

O personagem-autor no cinema brasileiro: Subversão aos processos clássicos de identificação entre ator e personagem

Por Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira

Introdução

Na economia do cinema, principalmente de viés mais comercial, há casos concretos, que se tornam regras de produção, de personagens que migram de obra para obra, em detrimento da permanência do ator, trocado por razões muitas vezes de produção: envelhecimento, necessidade de dialogar com outros públicos e restrições econômicas. São os personagens fabulares de produções em série, personagens que permanecem, muitos por longos períodos de tempo, ao contrário dos atores que os interpretam: atores descartáveis. São notórios os casos das narrativas em série (TV e cinema) com personagens de super-heróis juvenis ou figuras legendárias da literatura que, por causa da longevidade dos tipos inventados, serviram-se dos corpos e *personas* de diversos atores ou atrizes através dos tempos. Estes heróis (Tarzan, Zorro, James Bond, Mulher Maravilha, Drácula, Super-Homem, Batman) possuem o caráter de já virem inventados e cristalizados por outros textos; geralmente, romances, histórias em quadrinhos ou, muitas vezes, personagens de televisão que migram para o cinema e vice-versa.

Quando o ator ou atriz é convidado (a) para interpretá-lo (a), ele/ ela terá que se adaptar ou se deslocar até o mundo do personagem: este já longamente consolidado por anos de existência intertextual. Todo seu programa gestual e seu registro de jogo, assim como o trabalho da visualidade (figurinos, adereços e maquiagem), deverão ser colocados a serviço do reforço do repertório de formas oferecido previamente por outros textos. André Gardies (1980, p. 73) fala de uma troca de forças entre personagem e ator, de um ténue equilíbrio que pode ser abalado quando

o personagem se torna referencial, “relegando o ator ao segundo plano”, “o primeiro, invariável, serve de referência para o segundo que, se tornando permutável, se curva às suas exigências”.

Antes da intertextualidade marcada por histórias em quadrinhos-cinema-televisão, esses personagens que chamaremos aqui de “transdiegéticos” são oriundos, na verdade, do mundo dos teatros mambembes da Idade Média até a Idade Moderna (sécs. XV ao XVIII): a *Commedia Dell’Arte*. Indicavam-se aos atores os pontos de referência estruturais - entradas e saídas, os locais no palco onde se determinavam suas localizações (*blocking*), as situações dramáticas como as rotinas, *gags* e ações cômicas - entre os personagens, a partir do qual o ator poderia desenvolver, à sua maneira, a ação, inventando texto e peripécias físicas (AMIEL *et al.*, 2012). O que se desenvolveu no modelo estrutural dos personagens da *Commedia Dell’Arte* foi a permanência por muitos séculos de personagens-tipo ou, como os nomeia Strasberg (1990, p. 135), personagens de repertório, assimiláveis aos arquétipos sociais: Arlequim, o pícaro farsante; Colombina, criada inteligente e doce; Pantaleão, velho rico e avarento, entre outros. Estes eram caracterizados, muitas vezes, com máscaras, o que lhes impunha expressões constantes, codificadas e cristalizadas por séculos de encenações. Para os atores e atrizes, ambulantes, restavam-lhes um ambiente de trabalho que, pelo seu aspecto paradoxal, tornava-se bastante original: ao mesmo tempo em que os atores/ atrizes gozavam de grande liberdade para improvisar, havia claros limites, ancorados em marcações precisas de postura e localização na cena. Assim, a liberdade era considerável, mas era também uma espécie de “liberdade restrita”, não podendo ultrapassar as fronteiras demarcadas do personagem e da *mise-en-scène*.

Em companhias teatrais dos primórdios, até a época da *Commedia Dell’Arte*, os atores acabavam sendo completamente identificados com o papel, este já sedimentado no imaginário popular. O personagem já vinha “pré-moldado” para o espetáculo - aos quais atores deveriam se adaptar -, que seria mais lembrado pelo personagem do que pelo seu próprio trabalho de criação e interpretação do ator. Um pouco mais tarde, já no séc. XVIII, houve uma emergência do fenômeno do divismo no teatro e na ópera (DALLE VACCHE, 2000), invertendo a prerrogativa do modelo anterior e fazendo o ator se destacar para além das características do personagem. Nesse segundo modelo, que também se tornou clássico principalmente com a transferência do divismo para o cinema, pelo viés do sistema de estrelato (*star system*), mesclava-se a possibilidade de reconhecimento e influência mútua entre ator e personagem:

No teatro dos primórdios, os atores eram ou reconhecidos pelos papéis prescritos que interpretavam - papéis muitos mais importantes que eles - ou, nas primeiras companhias teatrais como as trupes da *Commedia Dell'Arte*, eram completamente identificados com os seus papéis. [...] [Havia] o Hamlet de Edmund Kean, MacBeth de John Phillip Kemble e o Shylock de Henry Irving. (BURNS *apud* DYER, 1998, p. 91)

Esses dois modelos de relação ator – personagem configuram o que apontamos como modelos clássicos de convivência mútua: personagens transdiegéticos, em que o ator se torna ser descartável, que é trocado por razões várias e; os casos em que houve uma importância maior do ator, que se tornava tão conhecido quanto o seu personagem, ainda uma instância com potente legado intertextual. Com a introdução, nos sécs. XVII e XVIII, de uma ambiência propícia ao naturalismo, esta segunda categoria inseriu uma ideia mais vital de individualismo do ator, promovendo uma relação mais igualitária entre ambos: papel¹ e ator.

