que os atores ajam de modo integrado e coerente com o discurso narrativo. Para isso, a direção de atores é fundamental. No cinema, existem pelo menos duas técnicas dominantes de direção de atores: uma baseada nas técnicas de construção de personagens de Constantin Stanislavski²⁷, e outra que basicamente a antítese da primeira. Não são os únicos modos de dirigir atores, nem são métodos fechados, mas a divisão didática em método e antimétodo sintetiza as duas maiores correntes de direção. A segunda, por ser uma negação, e não uma técnica específica, subdivide-se em incontáveis outras, geralmente técnicas próprias de cada diretor.

Adaptando as técnicas de Stanislavski, a famosa associação de atores e escola americana de interpretação *Actor's Studio* (responsável pela formação de inúmeros atores célebres hollywoodianos, entre eles Marlon Brando, Jack Nicholson e Al Pacino), sob a direção de Lee Strasberg, popularizou no cinema “o método”, sistema que tenta aproximar a atuação da ação natural, utilizando memória sensorial e memória emotiva (MACIEL, 2003) e fazendo com que o ator compreenda o personagem e suas motivações a tal ponto que suas reações tornem-se naturais. “O personagem é ação e reação. Ele sofre os estímulos sensoriais e emocionais continuamente e deve responder a eles. (...) A consideração desses elementos é fundamental para a composição de personagens convincentes” (MACIEL, 2003, p.

27 O método de interpretação e construção de papel de Stanislavski pode ser visto em seus três livros dedicados ao assunto: “A preparação do Ator”, “A Construção da Personagem” e “A Criação de um Papel”.

78). Além disso, o método considera que a ação do ator é psicofísica: toda ação de um ator tem origem no pensamento (PETRY, 2009). Para que o ator chegue a este nível de compreensão do personagem, ele deve tomar conhecimento de toda a construção da obra.

O diretor stanislavskiano, por isso, oferece ao ator não apenas o roteiro completo, como também contribui com a criação em ensaios que explicam as motivações de cada ação do personagem, mesmo que as motivações se encontrem em um hipotético passado não expresso na obra. É comum diretores e roteiristas stanislavskianos criarem biografias de seus personagens (protagonistas) desde seu nascimento até o momento em que se inicia o roteiro ou o filme, e por vezes até após o término da história, mesmo que no filme apareça somente um dia na sua vida. Além disso, o estímulo à utilização de emoções reais através da memória emotiva e da memória sensorial é também parte do método.

Em contrapartida, há inúmeros diretores, como David Mamet, Alfred Hitchcock, Federico Fellini e mesmo Woody Allen, que não acreditam que toda essa preparação seja realmente eficiente, tendo como método o simples “antimétodo”. Neste antimétodo, o nível de contribuição criativa do ator vai de quase zero, em Hitchcock (que chegou a dizer que os atores eram “gado”), até um nível muito contributivo, com as improvisações nos filmes de Allen, por exemplo. Cada um deles dirige seus atores de uma maneira diferente, mas todos têm em comum os poucos ensaios e o fato de apenas entregar aos atores as cenas do dia, jamais o roteiro completo, e por vezes não entregar sequer as falas de outros personagens.

A julgar pela importância e da complexidade da construção de personagem no método stanislavskiano e por alguns de seus adeptos, como Ingmar Bergman, poderíamos dizer que ele se relaciona com o cinema de personagem, mas, como visto, Allen, que defendemos ser também cinema de personagem, não utiliza o método. Essa relação, bem como o método de Woody Allen, será melhor explorada em capítulo específico.

3.3 O PAPEL DO ATOR

Levando em consideração que o tipo de cinema estudado no presente trabalho – cinema de personagem – é composto geralmente por personagens antropomórficos e que aqui não estamos considerando o cinema de animação, o personagem só existe quando interpretado por um ator.

(No cinema) as indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar do trabalho. 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 em uma pessoa, um ator. (CANDIDO *et al*, 2009, p. 112)

Segundo Aumont e Marie, o ator, modernamente, é o “artista cuja profissão é a de desempenhar um papel, na cena, depois na tela” (2009, p. 24). Na cena, o ator de cinema assemelha-se com o ator teatral, exceto pela técnica que no cinema, normalmente, exige uma “diminuição” da interpretação. O microfone próximo e o enquadramento fechado exigem, a não ser por questão de estilo, que os atores reduzam tanto o volume da voz quanto as expressões faciais em relação à interpretação teatral (PETRY, 2009). Na tela, o ator é uma dupla representação – de si próprio, em imagem, e do personagem que interpreta. A ausência diferida do ator, como dupla representação, é justamente o que traz mais verossimilhança ao personagem cinematográfico se comparado ao personagem teatral, justamente porque essa representação virtual, imaginária, gera no espectador uma sensação de imersão em uma realidade que não é a sua. Nesse terreno, a descrença é suspensa e tudo pode acontecer.

Via de regra, a intenção da interpretação é justamente ser o mais crível possível, e cada ator tem seu método e estilo para passar essa credibilidade. Segundo Diderot, em texto de 1775 (*apud* AUMONT e MARIE, 2009, p. 24), existem classicamente duas categorias de atores:

o ator “sincero”, que sente e revive todas as emoções de sua personagem, e funciona pela empatia; de modo inverso, o ator capaz de controlar e de simular essas emoções, “marionete maravilhosa cujos fios o poeta puxa e ao qual ele indica a cada linha a verdadeira forma que ele deve tomar”.

Segundo Aumont e Marie, o cinema amplia essa tipologia de origem teatral,

classificando os atores em “monstros sagrados” e “camaleões” - “os primeiros vêm, no mais das vezes, da cena teatral (...). Os segundos, de talento menos incômodo, podem se adaptar a universos de autores bem diferentes” (2009, p. 24). Woody Allen (*apud* LAX, 2008), como veremos, pede o segundo tipo em seus filmes, como quando chama o britânico Michael Caine – por ser um camaleão – para interpretar um contador americano, apenas porque, segundo o diretor, são poucos os atores que interpretariam um homem comum com o mesmo entusiasmo com que interpretariam papéis muito específicos, construídos para eles. A maioria dos atores americanos da idade do personagem de Caine em *Crimes e Pecados* são “monstros sagrados”, exigem papéis característicos e marcados. A essa classificação, o cinema acrescenta “um nível suplementar, com a possibilidade de recorrer a atores não profissionais. Estes são, portanto, brinquedo do diretor, que explora a natureza física do intérprete (corpo, gestos e voz) no sentido em que desejar” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 24).

Maciel define o ofício do ator como o trabalho de reagir ao estímulo imaginário como se fosse real: “O ator é aquele ser humano capaz de deliberadamente *querer*, exercer sua vontade na direção que ele estabelecer. A arte do ator surge da sua capacidade de querer e de exercê-la de forma artística” (MACIEL, 2003, p. 77). Seguindo essa linha, baseada nos ensinamentos de Stanislavski e do *Actor's Studio*, o ator, utilizando-se da memória emotiva e sensorial, “não representa as palavras e os gestos do personagem, na sua manifestação externa; antes, ele se identifica, na sua origem interna, com as motivações, intenções e objetivos do personagem” (MACIEL, 2003, p. 77). Memória sensorial e memória emotiva seria justamente a capacidade de o ator utilizar lembranças pessoais para tornar “reais” os estímulos imaginários.

O papel do ator, portanto, é, não só dar rosto e forma ao personagem, o que é de importância fundamental, mas também de compô-lo em gestos, modos de falar e de agir que necessariamente modificarão quem o personagem é e como o espectador o receberá. A figura do ator jamais é neutra, principalmente no cinema. O espectador normalmente já conhece os atores que aparecem em cena, e toda a bagagem que ele traz na sua imagem servirá ao personagem, de modo que a seleção de atores deve levar em consideração o currículo do ator. Daí a opção de muitos diretores em utilizar atores não profissionais – sua imagem será unicamente

a imagem do personagem para o espectador.

