

5

As personagens

A personagem é, finalmente, o último elemento constituinte da estrutura narrativa a ser estudado. Trata-se de um ser fictício — humano ou antropomórfico — concebido por um autor / criador, cujo crivo orienta seus pensamentos, sentimentos e ações.

²⁶⁵ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 27-28.

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema “A pantera”, de Rilke) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal. [...] Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. ²⁶⁵

As personagens são partes fundamentais para o desenvolvimento de uma narrativa. São elas que animam a ação das histórias, do mesmo modo que, para Aristóteles, a alma anima os seres, sendo a essência da vida. Apesar de ser comum um autor começar uma nova história delineando os acontecimentos constituintes do enredo, as personagens principais de algumas narrativas possuem tal importância para a obra que diversos autores sentem a necessidade de elaborá-las em detalhes antes mesmo de começarem a criar a história na qual estas personagens tomarão parte.

Seja em obras narrativas ou dramáticas, o autor confere a cada personagem um papel a ser cumprido, uma função a ser desempenhada, uma vontade a ser exercitada e/ou um destino a ser alcançado. O comportamento da personagem procura manter, a partir de sua concepção, a coerência com as premissas que lhe foram conferidas. Uma personagem pode estar representando uma idéia apenas ou várias. Pode ser um ente único — individual — ou o retrato de um grupo de indivíduos com características semelhantes.

No presente capítulo, defino o que são personagens e apresento possíveis classificações para as mesmas, que utilizo nesta pesquisa com a finalidade de realizar a análise proposta das personagens dos curtas animados brasileiros.

5.1.

Agentes da narrativa

Ao buscar definir *narração* e relacionar tal termo com elementos estruturantes da narrativa — o enredo da estória narrada (chamado pelo autor de *acontecimento*), as personagens, o tempo e o espaço (*lugar*) — o professor João Batista Cardoso oferece a seus leitores alguns conceitos fundamentais para o estudo das personagens, que desenvolveremos ao longo deste capítulo. Nas palavras de Cardoso:

...a narração é o relato de um acontecimento (conjunto universo) composto de eventos (subconjunto), os quais se articulam, interligam-se e sucedem-se uns aos outros e nos quais participam homens ou seres personificados. Os personagens (quem?) têm uma atuação (o quê?), com características específicas (como agem?) num certo lugar (onde?), num certo tempo (quando?) e por alguma razão (por quê?). Essas interrogações têm função relevante na caracterização dos agentes da narrativa.²⁶⁶

Personagens são, portanto, os elementos ativos de uma narrativa.²⁶⁷ *Seres fictícios* que vivem as situações narradas em um certo tempo e em um certo espaço, agindo de determinada maneira e por alguma razão.

Mas como pode, entretanto, uma personagem existir (*ser*) e ao mesmo tempo não existir realmente (*fictício*), pergunta — e responde em seguida — o professor Antonio Candido:²⁶⁸

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.²⁶⁹

Argumenta o professor Anatol Rosenfeld, como que em complemento à afirmação do colega, que “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2004:21). Por meio de suas atitudes e motivações a ação da estória narrada evolve. Conforme defende a professora Cândida Vilares Gancho, uma personagem “só

²⁶⁶ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 42.

²⁶⁷ Elementos estruturais da narrativa que dão prosseguimento à *ação* (ou enredo) da estória narrada, isto é, que *agem* (ou *atuam*) na narrativa. Diversos autores referem-se às personagens de obras narrativas pelos termos *agentes*, *atuantes* ou *actantes*.

²⁶⁸ Antonio Candido de Mello e Souza, doutor *honoris causa* da Universidade Estadual de Campinas, é escritor, ensaísta, professor e um dos principais críticos literários brasileiros. Professor aposentado da Faculdade de Filosofia de Assis e da USP. Foi coordenador do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Um dos fundadores da revista **Clima** e do Partido dos Trabalhadores. Foi colaborador dos jornais **Folha da Manhã** e **Diário de São Paulo**. Participou do *Grupo Radical de Ação Popular*, editando o jornal clandestino **Resistência**, que fazia oposição ao governo Getúlio Vargas. Autor de vasta obra sobre teoria literária. **Brigada ligeira** (1945), **Ficção e confissão** (1956), **O observador literário** (1959), **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** (1959), **Tese e antítese** (1964), **Literatura e sociedade** (1965), **Na sala de aula** (1985) e **A educação pela noite** (1987) são alguns de seus muitos livros publicados.

²⁶⁹ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 55.



existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala” (GANCHO, 2004:14). Seres que não interferem de modo direto ou indireto no enredo, ainda que mencionados ou vistos em cena (em narrativas visuais ou ilustrações de textos, por exemplo), podem não ser considerados personagens, cumprindo funções figurativas na narrativa, como elementos de composição cênica ou simplesmente alegóricos.

Como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.²⁷⁰

É por isso também que o palco clássico depende inteiramente do ator-personagem, porque não pode haver foco fora dele. O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão.²⁷¹

Uma personagem depende, para existir, da estória em que está inserida e da qual participa. Trata-se, portanto, de um “elemento intratextual” (CARDOSO, 2001:42), uma construção interna à narrativa, criação de um autor.²⁷² Para Beth Brait, “ao encarar a personagem como *ser fictício, com forma própria de existir*, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 2004:51).²⁷³ A personagem é o ser criado pelo autor, somado aos ambientes que o circundam, às roupas que veste, ao penteado para ele projetado, às luzes que o iluminam, às cores pelas quais se optou em sua caracterização, enfim, todos os signos a serem decifrados pelo apreciador da obra narrativa. Anatol Rosenfeld reforça o caráter fictício das personagens ao afirmar “se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações” (ROSENFELD, 2004:35). Uma personagem é, antes de tudo, uma criação de *linguagem*, e não existe fora da mesma.

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”) Esquece-

²⁷⁰ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 23.

²⁷¹ *Idem*, cit. p. 30.

²⁷² Nesta citação, faz-se necessário esclarecer, o termo *texto* refere-se a toda obra narrativa. É comum que autores como Cardoso e Gancho, por tratarem especificamente de narrativas literárias, utilizem termos como *texto* para designar a estória narrada, *papel* para designar a matéria que suporta a ficção e *palavras* para se referirem à linguagem e seus elementos gramaticais, uma vez que o meio narrativo do qual são oriundos seus objetos de análise é essencialmente verbal.

²⁷³ Elisabeth Brait — doutora em Linguística pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na École des Hautes Études de Paris (França) e livre-docência na USP — é crítica literária, ensaísta e professora. Coordenadora do Programa de pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi crítica literária do **Jornal da Tarde** e de outros periódicos paulistas. **Ferreira Gullar** (1981), **Guimarães Rosa** (1983), **A personagem** (1985) e **Ironia em perspectiva polifônica** (1996) são alguns de seus muitos livros publicados.



se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é um “ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias de ficção.²⁷⁴

Gancho reforça tal definição e torna mais clara a afirmação de Rosenfeld, lembrando que, “por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 2004:14). Candido complementa, defendendo que

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.²⁷⁵

Se, por um lado, as personagens dependem das histórias em que estão inseridas para existir, pode-se afirmar que as mesmas também dependem das personagens para existir. Em seu célebre artigo intitulado **The art of fiction** (1884), o romancista Henry James exclamou:²⁷⁶

Que é uma personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem? Que é um quadro ou romance que *não seja* uma descrição de caracteres? Que outra coisa neles procuramos, neles encontramos?²⁷⁷

Os acontecimentos que compõem uma história são originados ou sofridos pelas personagens que dela participam. Roland Barthes afirma que “não existe no mundo uma única narrativa sem ‘personagens’, ou pelo menos sem ‘agentes’” (BARTHES, 2001:131). São as personagens as agentes que dão prosseguimento a uma história, modificando a situação apresentada no início da mesma até o seu desfecho, ao final.

Não necessariamente entes humanos, as personagens de uma história podem ser animais, plantas ou coisas (objetos, fenômenos da natureza etc.); individuais ou coletivas. É encarada sem qualquer surpresa — pelo ouvinte de contos maravilhosos, pelo leitor de fábulas ou pelo espectador de filmes de animação (por exemplo) — a presença de animais e objetos atuando como personagens. É possível, inclusive, identificarmos personagens ainda mais inusitadas em algumas obras narrativas. A chuva, a morte, um vilarejo decadente ou uma folha caindo de uma árvore podem ser personificados (fenômeno conhecido como *animismo*), desde que estejam

²⁷⁴ DUCROT, Oswald; TODO-ROV, Tzvetan. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, cit. p. 286. *Apud* BRAIT, Beth. **A personagem**, cit. p. 10-11. Tradução da autora.

²⁷⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 67.

²⁷⁶ Henry James (1843-1916) foi romancista, contista, ensaísta e crítico literário. Defensor e grande contribuinte da literatura de ficção, pesquisador assumido dos comportamentos humanos. Tornou-se conhecido por aliar uma escrita literária das mais sofisticadas a mais fina observação dos meandros das motivações humanas. Autor extremamente produtivo, James escreveu vinte e dois romances e cento e doze histórias curtas de diferentes extensões, além de peças teatrais, biografias, guias de viagens e ensaios sobre crítica literária.

²⁷⁷ JAMES, Henry. **The art of fiction**. *Apud* TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**, cit. p. 119. Todorov não faz referência à página em que se encontra o trecho citado, na obra original.



inseridas em uma narração e praticando uma ação, ainda que, por vezes, involuntária.²⁷⁸ Lima e Pires evocam como exemplo o longa-metragem **A ostra e o vento** (1997), de Walter Lima Jr..²⁷⁹ Neste filme, uma das personagens principais é o vento, a quem é dado o nome de Saulo. Na narrativa, segundo Lima e Pires, o vento...

...tem atuação significativa no desenrolar dos conflitos que envolvem a personagem principal *Marcela* (Leandra Leal). Não se sabe se *Saulo* é uma criação infantil de Marcela, mas o importante é que, enquanto personagem, ele atua na trama definindo o destino das outras personagens, inclusive da própria *Marcela*.²⁸⁰

Outro divertido exemplo de personagem foi oferecido pelo artista mineiro Ziraldo Alves Pinto, autor de livros infanto-juvenis premiados, como **O Menino Maluquinho** (1980).²⁸¹ Em entrevista à revista **Almanaque de cultura popular Brasil**, Ziraldo falou sobre as circunstâncias por trás do processo de criação da obra **Flicts** (1969):

...já havia feito a **Turma do Pererê**, revista em quadrinhos que a molecada adorava. Mas nunca havia me arriscado em um projeto de livro infantil. Certa vez, encontrei um sujeito da editora Expressão e Cultura e comentei que tinha um monte de projetos. Ele se interessou e pediu uma amostra. Fui traído pela minha língua. Na verdade, só tinha intenções. Era uma quinta e ele marcou uma reunião para segunda. Fiquei louco. Nunca conseguiria desenhar qualquer história em tão poucos dias. Para cada desenho que fazia, gastava uma eternidade. Fiquei pensando como sair da enrascada. Então veio uma luz: já que não poderia desenhar os personagens, eles não teriam forma, seriam cores. Nascia o **Flicts**, história de uma cor que não encontrava lugar no mundo.²⁸²

São também abundantes — nas narrativas literárias, cinematográficas ou mesmo no Cinema de Animação — os exemplos de personagens coletivas. No conto **Ali-babá e os quarenta ladrões**, nenhum dos mencionados quarenta ladrões possui nome ou caracterização individual, diferindo, por exemplo, dos *três porquinhos* ou dos *sete anões* de Walt Disney. É correto afirmar que, apesar de estar configurado em inúmeros seres, os quarenta ladrões são uma única personagem coletiva, que assume a função de agir em oposição à personagem principal da estória. O mesmo pode ocorrer com os animais da floresta que auxiliam o herói de um conto maravilhoso, o enxame de abelhas que persegue uma personagem em um filme de animação ou o exército de soldados que tenta, inutilmente,

²⁷⁸ *Animismo* (ou *personificação*) é a figura de pensamento ou tendência de conferir a seres irracionais, a entes abstratos, a objetos ou a fenômenos naturais a capacidade de agirem como se dotados de alma. É o caso, por exemplo, de “A Lua amante desolada do Sol”, ou “Vi a Ciência desertar do Egito”, versos do poeta Castro Alves.

²⁷⁹ **A ostra e o vento**. Dirigido por Walter Lima Jr.. Produzido por Flávio R. Tambellini. Brasil, 1997.

²⁸⁰ LIMA, Renata Vilanova; PIRES, Julie de Araujo. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 8.

²⁸¹ Ziraldo Alves Pinto, bacharel em Direito (profissão que nunca exerceu), intitulase um “artista eclético”: é escritor, jornalista, desenhista publicitário, cartunista e empresário. Criador de personagens como *Jeremias*, *o bom*, *Flicts*, *o Menino Maluquinho*, *o Mineirinho Comequieto* e tantos outros. Autor de histórias gráficas, peças de teatro, cartazes e de vasta obra literária infanto-juvenil. **Flicts** (1969), **O Menino Maluquinho** (1980) e, mais recentemente, **O menino da Lua** (2006) são alguns de seus muitos livros publicados.

²⁸² PINTO, Ziraldo Alves. Papo-cabeça para pensar: Ziraldo. In: **Almanaque de cultura popular Brasil**, n. 85, cit. p. 13. Entrevista.



impedir o destrutivo ataque de um gigantesco monstro pré-histórico à cidade de Tóquio em uma película nipônica.

“Bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens” (GANCHO, 2004:14), afirma Gancho. Independente da espécie, gênero ou quantidade em que se apresentam as personagens, a questão fundamental por trás das mesmas é identificar sua importância na estória narrada e compreender os conceitos por elas representados. No livro **A personagem** (1985), a professora Beth Brait expressa seu ponto de vista quanto à abordagem necessária para o estudo das personagens, defendendo que:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.²⁸³

Cabe a mim, neste ponto, fazer uma nova consideração a respeito da pesquisa apresentada.

Uma decisão importante, a que cheguei ao longo do primeiro ano de desenvolvimento desta pesquisa, foi a de que cada personagem deveria ser analisada enquanto elemento presente *dentro* da narrativa em que se encontra inserido, como componente estruturante da mesma. Conforme defendido até este ponto, neste capítulo, uma personagem não existe fora das narrativas de que participa, assim como não é possível uma narrativa existir sem personagens.