Contudo, há uma terceira categoria de personagens que, de tão rara e localizada, se “esconde” no meio dos casos majoritários elencados acima. Este tipo de personagem vai de encontro aos processos identificados aqui como “clássicos” – principalmente à segunda descrita acima – de relação entre ator e ser ficcional. Aqui, ao invés de ser o ator que desenvolve o personagem, é o personagem quem dá visibilidade ao ator através não apenas dos textos fílmicos, mas também, e sobretudo, parafílmicos: jornalismo e publicidade. Chamá-lo-emos de “personagem-autor”, baseado na terminologia proposta por Patrick McGilligan (1975) de “ator-autor”, tentando expor ao mesmo tempo a complementação desse conceito (um personagem pode ser autor como os realizadores já o são, e secundariamente os atores?) e seu revés. Este tipo de personagem cinematográfico parece subverter ou inverter a relação entre criador e criatura², pois neste caso não é o ator que dá longevidade artística e notoriedade ao personagem, mas é o personagem que notabiliza o ator. Portanto,

[...] um personagem que cria seu autor é fato inusitado para os modelos de relações entre ator/ personagem/ estrela, celebrizados justamente ao inverso da história e da sociologia do cinema: ator

¹ A noção de papel complexifica este esquema bipartite entre ator e personagem. A origem do termo remonta ao rolo (*rôle*, em francês) de madeira em torno do qual se enrola o pergaminho que continha o texto dos atores. No teatro, o termo designa a parte da obra dramática que corresponde ao discurso do personagem e o personagem tal qual o comediante o representa. Cf. AMIEL et. al., 2012, p. 197. No cinema, o papel se fixa mais definitivamente sobre a imagem do ator, devido à permanência da encarnação do personagem gravada no filme. Admite-se que existe uma relação de preexistência entre o “papel”, descrito e pensado antes dos momentos da filmagem, e o personagem, associado diretamente a um ator. Nesse texto, optamos por torná-los uma única noção, resumida pelo conceito de “personagem”.

² Termos cunhados por Bergala (2004) para falar da relação entre criação e obra e diretor e ator/ atriz, que aqui se pode fazer uma extensão usando a dicotomia ator – personagem. A criatura seria, portanto, um misto entre ator de carne e osso e personagem-ficcional, assim como o criador, mescla entre realizador-autor-instância enunciativa e discursiva.

cria personagem, ator torna-se uma estrela, personagem ‘alimenta’ a *persona* cinematográfica de ambos. (GUIMARÃES, 2012, p. 140).

Nesse modelo de encarnação majoritário, o ator retira do seu personagem “o substrato corporal, estético, ideológico e intelectual sobre o qual vai se fundar sua *persona*”³. O personagem configura-se em veículo e promotor potente da *persona* do ator, que se consolida justamente com a sucessão de personagens com psicologias e fisicalidades similares. Contrariamente aos casos majoritários, o “personagem-autor” faz, por vezes, desaparecer ou obscurecer o ator que o encarna, um singular caso em que a criatura relega seu criador a uma posição de segundo plano, transportando a atenção do espectador e do crítico para os processos de materialização e continuidade do personagem para além do interesse que possa despertar, para os analistas, o ator que o encarna.

O personagem-autor permanece ativo de filme para filme, fortalecendo seu efeito de presença e de conhecimento por parte do público através da serialidade de aparições. A relação de simbiose ator-personagem se modifica, por vezes, em direção a uma relação de interdependência na qual o ator se torna quase “refém” do personagem, só existindo para o público quando surge na tela encarnando a “sua criatura”. Contudo, dar-se-á conta, neste trabalho, de casos em que a relação de interdependência entre ator e personagem se dá em diferentes graus: no primeiro caso, há um desaparecimento total do ator; no segundo, há um obscurecimento relativo; e, na terceira categoria, uma simbiose que pende para uma relação mais igualitária entre ambos.

1. Carlitos: caso paradigmático.

No exemplo de Charles Chaplin e Carlitos, a relação que se estabelece entre ator e personagem é de um *continuum* entre criador e criatura, já que a vida de Chaplin, nos arredores mais pobres de Londres do final do séc. XIX, nos dá a forte indicação de que Carlitos pode ser uma coletânea de figuras, tiques, gestos e expressões faciais que povoaram sua infância: homens desempregados e pouco habilitados para o trabalho, seres em eterno degredo, solitários, mas externando ternura e solidariedade com os seus pares. Por incríveis 25 anos, Carlitos manteve seus traços mais proeminentes⁴, que Bordat (2000, p. 59, trad. nossa) chamou Carlitos de base,

³ GUIMARÃES, *Ibidem*, *loc. cit.*

⁴ McGilligan (1975) também comenta o fato de que Chaplin carregou o personagem por décadas sem alterar a estrutura do jogo e sua aparência, exatamente como seu objeto de estudo neste livro, o ator norte-americano James Cagney.

ou seja, “o que, no personagem, permanece inalterado entre seu nascimento em 1914 e seu desaparecimento em 1939, embora Carlitos mesmo tenha claramente evoluído entre essas datas”. Para Bordat, esse “Carlitos de base” se refere a traços visíveis do personagem, como vestuário, postura corporal, ostensividade do jogo e gestualidade que foram os mesmos por quase todo o longo período de suas aparições, diferentemente de sua presença como ser político e social, que sofreu notável evolução.