4 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DE WOODY ALLEN

Neste capítulo final analisaremos o trabalho de Woody Allen tendo como foco a construção de personagens. Para isso, veremos como o cineasta trabalha nas três esferas escolhidas: roteiro, direção e atuação. Por fim, analisaremos o filme *Desconstruindo Harry*, tendo por princípio metodológico a ideia de que a construção de personagem só pode ser analisada a partir da própria obra e de suas atualizações:

Se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano. (BRAIT, 2010, p. 52)

Beth Brait fala de romance literário, mas a ideia pode ser facilmente transposta para o cinema. Tendo como referência a teoria já explicitada ao longo do trabalho, a análise se dará a partir do livro “Conversas com Woody Allen”, de Eric Lax (2008), e dos filmes do diretor, em especial *Desconstruindo Harry*. O foco do estudo será sempre o personagem, sua constituição e modos de construção na narrativa.

4.1 O MODO DE TRABALHO

Woody Allen, nascido Allan Stewart Königsberg em 1935, iniciou sua carreira como escritor e comediante, mas foi como roteirista, ator e diretor que o artista ganhou projeção mundial. Com quase cinquenta filmes dirigidos em quarenta e cinco anos de carreira cinematográfica, Allen tem uma obra tão numerosa quanto densa. O fato de ter começado sua vida profissional escrevendo e fazendo rir e suas diferentes influências (segundo ele próprio seus cineastas favoritos são Bob Hope e Ingmar Bergman, o que dá uma ideia mais ou menos precisa da amplitude de referências do diretor) tornam seu modo de construção tanto de narrativa quanto de

personagem extremamente próprio e diferenciado, de modo que suas obras, reflexo do modo como são construídas, são perfeitamente reconhecíveis como sendo escritas e dirigidas por Allen. A seguir veremos como Woody Allen trabalha nas funções de diretor e roteirista, e também o papel do ator em suas obras, tudo a partir das entrevistas do diretor a Eric Lax (2008), e de alguns de seus filmes.

4.1.1 Roteiro

Woody Allen escreve sobre relações humanas, isso sintetizaria o objeto de sua obra, tanto dramática quanto cômica, já que o drama e a graça têm a mesma origem no seu cinema (como fica evidente em *Melinda e Melinda*). Assim, os seus personagens são construídos como reflexos do ser humano, no que poderia ser uma negação à concepção de personagem como ser de imagem e som. Ele chega a criticar as comédias de situação pela falta de humanidade das personagens, dizendo, em tom de desaprovação, que “são figuras de papel, não indivíduos” (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 30). Fica claro ao longo de quase 40 anos de entrevistas compiladas no livro de Lax que são as humanidades que atraem o diretor. Em trecho de conversa dos anos 70 ele diz:

Não quero fazer espões e esse tipo de coisa porque em geral elas são bobas e não me convencem. Portanto, as possibilidades de trama ficam reduzidas às relações humanas – e vivemos em uma era psicanalítica – os conflitos se tornam internos, e não tão visualmente ativos e cinematográficos como anos atrás. O grau de conflito é bem mais sutil. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 29)

Por esse interesse no ser humano e em suas relações, Allen normalmente parte do personagem para escrever a história. Em entrevista de 1974, o roteirista não apenas fala de seu modo de trabalho como feito a partir do personagem, como também hierarquiza esses dois tipos de cinema e corrobora com a ideia de que ele faz o que aqui chamamos de cinema de personagem:

Se você quer fazer alguma coisa realmente engraçada hoje em dia, os

problemas são muito mais sutis. (...) Esse tipo de conflito é interessante, pode nos ajudar a entender as pessoas – a tentar analisar o comportamento, ou pelo menos ter a consciência de que existe um elemento de psicologia cômica a ser explorado. Mas é muito mais difícil desenvolver um conflito visual a partir disso. (...) É muito difícil encontrar as faíscas para um filme usando só personagens. (As *sitcoms*) são, por definição, movidas a trama: é a situação que te faz rir. (...) É mais difícil escrever a partir do personagem, mas é tão mais divertido para a platéia. (...) As risadas vêm de quem são, não das piadas. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 30-31)

Fica claro que esses personagens de que o roteirista fala nascem como representações humanas. Mas é interessante perceber que Allen acaba dando um espaço tão grande às cidades em que filma que elas se tornam actantes, com funções das mais diversas. Segundo Silva, “em certa classe de romances, certamente a mais numerosa, a personagem fulcral é um indivíduo, um homem ou uma mulher” (1976, p. 273). Na sequência, diz que em outras a personagem pode ser uma cidade, como acontece com Nova Iorque, Londres, Olviedo e Barcelona nos filmes de Allen. Em consonância, Gardies entende que “longe de ser o mero cenário onde se desenrola a ação, o espaço é parceiro ativo da narração, pois intervém como uma das forças ativas da história. Nessa perspectiva, consideramo-lo um actante, no sentido de Greimas” (2008, p. 84).

Essas construções narrativas do personagem também são desenvolvidas de modo mais técnico no roteiro. As rubricas, descrições e sugestões de mostraçã são parte do roteiro, como visto em capítulo anterior. Mas o grau de construção de personagem nesta etapa do processo varia conforme o nível de improvisação que o cineasta deseja. Nesse caso, o diretor, roteirista e ator principal é a mesma pessoa, o que torna mais simples a decisão de descrever tudo o quanto for possível no roteiro ou deixá-lo mais aberto. Segundo Muir, existem

dois tipos de romance: um em que o enredo deve ser desenvolvido de modo preciso e um em que é melhor que seja improvisado com frouxidão. Naturalmente estes dois tipos são mais fáceis de discriminar em teoria do que na prática; e em certos romances nós os encontramos confundidos. (MUIR, 1975, p. 13)

Muir aqui trata de narrativa romanesca, mas sua ideia é ainda mais fácil de ser compreendida no cinema – o filme do roteiro nunca é o filme da tela. Enquanto é

produzida, a narrativa está em constante evolução e aperfeiçoamento. Essa diferença ocorre em níveis também diversos, conforme a vontade das partes envolvidas na produção e, principalmente, do grau de liberdade que o roteirista dá a alterações em seu trabalho. No romance, as narrativas que não teriam espaço para improvisação, segundo Muir, são as de trama, justamente porque se a trama é alterada a narrativa deixa de ser a mesma. Já no romance de personagem, o escritor pode escrever em fluxo, alterar o que bem entender do que acontece na trama, porque ela não é essencial, é consequência de todo esse imprevisto. Por analogia, Allen, sendo um cineasta centrado no personagem, cujas tramas jamais têm mais importância do que os personagens, também abre espaço ao imprevisto nos seus roteiros:

Ao fazer um filme muita coisa que se planejava não funciona como se pensava que ia funcionar, e na sala de montagem se fazem novas descobertas o tempo todo. Acho que, se não abre espaço para isso, você se transforma num daqueles diretores de cinema literais, que pegam um roteiro e filmam exatamente o roteiro. Não estou dizendo que eu só improviso. Mas a experiência de fazer um filme acontecer quando você *faz* o filme não é igual à de *escrever* o filme. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 100)

Allen não se importa com alterações feitas em cima da hora no set, nem de regravar cenas mesmo meses depois da primeira gravação²⁸. Costuma também agregar interferências externas na obra. Por exemplo, em *A Outra*, a personagem de Mia Farrow não estava originalmente grávida, mas Mia estava grávida e Allen a queria no filme. O roteirista então alterou uma personagem secundária e não só fez com que a personagem estivesse grávida, como tornou este fato peça central do desenvolvimento desta e das outras personagens e da narrativa (LAX, 2008, p.36).