Desenvolver a pesquisa conforme fora planejada inicialmente, com base simplesmente em uma descrição pré-iconográfica das personagens estudadas (analisando-as a partir dos elementos da sintaxe visual constituintes da sua visualidade, tais como ponto, linha, forma, cor e movimento), seria tratar a questão apresentada de uma maneira um tanto quanto superficial.²⁸⁴ Significaria simplificar um ser dotado de *anima* (“ilusão da vida”, movimento aparentemente autônomo e procedimentos próprios), de *importância na narrativa* e de *complexidade* (física, psicológica, social, ideológica e moral) a um caráter de ilustração. Não pretendo, de forma alguma, desmerecer ou inferiorizar as artes gráficas, mas faz-se importante apontar a riqueza da enorme gama de informações a respeito das *personagens animadas* estudadas que seria

²⁸³ BRAIT, Beth. **A personagem**, cit. p. 11.

²⁸⁴ Os elementos da linguagem visual — rapidamente mencionados neste ponto — seguem as definições da professora Donis A. Dondis, encontradas no livro **Sintaxe da linguagem visual** (1973).



simplesmente ignorada caso tal procedimento de análise fosse adotado.

Assim, tal como incita Brait, proponho aqui vasculhar em minúcias a existência das personagens.

5.2.

Os papéis desempenhados pelas personagens

As personagens encontram, ao longo de sua trajetória para atingir um determinado objetivo, obstáculos a serem enfrentados e superados. Neste íterim, interagem com outras personagens — igualmente empenhadas em atingir seus próprios objetivos — relacionando-se com as mesmas de alguma maneira. São as personagens, portanto, as *agentes* que dão desenvolvimento ao enredo da estória narrada.

Componente fundamental de toda narrativa, uma personagem só adquire sua especificidade de *ser fictício* na medida em que está submetida aos movimentos e às regras próprias do enredo, e que nele exerce sua atuação.

Na organização interna ao enredo, cada personagem possui sua importância própria; um *papel* a ser cumprido, do qual derivam as suas *funções* na narrativa.²⁸⁵ Para que uma estória evolva de uma situação inicial apresentada até o clímax e, finalmente, ao desfecho, faz-se necessário que cada personagem desempenhe adequadamente as suas funções, atuando em equipe com as demais de maneira análoga às peças do mecanismo de um relógio.

É possível notarmos especificidades na caracterização das personagens a partir da relevância de sua participação na estória em que está inserida. Observa-se, normalmente, uma maior atenção e dedicação à elaboração de personagens de maior importância para o desenvolvimento do enredo. No entanto, um enredo só evolui de maneira fluida e verossímil quando cada personagem se encontra caracterizada de maneira adequada às funções que desempenha na narrativa.

Classificados quanto às funções que exercem na organização interna do enredo, são três — segundo defende a professora Cândida Vilares Gancho — os tipos de personagens identificados em uma narrativa: *protagonistas*, *antagonistas* e *adjuvantes*.

O *protagonista* é a personagem principal da estória ou, nas palavras de Brait, “aquela que ganha o primeiro plano na narrativa” (BRAIT, 2004:89). Cardoso complementa a definição de Brait, afirmando que o protagonista é “aquele em torno de quem os fatos se desenrolam, o que centraliza a

²⁸⁵ Segundo o formalista russo Vladimir Propp, “*por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação*”. PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**, cit. p. 26.

O estruturalista Tzvetan Todorov, por sua vez, acrescenta que “o sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira”. TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**, cit. p. 210.



ação; os outros personagens estarão de uma ou de outra forma em função dele, pensam nele e agem para e por causa dele” (CARDOSO, 2001:42). A ficção em seus mais variados meios (literatura, dramaturgia, histórias em quadrinhos, cinema...) oferece uma vasta gama de exemplos célebres de protagonistas que permanecem em nossa memória, como *Sherlock Holmes*, o atormentado *Hamlet*, o vigilante *Batman*, o marinheiro *Popeye*, *Mickey Mouse* ou o engenhoso fidalgo *Dom Quixote de la Mancha*. Com base na definição de Cardoso, contudo, as designers Lima e Pires ofereceram a seus leitores o exemplo de um protagonista um pouco menos usual:

Exemplo semelhante pode ser encontrado no filme e, posteriormente, publicado como livro **Am kürzeren Ende der Sonnenallee** (No trecho mais curto da Alameda do Sol), 1999, de Thomas Brussig, que narra os conflitos e problemas sofridos entre os vizinhos e parentes moradores de uma rua da cidade de Berlim (Sonnenallee), que foi separada pela construção do muro em duas “Alemanhas” (Ocidental/Oriental). Em palestra realizada, 4 de abril de 2003, no Instituto Goethe, no Rio de Janeiro, Brussig afirmou considerar o muro a personagem principal de sua obra.²⁸⁶

Com relação à caracterização, podemos afirmar que o protagonista é a personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Por ser quem centraliza a ação, torna-se uma das personagens mais elaboradas da estória, sendo freqüentemente caracterizada com grande riqueza de detalhes.

Protagonistas podem ainda ser classificados como *heróis* ou *anti-heróis*. O *herói* é o protagonista que possui “características superiores às de seu grupo” (GANCHO, 2004:14). A personagem é suporte para a representação de qualidades que são valorizadas no contexto sócio-cultural em que a estória da qual participa se encontra inserida. Pode se tratar, por exemplo, do franzino alfaiate que derrotou o gigante contando apenas com a sua enorme coragem. Ou do espadachim famoso por seu incrível carisma e sua maestria na técnica da esgrima. Pode se tratar da jovem humilde que se torna uma rica e bem-sucedida empresária ou até mesmo do aventureiro *Indiana Jones* (criado por Spielberg e Lucas) enfrentando um exército de soldados nazistas que pretendiam roubar relíquias religiosas de poderes sobrenaturais.^{287, 288} “O personagem principal é sempre o mais virtuoso na narrativa tradicional” (CARDOSO, 2001:42), afirma Cardoso. Brait desenvolveu ainda mais o conceito apresentado nesta afirmação, valendo-se, como exemplo, da personagem *Indiana Jones*, que, para a autora

²⁸⁶ LIMA, Renata Vilanova; PIRES, Julie de Araujo. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 8.

²⁸⁷ **Raiders of the lost ark**. Dirigido por Steven Spielberg. Produzido por Howard G. Kazanjian e George Lucas (produtores executivos), Robert Watts (produtor associado) e Frank Marshall. Estados Unidos, 1981.

Sinopse: “Arqueólogo e aventureiro Indiana Jones é contratado pelo governo norte-americano para encontrar a Arca da Aliança antes dos nazistas”. Tradução minha.

No primeiro filme da cinessérie *Indiana Jones*, soldados nazistas buscavam a Arca da Aliança, dentro da qual Moisés teria guardado as tábuas contendo os dez mandamentos da lei de Deus. Na trama, a arca supostamente conteria poder suficiente para mudar os rumos da Segunda Guerra Mundial, tornando a Alemanha vitoriosa.

²⁸⁸ **Indiana Jones and the last crusade**. Dirigido por Steven Spielberg. Produzido por George Lucas e Frank Marshall (produtores executivos), Arthur Repola (produtor associado) e Robert Watts. Estados Unidos, 1989.

Sinopse: “O ousado arqueólogo e seu pai procuram o Santo Graal e enfrentam os nazistas”. Tradução minha.

Neste filme (o terceiro da cinessérie), o herói se vê novamente enfrentando soldados nazistas, desta vez em uma corrida em busca do Santo Graal, que supostamente daria o dom da vida eterna a quem de seu conteúdo bebesse.



...não deixa de ser o mesmo mocinho dos filmes de *cowboy*, o mesmo herói das narrativas tradicionais, cheias de obstáculos a serem transpostos, o mesmo mocinho romântico, cujo destino é vencer inimigos e conquistar a mocinha. Ou seja, seu comportamento e o desfecho das ações por ele protagonizadas estão apoiados nas necessidades do encaminhamento da história, da fábula, que neste caso é suficientemente redundante, exaustivamente marcada por traços acumulados por uma tradição narrativa despida de estranhamento.

²⁸⁹ BRAIT, Beth. A **personagem**, cit. p. 32-33.

Indiana Jones é, desde o começo, reconhecido como mocinho, como o herói que vai vencer o mal. Ele é bonito, é inteligente, é esperto, detém um saber — é um arqueólogo e fala várias línguas — e está revestido do mito do super-homem. Como o espectador já assimilou todos esses traços em outras narrativas, identifica de imediato o herói e espera que a narrativa cumpra, assim como a personagem, o seu conhecido destino. Dessa forma, as surpresas ficam por conta da articulação das ações e do desempenho coerente da personagem em suas emocionantes aventuras. ²⁸⁹

Quando tratamos do conto tradicional no capítulo 3, vimos que o pesquisador holandês André Jolles defendia que o enredo das narrativas tradicionais é regido por uma *ética do acontecimento*, na qual os acontecimentos se desenvolvem *como deveriam acontecer*, de acordo com uma *moral ingênua* que satisfaz o ouvinte / leitor / espectador ao privilegiar um desfecho considerado *justo* para as personagens (isto é, de acordo com seus atos e suas índoles). Nas narrativas tradicionais, portanto, é mais comum encontrarmos um *herói* como protagonista da ação. Herói este que será bem-sucedido no desfecho do enredo.

Nas narrativas modernas, entretanto, a presença de um *anti-herói* é muito mais corriqueira do que a presença de um herói. O *anti-herói* (*falso herói* ou *herói popular*) é o protagonista da ação que apresenta “características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto” (GANCHO, 2004:14).

A personagem é suporte para a exemplificação de qualidades valorizadas no contexto sócio-cultural em que a estória da qual participa se encontra inserida, seja por obtê-las ao longo da narrativa (quando o anti-herói “evolui”, adquirindo um conhecimento, virtude ou modificando seu comportamento de alguma maneira, muitas vezes tornando-se um verdadeiro herói) ou simplesmente pela falta que as mesmas fazem — neste caso, normalmente o anti-herói é uma *caricatura*. Sua elaboração seria, assim, dirigida pela intenção de fazer uma



crítica social, uma sátira, ou de simplesmente provocar situações de humor. É o caso, por exemplo, da personagem *Preguiça* do curta-metragem de animação **A preguiça e o coco** ^[3A]. Por meio do exagerado comportamento preguiçoso do protagonista (um simpático bicho-preguiça de cor rosa), o autor faz — de maneira subjetiva — uma crítica ao comportamento da pessoa que protela seus deveres, decisões e ações importantes para depois. Objetivamente, o procedimento caricato da preguiça provoca o riso no espectador.

Gancho defende que “na literatura brasileira são mais freqüentes os anti-heróis, sempre vítimas das adversidades ou de seus próprios defeitos de caráter” (*Idem*, 15). Cita como exemplo o protagonista da obra **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter (1928), do modernista Mário de Andrade. Em seguida, transcreve o trecho inicial do romance, em que a personagem é apresentada ao leitor.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de pixaúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. ²⁹⁰

Embora seja o protagonista da estória (cujo título da obra leva o seu nome) e receba do narrador a alcunha de “herói de nossa gente”, *Macunaíma* demonstra, já na parte introdutória do enredo, um conjunto de características que o classificam como um anti-herói: as circunstâncias desagradáveis de seu nascimento (foi parido como fruto do medo que sua mãe sentira de uma noite extremamente silenciosa) e as qualidades a ele atribuídas (feiúra, preguiça e ganância).

Em sua jornada — seja *Indiana Jones* ou *Macunaíma*; herói ou anti-herói — o protagonista “depara-se com inúmeras forças que tentam impedi-lo de atingir o objetivo; essas forças traduzem-se na figura do *antagonista*, que não

²⁹⁰ ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, cit. p. 13.



é necessariamente o pior, mas é o que causa ou intensifica a oposição ao protagonista” (CARDOSO, 2001:42).

O *antagonista* seria, portanto, a personagem “que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o *vilão* da história” (GANCHO, 2004:15). Segundo Cardoso, o antagonista de uma narrativa “pode ser uma pessoa, o destino, o ambiente, uma instituição ou qualquer outro elemento personificado ou personificável” (CARDOSO, 2001:42). Brait acrescenta que “muitas vezes, o antagonista é uma só personagem. Outras, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizadas ou representantes de um certo grupo” (BRAIT, 2004:87), como, por exemplo, o já mencionado bando de ladrões que se opõe ao herói *Ali-babá*.

Por se opor ao protagonista, o antagonista é o principal componente da história a gerar o conflito que impulsiona o enredo em direção a sua conclusão. Como bem colocou Cardoso, uma má fortuna (a injusta herança recebida pela personagem do conto **O gato de botas**), um ambiente hostil (um templo antigo repleto de armadilhas, uma tormenta em alto-mar) ou até mesmo elementos da natureza (o fogo, uma tsunami, uma nevasca) podem desempenhar na história um papel antagônico ao protagonista. Discordo, portanto, da definição de Gancho no ponto em que esta emprega o termo *vilão* como sinônimo de antagonista. Não é necessário que um componente da história seja julgado *vil* (de má índole) para se opor à personagem principal. Um destino, um ambiente e uma catástrofe natural não podem ser julgados como detentores de uma má índole, nem tampouco é possível afirmar que estes possuam qualquer interesse em prejudicar as personagens a quem se opõem.

Novamente, cito como exemplo o curta animado **A preguiça e o coco** ^[3A], em que o *coco*, um fruto que permanece imóvel durante toda a introdução e desenvolvimento do enredo, é o objeto de desejo do protagonista e *também* o seu antagonista, uma vez que pende em um alto coqueiro, longe do alcance imediato da vagarosa *Preguiça* (que gostaria de apanhá-lo sem realizar esforço). Entretanto, nenhuma ação ou procedimento do coco causa qualquer dano ou prejuízo ao protagonista, direta ou indiretamente; proposital ou acidentalmente. Mesmo uma personagem antropomórfica, quando colocada em oposição ao protagonista da história, não precisa ser necessariamente vilanesca, bastando apenas apresentar interesses contrários aos do protagonista. No romance **Memórias de um sargento de milícias** (1852-1853), exemplo citado por Gancho em seu livro, o major *Vidigal* — que atua como uma espécie de



policial e juiz na cidade do Rio de Janeiro da época de D. João VI — é o antagonista que se opõe a *Leonardo*, anti-herói da narrativa, por atrapalhar a realização de suas vontades. Ainda que aja de forma autoritária, *Vidigal* representa no romance a ordem e a lei (e não a *vilania*), enquanto *Leonardo* representa a desordem, a malandragem e a subversão.