A simbiose entre Chaplin e Carlitos foi tamanha que se estabelece até hoje a confusão entre ambos, no sentido de que a evocação do nome de um (realizador) dispara a imagem do outro (personagem). Nesse sentido, o tom profético, segundo James Naremore (1988, p. 12), da “dramatização irônica do egocentrismo de Chaplin” em querer controlar cada aspecto do filme no curta *Corrida de Automóveis para Meninos* (*Kid auto races at Venice, California*, Henry Lehrman, 1914) pode ser alargado. O que o personagem pretendia fazer, nesse curta, era se sobrepôr ao meio que lhe permitia existir, o meio cinematográfico. Pretendia tornar-se o centro das atenções, ocupar lugar nobre da imagem, ser maior que o próprio cinema, ainda nascente. Tendo em vista o que Carlitos se tornou para o cinema (um símbolo, a ponto de seu corpo significar o cinema assim como outros meios materiais de representação da feitura do filme: claquete, câmera, cadeira do diretor ou rolo de filme), pode-se dizer que o personagem cumpre o programa estético que ele apresenta logo em sua primeira aparição no cinema. Carlitos se firma como figura carismática e excêntrica, e Chaplin cede-lhe as vezes. Foi assim por mais de 20 anos, até que o meio sonoro, que se impunha como definitivo a partir do início dos anos 1930, fez o realizador aposentar seu personagem. Ancorado na pantomima e nas *gags* visuais, Carlitos era incompatível com o cinema falado. Foi só depois que o personagem desapareceu que o autor pode emergir.

Se juntarmos o caso de Chaplin/ Carlitos a outros no cinema⁵, veremos que o processo entre nascimento e morte do personagem-autor se dá, majoritariamente, ao longo de uma relação de criação, maturação, apogeu, saturação e ocaso. Esse íterim entre criação e morte se dá por meandros variados, pois a produção cinematográfica não ocorre de maneira linear ou harmônica, já que depende de inúmeros fatores para sua efetivação: potência da indústria cinematográfica que os gera, talento pessoal do ator, carisma e popularidade do personagem-autor.

⁵ Não podemos esquecer dos inúmeros curtas-metragens de Stan Laurel e Oliver Hardy, *O gordo e o magro*; nem dos filmes cheios do humor tipo “comédia de erros” e do burlesco urbano do Monsieur Hulot, personagem de Jacques Tati; dos faroestes espaguete de Terence Hill e Bud Spencer nos filmes *Trinity*.

Por isso, revela-se importante o estudo do fenômeno do personagem-autor no cinema: por sua incontestável penetração no imaginário popular, pela predominância de “personagens-tipos” que eles instauram e, principalmente, para propormos uma tentativa de adaptação desse tipo de personagem a cinemas oriundos de outros modos de produção que não os cinemas industriais de países europeus ou norte-americanos. Os exemplos de personagem-autor no Brasil são também potentes fenômenos de popularidade e longevidade, sendo que foram constituídos por ricos processos de criação de seus programas gestuais, características físicas e tiveram presença transmidiática, migrando entre cinema, TV, quadrinhos e espetáculos ao vivo: são eles os binômios Renato Aragão/ Didi e Jorge Loredó/ Zé Bonitinho.

2. O personagem-autor no Brasil

Os nossos exemplos de personagem-autor foram provenientes da televisão: Didi e Zé Bonitinho. Somando-se ao fato de que Carlitos é, na verdade, uma criação de Chaplin da época que ele atuava em palcos londrinos, pode-se afirmar então que a intertextualidade e a transmidialidade são fatores estruturantes (mas não os únicos) da criação do personagem-autor: ele se fez célebre no cinema, mas sua gestação pode ter origens outras.

No caso de Zé Bonitinho, Jorge Loredó conta que, durante sua passagem pela TV Rio (1959), Chico Anysio fez questão de contar com seu trabalho no Programa *Noites Cariocas*. Na época, Loredó já interpretava o Mendigo Aristocrata - seu primeiro personagem -, uma mistura de pobre e magnata egocêntrico com dotes filosóficos. Em certa ocasião, Loredó contou a Anysio as características que constituiriam Zé Bonitinho - personagem que ele estava criando -, e Anysio ficou entusiasmado, chamou Loredó para ir ao seu apartamento e lá, juntos, escreveram os primeiros diálogos⁶ desse personagem que entraria, desde então, para o panteão mitológico e arquetípico da TV e do cinema brasileiros. É também notável o fato de que Zé Bonitinho tenha marcado presença no cinema em produções de características e estilos muito díspares, pois esteve presente em paródias dos filmes de James Bond (*A espiã que entrou em fria*, Sanin Cherques, 1967) e depois protagonizou duas produções do cineasta Rogério Sganzerla (*Sem essa, Aranha*, 1970 e *Abismu*,

⁶ Depoimento de Loredó para o documentário *Câmera, Close!* (Susanna Lira, 2005).

1977), notabilizado por sua origem no movimento cinematográfico do final dos anos de 1960 e início de 70: o cinema marginal.