Segundo a ideia de Maciel, baseado em Stanislavski, de que o bom roteirista encarna cada um de seus personagens enquanto escreve, Woody Allen, sendo também ator, tem certa facilidade nesse tópico. Para o cineasta, ávido observador das condutas e relações humanas, é fácil ver o mundo como se fosse cada um dos personagens que cria no roteiro. Além disso, seus personagens via de regra têm situação sócio-cultural próximas da sua, o que deve facilitar a aproximação. Poucos

28 Allen chegou a regravar um filme inteiro – *Setembro* -, inclusive alterando o roteiro, por não estar contente com o resultado (LAX, 2008, p. 109)

são os personagens que se tornam pouco críveis por alguma característica inverossímil, e quando ocorre, costuma ser por apelo cômico, e os personagens têm a função de pícaro.

A narrativa cinematográfica começa a ser desenvolvida no roteiro, e Allen já tem uma ideia completa do que deseja dizer com a história e de quem são seus personagens nesse momento do processo, mas é apenas no set que os personagens, e por consequência a própria narrativa, ganham corpo. Por ser um roteirista aberto a improvisos, talvez justamente por estar presente em todas as etapas de produção, é na direção que Allen efetivamente discursa.

4.1.2 Direção

Como visto anteriormente, existem pelo menos duas dimensões na direção cinematográfica: a que molda o discurso através da linguagem e da estética e a direção de atores. Woody Allen não utiliza a figura do diretor de atores, como acontece com algumas produções, sendo portanto responsável por, além das decisões estéticas e narrativas, conduzir as interpretações.

No campo da direção que molda a narrativa através da utilização dos códigos audiovisuais, Allen se destaca pelo uso de planos sequência, acompanhando sem parar os personagens, personagens que falam com a câmera sobre si próprios, planos fechados dramáticos, abertos na comédia, e *jump cuts*. É interessante perceber que esse tipo de narrativa se aproxima do monólogo interior literário, de focalização interna (REIS, 1994). Isso porque o ritmo é dado aparentemente pelo pensamento dos personagens: os *jump cuts* parecem sublinhar suas desordens emocionais, e, assim como os planos sequência, se aproximam do método romanesco de fluxo de consciência, em que o pensamento do personagem é expresso sem filtros e por vezes sem pontuação (sem cortes, como em um plano sequência). Esse tipo de narrativa confere uma profundidade ao personagem que só pode transformá-los em personagens redondos e condutores da narrativa. É cinema de personagem onde as características dos seres de imagem e som vão sendo como que descascadas a cada plano:

Sendo normalmente uma figura de relevo no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não definitiva. A condição de imprevisibilidade própria das personagens redonda, a revelação gradual de seus traumas, vacilações e obsessões, constituem os principais fatores determinantes de sua configuração. (BRAIT, 2010, p. 323)

Allen também costuma brincar com camadas narrativas, tornando os filmes exercícios narrativos tanto cinematográficos quanto de narração oral. É o caso de *Zelig*, por exemplo, que, como vimos, pode ser considerado como tendo três instâncias narrativas: a que guia a câmera (instância narrativa primária), a câmera do documentário (secundária, heterodiegética) e a narração em *off* do documentário (secundária, também heterodiegética). Além disso, o enunciador em *Zelig* performa um discurso que vai além da narração. A narração conta a história de um homem cujo desejo de adequação é tal que passa a incorporar características de quem o cerca, mas o discurso é também político, argumentativo, discutindo questões de relações sociais maiores do que a narração – a própria necessidade de adequação dos homens na sociedade contemporânea, a falta de individualidade apesar do individualismo, entre outras observações que podem ser feitas de forma menos óbvia ao assistir a película. *Desconstruindo Harry*, filme analisado ao final do capítulo, acontece basicamente em dois níveis: a narração da câmera e a narração de Harry. Tem, portanto, narrador *homodiegético*, que é, utilizando a terminologia de Genette, o narrador que está presente na história narrada. Todas essas decisões narrativas, apesar de geralmente estarem previstas no roteiro, são feitas pela direção.

Com relação ao trabalho que Allen faz na direção de atores, é interessante perceber que o diretor faz cinema de personagem mas não se utiliza de métodos complexos de construção de personagem na direção, como o método stanislavskiano. Ao contrário, jamais envia roteiros completos a seus atores e não costuma ensaiar. Allen acredita que escolhendo bons atores, o resultado está garantido, basta largá-los na cena para que façam seu trabalho (*apud* LAX, 2008), e a improvisação é muito bem vinda pelo diretor. Nesse sentido, opõe-se a um dos maiores expoentes do “antimétodo”, Alfred Hitchcock, que exigia interpretações exatas, baseadas unicamente em sua direção.

A direção de Allen se parece mais com a do brasileiro Walter Hugo Khouri, que dirigia conforme exigência do filme e do ator. Khouri, assim como Allen, acreditava que apenas a escolha acertada do elenco bastava para produzir bons resultados:

O diretor (Khouri) considera seu método como “anarquista” por não ser propriamente um método: na verdade, não acredita em métodos para dirigir atores. Pensa que a situação é o estímulo e a prática, acredita que é uma espécie de “namoro” porque, no fundo, você já escolheu a pessoa certa; o resto são apenas pequenos truques e recursos técnicos. (PETRY, 2009, p. 24)

Apesar da responsabilidade passada aos atores, não há ensaios e não há leitura de roteiro. Os atores desconhecem até mesmo a ordem das cenas que gravam, o que faz com que a direção seja, além de fundamental para a coerência do material fílmico, completamente pessoal. Woody Allen cria as suas cenas, primeiro no roteiro, depois na direção e por vezes atuando com total liberdade e propriedade, já que é o único no *set* a saber exatamente o que está sendo feito. O antimétodo “anarquista” de Allen se baseia portanto na confiança em suas escolhas de elenco, deixando os atores livres para improvisar e confiando na inteligência e no trabalho dos profissionais, apesar de usualmente o “antimétodo” sugerir o oposto.

4.1.3 Atuação

No cinema de Woody Allen, é essencial a percepção de que alguns atores de cinema “são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. (...) No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos” (CANDIDO *et al*, 2009, p. 112) – mesmo que sejam iguais ao personagem que a imaginação coletiva tem como sendo o próprio ator. É precisamente o que ocorre com Woody Allen. Negando ou não, ele sempre será o personagem que interpreta para os espectadores, e essa sempre será uma imagem pronta para definir a pessoa Woody Allen: a *persona* Woody Allen, por mais complexa que seja. É aí que reside o mito de seu personagem, que muda de nome, muda de história, mas é sempre o mesmo escritor-neurótico-judeu-nova-iorquino - até mesmo quando é um mágico em

Londres (*Scoop – O Grande Furo*).