...o major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas de sua imensa alçada não havia testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua *justiça* era infalível; não havia apelações das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas.²⁹¹

Reservo, portanto, a utilização do termo *vilão* ao antagonista que, de fato, apresente na estória uma má índole ou um comportamento vil. Tal espécie de antagonista é bastante comum em narrativas tradicionais, como os contos maravilhosos e os longa-metragens dos estúdios Disney. Nos curta-metragens analisados, o padrasto das crianças **Jonas e Lisa** ^[1A], o ladrão do filme **Roubada!** ^[8A] e o *Caçador* do filme **O curupira** ^[19A] são bons exemplos de *vilões*.

Outra possível função do antagonista, bastante presente no romance de Manuel Antônio de Almeida e nas peças teatrais, seria a de *realçar as características do protagonista*, por oposição às suas próprias. Nas palavras do professor Décio de Almeida Prado, o antagonista no teatro seria colocado “ao lado do protagonista para dar-lhe relêvo mediante o jogo de luz e sombra: Antígone não seria ela mesma, ou não apareceria como tal, se não tivesse de se medir contra a prepotência de Creon e a passividade de Ismene” (PRADO, 2004:92).²⁹² A virtude de um herói pode ser medida pelas características dos antagonistas que surgem em seu caminho e que por ele são vencidos. O pequeno *Davi* realizou um feito de bravura e habilidade ao derrotar o gigante *Goliás*. O pequeno camaleão derrotou seu intimidante antagonista em um demorado duelo de mimetismo.²⁹³ Nos casos em que o contraste é um importante elemento direcionador da caracterização das personagens, um herói conhecido por sua imensa bondade será, por exemplo, mais bem caracterizado em contraste com um vilão que realize ações que demonstrem pura maldade de sua parte. A inveja de *Caim* toma contornos mais intensos e delineados diante da generosidade do irmão, *Abel*. Por vezes, a caracterização do antagonista vem a ser bastante caricata, baseada em exageros. Pode o antagonista ser caracterizado,

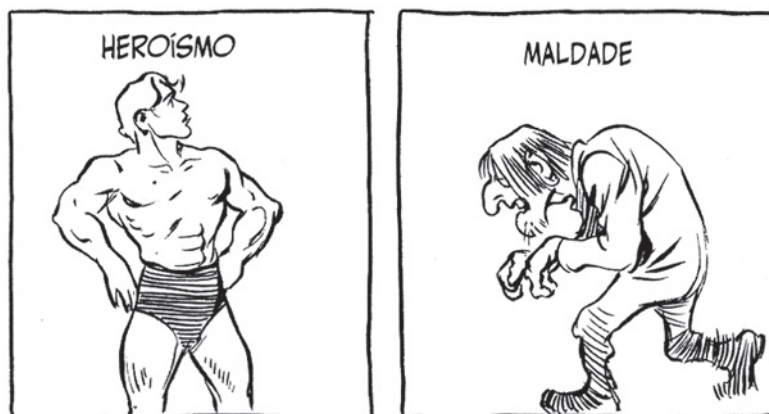
²⁹¹ ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**, cit. p. 19. *Apud* GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 16.

²⁹² Décio de Almeida Prado (1917-2000) foi crítico teatral, ensaísta e professor. Lecionou Teatro brasileiro, Estética e História do teatro junto à Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, desde sua fundação até 1963. Fundou o Grupo Universitário de Teatro (GUT), ligado à USP, dirigindo **Farsa de Inês Pereira e do escudeiro** (1943), de Gil Vicente. Assinou, por anos, a coluna sobre teatro da revista **Clima** e foi crítico teatral no Suplemento Literário do jornal **O Estado de São Paulo**. Por diversas vezes foi eleito presidente da Comissão Estadual de Teatro e presidente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). Homenageado com inúmeros prêmios, dentre os quais se destacam o prêmio *Palmas Acadêmiques* do governo da França (1956); o prêmio *Jabutí*, da Câmara Brasileira do Livro (1964); o prêmio *Imprensa*, da Câmara Brasileira do Livro (1966); a comenda da Ordem do Rio Branco e o prêmio *José Ermírio de Moraes* (da Academia Brasileira de Letras), pelo livro **Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol** (1997). **Apresentação do teatro brasileiro moderno** (1956); **Teatro em progresso: crítica teatral, 1955-1964** (1964); **João Caetano e a arte do autor** (1984); **Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker** (1993); **O drama romântico brasileiro** (1996); **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908** (1999) são alguns de seus muitos livros publicados.



por exemplo, vestindo trajes escuros e pesados, em oposição a vestimentas leves, claras ou coloridas do protagonista. Ou este pode apresentar características físicas de extrema feiúra, deformidades ou aparentar uma idade avançada decrépita, ao passo que o protagonista exiba um semblante belo e jovial. Clichês deste gênero são identificados já nos primeiros contos registrados por escrito e, creio, devem ser anteriores à própria criação literária.

²⁹³ No curta-metragem animado **Chifre de camaleão** ^[7A].



Clichés visuais. Ilustração de Will Eisner para o livro Narrativas gráficas (EISNER, 2005:23).

Por fim, as personagens podem ser *adjuvantes* ao protagonista ou ao antagonista. Os *adjuvantes* (*personagens secundárias* ou *coadjuvantes*) são “personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos freqüente no enredo” (GANCHO, 2004:16). São personagens secundárias, que formam a visão de conjunto da obra, ajudando a integrar as principais personagens da estória entre si e com os acontecimentos narrados. Normalmente, apresentam-se associadas às ações do protagonista ou do antagonista com quem contracenam, podendo ser individualizadas ou não. É comum que os adjuvantes desempenhem no enredo o papel de *auxiliares* do herói ou de um vilão (ajudantes, assistentes, confidentes), como interlocutores dos mesmos ou ainda apresentando características e funções que sejam complementares às dessas personagens (como, por exemplo, o tapete mágico adjuvante da personagem *Aladdin* no longa-metragem de animação homônimo, que possibilita ao herói o dom mágico de voar).

Do caríssimo *Dr. Watson* (fiel companheiro de Sherlock Holmes e narrador testemunha de suas estórias) ao menino-prodígio *Robin*, são inúmeros os possíveis exemplos conhecidos de personagens adjuvantes nas formas narrativas mais diversas. Normalmente, o trabalho dispensado a sua caracterização é proporcional à proximidade que o adjuvante possui junto ao protagonista ou antagonista em torno do qual orbita, bem como à relevância de suas ações para o desenvolvimento do enredo.



Tomando como exemplo a obra **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha** (1605-1615), podemos afirmar que muitas e bastante detalhadas são as características do *Sancho Pança* de Miguel de Cervantes, uma vez que esta personagem é um adjuvante que acompanha *Dom Quixote* em sua jornada — leal escudeiro que participa, junto com o protagonista, dos principais acontecimentos da narrativa. Entretanto, é dito ao leitor muito pouco ou quase nada a respeito das características do médico que atende o engenhoso fidalgo em seu leito de morte, no último capítulo da obra. Sequer seu nome é mencionado, uma vez que sua relevância à evolução da estória é muito pequena.

Passemos, então, ao estudo da caracterização das personagens e sua relação com os conceitos que estas personificam.

5.3. A complexidade das personagens

Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens.²⁹⁴

O professor Antonio Candido inicia seu ensaio sobre **A personagem do romance** (1964) — publicado originalmente no Boletim n. 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP — colocando a seus leitores a importância das personagens (juntamente com o enredo) na transmissão, ao leitor de um romance, dos conceitos que norteiam a estória.

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, o intuito do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.²⁹⁵

“Tome-se a palavra “idéia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, e ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito” (CANDIDO, 2004:54), esclarece Candido. De fato, por trás de qualquer estória narrada, existem sempre diversas idéias que estão sendo elaboradas e aplicadas por um autor/criador e, posteriormente, sendo transmitidas (objetiva ou subjetivamente) por um narrador. O que pretendia um autor de romances de suspense ao acrescentar certa situação cômica ao enredo de sua obra? Que posicionamentos ideológicos de determinado cineasta podem ser identificados



Dom Quixote (1955). Gravura de Pablo Picasso. Em representações visuais do engenhoso fidalgo, é comum a presença do adjuvante *Sancho Pança* (à sua direita).

²⁹⁴ GIDE. **Journal des Faux-Monnayeurs**, cit. p. 26. *Apud* CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 54. Tradução de Antonio Candido.

²⁹⁵ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 53-54.



ao longo de seus filmes? Quais ensinamentos estão sendo transmitidos, subjetivamente, por trás de uma narrativa de humor? O que pretende uma mãe ao narrar a estória da personagem *Pinocchio* a seus filhos pequenos, ou uma estação de rádio independente ao transmitir uma canção específica no momento da posse de um novo presidente da república?

Quando tratamos, nesta pesquisa, dos elementos da narrativa, vimos que cada estória traz dentro de si um *tema* (idéia principal que direcionou os acontecimentos narrados), um *assunto* (a concretização do tema, como a idéia que norteia a estória aparece desenvolvida no enredo) e uma *mensagem* (pensamento ou conclusão que se poderá depreender da estória ao final da narração).

Parece-me correto associar a idéia principal que norteou uma estória (imaterial) ao termo *tema*. Por sua vez, o *assunto*, isto é, como o tema da estória é trabalhado, ganhando forma (material) na narração, é desenvolvido no enredo da estória ao sofrer a ação das personagens. Uma vez concluído este desenvolvimento, uma *mensagem*, coerente à idéia da estória e a sua materialidade, será transmitida.

Apesar de se encontrar oculta nas entrelinhas da narrativa, a mensagem é transmitida pela narrativa ao ouvinte / leitor / espectador da estória. Analisando por este ponto de vista, uma obra narrativa nada mais seria do que uma alegoria: uma ilustração, construção ou metáfora — a materialização de uma idéia, narrada para transmitir a alguém uma determinada mensagem. Conforme vimos, orientar pensamentos e atitudes — respondendo a questionamentos sobre o mundo e sobre valores sociais — era o objetivo dos rituais e dos mitos narrados nas sociedades chamadas pelo professor Mircea Eliade de “arcaicas”. De modo similar, as fábulas e os contos infantis trazem sempre uma *moral da história* (por vezes até apresentada objetivamente, ao final da narração), uma mensagem que visa ensinar valores morais e de conduta social aos ouvintes infantes. A informação de um fato ocorrido durante o dia ou mesmo uma idéia inusitada que provoque o riso do ouvinte podem ser, igualmente, mensagens de algumas estórias.

Segundo Candido, a mensagem transmitida em uma estória narrada depende, essencialmente, da articulação de três elementos principais: o *enredo*, as *personagens* e as *idéias*.

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a



personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos.²⁹⁶

Podemos afirmar, com base neste texto de Candido, que as personagens *animam* o enredo e as idéias de uma narrativa no momento de fruição da mesma pelo apreciador da obra. É por meio das personagens que a estória adquire sua materialidade (através de suas funções — que permitem a evolução do enredo — e de suas características) e o seu significado (através da representação das idéias que norteiam a estória na matéria narrada, *personificando-as*).

Da mesma maneira que uma estória narrada, as personagens também transmitem mensagens aos ouvintes / leitores / espectadores. Mensagens a respeito de si e do papel que exercem na narrativa: o que pensam, o que sentem, como agem diante de determinada situação, do que gostam, quais são os seus valores e as suas motivações... Não foi por acaso que a professora Brait vinculou a existência das personagens nas estórias narradas à “representação de uma realidade exterior ao texto” (BRAIT, 2004:11).²⁹⁷ Tal como as estórias narradas, uma personagem possui também o seu equivalente ao tema — a idéia ou *idéias* por ela personificada(s) — e ao assunto — as funções e características que lhe dão materialidade.

A complexidade (ou *diversidade de características articuladas em conjunto*) apresentada por uma personagem em uma narrativa está associada à relevância que esta possui na evolução do enredo e às idéias que esta personagem esteja concretizando, isto é, as idéias por ela *personificadas*.²⁹⁸

Recapitulando rapidamente, as personagens que possuem papéis de maior destaque em uma narrativa — por executarem ações de maior importância para o prosseguimento do enredo e pelo maior tempo de permanência no mesmo — tendem a ser mais complexas do que as personagens adjuvantes de rápida participação. *Dom Quixote*, protagonista do romance que leva seu nome, está presente na narrativa a todo o momento, em todas as inúmeras páginas da obra. A personagem centraliza a ação, é ao redor dela que os acontecimentos evoluem. Esta posição privilegiada permite que o engenhoso fidalgo apresente ao leitor do romance uma *alta complexidade*, ou seja, sua caracterização apresenta uma grande quantidade de características — físicas, psicológicas, sociais etc. *Sancho Pança*, seu companheiro fiel, é uma personagem adjuvante que acompanha o fidalgo em quase todas as cenas do romance, cumprindo uma função de *auxiliar*, próximo ao protagonista. Apresenta ao leitor uma diversidade razoável de características

²⁹⁶ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 54.

²⁹⁷ *Representar* é a ação de estar *em lugar de*, isto é, de estar em relação com algo ou alguém de modo a poder ser considerado como sendo o próprio objeto ou ser que se representa, substituindo-o.

²⁹⁸ *Personificar*, para fins desta pesquisa, é a ação de *representar* (algo ou alguém) em um ser real ou fictício, simbolicamente.



ao longo da narrativa, tantas ou menos que o protagonista. Já do médico que atende o protagonista em seu leito de morte — adjuvante que personifica o *ato de tratar do enfermo* e/ou a *profissão de médico* — muito pouco é dito. O leitor não é sequer informado sobre o nome da personagem, ficando a caracterização da mesma muito a critério de sua imaginação, daquilo que o leitor entende como sendo, em linhas gerais, a figura de um médico.

Uma personagem pode estar personificando um *indivíduo* (um ente único, com referente no mundo sensível ou não) que represente um número considerável de idéias, ou pode estar personificando uma única *idéia* (um tipo, uma qualidade, um valor etc.). A partir da complexidade que uma personagem apresenta ao longo da obra narrativa, podemos entender a(s) *idéia(s)* que ela está personificando.