Loredó conta que Zé Bonitinho é fruto de uma espécie de vingança contra as mulheres que o desprezaram por conta de suas inúmeras doenças e internações e, também, por sua timidez inata. Zé Bonitinho, ao contrário, desprezava todas as mulheres, primeiramente as deixava loucas de paixão, para depois abandoná-las, como nos filmes de caubói, nos quais o herói sempre ia embora na última cena. Para dar forma a Zé Bonitinho, Loredó passou por um processo heterogêneo de trabalhos, tamanhos o número e a variedade de experiências suas no teatro e na TV. Foi claque de programas populares de teatro no Centro do Rio de Janeiro e ali, quase grudado no teto das salas de espetáculo, em assentos em que mal se podia enxergar o palco em razão de sua extrema inclinação, ele conheceu o trabalho de atores que foram sua inspiração para criações posteriores: Oscarito, Walter D'Ávila, o humorista argentino Pablo Palito, companhias teatrais estrangeiras, marcadamente francesas, quando conheceu o trabalho de Jean-Louis Barrault⁷. Fez também figuração em programas de televisão para pagar os estudos na Faculdade de Direito do Catete, onde se formou em 1957. Frequentou também o teatro de revista, espetáculos circenses, óperas, shows em cassinos e dramalhões realistas, e foi com essa hibridez de influências que concebeu muitos de seus personagens: meio bufões, meio arlequins desajeitados, alguns contrastam ares aristocráticos com vestes em andrajos, como uma espécie de Carlitos brasileiro, mistura de filósofo e vagabundo⁸.

Foi também na televisão que Didi deu os primeiros rodopios *clownescos* e tiradas desconcertantes de um pícaro nordestino, origem que Renato Aragão sempre faz questão de enfatizar. Em 1960, a recém-criada TV Ceará abriu uma vaga para redator de TV, profissional que seria responsável por escrever os textos para os atores nos programas da emissora. Aragão relata que o texto que ele redigiu para o teste que iria fazer era sobre um sujeito popular: um tal de Didi. De redator de texto para a frente das câmeras não foi um processo complicado para Aragão: Didi apareceu pela primeira vez na televisão no Programa *Vídeo Alegre*, também na TV Ceará, ainda em 1960 (FONSECA, 2017).

⁷ Parte da descrição da criação de Zé Bonitinho está em Fragata (2009).

⁸ O Mendigo Aristocrata, também uma criação de Loredó para programas de TV, foi personagem bastante popular que Loredó reputa como seu "verdadeiro alterego".

Didi Mocó é um homem ingênuo, *clown* pós-moderno que insere no seu jogo atoral elementos do circo, das chanchadas, dos faroestes espaguete, de Chaplin e Oscarito com a vivacidade e carisma de Jerry Lewis e Carmem Miranda. Talvez tenha sido alguém de pouca educação formal, já que tropeça em palavras – pronunciando-as erroneamente, por vezes - e encarna nos filmes um habitante degredado, em trânsito, sem origem e objetivo claros: é um sem-teto desempregado em *Bonga, o vagabundo* (Victor Lima, 1971) ou *O cangaceiro trapalhão* (Daniel Filho, 1983), profissional sem qualificação ou alguém que vive de expedientes - faz-tudo em *Na onda do iê-iê-iê* (Aurélio Teixeira, 1966); mecânico em *Dois na lona* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1968); taifeiro em *A ilha dos paqueras* (Fauzi Mansur, 1970) -, ou sujeito desocupado e preguiçoso em *Ali Babá, e os 40 ladrões* (Victor Lima, 1972). Tem reações infantis, uma risada que irradia certa ingenuidade até simplória, um bom mocismo justiceiro a defender os menos fortes: meninos em perigo, moças acidentadas, pessoas sequestradas. Tem coração mole: depois de conseguir dinheiro para uma refeição que não tinha há dias, ele dá o seu sanduíche a um menino de rua em *Bonga, o vagabundo*. Para que suas traquinagens e peraltices infantis façam sentido, transforma situações “reais” em uma farsa circense, da qual os elementos da comédia burlesca tomam conta.

3. As figuras essenciais do jogo e a popularidade do “tipo” cômico

Os objetos desse artigo são personagens oriundos da grande matriz do cômico burlesco. Por ter tido a dupla Chaplin-Carlitos como modelo principal, os personagens-autores ligados à comédia são mais eficazes na criação de um processo comunicacional multifacetado e complexo, pautado por repetições de situações e ações, e nos quais o arco dramático do personagem, suas mudanças de psicologia e atitudes, só atua secundariamente⁹. A matriz chapliniana da espiral de ações, central no burlesco, volta com força nos programas gestuais de Didi/Aragão e Loredó/Zé Bonitinho.

Oriundo da televisão, Zé Bonitinho é um personagem que faz clara alusão às contradições do Brasil, já que é uma colagem paródica de galãs produzidos nos cinemas industriais de gênero,

⁹ Torna-se pertinente, então, a menção aqui de outro personagem-autor que pode confirmar ou deslocar para outras vias de análise a relação personagem-autor e público (tele-)espectador: o Zé do Caixão de José Mojica Marins. Zé do Caixão também foi um personagem-autor que teve uma vida cinematográfica pautada por transformações de várias ordens, principalmente a econômica, já que Mojica Marins adotava uma relação complexa com os meios de produção de seus filmes.

caricatura chanchadesca explícita do grotesco *macho man* raquítico. A visualidade do personagem evoca um pseudoglamour do galã ridicularizado, com uma performance exposta como subproduto de atuação que, como o país do qual ela é produzida, vira uma *gag*, uma histórica incapacidade nacional de copiar (MACHADO JUNIOR, 2007; 2011). Loredo aqui

evidencia o procedimento de 'estilização de atitudes' [...]. Suas ações, seus movimentos corporais, são extremamente rebuscados, o que é acentuado por sua fala muitas vezes em rima, a partir de ditos populares, com frases desconexas e extremamente grandiloquente. O rebuscado da interpretação de Loredo, acrescido do figurino com conotações fortemente cafonas, além de seu discurso também cafona do tipo *latin lover*, é significativo do procedimento de *caracterização excessiva de atitudes* [...]. (RAMOS, 1987, p. 132, grifo do autor).