Geralmente esses personagens que geram *personas* são personagens planos, e por isso são chamados tipos, seres estereotipados, com uma única dimensão e previsíveis. Em Woody Allen, sua *persona* (que não será aqui tratada por *tipo*, justamente porque a denominação *tipo* é dada a personagens planas) é uma personagem redonda, extremamente bem construída, até mesmo muitas vezes sendo o narrador intradieético, em primeira pessoa. Essa característica mostra que personagens bem construídos não necessariamente têm uma história pregressa a ser expressa na tela. Allen não se utiliza de processos stanislavskianos nem conhece profundamente, ao menos não de maneira consciente, sua *persona* (ALLEN apud LAX, 2008). Talvez por isso considere tão desnecessário oferecer muitas informações do roteiro aos atores – não é esse tipo de construção que o diretor deseja. Sobre seu processo de construção como ator, Allen diz que tudo acontece de modo espontâneo e sem a utilização de nenhuma regra ou muita consciência prévia:

Não existe nenhuma moldagem consciente do meu personagem. Eu nunca penso: bom, ele não faria isso. (...) faço o que acho engraçado, e é cem por cento instintivo. Eu só faço o que faço, e ao que parece o personagem vem à tona. (...) Se além de ser engraçado der para externar uma opinião, ótimo. Não faço nenhum juízo interior do personagem que vai saindo. Só posso descrever esse personagem em termos do que conheço: contemporâneo, neurótico, mais orientado para a vida intelectual, perdedor, homenzinho, não lida bem com máquinas, deslocado do mundo. (...) Tenho certeza de que não há nada calculado no Chaplin. (ALLEN apud LAX, 2008, p. 100)

Via de regra, desconhecemos o passado da *persona* interpretada normalmente por Allen, sua construção não se dá nesse sentido. Ela é construída em seus gestos, seu modo de falar, suas escolhas nem sempre previsíveis, sua maneira de olhar o mundo e, muito especialmente, pela cidade em que vive.

Ao escolher atores para os outros papéis, no entanto, Allen busca aqueles que não são tão marcantes com o público, que podem interpretar os mais variados tipos e continuarem críveis. Também tem consciência maior de quem são e como agem os personagens, já que terá que dirigir os atores no sentido que for interessante à história. Como visto anteriormente, os atores que trabalham com o diretor têm ampla liberdade para criar e improvisar, mas não têm, de maneira

nenhuma, acesso ao roteiro completo. A improvisação, se desenvolvida, acontece no *set* e rodando a película, sem ensaios. Isso é possível pela relação de credibilidade mútua entre os atores e o diretor. É necessário que os atores confiem cegamente na direção de Allen, e que Allen confie na capacidade dos atores agirem de maneira verossímil mesmo sem conhecer as motivações dos personagens que interpretam.

4.2 ALLEN E HARRY: ANÁLISE DO FILME DESCONSTRUINDO HARRY SOB A ÓTICA DA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Em Woody Allen, frequentemente o discurso das personagens (REIS, 1994) toma formas literárias, ou, melhor adaptando, forma oral, através de recursos como a narração de discurso indireto, em que o narrador (por vezes também personagem) expressa o que disse a personagem sem que ela própria fale diegeticamente – o discurso dessa personagem é tratado por Genette (REIS, 1994) como discurso transposto. É considerado o discurso menos mimético e, por isso, mais claramente ficcional na literatura. Trazendo para o cinema, seria o caso de *Vicky Christina Barcelona*: um narrador apresenta as personagens, seus pensamentos e por vezes suas falas, dando ao filme uma atmosfera um tanto irônica de romance escrito: a aventura romântica de duas amigas em uma cidade exótica que as transforma.

Na contramão dessa tendência ficcional do discurso indireto por narrador, ele é utilizado mais claramente no cinema em documentários, estilo parodiado por Woody Allen em *Zelig* através da utilização desse mesmo recurso. A ironia na utilização da narração e na superexplicação de eventos diegéticos se faz presente em diversos filmes do diretor, bem como a utilização de discurso transposto, recurso que transforma seus filmes em discursos do roteirista e diretor, através de seus personagens e discursos próprios.

Aumont (2006) afirma que “o filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instância narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instância narrativa não existisse)” (p. 121). Isso porque no cinema costuma-se

esconder o enunciador, a história parece dar-se a ver. Metz (1977) já havia colocado que instrumentos auto-referenciais funcionariam como marcadores de enunciação, trazendo o discurso à tona para dividir espaço com a história. Nos filmes de Allen normalmente surgem esses elementos, como o personagem falar para a câmera. Portanto, o cinema de Allen não é apenas narrativo, é discursivo. A intervenção constante da narração oral, como em *Vicky Christina Barcelona*, também confere mais peso de discurso do que de história à narrativa (AUMONT, p. 121).

É importante lembrar que essa narração falada diegeticamente não se trata do enunciador, que é o próprio filme, a câmera guiada pelo diretor. Portanto o discurso do filme é o discurso do diretor, que, defendemos aqui, por ser também roteirista, criando diálogos e personagens, se utiliza dos personagens como porta-voz para seus discursos, sejam narrativos, sejam argumentativos ou descritivos:

“Porta-voz do autor seria uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Essa visão (...) baseia-se numa longa tradição, empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador”. (BRAIT, 2010, p. 50)

No filme analisado, perceberemos que o personagem Harry cria dessa forma: seus personagens são seus porta-vozes – essa análise é auto-referenciada, dado que o “autor” (Harry) é personagem do filme, em metalinguagem. Mas é importante é perceber que não é possível fazer esse tipo de análise de personagem baseada no autor (Allen) com uma visão superficial da obra, já que

nenhum romance, nenhuma obra de ficção se confunde com uma biografia ou uma autobiografia. Ela é, quando muito, uma biografia ou uma autobiografia do possível, ganhando por isso total autonomia com relação a seu autor. Por essa razão, ao classificar a personagem como porta-voz do autor, é necessário (...) ultrapassar a reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das ideias para atingir os níveis de apreensão invisíveis a essa primeira abordagem. (BRAIT, p. 51)

Por isso, em *Desconstruindo Harry*, não é interessante à análise, ao perceber Harry como porta-voz do autor, fazer correlações especulativas com base na

biografia de Allen, mas, em nível mais profundo, identificar no discurso do personagem e no discurso sobre o personagem o discurso de Woody Allen. O próprio título da película, com tradução literal em português, mostra a intenção de desconstrução, de análise do personagem. O personagem não é Woody Allen e nem o representa, mas ao percebermos suas explicações sobre o ofício de criar personagens, o seu modo de trabalho e as semelhanças com o modo de trabalho descrito pelo roteirista como sendo o seu, percebemos que o que o personagem tem a dizer (nem sempre verbalmente) é, muito provavelmente, discurso do autor.

Desconstruindo Harry, filme escrito, dirigido e protagonizado por Woody Allen em 1997, conta a história de Harry Block, um escritor de *bestsellers* que passa pelo primeiro bloqueio criativo de sua vida e que ao longo do filme relembra os personagens de seus livros. O primeiro tópico que chama a atenção quando se trata da construção de personagem do filme é que Harry não nos é apresentado em sua própria figura, mas em um personagem criado por ele e que é explicitamente autobiográfico. Harry é quem se apresenta ao espectador, e na visão que tem de si próprio. Segundo Allen, o filme nasceu justamente da ideia de uma forma diferente de apresentar e de construir personagem:

Lembro claramente da ideia. Seria um personagem que eu podia fazer – um escritor judeu nova-iorquino -, e o espectador veria o cara e saberia de coisas sobre ele, mas através do que ele escrevia. O que se veria seriam os contos dele e trechos de seus romances, e isso revelaria coisas a respeito dele. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 81)

Essa ideia remonta ao pensamento nascido com o romance de personagem de que ele seria espelho de seu criador. Harry, conforme caracterizado por Allen, é um escritor que está retratado em seus próprios personagens, portanto um escritor que remonta às ideias do século XVIII, quando se passou a ter uma “visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 2010, p. 37).

Woody Allen não faz parte desse momento histórico, e seu cinema, como visto, tem mais a ver com romance psicológico do que com o romance de personagem do século XVIII, mas seria possível avaliar a criação de Harry (e não de Allen) a partir desse modelo com base na declaração. É interessante perceber que esse escritor criado por Allen, sua *persona*, é um escritor que cria seus personagens

como projeção de sua realidade psíquica. A ideia do trabalho feito por Allen nesse momento poderia ir em duas direções: uma seria a de identificar imediatamente uma afinidade entre os modos de trabalho do roteirista Allen e do escritor Harry, outra seria perceber Harry como uma sátira a escritores que trabalham dessa forma – invariavelmente autobiográfica.