Segundo o professor Antonio Candido, as personagens podem ser divididas em dois tipos principais, de acordo com a sua complexidade:

- 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam;
- 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.²⁹⁹

Em 1927, o romancista e crítico literário inglês E. M. Forster publicou o livro **Aspects of the novel** (*Aspectos do romance*), em que se deteve sobre o estudo do romance e das personagens.³⁰⁰ Forster encarava uma obra narrativa como um sistema, sendo as personagens — chamadas pelo autor de *Homo fictus* — os seres de linguagem que do sistema são parte fundamental. Classifica-as, portanto, na sua relação com as demais partes da narrativa. Desta relação, segundo o autor, resulta a complexidade apresentada pelas personagens.

A teoria literária inglesa, adotando a classificação elaborada por Forster, divide as personagens segundo a complexidade que apresentam em *flat characters* (*personagens planas*) e *round characters* (*personagens redondas ou esféricas*). Sobre as personagens planas, afirma Forster:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase, como: ‘Nunca hei de deixar Mr. Micawber’. Aí está Mrs. Micawber. Ela diz que não deixará Mr. Micawber;

²⁹⁹ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 60.

³⁰⁰ Edward Morgan Forster (1879-1970) foi romancista, contista, ensaísta e crítico literário. Seus romances mais conhecidos são **A room with a view** (*Um quarto com vista*, 1908), **Howards end** (*A mansão*, 1910) e **Passage to India** (*Passagem para a Índia*, 1924), último romance que escreveu. Após ganhar fama como romancista, dedicou os anos restantes de sua vida a escrever histórias curtas (catorze contos no total, a maioria publicada apenas após a morte do autor) e obras sobre crítica literária e política.



de fato não o deixa, e nisso está ela. [...] são facilmente reconhecíveis sempre que surgem [...] são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias.³⁰¹

Personagens planas são personagens pouco complexas, de pouca ou nenhuma personalidade e de “poucos atributos” (CARDOSO, 2001:43).³⁰² Apresentam-se no lugar de uma única idéia, desde logo revelada, personificando-a. Um bom exemplo de personagem plana seria a figura de uma coruja como personagem de uma narrativa, trajando óculos e barrete, simbolizando a *sabedoria*. Ou a presença do deus grego *Ares*, trajando armadura completa, personificando o conceito de *guerra* em uma epopéia. Ou ainda o *dono do armazém*, tipo tradicionalmente caracterizado na cidade do Rio de Janeiro como um português de grossos bigodes, trajando uma camisa do clube de futebol Vasco da Gama e portando um lápis atrás da orelha. Percebe-se inclusive, pelos exemplos citados, que personagens planas, “geralmente, são definidas em poucas palavras” (BRAIT, 2004:40-41).

As personagens planas são agradáveis ao apreciador da obra narrativa, conseguindo a adesão afetiva e intelectual do mesmo, de maneira praticamente imediata, por serem *familiares* a ele — facilmente *reconhecíveis* e *previsíveis*. Não são complexas porque não há necessidade de que sejam. Um carteiro que apareça em um curta-metragem de animação para entregar uma carta ao protagonista está ali unicamente para desempenhar a ação de *entregar uma carta*, personificando o *ato* (a *entrega da carta*) ou a *profissão* (*carteiro*). De que adiantaria ao cineasta desenvolver a personagem a ponto de ter, ele próprio, o conhecimento de que este carteiro é, na realidade, um engenheiro agrônomo aposentado, que cresceu na cidade de Campos dos Goytacazes, fala cinco idiomas diferentes e aprecia a culinária japonesa, se a personagem participa da história por apenas poucos segundos, somente para entregar uma carta? No instante imediatamente seguinte a sua ação, seu papel estará cumprido e esta deixará de existir para a evolução do enredo, caindo no esquecimento.

Sendo pouco complexa, a personagem plana é, segundo Cardoso, “por extensão, menos criativa, tem pouca liberdade ou autonomia em face dos problemas que enfrenta, em função disso suas ações são previsíveis” (CARDOSO, 2001:43). Brait acrescenta que tais personagens “estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor” (BRAIT, 2004:41). São *personagens-tipo* e *caricaturas*, e não costumam apresentar

³⁰¹ FORSTER, E. M.. **Aspects of the novel**, cit. p. 66-67. *Apud* CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 62-63. Tradução de Antonio Candido.

³⁰² *Personalidade* é o conjunto de características e relações psicológicas relativamente constantes de um indivíduo — o que inclui seus modos de percepção, suas formas de pensamento e de ação prática ou comportamento observável — que o distingue de outros seres.



Exemplos de personagens planas: representações gráficas de tipos e caricaturas da sociedade carioca do início do século XX pelo traço do artista gráfico brasileiro J.Carlos.

traços de individualidade. Os ouvintes / leitores / espectadores da estória narrada “não encontram dificuldade em associá-los a um tipo social, como o jornalista, o médico, a meretriz, o advogado. Não há também dificuldade em associá-los a uma caricatura social, dados seus atributos ridículos” (CARDOSO, 2001:43).

O fragmento reproduzido abaixo, extraído da obra **O cortiço** (1890), de Aluísio de Azevedo, é citado por Cardoso em seu livro por oferecer ao leitor diversos exemplos de personagens planas:

Num só lance de vista, como quem apanha uma esfera entre as pontas de um compasso, mediu com as antenas da sua perspicácia mulheril toda aquela esterqueira, onde ela, depois de se arrastar por muito tempo como larva, um belo dia acordou borboleta à luz do sol. E sentiu diante dos olhos aquela massa informe de machos e fêmeas, a comichar, a fremir concupiscente, sufocando-se uns aos outros. E viu o Firmo e o Jerônimo atassalharem-se, como dois cães que disputam uma cadela de rua; e viu o Miranda, lá defronte, subalterno ao lado da esposa infiel, que se divertia a fazê-lo dançar a seus pés seguro pelos chifres; e viu o Domingos, que fora da venda, furtando horas de sono, depois de um trabalho de burro, e perdendo o seu emprego e as economias ajuntadas com sacrifício, só para ter um instante de luxúria; e tornou a ver Bruno a soluçar pela mulher; e outros ferreiros e hortelões, e cavouqueiros, e trabalhadores de toda a espécie, um exército de bestas sensuais, cujos segredos ela possuía, cujas íntimas correspondências escrevera dia a dia, cujos corações conhecia como as palmas das mãos, porque a sua escrivadinha era um pequeno confessionário, onde toda a salsugem e todas as fezes daquela praia de despejo foram arremessadas espumantes de dor e aljofradas de lágrimas.³⁰³

As personagens apresentadas na transcrição, a partir do ponto de vista da personagem *Pombinha*, são simplificações, por vezes caricatas, de entes sociais comuns — *personagens-tipo* e *caricaturas*.

³⁰³ AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**, cit. p. 159-161. *Apud* CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 43.



As *personagens-tipo* são personagens planas confeccionadas a partir de uma idéia relacionada a um papel social (profissão, atribuições, idade...). São generalizações baseadas em características comuns aos elementos de um *grupo*, que seriam, supostamente, representativas de cada um dos seres que o compõem. Tais características peculiares — típicas e invariáveis — são levadas ao auge pela complexidade da personagem “sem atingir a deformação” (BRAIT, 2004:41).

Cardoso cita, como exemplos de *tipos*, o jornalista, o médico, a meretriz e o advogado. Em acréscimo, é possível citarmos o solteiro, o vagabundo, o político, o delinquente, a feia, o valente, o aposentado, a beata, o anarquista, as crianças, os jovens, o homem do campo, as “peruas”, os “filhinhos de papai”, o gaúcho, o marido traído, a “lôraburra”, os “pitboys”... A lista é interminável! Um bom exemplo de personagem-tipo que se tornou famosa na literatura brasileira, segundo Gancho, é o *sertanejo*, descrito minuciosamente por Euclides da Cunha no fragmento do livro **Os sertões** (1902) transcrito abaixo:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, apresenta a translação de membros desarticulados. [...] Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude.

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.³⁰⁴

Segundo Brait, “quando a qualidade ou idéia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*” (BRAIT, 2004:41). *Caricaturas* são, portanto, personagens planas fortemente marcadas em sua confecção por uma única idéia que as define, sendo esta exagerada e distorcida em sua caracterização. “Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles” (CANDIDO, 2004:61).

Por diferir das personagens-tipo pelo *exagero* na representação da idéia única que personifica, não é incomum

³⁰⁴ CUNHA, Euclides da.

Os sertões, cit. p. 93. *Apud* GANCHO, Cândida Vilarés.

Como analisar narrativas, cit. p. 17.



encontrarmos uma caricatura que tenha por base de sua confecção um tipo facilmente reconhecível. Ao invés de *generalizar* os traços comuns dos seres do grupo a partir do qual se originou, a personagem apresenta as características do tipo de maneira exagerada e distorcida em função de um viés específico da estória (cômico, satírico, irônico, grotesco etc.), como se fossem exclusivamente suas.



Um exemplo de caricatura bastante conhecido é o *Analista de Bagé*, personagem de crônicas e histórias em quadrinhos do escritor Luis Fernando Verissimo, cuja publicação se iniciou em 1981. A personagem participa de estórias de humor nas quais Verissimo brinca, por meio de exageros, com o tipo do *gaúcho*.

A caricatura como meio de subversão de clichês em narrativas de humor. Ilustração de Will Eisner para o livro *Narrativas gráficas* (EISNER, 2005:23).

Pues, diz que o divã no consultório do analista de Bagé é forrado com um pelego. Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão.

- Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.
- O senhor quer que eu deite logo no divã?
- Bom, se o amigo quiser dançar uma marca, antes, esteja a gosto. Mas eu prefiro ver o vivente estendido e charlando que nem china da fronteira, pra não perder tempo nem dinheiro.
- Certo, certo. Eu...
- Aceita um mate?
- Um quê? Ah, não. Obrigado.
- Pos desembucha.
- Antes, eu queria saber. O senhor é freudiano?
- Sou e sustento. Mais ortodoxo que reclame de xarope.
- Certo. Bem. Acho que o meu problema é com a minha mãe.
- Outro.
- Outro?



- Complexo de Édipo. Dá mais que pereba em moleque.
- E o senhor acha...
- Eu acho uma pôca vergonha.
- Mas...
- Vai te metê na zona e deixa a velha em paz, tchê! ³⁰⁵

As caricaturas são facilmente reconhecidas por suas características fixas e ridículas. Geralmente são cômicas, pitorescas, extremamente sentimentais ou acentuadamente trágicas, estando presentes usualmente em sátiras, críticas e comédias.

De modo despretensioso, o próprio Forster colocou seu ponto de vista a respeito do emprego de caricaturas e personagens-tipo em obras narrativas, ao afirmar que as personagens planas “rendem mais” quando são cômicas:

...as personagens planas não constituem, em si, realizações tão altas quanto as esféricas, e que rendem mais quando cômicas. Uma personagem plana séria ou trágica arrisca tornar-se aborrecida. ³⁰⁶

As *personagens redondas* (ou *esféricas*), em oposição às *planas*, são seres fictícios de alta complexidade. São dotadas de uma identidade própria, apresentando uma diversidade considerável de características, tão variadas e distintas que dificultam sua associação a uma única idéia específica, ainda que possam pertencer a um tipo social, apresentar qualidades e valores predominantes ou até mesmo características exageradas. “Esses personagens têm uma tal gama de características que torna difícil sua associação a um ente social concreto” (CARDOSO, 2001:43). Apresentam “várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2004:41). Personagens redondas representam *indivíduos*, seres únicos. Possuidoras de uma personalidade elaborada — o que as torna um tanto quanto imprevisíveis — estas personagens apresentam comportamentos muitas vezes inesperados.

As personagens redondas não são definidas com muita clareza por Forster, que utiliza como critério para sua classificação a imprevisibilidade das mesmas (tal qual citado acima nas palavras da professora Beth Brait):

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, — traz a vida dentro das páginas de um livro. ³⁰⁷

³⁰⁵ VERISSIMO, Luis Fernando. Bagé. In: _____. **Todas as histórias do analista de Bagé**, cit. p. 11-12.

³⁰⁶ FORSTER, E. M.. **Aspects of the novel**, cit. p. 70. *Apud* CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 63. Tradução de Antonio Candido.

³⁰⁷ *Idem*, cit. p. 75. *Apud* CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 63. Tradução de Antonio Candido.



Entende-se que as características que definem esta espécie de personagens, para Forster, resumem-se ao fato destas serem mais complexas e, conseqüentemente, capazes de surpreender o ouvinte / leitor / espectador da narrativa.

De fato, é mais difícil possuir um conhecimento detalhado e mais coerente dos seres fictícios desta espécie do que das personagens planas, dada a sua maior complexidade. Parecidas com os seres do mundo sensível, cujo total complexidade nos é impossível de abranger, as personagens redondas articulam uma quantidade significativa de idéias variadas, que não são compreendidas de imediato, sendo assimiladas ao longo de sua ação na narrativa. São inúmeras e diversas as mensagens transmitidas pelas personagens redondas, de modo que o apreciador da narrativa pode apenas afirmar que conhece *tudo* a respeito da personagem — tudo o que há para ser conhecido, pelo menos, o que lhe foi informado objetivamente ou subjetivamente — ao término da narração, e apenas em *obras fechadas*.³⁰⁸ Em obras abertas, como seriados de televisão ou novelas (abertas enquanto a série ou novela não chega ao seu encerramento, o que pode levar décadas, tal como a série de animação **Os Simpsons**, produzida desde 1989), existe a possibilidade concreta de, a cada novo episódio, serem adicionadas novas informações a respeito das características ou da vida das personagens.

A personagem redonda não é imutável. Por personificar um indivíduo ao invés de uma idéia, personagens redondas, tais como as pessoas do mundo sensível, são capazes de mudar. Ao longo das narrativas de que participam, as personagens redondas adquirem novas experiências, podem enriquecer, amadurecer, adquirir objetos e dons mágicos, criar novos laços de amizade ou podem ser destituídas de bens e dons que antes possuíam, sofrer a perda de um ente querido, podem se tornar amargas, desiludidas, vingativas, endurecidas...