Exemplo excepcional de personagens que transcenderam atores que os efetivaram em fama e longevidade, dilatando-se temporalmente de maneira invulgar¹⁰, e até se fazendo presente em diferentes mídias. Parte da aura de inapelável sucesso que Zé Bonitinho alcançou por décadas a fio provém da gestualidade e da composição de elementos do jogo atoral que Loredo soube coletar como se fosse um *bricoleur* aberto a experiências limítrofes: de um colega frequentador de bar na Praça Saens Peña no Rio de Janeiro, ele retirou o ar conquistador, a costeleta proeminente (próxima a um D. Pedro I), o topete desproporcional à cabeça e o codinome “Perigote das Mulheres”, que carregou com o personagem por toda a vida. O nome Zé Bonitinho veio do cozinheiro de um restaurante de estrada, destituído de beleza e ... de dentes. Loredo reclamou para o garçom sobre a qualidade da comida e este chamou o cozinheiro: “Zé Bonitinho, venha cá!” Estava criado o nome do personagem!¹¹.

Não somente desse conhecido, do cozinheiro de beira de estrada e dos textos escritos por Chico Anysio, mas de outros galãs janotas do cinema industrial de gênero, retirou a inalcançável atração por espelhos, pentear-se sempre que chega aos lugares e o discurso de conquistador que, no caso de Zé Bonitinho, é sempre proferido com alto grau de canastrice de um galã latino-americano. Os acessórios desproporcionais (óculos, pentes, flores de lapela), vestuário espalhafatoso e os bordões foram sendo acrescentados com o tempo, gerando uma caricatura ambulante, um verdadeiro patrimônio brasileiro.

¹⁰ Por inacreditáveis 56 anos, já que sua primeira aparição é de 1959, e Loredo interpretou Zé Bonitinho até bem próximo de sua morte (26 de março de 2015) no Programa *A Praça é Nossa*, no SBT (Sist. Bras. de Televisão).

¹¹ FRAGATA, 2009, *op. cit.*

Essa descrição aqui da gestação¹² de um “personagem-autor” carrega um mistério que acompanha os casos raros destes que transgridem fronteiras intrafílmicas: a dinâmica do seu programa gestual. Pode-se dizer que o gesto que emana do personagem nasce do corpo do personagem e não do ator, como afirma Masson (2007, online): “Sobre a questão da origem do gesto [...]: [ele] não vem do corpo do ator, já que o ator não tem corpo preexistente ao gesto”. Portanto, “admite-se, então, que o gesto emana de um outro corpo, o do personagem”. Teria sido preciso que Jorge Loredó tivesse um programa gestual reconhecível ou que tivesse sido notado e estudado atuando como outros personagens para que pudéssemos afirmar que tal gesto seria proveniente do ator ou teria sido idealizado especificamente para determinado personagem, no caso Zé Bonitinho. Os gestos de Carlitos, por exemplo, são dele e só dele. Imitado ao extremo, a matriz gestual desse tipo torna-se assim o próprio personagem, e não o ator. Quando Chaplin aparece como ator em outros papéis depois da “morte” de Carlitos, ele dispensa e até evita mimetizar qualquer procedimento que lembre o antigo vagabundo. Outros ocupam-se de manter o programa gestual burlesco do vagabundo; no entanto, transformado em elemento de citação pontual. É o caso do primeiro Cary Grant das comédias malucas, do senhor Hulot de Jacques Tati ou dos atores de filmes dirigido por Chaplin: Marlon Brando e Sophia Loren, por exemplo, em *A Condessa de Hong Kong* (Charles Chaplin, 1967), executam *gags* e pantominas que parecem oriundas diretamente do modelo carlitesco de ocupar o mundo.

O que se vê em Zé Bonitinho, primordialmente pelas suas aparições cinematográficas nos anos de 1960 e 70, é que ele parece que “nasceu pronto”, pois já nesses filmes a sua composição parecia madura, terminada. Se pegarmos uma cena do filme *A espiã que entrou em fria* (Sanin Cherques, 1967), o personagem Zé Bonitinho (que aqui usa o nome de Yuri) já carrega todo o arcabouço textual, de gestos e indumentária que o notabilizaria nas décadas posteriores. Nesse filme, ele é um agente secreto com métodos heterodoxos, sempre rodeados por hordas de mulheres ávidas de paixão, que tem como missão proteger um professor/ inventor de um grupo de saqueadores: paródia de James Bond.

¹² Há outra origem possível de Zé Bonitinho. Arnaldo Jabor, em depoimento ao documentário *Câmera, close!*, afirma que o ator Zé Trindade talvez tenha sido uma das várias fontes usadas por Loredó para a criação do Zé Bonitinho: “Ele dizia: Mulheres, cheguei. [E fazia sons com os lábios de maneira repulsiva]”. Zé Bonitinho e os personagens de Zé Trindade eram caricaturas dos galãs dos anos 50, crítica ao machismo brasileiro que estava intensamente presente nas produções chanchadescas das décadas de 1930 - 60. Jabor explica que Loredó não era só comico, mas um comico-satírico, e que o personagem dele se transformou em um mito *cult*, que foi até adotado pelos cineastas “marginais”, como Rogério Sganzerla em filmes como *Sem essa*, *Aranha* (1970) e *Abismo* (1977).

Imagens 1 e 2: Yuri/ Zé Bonitinho: caracterização que nasce madura.