De qualquer maneira, fica evidente a “reprodução/invenção” (BRAIT, 2010) de, se não uma realidade interior projetada, ao menos situações e características vividas pelo autor. Isso não significa desviar-se da análise da obra como “ser de linguagem” (BRAIT, 2010, p.39), tomando a obra pelo autor. Não se trata aqui de aproximar o Woody Allen real da sua *persona*, muito menos de tentar encontrar a pessoa dentro do personagem, mas sim de perceber como dialogam os discursos do autor e do personagem enquanto autor. Ao percebermos este diálogo, acreditamos nos aproximar dos modos de construção de Allen.

A primeira cena do filme, que entremeia os créditos, é a de uma mulher que chega a um edifício de táxi. É um plano repetido à exaustão em *jump cuts*. A cada corte, o plano fica mais longo até que ela bate na porta de um apartamento. Espera-se agora conhecer o personagem que ela busca encontrar. Mas o próximo plano faz parte de outra cena: uma casa de campo onde está acontecendo uma festa de família e um homem trai sua mulher com a irmã dela, tudo em situações absurdamente cômicas. O espectador é assim apresentado a Harry: através de seu personagem, Ken, o marido adúltero que vive situações inacreditáveis enquanto trai sua mulher em uma festa de família. Quando volta ao cenário da primeira cena, Harry, o personagem de Woody Allen, abre a porta de um apartamento extremamente bagunçado. Imediatamente sabemos que Harry é Ken – e que a mulher, evidentemente a irmã da ex-esposa de Harry, está indignada por Harry ter escrito sobre a relação deles.

Nessa primeira sequência todos os elementos e regras narrativas que guiarão o filme estão postos. O espectador já percebe que o filme trabalha em dois níveis narrativos: o da casa de campo, narrado por Harry, secundário, e o nível primário, guiado por Allen. É este segundo nível que apresenta Harry como personagem e que faz o espectador relacionar o escritor Harry a seus personagens. Isso porque a narração pelo protagonista, mesmo quando implícita, suscita a ideia de um narrador em primeira pessoa, e a “condução da narrativa por um narrador em primeira

pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os 'acontecimentos' que estão sendo narrados” (BRAIT, 2010, p. 60). Harry narra sobre si mesmo de duas formas: uma através da instância narrativa primária, quando seus romances e contos são dados a ver dentro do filme; outra como narrador-personagem cujos narratários são outros personagens e por vezes o narratário abstrato – o espectador. De qualquer forma,

vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de 'conhecer-se' e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens. Se essa forma de caracterização e criação de personagem for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. (...) esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência. (BRAIT, 2010, p. 60-61)

Pensando assim, é evidente que Woody Allen faz cinema de personagem como o concebemos aqui: Harry é um personagem complexo que guia a trama. Em diversos filmes de Allen os personagens assumem a função de descrever a si próprios e aos outros personagens em determinados momentos. Em *Interiores* uns descrevem aos outros, em *Maridos e esposas* descrevem a si próprios e caracterizam os outros, e em *Desconstruindo Harry*, o personagem principal diseca a si próprio descrevendo não só a si mesmo e a outros personagens, mas também, em uma linha mais profunda, aos personagens que ele próprio criou.

São dois níveis sendo trabalhados nesse momento: Woody Allen cria Harry, que cria outros personagens. A complexidade só não fica maior por não serem tratadas como principais as preocupações existenciais que protagonizam os filmes dramáticos e algumas comédias do diretor, apesar de sempre estarem presentes. *Desconstruindo Harry* é uma comédia sobre o processo criativo e sobre as relações entre criador e criatura, com mais implicações no universo cinematográfico e literário do que na vida pessoal do ser humano, como é o caso dos outros filmes citados.

O fato de Allen presumir que é perfeitamente possível para o espectador construir Harry através de seus personagens e de chamar isso de “desconstrução” é importante do ponto de vista da análise. Desconstrução, na concepção de Derrida

(*apud* AUMONT e MARIE),

Trata-se (...) de ir além da visão puramente funcional da linguagem e de privilegiar certas obras de ruptura que sabem, continuamente, colocar em jogo seus elementos constitutivos. Em vez de reconstituir o significado de um filme, é preciso quebrar seu mecanismo, criar contrastes, mudar a ordem dos elementos. Daí a ideia de um texto considerado um puro objeto referencial. (AUMONT e MARIE, 2009, p. 75)

Desta forma, seria possível pensar o filme *Desconstruindo Harry* como um exercício de análise por desconstrução do próprio processo de criação de personagens de Allen, isto inferido do título e de uma das cenas finais, em que uma admiradora de Harry diz que é importante desconstruir sua obra. Allen coloca o personagem, sua *persona*, em um momento de encontro com todos os personagens que criou em sua vida (de Harry, não de Allen). A cena, que remete imediatamente a *Oito e Meio* de Fellini, assim como a cena que utiliza como referência, sugere um momento de suspensão daquilo que se vê: é Allen ou Harry que fala? É Fellini ou é Guido? A sugestão de desconstrução expressa no discurso da admiradora passa necessariamente pela questão da criação. A criação depende da desconstrução. Harry desconstruiu-se em inúmeros personagens que o homenageiam e formam quem ele é e também a sua obra. Allen desconstruiu-se como personagem não apenas em Harry, mas em todos os seus personagens? São questões postas como provocação ao espectador.

Apesar da correlação forçada pelas próprias interrogações que surgem na tela, é muito importante perceber que Harry não é nem poderia ser reflexo do roteirista. Não poderia porque é, afinal de contas, um personagem, e nunca poderíamos analisá-lo como o faria um psicólogo. Além do mais, Harry, segundo Allen, é a sua antítese, que ele descreve como um personagem “perverso, raso, superficial e obcecado por sexo que transforma em ficção a sua vida e sua obra, e conquista a inimizade daqueles que um dia o amaram” (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 214). Mas admite que o espectador confunda personagem e ator pelas características que Allen jamais desvincula de sua *persona*:

Ele é um escritor judeu de Nova York – mas é um escritor travado, o que, já de saída, me deixa de fora – disposto a sequestrar o próprio filho, algo que não tenho coragem de fazer; que fica em casa bebendo; tem problemas

com a própria vida; chama prostitutas em casa toda noite; a mãe dele morreu no parto. Simplesmente não era a minha vida. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 214)

É essa caracterização que forma a personalidade de Harry como representação humana. A sua construção forçadamente psicológica, com direito a sessões de análise, surge em diversos momentos através de seus personagens que o representam. Mesmo que de modo cômico e escrachado, Allen constrói Harry como um escritor psicologista que faz autoanálise quando escreve histórias autobiográficas. Se isso representa Allen ou não é irrelevante. O que é relevante é a construção e o discurso.

A história apresentada no filme é construída em episódios independentes entre si que tem como objetivo caracterizar (e desconstruir) o personagem Harry. Sendo esse cinema evidentemente de personagem, desvendando-os camada a camada, é interessante percebermos como se desenvolve a história. Iniciando pela história principal (que é entremeada pelos episódios que servem basicamente à sua caracterização), Harry é um escritor em crise de criatividade que acaba de ser convidado para receber uma homenagem na faculdade que frequentou. Ele está com problemas em aceitá-la porque acha que, por estar em bloqueio, não merece recompensa. Ele também está tendo problemas pessoais em relação ao filho, porque a ex-esposa limita o contato entre os dois. Harry não tem quem o acompanhe na cerimônia de homenagem que irá receber, e acaba por sequestrar o filho e chamar um amigo e uma prostituta para acompanhá-lo.