Afirma o professor Rosenfeld que “o gênero narrativo (e dramático) transforma o estado em processo, em distensão temporal. Somente assim se define a personagem com nitidez, na duração de estados sucessivos” (ROSENFELD, 2004:28). Personagens redondas *evoluem* ao longo da narrativa, em um processo de mudança que segue do início ao fim do enredo, diante do apreciador da narrativa. Do mesmo modo que os acontecimentos da vida de uma pessoa podem modificar o seu comportamento, os acontecimentos que compõem a estória de que participam as personagens redondas podem também modificá-las, em suas características e maneiras de agir. Ao mesmo tempo em que as personagens agem em uma estória, o contexto da mesma estória também age sobre as personagens, delas exigindo respostas (novas ações) para os acontecimentos

³⁰⁸ Obras narrativas (romances, filmes etc.) que não sejam seriadas nem apresentem continuações ou acréscimos de qualquer tipo. É comum que obras narrativas de sucesso incentivem a criação de seqüências no próprio meio narrativo da obra (um segundo filme de um sucesso de bilheteria, envolvendo as mesmas personagens, por exemplo) ou em outros meios (como, por exemplo, as histórias em quadrinhos, romances e filmes de animação que preenchem algumas das elipses deixadas entre os filmes da cinessérie **Star Wars**).



que diante delas são colocados, muitas vezes modificando-as, por consequência. Para Cardoso, “da mesma forma que o contexto social transforma as pessoas do mundo sensível, o mesmo contexto atua sobre o personagem da ficção” (CARDOSO, 2001:42).

É complicado, portanto, transmitir as mensagens que se podem depreender de uma personagem redonda de maneira imediata, apenas por intermédio de sua caracterização. Afinal, a personagem que ali se encontra não está personificando uma única idéia — um tipo, um comportamento padronizado ou característica generalizada — mas sim um indivíduo, ainda que fictício. Dificilmente existirão padrões, clichês ou estereótipos que, uma vez aplicados à caracterização de uma personagem redonda, abranjam todas as informações por ela transmitidas. Leva tempo (*tempo concreto*) para que, ao longo da narração, as mensagens dessas personagens sejam informadas ao ouvinte / leitor / espectador. Isso dificulta a sua ocorrência nas narrativas breves, em que a extensão da obra é curta e não há a necessidade de personagens complexas, mas sim de personagens cujas mensagens sejam de fácil transmissão — que dêem rápido prosseguimento à estória narrada — e genéricas o suficiente para representarem alegoricamente todo um grupo de seres. Uma personagem redonda dificilmente será representativa de um grupo de seres. Ainda que possua características típicas ou caricatas (como o caricato “*cavaleiro da triste figura*” *Dom Quixote*, ou o *marinheiro Popeye*), a personagem possuirá também características *específicas suas* que a diferenciam dos demais seres do grupo, individualizando-a.

5.4. Contextos objetivos e caracterização

Vimos que as personagens podem ser classificadas de acordo com a sua complexidade. Tal complexidade reflete a diversidade de características necessária para transmitir ao ouvinte / leitor / espectador da obra narrativa as idéias personificadas pela personagem na obra de ficção, bem como sua relevância para a evolução do enredo de que participa, agindo no tempo e no espaço.

As personagens de maior importância em uma narrativa e as personagens redondas costumam apresentar alta complexidade.³⁰⁹ São personagens descritas em pormenores, que se fazem presentes por meio da combinação de uma considerável gama de características que as tornam únicas. Na obra épica *A Ilíada* (VI a.C.), inúmeras páginas são dedicadas

³⁰⁹ É importante reforçar que, freqüentemente, às personagens redondas são dadas as funções de maior relevância para o desenvolvimento do enredo. Por outro lado, as personagens principais de uma narrativa (protagonista, antagonista, adjuvantes mais importantes) não são necessariamente redondas. Em obras breves, por exemplo, é muito comum que estas personagens sejam *planas*, por motivos esclarecidos em detalhes anteriormente.



à caracterização do guerreiro *Aquiles*. É narrada a sua origem, a história de sua vida até o presente momento no enredo e a história de seus antepassados. É descrita, em pormenores, a sua aparência física, suas vestimentas, os detalhes e o histórico de suas armas, de sua armadura e de seu cavalo. É contado e mostrado ao ouvinte / leitor da obra o papel social de *Aquiles* em sua terra de origem, seu temperamento, seu modo de pensar, sua índole e sua conduta. Do apreciador da obra, muito pouco é exigido para que este complete, em sua imaginação, uma imagem mental da personagem. Em pouco se difeririam as imagens mentais que dois leitores diferentes fariam do guerreiro grego, dada a minúcia com que este é caracterizado. Por esta mesma razão, é difícil que um leitor atento confunda a personagem com outra, pois não há em toda a narrativa d'**A Ilíada** uma segunda personagem que articule do mesmo modo, em sua complexidade, características semelhantes às que ilustram a *Aquiles*.

Personagens pouco relevantes para a evolução do enredo (um camponês que apenas acene ao passar próximo ao herói) e/ou que representam uma ou poucas idéias de fácil compreensão (um carteiro, por exemplo) apresentam pouca complexidade, isto é, necessitam de apresentar poucas características para informar ao apreciador da obra narrativa, de maneira praticamente imediata, tudo que há para se saber a seu respeito. O apreciador adequado — aquele que compreende o significado dos signos a ele apresentados (por exemplo, o espectador de um curta-metragem animado que já tenha visto um carteiro em um momento anterior de sua vida e entenda que determinada agente da narrativa é *o carteiro* ao observar seu uniforme e suas ações) — concretiza e atualiza facilmente sua imagem mental da personagem, preenchendo, com a sua imaginação, as várias lacunas deixadas pela caracterização a ele apresentada. Difícilmente dois leitores visualizariam a mesma figura do carteiro em suas mentes. No entanto, tendo a imaginação dos leitores sido orientada pelo texto e por suas lembranças evocadas pelo signo “carteiro”, ambas as imagens mentais apresentariam diversos pontos em comum: as características típicas de um carteiro.

A complexidade de uma personagem pode ser entendida como a diversidade de características articuladas que a personagem apresenta ao ouvinte / leitor / espectador durante a fruição da obra narrativa para ganhar vida diante do mesmo. Ou seja, uma personagem é literalmente *animada* pelo apreciador da obra narrativa, a partir do conjunto de características que possui e a ele apresenta. O processo de apresentação das características da personagem a este apreciador é, por sua vez, chamado de *caracterização*.



Caracterização, de maneira geral, é o processo de criação e descrição de ambientes e personagens em uma obra de ficção. A professora Beth Brait, porém, é mais específica, e afirma se tratar do “processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens” (BRAIT, 2004:20). De fato, a breve citação aqui transcrita foi a que melhor definiu o termo, dentre as diversas descrições pesquisadas, e por isso mesmo merece um estudo mais aprofundado.

Ao afirmar que a caracterização tem por objetivo *criar a ilusão da existência* de espaços e de seres fictícios, Brait supõe, de maneira implícita, a existência de um autor/criador que inventa e planeja uma existência em uma obra de ficção. Quem cria as características que tornarão possível a ilusão da existência real dos seres e espaços fictícios é, portanto, o autor. Este, por sua vez, não deve ser confundido com o *narrador*, elemento fictício criado pelo autor para fazer a mediação entre a matéria narrada e o apreciador da obra narrativa. Uma vez que a caracterização é o *processo* utilizado pelo narrador para apresentar as características de espaços e seres fictícios ao apreciador da narrativa, podemos afirmar que a caracterização ocorre durante a transmissão da estória narrada, isto é, durante o processo de *narração*.

“O papel de uma narração não é apenas informar sobre acontecimentos, mas *mostrá-los* de modo a prender nosso interesse” (CABRAL; MINCHILLO, 1991:11), afirmam os autores de **A narração: teoria e prática** (1989). De acordo com os mesmos, a caracterização torna personagens e espaços mais convincentes e dá *vida* aos seres fictícios dentro de seu universo narrativo.

Ilustração e texto de Will Eisner para o livro *Narrativas gráficas* (EISNER, 2005:20).

³¹⁰ CABRAL, Isabel Cristina Martelli; MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. **A narração**, cit. p. 27-28.

Uma caracterização bem-feita é aquela que torna viva a presença das personagens na imaginação do leitor. [...] A caracterização de uma personagem pode ser feita pela *descrição* dos aspectos físicos, psicológicos e sociais, ou por suas *ações*. De qualquer modo, é necessário selecionar as características que sejam significativas para a unidade do texto, para a obtenção do sentido geral da narração. ³¹⁰

Personagens (assim como espaços, ambientes e objetos cênicos) são confeccionadas a partir da matéria das narrações, seja esta constituída por fonemas, palavras, orações, linhas, planos, imagens etc. Tal matéria, entretanto, não possui autonomia de *ser*, pertencendo, nas palavras do professor Anatol Rosenfeld, às “camadas irreais” da narrativa.³¹¹ Para que a matéria da narração se *anime*, tornando-se personagem, faz-se necessária “a atividade concretizadora e atualizadora do apreciador adequado” (ROSENFELD, 2004:13), isto é, a participação ativa do ouvinte / leitor / espectador interessado, que compactua com a verossimilhança do enredo e adere afetiva e/ou intelectualmente à narração que ouve / lê / assiste.

Nas primeiras páginas do ensaio **Literatura e personagem** (1964), o professor Anatol Rosenfeld tratou brevemente das operações mentais realizadas pelo leitor do texto literário que são orientadas pela caracterização das personagens. Para Rosenfeld, graças às unidades significativas que constituem a matéria das narrações (e Rosenfeld dá especial destaque às orações, por tratar do texto literário), a narração “projeta” *contextos objetuais* ao apreciador, por meio de determinadas operações lógicas. Pela definição de Rosenfeld, *contextos objetuais* são “certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades (“a rosa é vermelha”; “da flor emana um perfume”; “a roda gira”)” (*Ibidem*). Ou seja, tratam-se de articulações esquematizadas de unidades significativas da narração, de modo a transmitir ao apreciador da obra as características dos elementos constituintes da narrativa. Tais “esquemas” orientam o ouvinte / leitor / espectador em seu processo de imaginação, permitindo a este *animar* a matéria narrada com os aspectos mínimos necessários para uma compreensão das informações que lhe são transmitidas.

³¹¹ O termo *irreal* é colocado por Rosenfeld em oposição àquela que o autor considera como sendo a única camada real de um texto, sensivelmente dada, que seria a camada dos “sinais tipográficos impressos no papel [...] essencial à fixação da obra literária”. ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 13.



Ilustrações e texto de Will Eisner para o livro *Narrativas gráficas* (EISNER, 2005:20).



Se o narrador mostra a rosa como sendo *vermelha*, cada leitor verá *a sua própria rosa*. Entretanto, *todas as rosas serão vermelhas*. Caso nenhuma informação a respeito do tipo ou da cor da rosa seja transmitida, cada leitor poderá imaginar a rosa de uma cor diferente: vermelha, branca, amarela, lilás... O mesmo vale para narrações em linguagens mais objetivas que o texto. Se o protagonista de um filme demonstra apreciar o perfume de uma flor, e o espectador identifica (por associação a referências prévias) tal flor como sendo uma margarida, em sua imaginação, ele concretizará uma margarida *com perfume de margarida* (ou aquilo que ele identifica como sendo o perfume de uma margarida), ao invés de imaginar uma margarida com perfume de rosa ou gerânio. Os contextos objetuais projetados pelas orações são transcendentais ao conteúdo significativo da oração, embora tenham nele sua fundamentação. O sentido de “a rosa é vermelha” pode ir além do significado da oração (um *tipo* de rosa, de determinada cor) e evocar como significado o amor entre um casal, se a rosa em questão estiver agindo em uma narrativa, ao ser oferecida por um rapaz a uma moça, por exemplo.

A caracterização dos elementos presentes em uma narrativa é, portanto, *esquemática*, conforme explica o professor Rosenfeld:

Mercê dos contextos objetuais, constitui-se um plano intermediário de certos “aspectos esquematizados” que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor. Quando vemos uma bola de bilhar deslizando sobre o pano verde, “vivenciamos” um fluxo contínuo de aspectos variáveis de um disco eliptóide, de uma cor clara extremamente matizada; através desses aspectos variáveis é-nos dada e se mantém inalterada a “percepção” da esfera branca da bola. Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional — particularmente quando de certo nível estético — já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos [...] podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar movimentos visuais, táteis, auditivos etc.

Em poemas ou romances tradicionais, a preparação especial dos aspectos [...] deve, como num ideograma, resultar na síntese intuitiva de uma imagem, graças à participação intensa do leitor no próprio processo de criação. [...] Num quadro figurativo há só *um* aspecto para mediar os objetos,



mas este é uma concretização sensível nunca alcançada em uma obra literária. Esta, em compensação, apresenta grande número de aspectos, embora extremamente esquemáticos. O cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz.³¹²

³¹² ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 13-14.

³¹³ *Idem*, cit. p. 32.

Personagens são, de fato, seres *intencionais*, criações de um autor. Como um alquimista, o autor seleciona os ingredientes que constituirão suas personagens e os combina com dosagens *intencionalmente* planejadas e precisas, buscando alcançar, na imaginação do apreciador da ficção, o objetivo desejado. Segundo Rosenfeld, “uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objetuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais” (ROSENFELD, 2004:17).

O fato dos seres fictícios serem intencionais difere-os dos seres do mundo sensível. O professor Antonio Candido afirma, ao tratar dos seres do mundo sensível, que “não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa” (CANDIDO, 2004:55-56). Em um ser do mundo sensível, uno, individual, nossos sentidos são capazes de perceber um sem-número de características — qualidades e modos-de-ser —, por vezes contraditórias, inclusive. Entretanto, nossa percepção não é capaz de dar conta de todos os aspectos característicos de um outro ser. Ainda que passássemos toda uma vida observando, analisando e descrevendo o outro, dificilmente daríamos a tarefa por completada em algum momento. Em seu ensaio, o professor Rosenfeld defende que

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais — imaginárias ou não, de um escrito, quadro, foto, apresentação teatral etc. — reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados, apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. Tais operações são sempre finitas, não podendo por isso nunca esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real, individual, que é “inefável”. Isso se refere naturalmente em particular a seres humanos, seres psicofísicos, seres espirituais, que desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada.³¹³



Seguindo a mesma linha de raciocínio, Candido concentra seus estudos na diferença entre as próprias naturezas dos objetos de percepção. Para o autor, o primeiro tipo de conhecimento que obtemos a respeito das características de outro ser — o aspecto *físico* — se dirige a um domínio *finito* de informações, que se encontram à disposição dos sentidos: a superfície do corpo, a forma, a configuração externa. Já o segundo tipo de conhecimento se dirige a um domínio *infinito* de informações — a *personalidade* do outro — de natureza oculta à exploração dos sentidos e que não possui uma unidade integrada para ser apreendida. Por este motivo, Candido afirma “daí concluirmos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2004:56). Mesmo estes fragmentos de ser, percebidos, por exemplo, em uma conversa, nos atos ou gestos de uma pessoa, não são unos nem contínuos, permitindo termos apenas uma noção — por vezes precisa, por vezes incerta ou oscilante — a respeito do ser. Deste modo, defende Antonio Candido que

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. [...]