Fonte: *A espiã que entrou em fria* (Sanin Cherques, 1967). **Produção:** Cinedistri.

Se analisarmos os processos de construção do personagem-autor em Loredó e Chaplin, fica evidente o fato de que reiteradas aparições cinematográficas reforçam o cânone já cristalizado de que o personagem nasce com seu jogo já maduro, pois nota-se em *A espiã que entrou em fria* ou em *Corrida de automóveis para meninos* que o conjunto de procedimentos do jogo de ambos já está bastante desenvolvido no seu nascedouro, merecendo retoques ou adições pontuais ao longo do tempo¹³.

Zé Bonitinho e Didi, como quaisquer personagens cômicos, trazem dissonâncias ou disjunções nas figuras essenciais de seu jogo (MOULLET, 1993) (vestimenta, voz, gestualidade e jogo) que os aproximam do que Brecht chamou de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), que aliena o objeto (aqui, o personagem) em processos construtivos de automatização, desfamiliarização e/ ou complexificação que nos deslocam de uma percepção cotidiana ou rotineira. Essa alienação

mina nosso envolvimento com os personagens, fragilmente mantendo uma ilusão dramática. Esta ilusão pode até exibir uma ação violenta ou mortal, mas o faz de um modo que nos convida a observar a maquinação da trama [exatamente] como maquinação. Todo ator cômico é, conseqüentemente, um desconstrutivista, nos chamando a atenção para a nossa maneira de fabricar nossas identidades sociais. (NAREMORE, 1998, p. 114).

¹³ Diferente, por exemplo, de alguns heróis de filmes não cômicos, que passam por mudanças psíquicas notáveis: o filme *Superman – O retorno* (Bryan Singer, 2006), por exemplo, nega sua vocação, desaparece por algum tempo da terra, toma partido de força, escolhe perder sua amada e depois a retoma por força das circunstâncias. Os personagens cômicos nascem prontos e continuam, espiral, circularmente, existindo. Mesmo havendo modificações do jogo de acordo com o tipo de trama que os envolve, os procedimentos já estão, em grande número (não todos), solidificados no início de sua existência. Os personagens dramáticos clássicos precisam do arco psicológico que lhes dê densidade de comportamento e uma evolução dentro da fábula.

A primeira questão que nos impede de mergulhar completamente nas tramas e maquinações dos personagens Didi e Zé Bonitinho é o endereçamento frontal para a câmera que ambos promovem em várias cenas, fazendo um jogo não somente apresentativo, mas promovendo interações verbais com o público, ora de modo a confabular de maneira descompromissada - procurando por cumplicidade aprovadora -, ora a expor detalhes da trama em detrimento do conhecimento do outro ator localizado muito próximo dele: a parábase. Alain Masson adverte que a parábase usada hoje na comédia é somente herdeira distante da tragédia grega, quando o ator chegava a sair do seu papel e se tornar o porta-voz do autor da peça. Nas produções audiovisuais contemporâneas, a parábase se torna procedimento que mal se distingue da quebra da quarta parede, servindo sobretudo para “estabelecer entre a obra e o público uma cumplicidade que desmente ou compensa tanto a ilusão teatral quanto o distanciamento” (MASSON, 2012, p. 169). A parábase pode ser conceituada, também, como testemunho do público requerido pelo ator, pedido feito por palavras, olhares ou gestos ou, como diria Goffman (1986, p. 142-143), como “compensação revelatória”, ou seja, uma gama de procedimentos discursivos do ator (solilóquios, confissões, monólogos) para eliminar do que está sendo proferido a compreensão de parte dos seus interlocutores de elementos do conteúdo revelado, uma prática normal nas interações cotidianas e transformada em elemento discursivo nas artes dramáticas. O estatuto do público não se modifica, contudo, pois continuam o palco e o público instâncias cindidas por protocolos estritos de separação¹⁴. A parábase se torna presente quando Didi - em cenas que maquinava um jogo de trapaça, traquinagem ou conquista amorosa - usa a pantomima de passar os dedos esticados da mão na frente da boca, comunicando ao público o intento; ou quando Zé Bonitinho diz “câmera, close”, estabelecendo contato direto com a câmera enquanto segurava nos braços uma jovem apaixonada, ou quando iria dar “um tostão da sua voz”, expondo o dispositivo.

Em outra via abertamente “épica” do jogo de Jorge Loredo, há o que podemos chamar de “preparação exposta de posições e técnicas do jogo”, quando Zé Bonitinho se prepara para executar uma *gag*, por exemplo, adotando uma postura demarcatória “congelada” na frente da câmera, por alguns momentos, para iniciar efetivamente a atuação. Ele adquire um tipo de preparação do jogo que é da ordem do distanciamento, mostrando o início e o fim da ação gestual, expondo o jogo como artifício e maquinação. Loredo “monta” as performances de Zé Bonitinho ao

¹⁴ Cf. VERNET, M. *Figures de l'absence*, 1988, p. 15-16.

mudar de tema dentro de seu jogo atoral, utilizando um tipo de pontuação do jogo que expõe sua estrutura. Em *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), por exemplo, ele para por pequenos instantes e reinicia suas falas. Esses momentos de ligação ou hiato entre uma *gag* e outra são, algumas vezes, preenchidos por pantomimas cristalizadas por reiteradas apresentações ao longo de décadas: passar a mão nos cabelos, ajeitar os óculos imensos, pentear-se de maneira cafona ou molhar a ponta do dedo anular com saliva e “alisar” as sobrancelhas.