Como a base do roteiro é a forma de construção do personagem, segundo o que o próprio diretor defende, veremos como ela acontece, em que ordem e por meio de que narradores. Isso porque a narração funciona de modo diverso quando é feita por meio de personagens criados por Harry; se é caracterização própria (o protagonista falando de si próprio); ou se é caracterização enunciativa (do próprio filme enquanto instância narrativa).

A primeira informação que o espectador recebe sobre Harry é que ele é adúltero. Mas isso não ocorre de forma banal. A primeira representação do protagonista que vemos é na verdade de seu personagem, Ken, que tem relações sexuais com sua cunhada em um churrasco de família. A personalidade de Harry

começa a ser moldada com a relativização moral de seu comportamento. Em seguida, conhecemos Harry como personagem direto de Allen, em seu apartamento bagunçado. Ele discute com sua ex-cunhada e o espectador recebe outras duas informações relevantes acerca do personagem: ele escreve somente episódios autobiográficos e está com bloqueio criativo. Percebemos então que a vida de Harry não está interessante para ele próprio. Através dos diálogos, da imagem e do modo de falar identificamos a *persona* de Allen e imediatamente a cena que seria tensa, já que a cunhada quer matá-lo (ou se matar), acaba sendo cômica. Ele a impede de usar a arma citando um conto sobre sua juventude.

Neste conto, segundo episódio narrado por Harry, o espectador é apresentado ao jovem protagonista pela sua própria voz como narrador. Ele é um vendedor de sapatos recém casado que não tem coragem de trair a esposa, mas sente necessidade, e acaba contratando uma prostituta. A sua culpa é tanta que ele vê a morte, caracterizada com cajado e capuz, na porta do apartamento onde eles estão.

Em seguida, Harry fala sobre si mesmo para um psicólogo e novas informações surgem nessa ordem: Harry ainda é viciado em sexo, principalmente com prostitutas, porque acha mais simples. Ele receberá uma homenagem em sua antiga faculdade, da qual foi expulso por fazer sexo com a esposa do reitor. Ele ainda está em bloqueio criativo e não quer receber a homenagem, mas considera esta uma boa oportunidade para passar algum tempo com seu filho. Todas as questões centrais da história se encontram nessa cena: os problemas de relacionamento de Harry, sua dificuldade em lidar com pessoas e com as próprias limitações e seu problema familiar de ter impedimentos para ver o filho.

Neste momento, Harry conta para seu analista sobre a história que estava escrevendo: a de um ator que fica fora de foco, sendo a solução encontrada para ajustá-lo dar óculos a sua família. A situação é extremamente cômica e inverossímil, mas, conforme interpretação do personagem analista, é sintomática: “você espera que o mundo se adapte à distorção em que você se tornou”. A frase é emblemática e chama o espectador à interpretação psicologista dos personagens de Harry como suas representações. Harry vê as coisas de maneira diferente, diz: “Não espero nada! Estou passando por uma fase. Pela primeira vez na vida, nem posso escrever. Não vem nada. E para mim, tudo o que tenho na vida é minha imaginação”. Percebe-se que a interpretação para o “fora de foco” de Harry é diametralmente

diferente: ele sente que está fora de foco porque não consegue escrever, única coisa que tinha na vida, do mesmo modo que a imagem de seu personagem ator não tinha foco, também seu instrumento de trabalho.

A próxima etapa da caracterização é a apresentação ao espectador da ex-esposa, Joan, que limita o acesso de Harry a seu filho. Isso é explicado em *flashback*: Joan não aprova o modo com que Harry fala com o menino porque não há medida de censura nem na linguagem, nem no conteúdo do que o pai diz ao filho. Na escola do menino, Harry fala em tom professoral sobre nomes de pênis, sexo, mulheres e ateísmo em outra fala célebre da película: "Não sabemos se há um deus. Mas há mulheres. Aqui mesmo na Terra, não em um céu imaginário. E algumas... algumas compram lingerie na Victoria's Secret". A cada novo diálogo espirituoso, o discurso do personagem se funde com o do autor, facilitando propositalmente a confusão do espectador sobre as semelhanças entre autor e personagem.

Ainda na cena de Joan, o espectador é apresentado ao fato da ex-esposa também estar irritada pela publicação de sua história. Mas fica claro que Joan não é a esposa de que se tratou no primeiro episódio. É apresentada então a história do casamento de Joan e Harry, através de personagens criados por Harry. Joan vira Helen, uma psicóloga judia que casa com um paciente e torna-se ortodoxa durante o casamento, o que arruína a relação dos dois, sendo o alter-ego de Harry um judeu ateu, assim como Allen. Helen acaba se casando com outro paciente e o casamento dela com Epstein, personagem de Harry, acaba.

Três novos personagens que têm íntima conexão com a caracterização do protagonista são apresentados: um amigo hipocondríaco a caminho de um exame no hospital e uma prostituta que o acompanharão no recebimento da homenagem, além da ex-namorada com quem conversa em um restaurante. Harry leva a prostituta para seu apartamento e a pede que durma lá, para acompanhá-lo a sua antiga faculdade. Ele a deixa no quarto e vai para a sala. É nesse momento que Harry mais explicitamente se mistura a seus personagens: em uma cena onde conversa por telefone com a ex-amante, irmã de sua ex-esposa, o personagem criado por Harry que foi primeiro apresentado ao espectador ressurge. A cada plano, o escritor e seu personagem se revezam na mesma cena, conversando por telefone com a amante e ao vivo com a esposa. No primeiro momento em que o personagem se transformará em Harry, ele olha para a câmera, evidenciando o enunciado dentro

do enunciado fílmico.

A mescla total entre personagens e escritor intradieгéticos e a jornada se iniciam então na metade do filme. Harry sequestra seu filho o leva, junto com a prostituta e seu amigo hipocondríaco para vê-lo receber a homenagem. A viagem é entremeada de *flashbacks* do último relacionamento de Harry, com a ex-namorada que foi apresentada ao espectador em cena ambientada em um restaurante e que está prestes a se casar com um amigo de Harry. Durante o percurso, o escritor relembra histórias suas e de seus personagens. É aí que a fusão se completa: Harry passa a dialogar em cena com seus personagens, que discutem com ele, acompanhando cada memória. Os personagens explicam o criador, não mais o criador explica seus personagens. Allen provoca novamente: Harry e todos os outros são explicadores do diretor? São seus porta-vozes? Os níveis narrativos se misturam de modo a não se separarem mais até o fim da película.

Allen apresenta a irmã de Harry, cuja casa é um dos pontos de parada da viagem. Doris tem raiva do irmão e se identifica com a personagem judia ortodoxa criada por Harry. Através de uma história tragicômica, Harry apresenta seus pais como uma senhora judia fiel e um homem que escondia seu passado: havia matado mulher e filhos em seu antigo casamento e comido seus corpos. Essa criação de Harry, lembrada com raiva pela irmã e pelo cunhado, que o acusam de antissemita, é a única história de seus pais apresentada. Esses dois personagens, que nas instruções clássicas de roteiro americanas deveriam ser muito bem conhecidos pelo roteirista por terem, nas correntes psicologistas, “criado” (como pais) o protagonista, são mostrados como personagens dentro de personagens, uma paródia deles próprios. Allen nega a todo momento os métodos clássicos de construção de personagem sem nunca perder profundidade na caracterização.