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento.³¹⁴

Diferente dos seres do mundo sensível, os seres fictícios possuem uma quantidade *finita* de características (por maior que esta quantidade seja), atribuídas a eles por um autor ou criador. É o autor que estabelece a lógica da personagem: a este é dado o poder e a responsabilidade de selecionar os traços característicos de suas criações para lhes dar *vida*, “dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência” (CANDIDO, 2004:75).

...a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o *romance* e das intenções do *romancista*. [...] Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade de um modo-ser, duma existência.³¹⁵

³¹⁴ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 63-64.

³¹⁵ *Idem*, cit. p. 74-75. Grifos meus.

Em seu artigo, Candido tem por objeto de estudo a personagem do romance. No entanto, busca tratar, em seu texto, de uma teoria geral sobre os seres de ficção. Assim, nesta citação, convém para esta pesquisa entendermos o termo *romance* como sinônimo de *obra narrativa*, e o termo *romancista* como sinônimo do termo genérico *autor*, sem que tal postura acarrete em qualquer prejuízo ou deturpação dos estudos de Candido.



Seres fictícios são *projetados* para viverem, nos limites da verossimilhança da obra, situações possíveis de serem vividas por seres humanos. Por serem criados para agirem em determinadas situações, a natureza (ou *modo-de-ser*, nas palavras de Candido) e a existência desses seres possuem uma coerência e uma lógica — a eles fixada pelo autor — significativamente maior do que a dos seres do mundo sensível. Isto não quer dizer que uma personagem seja menos profunda que um ser real, alerta Candido. Novamente, trata-se de uma diferença na natureza dos objetos de percepção. As informações a respeito de uma personagem são pré-estabelecidas pelo autor — buscando coerência e lógica — e são apresentadas na obra narrativa. Configuram-se em uma unidade integrada, encontrando-se à mostra para a exploração dos sentidos do apreciador da narração.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.³¹⁶

³¹⁶ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 59.

Personagens, portanto, são mais lógicas, mais coerentes e possuem menos traços característicos (em número finito) que os seres vivos; contudo, *não são necessariamente mais simples*. Um exemplo claro desta afirmação são os diversos romances modernos em que o narrador transmite ao leitor um conhecimento fragmentado a respeito das personagens. As personagens apresentam-se de maneira incompleta e até mesmo insatisfatória para o leitor, emulando o conhecimento que este tem sobre seus semelhantes no mundo sensível. Logicamente, o conhecimento fragmentário que o leitor possui a respeito de seus semelhantes é imanente à sua própria experiência, enquanto o mesmo conhecimento fragmentário a respeito das personagens de um romance foi intencionalmente imposto e racionalmente dirigido pelo autor da obra. Este, de fato, conhece a lógica de suas personagens e sabe tudo que há para se saber a respeito delas. Seleciona características,



gestos, falas e ações para tornar as personagens passíveis de identificação pelo leitor, “sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza” (CANDIDO, 2004:75). Cabe então ao leitor completar a noção que possui a respeito das personagens, preenchendo em sua mente lacunas maiores ou menores deixadas pelo autor.

A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas.³¹⁷

A personagem, na concepção de Rosenfeld, é sempre uma configuração esquemática especialmente preparada (com objectualidades puramente intencionais) e com zonas indeterminadas que solicitam o preenchimento concretizador do apreciador da obra narrativa. Tais zonas indeterminadas existem porque o número de orações (que constituem os contextos objetuais) é sempre finito. Sempre existirão informações a respeito da personagem que não foram mencionadas na obra narrativa, suscitando o preenchimento imaginário do ouvinte / leitor / espectador.

Se, por exemplo, um narrador expressar em sua fala a palavra “mesa”, estará transmitindo aos seus ouvintes o conceito de um objeto em sua unidade concreta, mas apenas enquanto esquema que contém uma infinidade de concretizações potenciais. Cada ouvinte concretizará a sua imagem mental de mesa, que possuirá pontos comuns com as imagens dos demais (um móvel com quatro pernas sobre o qual são feitas as refeições, por exemplo) e pontos distintos, preenchidos por cada um dos ouvintes a partir das informações recebidas (a cor da mesa, a altura, o material de que é feita...). Para Rosenfeld, é possível — através das funções significativas das orações — aumentar ou limitar as concretizações potenciais para a mesa. Assim, se o narrador diz que “a mesa é vermelha”, por exemplo, estará excluindo todas as mesas possíveis de serem imaginadas que possuam qualquer outra cor. É importante, contudo, observar que, apesar desta objectualidade ser um fator extremamente limitante, o número de concretizações possíveis para a mesa vermelha narrada *ainda é infinito*.

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também nos filmes são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados;

³¹⁷ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 59-60.



finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele.³¹⁸

Rosenfeld acredita, inclusive, que “a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista” (ROSENFELD, 2004:34). Para o autor, justamente pelo fato do número de unidades significativas de uma narrativa ser necessariamente limitado, e por suas zonas indeterminadas passarem praticamente despercebidas, os seres fictícios...

...adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um aspecto mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida.³¹⁹

Devido ao limite finito de unidades significativas em uma obra narrativa, portanto, as personagens são planejadas de modo a apresentarem *maior coerência do que os seres reais*, *maior exemplaridade*, *maior significação* e, paradoxalmente, também *maior riqueza*.³²⁰ Com base em todos os momentos expostos ao longo deste capítulo, podemos concordar com o professor Rosenfeld quando este diz ser a obra ficcional...

...o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.³²¹

As obras ficcionais possuem este caráter de *simulação*, mimetizando — intencionalmente e de maneira exemplar — acontecimentos possíveis de se tornarem reais na vida das pessoas, apresentando ao apreciador um possível desfecho e transmitindo-lhe uma mensagem relacionada ao tema da estória. Um conto moderno pode narrar a estória de um funcionário público marcado por características individuais de notória honestidade e integridade moral, diante de um acontecimento que envolva a situação de suborno, por exemplo. Seu filho sofreu um grave acidente e precisa de uma cara cirurgia, com a qual nossa personagem não pode arcar. Será

³¹⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 34.

³¹⁹ *Idem*, cit. p. 34-35.

³²⁰ “Não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente”. ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 35.

³²¹ ROSENFELD, Anatol, op. cit., p. 45.



que, pela primeira vez em quase trinta anos de prestação de serviços honesta, o funcionário aceitará o suborno oferecido? E que possíveis conseqüências suas ações trarão para ele e para os demais envolvidos direta ou indiretamente no acontecimento? A narrativa ilustra o possível acontecimento — contando-o e mostrando-o de uma maneira particular — e um dos inúmeros desfechos que este poderia ter. Nela, contemplamos à distância uma personagem exemplar viver um dilema que possivelmente poderia acontecer com qualquer pai de família, e a ele dar alguma solução (boa ou ruim), sofrendo possíveis conseqüências.³²² O que pode acontece a uma criança travessa que mente ao gritar “*lobo!*”? E com o malandro que engana o chefe da boca de fumo para conseguir dinheiro? Mesmo quando envolve o uso de metáforas, em maior ou menor grau, uma obra de ficção sempre pode ser percebida, pelo apreciador que acompanha a narrativa, como um espelho da vida no mundo real. É o caso das *fábulas*, por exemplo. Apesar das fábulas apresentarem, como personagens, animais que falam e agem de maneira antropomórfica, estes estão representando — de maneira metafórica e exemplar — pessoas com os mais diversos comportamentos: egoístas, honestas, mentirosas, justas, corruptas, de boa índole etc. Afirmo Rosenfeld que

O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea.

Todavia, o que mais importa é que não só contemplamos estes destinos e conflitos à distância. Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concretização individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, à intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância [...] não os viveria.³²³

Em seguida, o autor complementa seu raciocínio, concentrando-se no *apreciador* da obra de ficção:

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem

³²² *Exemplar* não no sentido de possuir grandes virtudes, mas sim por ser marcada por contornos bem definidos e, por isso, servir de ótimo *exemplo* ou *modelo* para representar a ação de uma pessoa com características similares às da personagem no acontecimento apresentado.

³²³ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 46.



não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos — religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc. — que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos.³²⁴

³²⁴ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 46.

Os *valores não-estéticos* mencionados acima por Rosenfeld são os mesmos valores, segundo consta em uma citação anterior do autor, aos quais se encontram integrados os seres humanos, e em face dos quais os mesmo tomam determinadas atitudes. Por viverem os acontecimentos simulados na ficção no lugar de seres humanos, as personagens se encontram integradas e reagem de modo similar a esses mesmos valores.

³²⁵ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 18.

Em seu estudo sobre a análise estrutural de narrativas literárias, a professora Cândida Vilares Gancho classifica as características das personagens redondas em cinco grandes grupos, a saber: *físicas*, *psicológicas*, *sociais*, *ideológicas* e *morais*. Segundo a classificação da autora, as características

— *físicas*: incluem corpo, voz, gesto, roupas;

— *psicológicas*: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;

— *sociais*: indicam classe social, profissão, atividades sociais;

— *ideológicas*: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;

— *morais*: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.

Obs.: O mesmo personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado.³²⁵

Não por acaso, os tipos em que Gancho divide e classifica as características das personagens redondas se assemelham aos mencionados por Cabral e Minchillo, e em muito refletem os valores mencionados pelo professor Anatol Rosenfeld ao longo de seu ensaio sobre literatura e personagem. A autora trata, ao classificar as características das personagens, de *indivíduos fictícios*, personagens que em muito se assemelham com as pessoas do mundo sensível. Afirma a autora que



“*personagens redondos* são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de *características*” (GANCHO, 2004:18). Contudo, uma vez que as personagens planas também apresentam ao apreciador da obra narrativa uma variedade de características, ainda que esta seja *menor* que a variedade apresentada pelas personagens redondas, não poderiam igualmente possuir características passíveis da mesma classificação?

Percebi que podemos classificar as características de toda espécie de personagens — redondas ou planas, tipos ou caricaturas, protagonistas, antagonistas ou adjuvantes — nesses cinco conjuntos principais. Parece mais lógico, entretanto, tratar da dicotomia *personagem redonda x plana*, uma vez que tal classificação leva em conta a complexidade apresentada pelas personagens.

Personagens redondas são seres fictícios que recebem, na obra narrativa, caracterização que os faz semelhantes aos seres do mundo sensível. Representam seres únicos que não se esgotam nos traços que os caracterizam, mas que a qualquer momento podem surpreender (dada a sua imprevisibilidade) e apresentar ao apreciador da obra um novo aspecto característico seu que até então não havia sido demonstrado. Uma considerável quantidade de unidades significativas, articuladas, caracterizam-nos e os individualizam. Por sua semelhança com as pessoas do mundo real, em sua caracterização, a personagem redonda pode apresentar características de diversos tipos diferentes articuladas em conjunto, senão de todos os cinco tipos. Sobre *Sherlock Holmes*, por exemplo, o leitor é informado a respeito da figura magra e alta, do fato do mesmo portar cachimbo e boné, de sua astúcia e enorme poder dedutivo, de sua atividade social como detetive, de seu prazer em tocar violino e de seu uso secreto de cocaína, entre inúmeros outros predicados que vão sendo apresentados ao leitor ao longo de cada novo acontecimento em que o protagonista toma parte.

Personagens planas, por outro lado, personificam uma única idéia, pela articulação de suas (poucas) características. Relembrando Forster, uma personagem plana *na sua forma mais pura* pode ser definida por uma única oração (ou unidade significativa). “Entregou no edifício o montante de cartas diário”, ou ainda “caminha sobre os campos devastados o deus Ares”. Para Forster, “quando há mais de um fator neles, temos um começo de curva em direção à esfera” (FORSTER: 1949:66).

As personagens planas são seres fictícios de complexidade facilmente apreendida pelo apreciador adequado, marcados desde sua entrada em cena pelos traços que os caracterizam. Sua integridade, enquanto seres de contornos bem delineados



que muito poucas informações transmitem, faz com que freqüentemente sua complexidade apresente duas possíveis configurações. Personagens planas podem apresentar características *de um único tipo* (principal) — relacionado à idéia que personificam ou, como segunda possibilidade e igualmente freqüente, podem apresentar *características físicas* (que descrevam seu *aspecto físico*, isto é, a superfície do corpo, a forma, a configuração externa etc.) somadas às características *do seu tipo principal* (relacionado à idéia personificada). Personagens que não se enquadrem em nenhuma destas duas situações possivelmente estão mais próximas de serem redondas do que planas.

Assim, um agente plano que atuasse em uma narrativa como carteiro estaria personificando a *profissão de carteiro* ou o *ato de entregar uma carta* (de acordo com as suas ações no enredo). Tal personagem seria facilmente caracterizada e, posteriormente, identificada por uma *característica social* — sua profissão (carteiro). Ela não seria *um* carteiro específico — com nome próprio, características físicas únicas, apresentando qualidades ideológicas e morais que lhe são particulares — mas *o* carteiro, *cada* carteiro, *todos os* carteiros do Brasil, que se valem do mesmo uniforme e procedimentos. Caso acrescentássemos uma descrição de seu uniforme e procedimentos de ação típicos (o gesto de buscar na bolsa as cartas, por exemplo, ou o fato de chegar andando ou de bicicleta na casa das pessoas), estaríamos, de acordo com a definição de Gancho, acrescentando *características físicas* à característica social da personagem, mas quase nada de novo estaria sendo dito a respeito da mesma, uma vez que o uniforme e os procedimentos já são englobados pela característica da profissão. Por outro lado, caso o narrador descreva a personagem como sendo forte, moreno, careca e manco (características físicas) ou bem-humorado e um tanto quanto senil (características psicológicas), estará tratando de um carteiro específico, individualizando-o a ponto de torná-lo não mais *cada carteiro* nem *todo carteiro*, mas sim, talvez, *o carteiro da sua rua*, um indivíduo que tem na profissão de carteiro mais um aspecto do esquema apresentado em sua caracterização. Neste caso específico, a personagem mantém seus traços típicos de carteiro (porque está entrando em cena no exercício de sua função) e também apresenta ao apreciador diversas características individualizantes. Esta personagem estaria, assim, “ascendendo” na curva em direção à esfera.