Numa via marcadamente burlesca, Didi opera um tipo de improvisação gestual que caracterizou a história da *Commedia Dell'Arte*: os *lazzi*. Estes são momentos autônomos da representação, quando “se organiza em torno de uma ação gestual – que vai da careta à acrobacia - sustentada, se for o caso, por suporte textual (jogos de palavras, trocadilhos, obscenidades, etc.) e alguns acessórios” (ROUBINE, 2002, p. 31). Exemplos de *lazzi* que Didi opera quase na totalidade de sua carreira são tapinhas na parte anterior da cabeça de seu ator-escada ou interlocutor na cena – designando desaprovação ou aviso -, golpes de luta no vazio, pôr um objeto numa cadeira para alguém sentar em cima, jogos de engano ou trapaça (travestir-se), dar pequenos socos no maxilar inferior para ajudar na mastigação de comida sólida, andar na ponta dos pés ilustrando o caráter secreto de uma *gag*, piruetas, tombos, derrubar bebida no corpo de outra pessoa, sair por uma porta e voltar por outra, subir por paredes cenográficas e toda sorte de rotinas estabelecidas dentro do gênero burlesco, ao qual os filmes dos trapalhões pertenciam. Um *lazzo* comum em cenas de Didi é a famosa luta de boxe que ele abertamente diz que é homenagem ao seu grande ídolo: Charles Chaplin. Nesta cena, durante luta entre competidores de força inversamente proporcionais, Didi e Carlitos tentam usar todo o tipo de artimanha para não saírem destruídos da contenda.

Imagem 2: Didi e Carlitos: rotinas burlescas na cena de luta.



Fonte: *Luzes da cidade* (City lights, Charles Chaplin, 1931). **Produção:** Charles Chaplin/ *Dois na lona* (Carlos Alberto de Souza Barros, 1968). **Produção:** Herbert Richers S. A.

Nessa cena de *Dois na lona*, Didi usa o artifício de se esconder do brutamontes que o persegue, ficando atrás da árvore, numa transposição ao mundo adulto da brincadeira de pique ou pega-pega: *lazzo* clássico. Anos mais tarde, ele levou a luta de boxe para o programa televisivo *Os trapalhões*, quase que emulando a performance clássica de Carlitos em *Luzes da cidade*.

Bertolt Brecht pregava, para além da consciência das implicações sociais e de classe de seu teatro épico, um impulso desconstrutivo em relação aos elementos que compõem a peça: roteiro, corporalidade do ator, interações, interpolações musicais e cenário. Este deve ser “desnaturalizado”, ou seja, deve indicar metonimicamente os detalhes da trama. Nos casos de Zé Bonitinho e Didi, o que surge como proposta de “desnaturalização” do cenário é um procedimento que faz com que o ator mostre o que está mostrando (BRECHT, 1967), ou seja, tudo ao seu redor deve sofrer interferência ou indicação sua para que haja ênfase no processo de escolha, inserção, montagem e de falsa aparência. Esse processo de “desnaturalização” com itens do cenário acontece quando os personagens evocam sua existência (Zé Bonitinho diz, antes de cantar: “*Microphones, please!*”) ou os exibem acintosamente. Renato Aragão insuflava o riso dos seus colegas quando, inadvertidamente, entrava em cena na hora que deveria ficar nos bastidores e registrava os pequenos acidentes dos atores com elementos do cenário¹⁵. Do mesmo modo, tornaram-se clássicas as *gags* em que expunha o engodo dos cenários, mostrando livros que eram um bloco quadrado de papelão pintado, adereços falsos do cenário (relógios, quadros, frutas plastificadas), paredes falsas ou portas que davam em lugar nenhum (GUIMARÃES, 2012).

Conclusão

A relação que atores estabelecem com suas criações foi sempre motivo de acalorados debates. Existe uma gama infindável de nuances que vão do amálgama total em que o astro/ estrela está “ao lado” do personagem, trocando com este, em pé de igualdade, substratos do jogo atoral e dados da *persona*. Ao mesmo tempo, há casos em que o personagem quase sufoca o seu autor, fazendo com que a vida profissional do ator esteja quase que totalmente ligada às aparições públicas do personagem.

¹⁵ Este *lazzo* de entrar em cena no momento errado, ou seja, antes do ensaiado, foi descrito também por Patrick Saffar (DAMOUR, 2016, p. 75) sobre a aparição burlesca de Cary Grant em *Inventor da mocidade* (*Monkey business*, Howard Hawks, 1952).

Essa foi a situação vivida por Jorge Loredó em relação a Zé Bonitinho. Já na sua fase madura, na produção do programa televisivo *A praça é nossa* (SBT), Loredó confessa que tinha vergonha de interpretar Zé Bonitinho, pois achava que as pessoas concluiriam que ele não sabia fazer outra coisa. Loredó desejava que aparições “descaracterizassem” Zé Bonitinho, até começar a enfatizar sua *persona*¹⁶. Talvez sua afirmação mais radical sobre Zé Bonitinho descreve o dilema de atores enclausurados por personagens: “Jamais quis ser ator de um personagem só”, mas “é o preço que pago pelo carisma que o Zé Bonitinho tem”¹⁷. No final de sua vida, Loredó transformou Zé Bonitinho do “perigote das mulheres” da juventude em um velhote chamado de “tio” pelas moçoilas. Se os atores envelhecem, por que os personagens não podem envelhecer também?