Harry segue viagem e acaba encontrando sua personagem judia ortodoxa que pede explicações a seu criador sobre ser a mistura de sua ex-esposa e de sua irmã. A personagem apresenta a Harry o que sua irmã Doris fala quando ele não está por perto. A mistura narrativa é tal que os personagens passam a narrar o que o próprio narrador Harry não teria como saber. Percebe-se então que o escritor não consegue mais separar os personagens criados por ele das pessoas em quem se baseou para criá-los.

Seguindo a linha tragicômica que permeia todo o seu trabalho, em uma aproximação cuidadosa com o drama que tanto admira, Allen propõe mais um acontecimento triste com efeito humorístico: o amigo de Harry, Richard, falece subitamente a caminho da homenagem, dentro do carro. Uma admiradora dirá na cena final que as histórias de Harry são trágicas, mas o mais interessante nelas é o humor que surge na desconstrução – poderíamos dizer que as comédias de Allen funcionam de maneira oposta: o drama se traveste de humor.

A homenagem é adiada e Harry vai para um hotel com seu filho e a prostituta. O escritor, seguindo o movimento simbiótico com seus personagens, percebe-se fora de foco, mas ao contrário do ator que criou, os outros personagens não o veem assim e a condição é passageira. Dura até o momento de voltar à sua antiga faculdade para ser homenageado. Harry fala de seu novo personagem, um homem que desce ao inferno. Então admite como em uma confissão pública que seus personagens são ele próprio.

Antes da homenagem, Harry é preso pelo seqüestro do filho e a prostituta por porte de drogas. Na prisão, Harry conversa com o amigo morto que aparece na cela sobre a criação de seus personagens – diz que cria porque pode manipulá-los, é mais fácil na ficção do que na vida, já que na vida se considera um fracasso. Harry volta para casa quando sua ex-namorada e seu amigo, recém casados, pagam sua fiança. O protagonista, anti-herói derrotado que até aí não havia sequer cumprido sua jornada dentro da narrativa, volta pra casa expressando que seus personagens são sua melhor companhia. É quando, em sonho acordado, é homenageado por suas criaturas, que o aplaudem. A jornada se encerra. Harry vai então escrever sobre um personagem escritor em crise – a narrativa recomeça na voz do narrador Harry.

Durante todo o filme, o personagem vai sendo construído desta forma, alternando discurso do autor, discurso do personagem e vários níveis de narração. É interessante perceber que a principal caracterização não vem dos fatos narrados, mas do modo de falar do personagem, que é unificado em Harry e em todos os personagens que o representam: são todos acidamente sarcásticos e muito engraçados. Para auxiliar nessa construção do filme como discurso, Allen trabalha com elementos de evidenciação da enunciação, como um personagem ator trabalhando em um filme intradieético, Harry falando sobre seu processo criativo e

se encontrando com seus personagens que o homenageiam ao final. Essa cena, já citada, lembra o final de *8 1/5*, de Fellini, que também trata de um artista em crise que se usa da própria história para criar, e pode conotar a aproximação entre criador e criaturas. *Desconstruindo Harry* acaba por sugerir uma desconstrução da própria obra de Allen, através da devassa de seu modo de criação, mesmo que apenas de modo a *fingir* uma aproximação com o real funcionamento do processo criativo do diretor.

CONCLUSÃO

Este trabalho focou-se em desvendar os modos de construção do personagem cinematográfico a partir do pensamento narratológico nas instâncias mais propriamente narrativas do cinema: roteiro e direção, e em uma instância indispensável para a constituição da figura actorial: o ator. Isto porque partimos do pressuposto de que o personagem e a narrativa são unos e indivisíveis:

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável na narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou a um agente. (SILVA, 1976, p. 266)

Partindo da teoria literária, as correlações entre linguagem cinematográfica e linguagem escrita ficaram evidentes, como as que os formalistas russos, além de Metz (1977), Aumont (2006) e outros teóricos do cinema já haviam percebido – da ordem da montagem e planificação. Da mesma forma, as diferenças foram sublinhadas, como a diversidade de instâncias narrativas possíveis no cinema e o trabalho coletivo que é empreendido para fazer nascer o personagem.

No momento em que passamos a questionar modos específicos de construção de personagem na narrativa, chegamos a dois grandes grupos de narrativas cinematográficas: o cinema de personagem e o cinema de trama. Percebeu-se que no cinema de trama o personagem é criado com base nos actantes necessários para o desenrolar da trama. É essencialmente estrutural e funcionalista. Já no cinema de personagem, o personagem é quem guia a trama, de modo que sua construção deve ser suficientemente complexa para que dela surjam os acontecimentos da narrativa. Os personagens desse tipo de cinema são extremamente bem construídos, e parte dessa riqueza de construção surge das diferenças no modo de discursar do cinema de trama e de personagem. Enquanto no cinema de trama os códigos utilizados frequentemente são escondidos – o discurso tende a ser discreto, para que a suspensão da descrença seja constantemente mantida, sem gerar reflexão por parte do espectador -, no cinema

de personagem o discurso parece partir dos personagens. Isso porque o personagem, quando fala sobre si próprio, costuma emprestar mais profundidade à própria construção. Foi a lição que o cinema aprendeu com o romance psicológico, seu contemporâneo de nascimento.

Fortemente influenciado por esse tipo de romance, o cineasta estudado no presente trabalho faz cinema de personagem. Foi desta forma que compreendemos o modo de construção de sua narrativa – a partir do personagem. Quanto ao modo de construção dos personagens, percebemos que Allen brinca com modos e discursos diferenciados e dialoga com seus personagens, que ganham eles próprios discursos. O embate entre o discurso dos personagens - construídos a partir deles próprios, em fala, gestual, e narração – e o do autor, torna-se marca de seu cinema. Concordando com Maciel (2003), que diz ser a atenção, o modo de ver o mundo, a forma de caracterização mais profunda dos personagens, entendemos que em Allen este nível é sempre atingido, seja através do sarcasmo e da ironia a respeito das humanidades nas comédias, seja através do silêncio em *close-up* seguido de ponto de vista nos dramas. O ponto de vista dos personagens é sempre posto dialogando com o ponto de vista do diretor. Isso faz do cinema de Allen não apenas cinema de personagem, mas também cinema de discurso. E ao criar sua *persona*, faz também comédia de personagem nos moldes de Bob Hope, seu ídolo declarado ao lado de Ingmar Bergman.

Allen, portanto, cria seus personagens de forma diferenciada: através de pontos de vista expressos na forte oralidade de seus filmes e no ritmo de montagem que sempre acompanha o clima da personagem, através também de exercícios de narração que criam a cada nova camada novas características aos personagens, mas sobretudo através do discurso que dá a eles. A função de porta-vozes, seja negando, seja afirmando as posições do diretor sempre aparece claramente. Todas essas considerações, apesar do lastro na teoria, partiram dos filmes e de suas atualizações. Isso porque

muitas vezes, perseguimos a construção de uma personagem munidos pelo instrumental fornecido pela estilística, pelo estruturalismo, pela Psicanálise, pela Sociologia ou por qualquer outro referencial teórico, acreditando estar diante da última palavra em matéria de análise narrativa. Se todas essas perspectivas contribuem para uma leitura da construção da personagem, é preciso estar atento para o seu caráter parcial, não correndo o risco de

reduzir o trabalho do escritor e a sua dimensão aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para seu objeto de análise.(BRAIT, 2010, p. 68)

A obra sempre fala mais por si própria do que qualquer teoria sobre ela. Isso porque a análise se dá sempre em caráter parcial, por sua própria intenção de ou firmar julgamento, no caso da análise crítica, ou do teórico “elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual” (AUMONT e MARIE, 2009, p. 13), que foi o caso deste trabalho.