É fácil perceber a diferença existente entre a articulação das características das personagens de alta complexidade (redondas) e de baixa complexidade (planas). Ao ser mencionado que determinada personagem está caracterizada



como uma coruja trajando óculos e barrete, ou como a deusa grega *Palas Atena* (mulher portando elmo, escudo, lança e trazendo uma coruja no ombro), é praticamente imediata a associação do ouvinte / leitor à idéia de sabedoria. Por outro lado, faz-se necessária uma longa descrição para que o apreciador de uma obra narrativa verbal identifique os variados conceitos por trás de personagens como *Sherlock Holmes*, *Batman* ou *Mickey Mouse*. Mesmo personagens redondas mais caricatas, como o cavaleiro *Dom Quixote*, representam uma quantidade consideravelmente vasta de idéias para que possam ser caracterizadas em poucas unidades significativas como o nosso *carteiro exemplar*.

Gancho não desenvolve um estudo sobre as características das personagens além do que aqui foi exposto em citação. É interessante notar que, apesar de uma quantidade vasta de características das personagens ser informada no processo de caracterização efetuado pelo narrador, o mesmo processo é, de fato, sempre completado e finalizado pelo apreciador da obra narrativa. Sem se dar conta na maioria das vezes, o ouvinte / leitor / espectador segue os contextos objetivos preparados pelo autor, preenche as zonas indeterminadas das personagens com características derivadas das objectualidade intencionais e as extrapola, muitas vezes acrescentando à caracterização — com maior ou menor consciência do fato — traços que não têm origem nos esquemas do autor, mas sim em sua própria imaginação.

Segundo a classificação de Gancho, podemos afirmar que, por exemplo, os óculos e o barrete trajados pela coruja seriam suas *características físicas*. Tais características foram definidas como próprias da personagem pelo autor de um conto, e são “projetadas” na imaginação dos ouvintes pelos contextos objetivos transmitidos a eles por um narrador. Cada ouvinte imaginará seus próprios óculos e barrete para a sua coruja, de acordo com a liberdade que o “esquema” dos contextos objetivos permitir. E o que dizer da descrição física da *coruja*, propriamente dita? Sendo uma coruja, esta personagem tem, muito provavelmente, *bico*, *asas*, *penas* e mais uma série de características físicas que são próprias da sua espécie e a definiriam como sendo, antes de tudo, uma ave desta espécie. Estas não foram mencionadas pelo narrador, mas o simples fato da narrativa tratar de uma coruja implica que tais características da personagem são transmitidas aos ouvintes implicitamente, e todos que entenderem o significado do signo “coruja” imaginarão tais características. Se nada foi mencionado a respeito da descrição física da coruja, cada ouvinte criará a sua imagem mental da coruja, estabelecendo altura, peso, forma, cores etc. Mais ainda, cada ouvinte pode



ir além da caracterização, tomando por referência para a sua imagem mental uma coruja específica que já tenha visto ou mesmo atribuindo-lhe novas características não mencionadas na narração, como uma mancha escura ao redor do olho, garras em forma de ganchos afiados, um timbre de voz esganiçado, o uso de um cachecol e — pasmem — até mesmo a presença de uma longa barba branca ao redor do bico.

O preenchimento das zonas indeterminadas na concretização da imagem mental das personagens se dá, principalmente, no que diz respeito aos aspectos físicos da personagem: as características de sua configuração externa e, de tudo o mais que seja possível apreendermos com nossos sentidos (textura da pele, temperatura do corpo, odores, volume e timbre da voz etc.). Talvez o motivo para tal fato seja a menor dificuldade que temos em apreender tais aspectos dos seres do mundo sensível colocada por Candido, uma vez que, segundo o autor, essas características são finitas e mais facilmente delineadas.

Independente dos motivos (os quais não busco nesta pesquisa precisar), durante a fruição de uma obra narrativa, damos especial atenção aos aspectos físicos que dizem respeito à *visualidade* das personagens narradas para confeccionarmos suas imagens mentais. Possivelmente — e trata-se apenas de uma hipótese — tal atenção dá-se pelo fato dos seres humanos privilegiarem a visão dentre os demais sentidos. O próprio termo “*imagem mental*”, empregado por Rosenfeld e por tantos outros autores, nos dá uma pista do privilégio que a visualidade das personagens possui sobre seus demais aspectos na imaginação do apreciador, no momento em que são confeccionadas mentalmente. Os aspectos físicos — em especial as características referentes a visualidade — são *características primeiras* das personagens, imediatamente apreendidas ou preenchidas (quando nenhuma informação a respeito é narrada) pelo apreciador da narrativa. Se a caracterização de uma personagem de um romance é iniciada pela frase “João acordou pensativo naquela manhã”, por exemplo, e nada mais for dito a respeito da personagem *João*, imediatamente a imaginação do leitor criará a imagem mental de um homem desenvolvendo a ação de acordar e com um aspecto visual pensativo. As características que foram atribuídas à imagem mental desta personagem pelo leitor *naquele momento específico da fruição* ficaram a cargo das experiências prévias do próprio leitor, e podem ser modificadas, posteriormente, na medida em que o narrador apresente ao leitor novas informações sobre a personagem.

A visualidade das personagens, com características físicas explicitadas ou não, possui uma importância

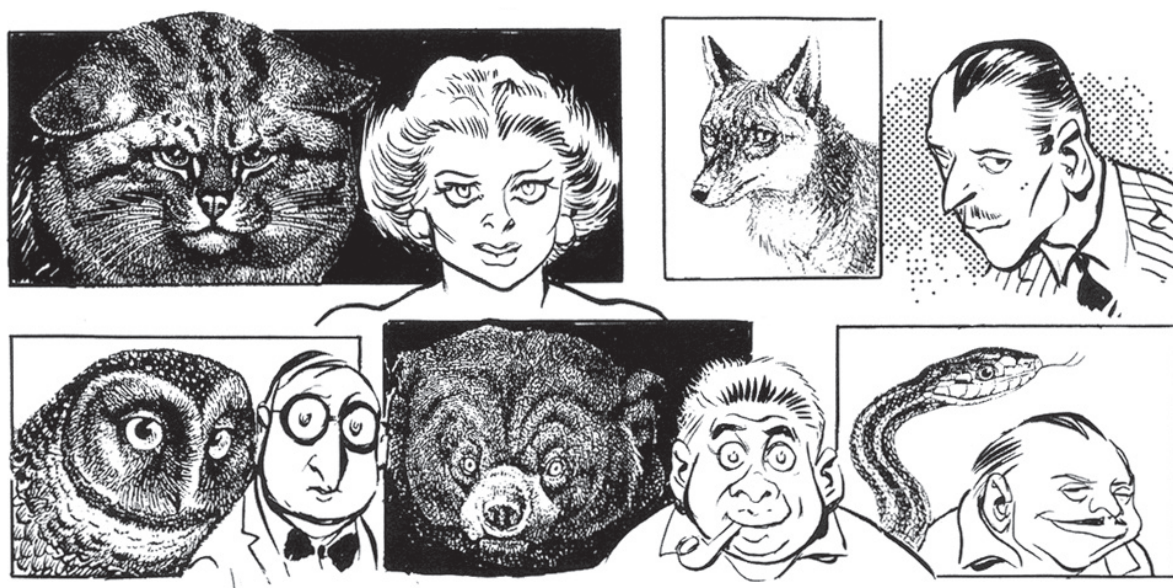
considerável na identificação das personagens e das idéias por elas personificadas, principalmente quando tratamos de *personagens planas*. O que dizer de nosso carteiro? Sem a bolsa de cartas e o uniforme que é típico de sua profissão (no Brasil, carteiros trajam camisa amarela e calças azuis), seria a personagem identificada como tal apenas pelo ato de entregar uma carta? Dois caminhos são possíveis de serem seguidos na significação da personagem. Caso seja dito que *João é carteiro* (a profissão de carteiro é uma característica social da personagem, segundo Gancho), toda uma complexidade será atribuída à imagem mental de João confeccionada pelo ouvinte / leitor, com base naquilo que este entende como sendo a visualidade de um carteiro típico. Caso sejam narradas as ações da personagem e a *descrição* de suas características físicas ao ouvinte / leitor, é possível que o mesmo, por associação a referências prévias, identifique o signo do carteiro e concretize, em sua imaginação, a personagem como sendo possuidora desta característica social.

Conclui-se que a visualidade das personagens pode ser constituída a partir das características físicas apresentadas por um narrador e, por sua vez (no caminho oposto), pode evocar características não apenas do tipo físico, mas também sociais e até mesmo psicológicas, ideológicas e morais. Uma personagem caracterizada fisicamente com rosto fino, olhos pequenos, nariz comprido e afunilado inspiraria desde sua descrição física pouca confiança à grande maioria dos apreciadores de uma obra narrativa. Seus aspectos físicos evocariam um comportamento astuto, malicioso ou até mesmo diabólico, por serem, possivelmente, associados pelo apreciador adequado ao signo de uma raposa, estereótipo que evoca essas mesmas características.

“Na narrativa gráfica, existe pouco tempo ou espaço para se desenvolver o personagem. O uso desses estereótipos baseados em animais acelera o entendimento da trama por parte do leitor e consegue para o narrador que as ações de seus personagens sejam aceitas.

Ao empregar personagens que lembram animais, o narrador gráfico tira proveito de um resíduo da experiência humana ancestral para personificar os atores com rapidez!” Ilustração e texto de Will Eisner para o livro Narrativas gráficas (EISNER, 2005:24).

Para fins desta pesquisa, sugiro ao leitor que substitua os termos “personificar” e “atores” por “caracterizar” e “agentes” (respectivamente), sem que isto em nada altere a teoria apresentada por Eisner em sua obra.





Tal discussão sobre a visualidade das personagens se complica ainda mais ao tratarmos de narrativas de meios visuais e audiovisuais. De fato, as narrativas gráficas e cinematográficas — por se valerem principalmente de uma linguagem visual, que é mais objetiva que a linguagem verbal — *mostram* a matéria narrada, descrevendo inúmeras de suas características enquanto *a contam* ao leitor / espectador. Trata-se de uma diferença fundamental de linguagem, em primeiro lugar. Conforme defendido pela professora Tânia Pellegrini, são os *contextos demonstrativos*, e não os *contextos verbais*, os primeiros a serem apreendidos pelo apreciador de uma obra narrativa, sejam eles os gestos feitos pelo narrador durante a narração, as ilustrações de um livro ou a vestimenta de uma personagem de cinema.³²⁶ A imagem, defende a autora, tem suas maneiras próprias de interagir com o apreciador, que são distintas das maneiras com que as palavras interagem com o ouvinte / leitor. Ao tratar da caracterização do espaço, Pellegrini oferece um exemplo das diferenças na maneira com que estas linguagens interagem com o apreciador da obra narrativa.

Os escritores realistas, *grosso modo*, podem ser vistos como alguém que usava uma câmera, como dissemos; todavia, quando nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade de sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de “olho da mente” que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor. Entretanto, uma câmera móvel executando a mesma movimentação, o faz com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célere e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra.³²⁷

A linguagem do meio em que a narrativa é transmitida determina que unidades significativas são utilizadas na projeção dos contextos objetuais e também, por consequência, que zonas indeterminadas são deixadas para serem preenchidas pelo apreciador da obra, no processo de confecção das imagens mentais que ocorre em sua imaginação. Incide determinantemente, portanto, sobre o modo como a personagem se apresenta ao ouvinte / leitor / espectador e, conseqüentemente, sobre a maneira com que o leitor interage na animação da personagem e na atualização e concretização de toda a matéria narrada.

³²⁶ Com base na definição oferecida pela autora em seu ensaio, é possível afirmar que os *contextos demonstrativos* a que esta se refere seguem o mesmo princípio dos contextos objetuais de Rosenfeld, com a diferença fundamental de serem constituídos *especificamente* por unidades significativas de linguagem visual (uma vez que a autora compara tais contextos àqueles que define por *contextos verbais*). Para mais informações, leia o capítulo 3.4 — Mostrar: considerações sobre as narrações literárias e cinematográficas — ou o texto completo em PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, p. 15.

³²⁷ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 28.

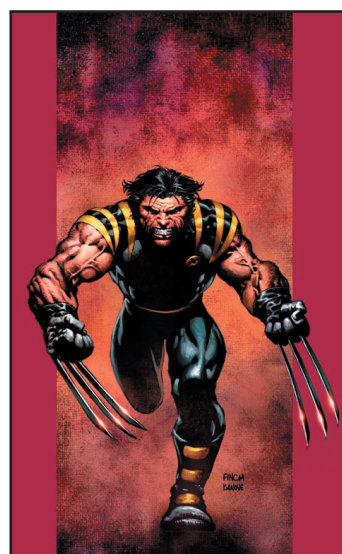
Resumindo, a linguagem do meio narrativo utilizado determina as unidades significativas empregadas no processo de transmissão da matéria narrada (narração), influenciando, por consequência, a caracterização das personagens bem como dos demais elementos narrativos. Assim, convém a este estudo, por fim, lançar um breve olhar sobre a caracterização das personagens nos diferentes meios narrativos.

Nas obras narrativas *literárias*, as personagens são caracterizadas *verbalmente* pelo narrador — oralmente ou por escrito. São descritas ao leitor em tantas objectualidades selecionadas e esquematicamente preparadas quanto o autor julgar necessário, de acordo com suas funções no enredo e com sua complexidade. Com base em suas ações e em suas características verbalmente descritas, o leitor confecciona sua imagem mental da personagem, completando as zonas indeterminadas deixadas pela narração (algumas vezes com o auxílio de imagens que acompanham o texto).

Nas obras narrativas *cinematográficas* de ação ao vivo, as ações e características das personagens são descritas *verbalmente* em um roteiro, que evoca a visualidade da obra final (cinematográfica). Tais personagens são interpretadas por atores, que as *encarnam*, representando-as na narrativa, emprestando corpo à matéria narrada. As personagens passam então a contar, em sua caracterização, com características dos próprios atores que as estão representando, somadas às suas próprias (representadas pela atuação do ator, e também pelo figurino, pela maquiagem, pelos objetos portados etc.). Deste modo, é possível apresentar a personagem ao espectador em uma forma mais “acabada”, com seus contextos objetuais mais bem definidos, sem que, entretanto, a personagem adquira um cunho definitivo, isento de indeterminações. Afirma Rosenfeld que

Comparado ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concretização e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. A existência se dá somente à “percepção” [...]. Isso naturalmente não quer dizer que a representação não tenha zonas indeterminadas, características de todas as objectualidades puramente intencionais. Os atores, estes sim, são reais e totalmente determinados, mas não os seres imaginários que apresentam apenas alguns aspectos visuais e auditivos e, através deles, aspectos psíquicos e espirituais.³²⁸

³²⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 33-34.