Já Renato Aragão não tem essa “crise” com sua criatura, persistindo no mesmo programa com os mesmos personagens, em formato cristalizado por incríveis 50 anos de existência. Em 2017, criou um novo programa *Os trapalhões*, só que agora com atores jovens, que emulam trejeitos, gestos, vozes, aparência e falas que fizeram história com *Os trapalhões* originais. Didi se tornou, para Renato Aragão, quase um personagem intermediário fixo entre¹⁸ o ator e os espectadores, uma *persona* pública que se emoldura entre as instâncias que o formam: criação identitária híbrida. Nas suas aparições públicas, shows e eventos beneficentes, ele é ainda chamado de Didi pelas crianças, e já afirmou várias vezes que, no dia em que ele for chamado de “Tio Didi” ou “Vovô”, ele se aposentará, pois não fará mais sentido a existência de Didi Mocó.

Pedro Guimarães

Professor no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade de Campinas (Unicamp)
Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris III)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>
E-mail: pedromacielguimaraes@gmail.com

Sandro de Oliveira

Professor no Curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Doutor no Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Universidade de Campinas (Unicamp)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>
E-mail: nagysandro1@gmail.com

¹⁶ Loredó fez apresentações de monólogos em shows esporádicos e apareceu no programa Hebe Camargo como um regente de orquestra, divertindo o público.

¹⁷ FRAGATA, *op. cit.*, p. 23.

Recebido em: 12 de agosto de 2019.

Aprovado em: 18 de setembro de 2019.

Referências

AMIEL, Vincent. *et al.* **Dictionnaire critique de l'acteur**. Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2012.

BERGALA, Alain. De l'impureté ontologique des créatures de cinéma, **Trafic**, n° 50, été 2004.

BORDAT, Francis. De Charlot aux Charlot: la mise en scène como "extension" du jeu. In: AUMONT, Jacques (Dir.). **La mise en scène**. Bruxelas: De Boeck Univ., 2000. P. 59 – 72.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético – Ensaios**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1967.

CÂMERA, CLOSE! (Susanna Lira, 2005). Produção: Modo Operante Culturais/ Luciana Freitas.

DALLE VACCHE, Angela. Amour éternel: l'héritage de la diva italienne. In: FARINELLI, Gian-Luca; PASSEK, Jean-Loup. (Org.). **Stars au féminin – naissance, apogée et décadence du star system**. Paris: Centre Pompidou, 2000.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Inst., 1998.

FONSECA, Rodrigo. **Do Ceará para o coração do Brasil – Renato Aragão**. Rio de Janeiro: Est. Brasil, 2017.

FRAGATA, Claudio. **Jorge Loredo – O Perigote do Brasil**. São Paulo: Imp. Oficial, 2009.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis – An essay on the organization of experience**. New Hampshire – EUA: Northeastern Univ. Press, 1986.

GARDIES, André. L'acteur dans le système textuel du film. Québec, **Études littéraires**, n°1, vol.13, 1980, p.71-108.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Chaplin-ator: subversões de modelos de encarnação**. In: *Chaplin, Retrospectiva Integral*. Belo Horizonte: FCS, 2012.

MACHADO JÚNIOR, Rubens Luis Ribeiro. Passos e descompassos à margem. Rio de Janeiro, **Alceu**, PUC-RJ, vol. 8, n. 15, 2007, p. 164 – 172.

_____. **Sem essa, Aranha**. Curso: Uma história no cinema. Cinemateca Brasileira – SP. 01/ 11/ 2011.

MASSON, Alain. D'Où vient le geste? In: AMIEL, Vincent *et al.* **L'Acteur de cinéma: Approches plurielles**. Rennes: Presse Univ. de Rennes, 2007.

MCGILLIGAN, Patrick. The actor as auteur – The artistic influence of the performer. In: _____. **Cagney – The Actor as auteur**. South Brunswick: A. S. Barnes and Company; London: The Tantivy Press, 1975.

MOULLET, Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NAREMORE, James. **Acting in the cinema**. Berkeley/ Los Angeles: Univ. of California Press, 1988.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAFFAR, Patrick. Cary Grant: Un acteur que s'expose. In: DAMOUR, Christophe (Dir.) **Jeu d'acteurs – Corps et gestes au cinema**. Strasbourg: Univ. de Strassbourg, 2016.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão. O desenvolvimento do Método**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1990.

Resumo

O cinema apresenta casos numericamente raros de personagens que ultrapassaram, em fama e notoriedade midiática, os atores que os forjaram. Neste artigo, estudar-se-ão dois casos desses "personagens-autores" em que são os personagens que obscureceram, com longevidade e potência, a imagem dos seus atores-criadores: os binômios Didi Mocó/ Renato Aragão e Jorge Loredó/ Zé Bonitinho.

Palavras-Chave: Ator; personagem; cinema brasileiro; autoria.

Abstract

Cinema presents rare cases of characters that have surpassed, in fame and media popularity, the actors who forged them. In this essay, we will study two cases of these "characters-authors" when characters are the ones who obscured, with longevity and power, the image of their actors-creators: the duos Didi Mocó / Renato Aragão and Zé Bonitinho/ Jorge Loredó.

Key-Words: Actor; character; Brazilian cinema; authorship.

Resumen

El cine presenta casos numéricamente raros de personajes que han superado en número y fama a los actores que los forjaron. En este artículo, estudiaremos dos casos de estos "personajes-autores" en los que los personajes han oscurecido, con longevidad y poder, la imagen de sus actores creadores: los binomios Didi Mocó / Renato Aragão y Jorge Loredó / Zé Bonitinho.

Palabras Clave: Actor; Personaje Cine brasileño; Autoría.