A construção de personagens não poderia ser descrita apenas em reflexão teórica, apesar de dever muito a ela, porque cada obra tem um modo de construção diferente de personagens. Partindo da ideia de que Allen sequer tem um método unificado de direção de atores, não poderíamos ser pretensiosos a ponto de tentar depreender da teoria os modos de construção de personagem como uma lista acabada. Por isso selecionamos um trabalho para a análise.

Por considerar extraordinária a construção de personagens de Woody Allen, um filme dele foi selecionado, e mais do que isso, um trabalho altamente autoreferencial foi escolhido, pois só assim conseguimos pistas para os modos de construção passíveis de constituir a análise. Percebemos, no final das contas, linhas gerais de construção de personagem que permeiam todo o trabalho de Woody Allen.

Assim compreendemos que o diretor não apenas é mestre em caracterizar e criar acontecimentos a partir de personagens, mas também em fazer deles reflexos de modos de ver a vida e o mundo e discursar através deles. A construção de personagens é o processo mais fundamental da obra de Allen não apenas porque ele faz isso muito bem, mas porque é assim que o comediante vê o mundo. Em uma das últimas entrevistas de *Conversas com Woody Allen*, ele diz:

Em comparação com contemporâneos como o Scorsese, o Coppola ou o Spielberg, realmente não influenciei ninguém de forma significativa. Quer dizer, muitos de meus contemporâneos influenciaram jovens diretores. O Stanley Kubrick é um exemplo primordial. Eu não sou *nenhum* tipo de influência. (Os filmes de Allen) são filmes modestos, feitos com orçamentos modestos e não abalam de forma nenhuma o mundo do *show business*. Não tem jovens diretores correndo pra me imitar e fazer filmes do jeito que eu faço. Nunca tive domínio técnico suficiente, ou suficiente profundidade de ideias para fazer ninguém pensar. (ALLEN *apud* LAX, 2008, p. 467)

Tomamos a liberdade de discordar completamente da afirmação do roteirista, com a certeza de que Woody Allen não apenas contribui para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica, justamente pelo modo como constrói seus personagens e discursa através deles, mas também para a manutenção de um cinema pensante de grande abrangência. Por sua desenvoltura no uso da linguagem, sua eloquência de discurso cinematográfico e capacidade de manter-se plenamente livre em suas criações ao longo de quase cinquenta anos de carreira, temos certeza de que jovens diretores têm sim o seu trabalho como referência.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. 269 p.

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. Campinas: Papirus, 2006. 304 p.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos cineastas**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008. 191 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009. 335 p.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 120 p.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1976. 285 p.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: The University of Wisconsin, 1985. 370 p.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010. 95 p.

CANDIDO, Antônio e outros. **A Personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 119 p.

CAINE, Michael. **Acting in film**: An actor's take on movie making. New York: Applause Theatre Book Publishers. 152 p.

CHION, Michel. **O Roteiro de cinema**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989. 288 p.

DANCYGER, Ken e RUSH, Jeff. **Alternative scriptwriting**: writing beyond the rules. 2. ed. Boston: Focal Press, 1995. 300 p.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. 490 p.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 223 .

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. 135 p.

GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: 2008. 286 p.

GONÇALVES, Ivani Calvano. **Dois desafios, dois mundos**: A construção da personagem feminina em Eça de Queirós e Josué Guimarães. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 488 p.

LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco (Artemídia), 1998. 205 p.

MACIEL, Luís Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. São Paulo: Editora Record, 2003. 158 p.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2010. 432 p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 295 p.

MUIR, Edwin. **A Estrutura do romance**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

PETRY, Guilherme Figueiró. **Direção de atores**: a interferência do diretor no trabalho de atores nas produções cinematográficas. 2009. 75 f. Monografia (Graduação em Comunicação com habilitação em Publicidade e Propaganda). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

REIS, Carlos. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1976.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2009. 398 p.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2009. 152 p.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Sinergia: Ediouro, 2009. 441 p.

FILMES:

8 1/5 (*8 1/5*). Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Atores: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée. Roteiristas: Federico Fellini e Ennio Flaiano. Cineriz e Francinex, 1963. 138 min. Son. PB. 35mm.

DESCONSTRUINDO Harry. (*Deconstructing Harry*). Direção: Woody Allen. Produção: Jean Doumanian. Atores: Woody Allen, Richard Benjamin e Kirstie Alley. Roteirista: Woody Allen. Jean Doumanian Productions, 1997. 96 min. Son. Color. 35mm.

DIRIGINDO no Escuro. (*Hollywood Ending*) Produtor: Letty Aronson. Atores: Woody Allen, Téa Leoni e Bob Dorian. Roteirista: Woody Allen. Dreamworks SKG, Gravier Productions e Perdido Productions, 2002. 112 min. Son. Color. 35 mm.

INTERIORES. (*Interiors*) Direção: Woody Allen. Produtor: Jack Rollins e Charles H. Joffe. Atores: Diane Keaton, Geraldine Page e Kristin Griffith. Roteirista: Woody

Allen. Rollins-Joffe Productions, 1978. 93 min. Son. Color. 35 mm.

MARIDOS e Esposas. (*Husbands and Wives*) Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. Atores: Woody Allen, Mia Farrow, Sydney Pollack. Roteirista: Woody Allen. TriStar Pictures, 1992. 108 min. Son. Color. 35mm.

MATCH POINT – Ponto Final (*Match Point*). Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Atores: Scarlett Johansson, Jonathan Rhys Meyers e Emily Mortmer. Roteirista: Woody Allen. BBC Films, Thema Production, Jada Productions e Kudu Films, 2005. 124 min. Son. Color. 35 mm.

MELINDA e Melinda. (*Melinda and Melinda*) Direção: Woody Allen. Produtor: Letty Aronson. Atores: Will Ferrell, Chlöe Sevigny e Radha Mitchell. Roteirista: Woody Allen. Fox Searchlight Pictures, Gravier Productions e LF Hungary Film Rights Exploitation, 2004. 99 min. Son. Color. 35 mm.

A OUTRA. (*Another Woman*) Direção: Woody Allen. Produtor: Robert Greenhut. Atores: Mia Farrow, Gena Rowlands e Ian Holm. Roteirista: Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1988. 81 min. Son. Color. 35 mm.

A ROSA púrpura do Cairo (*The Purple rose of Cairo*). Direção: Woody Allen. Produtor: Robert Greenhut. Atores: Mia Farrow, Jeff Daniels e Danny Aiello. Roteirista: Woody Allen. Orion Productions Corporation, 1985. 82 min. Son. PB/Color. 35 mm.

SCOOP – O Grande furo (*Scoop*). Direção: Woody Allen. Produtor: Letty Aronson. Atores: Scarlett Johansson, Woody Allen e Hugh Jackman. Roteirista: Woody Allen. BBC Films, Ingenious Film Partners e Phoenix Wiley, 2006. 96 min. Son. Color. 35 mm.

SETEMBRO (*September*). Direção: Woody Allen. Produtor: Robert Greenhut. Atores: Mia Farrow, Denholm Elliott, Elaine Stritch. Roteirista: Woody Allen. Orion Productions Corporation, 1987. 82 min. Son. Color. 35 mm.

VICKY Christina Barcelona. (*Vicky Christina Barcelona*) Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Atores: Rebecca Hall, Scarlett Johansson e Javier Bardem. Roteirista: Woody Allen. Weinstein Company, Mediapro e Gravier Productions, 2008. 96 min. Son. Color. 35 mm.

ZELIG. (*Zelig*) Direção: Woody Allen. Produtor: Robert Greenhut. Atores: Woody Allen, Mia Farrow e Patrick Horgan. Roteirista: Woody Allen. Orion Pictures Corporation, 1983. 79 min. Son. PB/Color., 35 mm.