Vale reforçar que também nas obras narrativas cinematográficas existe uma imensa quantidade de zonas indeterminadas, ainda que esta quantidade seja menor do que a identificada nas obras narrativas literárias. No cinema, a narração é feita pelo olho da câmera, que mostra — de maneira mais objetiva do que nas obras literárias — os aspectos físicos das personagens e as características que estes evocam. “Nos filmes [...], as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica as personagens aos leitores” (GOMES, 2004:111). Deste modo, todas as personagens, independente de sua importância para a evolução do enredo ou de sua complexidade, apresentarão ao espectador uma caracterização física mínima e, eventualmente, uma caracterização social. Contudo, apenas as personagens que desempenham papéis mais significativos no enredo terão apresentadas ao espectador, em maior profundidade, características psicológicas, ideológicas e/ou morais.

Na coluna da esquerda: os atores *Patrick Stewart* e *Hugh Jackman* representando, respectivamente, os heróis mutantes *Professor X* e *Wolverine* no filme *X-men 2* (2003). Material de divulgação da *20th Century Fox* (2003).

Na coluna da direita: as personagens *Professor X* (acima) e *Wolverine* nas histórias em quadrinhos *Ultimate X-men* (2001-). Material de divulgação da *Marvel Comics* (2005, detalhe).



É preciso atenção à questão da “presença existencial” da personagem representada por atores, colocada por Rosenfeld, especialmente no que difere as personagens dos espetáculos teatrais (obras dramáticas) e as personagens dos filmes (obras narrativas). A representação das personagens por atores — que *atuam* diante das câmeras para que o olho da câmera, posteriormente, narre as personagens *agindo* na narrativa, diante dos espectadores — aproxima as obras narrativas cinematográficas das obras do *gênero dramático*, sem que com as últimas devam ser confundidas. Isto porque...

...no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”.

Estes momentos realçam o cunho narrativo do cinema. [...] No teatro, uma só personagem presente no palco não pode manter-se calada; tem que proferir um monólogo. [...] Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicarmos os seus pensamentos ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. No teatro o homem é o centro do universo.³²⁹

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. [...] Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.³³⁰

Vamos pois afirmar que no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferirmos, personagens do espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem em um romance.³³¹

Curiosamente, na Antigüidade clássica grega, buscava-se apagar a *persona* do ator, ocultando suas características com o auxílio de máscaras (séculos mais tarde substituídas por maquiagem e figurino), de modo que ali estivesse representada unicamente a personagem, sem estar “contaminada” com as características do ator. No cinema contemporâneo, entretanto, é comum que a escolha para o papel de determinada personagem

³²⁹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 31-32.

³³⁰ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 84.

Apesar de o autor traçar uma comparação entre *obras* ficcionais — o espetáculo teatral e o romance — sua colocação apresenta de maneira precisa a diferença existente na importância das personagens como elementos de dois *gêneros* ficcionais — *épico* (*narrativo*) e *dramático*.

³³¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 112.



seja baseada em características do próprio ator que possam ser aplicadas à complexidade para facilitar a projeção (por contextos demonstrativos) das características da personagem ao espectador. Alguns atores, inclusive, são identificados pelos espectadores como representantes típicos ou caricatos de determinadas características específicas, ou ainda confundidos com personagens individualizadas que representaram. A figura de Charles Chaplin (o ator) confunde-se na memória da grande maioria dos espectadores contemporâneos com a imagem mental de Carlitos (a personagem). O cineasta e ator Woody Allen é sempre associado pelo público, quando diante das câmeras, ao caricato sujeito baixinho, neurótico e falador, mesmo quando empresta sua voz a uma formiga em um filme de computação gráfica.³³² Tais características não são obrigatoriamente dos atores, mas decorrentes de repetições, ao longo de suas carreiras, em suas maneiras de atuar, nos papéis que representaram ou ainda no que foi informado ao público a respeito de suas vidas pessoais. O crítico Paulo Emilio Sales Gomes é ainda mais incisivo nesta questão, afirmando que determinados atores são tão familiares ao público que se tornam, eles próprios, seres fictícios para a imaginação coletiva, em um contexto “quase mitológico”. Afirmo o autor que

...no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema sucede exatamente o inverso. Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atores, permanece a personagem de Hamlet, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo.³³³

Uma vez traçadas em seu ensaio as principais diferenças existentes entre as personagens de obras *literárias*, *dramáticas* e *cinematográficas*, Gomes recorda a seus leitores que, apesar dos atores encarnarem as personagens no cinema, não são eles próprios as unidades significativas que constituem os contextos demonstrativos transmitidos ao espectador, mas sim tudo que fora selecionado e captado pelos equipamentos utilizados nas filmagens.

O prolongamento da reflexão nos leva porém a recordar que, se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. [...] Com efeito, reina no filme — conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por todas — a aflitiva tranquilidade das coisas definitivamente organizadas.³³⁴

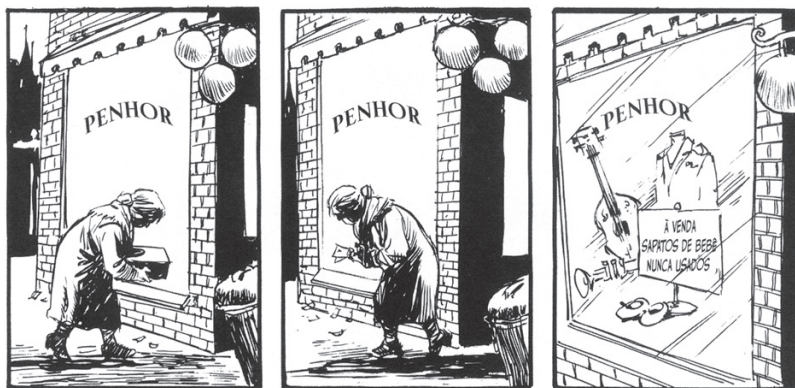
³³² **Antz**. Dirigido por Eric Darnell e Tim Johnson. Produzido por Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins, Carl Rosendahl (produtores executivos), Brad Lewis, Aron Warner e Patty Wooton. Estados Unidos, 1998.

Nesta comédia de Cinema de Animação, Woody Allen interpreta o protagonista Z, uma formiga deslocada e insatisfeita com o seu papel social no formigueiro, traçado desde o seu nascimento.

³³³ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 114-115.

³³⁴ *Idem*, cit. p. 113.

Nas obras narrativas *gráficas* e *cinematográficas de animação*, o emprego de imagens organizadas (e também de sons, no caso das obras de Cinema de Animação) se faz notar mais facilmente. Não são utilizados, nessas obras, atores ou descrições verbais pormenorizadas (muitas vezes não é possível haver complementação verbal alguma). Trabalha-se principalmente com unidades significativas visuais — imagens confeccionadas para transmitir a estória narrada (*estáticas*, nas narrativas gráficas, e *dinâmicas*, nas narrativas cinematográficas). Assim, as personagens apresentam ao leitor / espectador *visualmente* suas características e as idéias que personificam, por meio de suas ações e de sua configuração externa, projetada através de contextos demonstrativos (com o eventual auxílio de contextos verbais complementares).



**Narrativa gráfica breve e sem palavras (sem título).
Quadrinhos de Will Eisner
para o livro Narrativas
gráficas (EISNER, 2005:137).**

A narração se dá pelo olho da câmera (no Cinema de Animação) e pela composição / *enquadramento* das imagens, nas narrativas gráficas.³³⁵ Em ambos os tipos de obras narrativas visuais, é significativa a quantidade de zonas indeterminadas a serem preenchidas pelo apreciador. Nas narrativas gráficas, as indeterminações existem em maior quantidade que nas narrativas cinematográficas e, ao mesmo tempo, em menor número que nas narrativas literárias. Mostram-se presentes já nas sarjetas entre os quadros, que exigem do leitor o preenchimento entre a situação narrada antes (quadro anterior à sarjeta) e depois (quadro posterior).

Em obras narrativas gráficas ou cinematográficas de animação *seriadas* (como, por exemplo, os *quadrinhos de heróis* norte-americanos ou as séries de personagens para a televisão), as características físicas e as características típicas e/ou caricatas que as personagens possuem são apresentadas ao apreciador da obra narrativa no momento de sua entrada em cena, de maneira praticamente imediata. Quando se tratam de personagens redondas, as demais características que estas possuem podem ser apresentadas ao apreciador no mesmo momento de entrada ou gradualmente, ao longo do episódio em

³³⁵ A narração em obras narrativas gráficas é realizada de maneira muito similar à narração do olho da câmera, especialmente quando a comparamos com obras do Cinema de Animação. A grande diferença está no fato de as imagens utilizadas nestas narrações serem *estáticas*, enquanto as imagens utilizadas pelo olho da câmera são *dinâmicas*. Em todo caso, trata-se de um narrador que transmite visualmente a matéria narrada ao leitor. Desconheço, contudo, a existência de um termo específico que defina este narrador.



A cena vista através dos olhos do leitor... vista de “dentro da cabeça” do leitor.



Quadro final selecionado da seqüência de ação.

questão ou dos próximos. As personagens de maior importância para a série podem se encontrar em constante construção diante do leitor / espectador ou até mesmo ir sofrendo modificações graduais em sua caracterização, ao longo dos episódios. Já em obras fechadas extensas, como os filmes animados de longas metragens, as características das personagens de maior relevância ao enredo podem ser apresentadas ao longo da obra. São, entretanto, obras fechadas, com um desfecho que encerra a estória ao final. Assim, todas as características das personagens que se pretendem apresentar ao apreciador da obra deverão ser transmitidas necessariamente até o final da obra. Não é incomum, no entanto, a criação de seqüências para obras narrativas de sucesso comercial. Tais seqüências trazem personagens da obra original participando de acontecimentos diferentes dos anteriores e funcionam de maneira similar a um novo episódio de uma série.

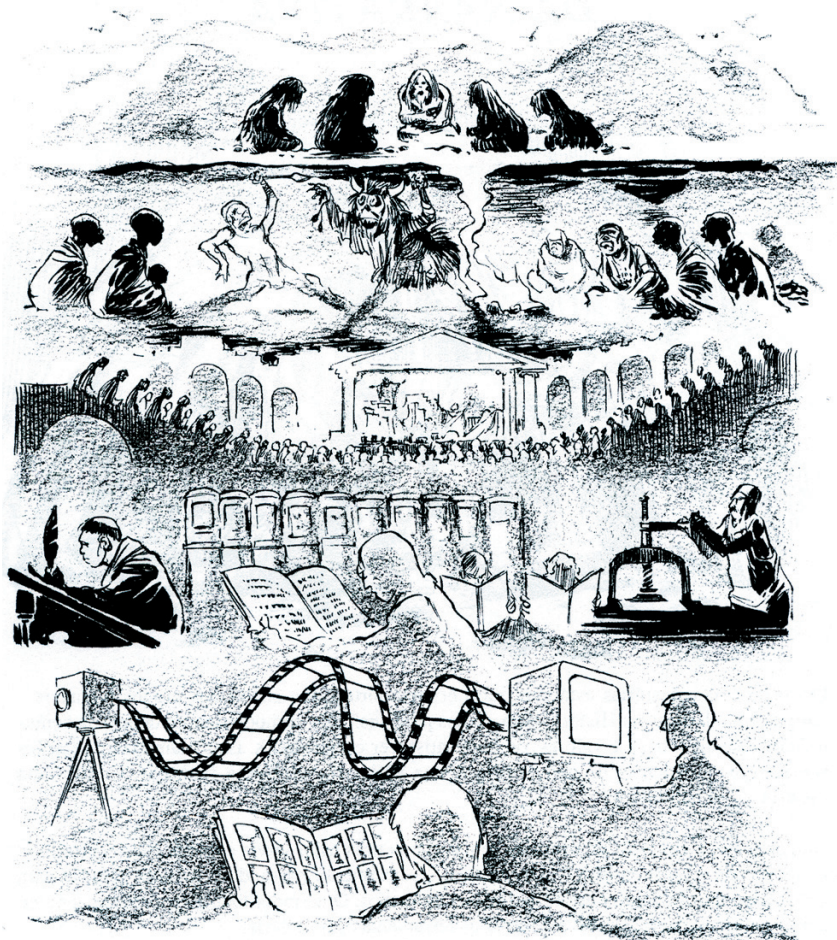
Em obras fechadas e breves, por outro lado (como as tiras em quadrinhos e os curta-metragens animados, por exemplo), a rápida duração da obra exibida impede que as personagens — até mesmo as protagonistas — apresentem ao apreciador, ao longo do pouco tempo em que a narrativa se desenvolve, uma gama considerável de características que demonstre uma alta complexidade. Observa-se, nesses casos, a utilização extensiva de personagens planas, que caracterizam tipos ou conceitos de fácil reconhecimento por parte do apreciador inserido em um

Fruição e enquadramento nas narrativas gráficas. Ilustração e texto de Will Eisner para o livro Quadrinhos e arte seqüencial (EISNER, 2001:39).

contexto social e cultural dentro do qual o filme foi produzido. Espera-se, assim, que o apreciador adequado identifique rapidamente as personagens, reconhecendo o papel que estas desempenham no enredo e as idéias personificadas pelas mesmas. A confecção elaborada do visual dessas personagens — articulando estereótipos e elementos visuais que facilitem sua caracterização — é o principal recurso para facilitar a identificação das mesmas.

Essas rápidas e incompletas reflexões acerca da caracterização das personagens em alguns dos principais meios narrativos constituem um caminho a ser percorrido pelo raciocínio a fim de que, unindo todo o instrumental teórico apresentado ao longo dos últimos capítulos, possamos nos concentrar finalmente no objeto de estudo desta pesquisa: as personagens animadas de curta-metragens brasileiros.

Acredito ter esgotado, para fins desta pesquisa, as principais questões referentes às *personagens* e às *narrativas breves*. Nos próximos capítulos, trataremos especificamente das personagens de curta-metragens de animação — personagens de narrativas visuais breves que, conforme vimos ao longo da pesquisa, são em sua maioria planas, mesmo quando possuem funções de maior importância no enredo da história em que agem.



Meios narrativos no tempo.
Ilustração de Will Eisner
para o livro *Narrativas gráficas* (EISNER, 2005:12).