

O herói solitário e o herói vilão - Dois paradigmas de anti-herói, em filmes portugueses de 2003

Leonor Areal¹

1. Introdução

O herói – figura protagonista de uma história – é usualmente o pilar principal da narrativa cinematográfica e é ele que assegura uma determinada perspectiva sobre o universo diegético - sendo que, frequentemente, este contexto ficcionado é uma *mimesis* do mundo real e reflecte moral ou ideologicamente a sociedade que retrata.

Ao contrário do modelo de herói clássico, que demonstra o seu carácter íntegro e benévolo arrostando as adversidades com que o destino o põe à prova, o herói pós-romântico e moderno assume as suas fraquezas e vive em conflito interior e em crise de relação com o meio social, sendo por isso designado de *anti-herói*.² Se o primeiro tende para o ideal, o segundo é mais realista e promove uma reflexão sobre problemas seus contemporâneos.

Nos sete filmes portugueses de 2003, que aqui são comparados, a relação problemática destes heróis com a sociedade define-se ora por uma reacção ensimesmada ou derrotista, ora pela adopção de modelos de dominação masculina. São estes dois pólos de identidade que aqui analisamos, partindo da definição de cada personagem-herói, para, através dos pontos de vista que elas demonstram, inferir modelos de comportamento.

2. O herói vilão

Um primeiro grupo de três filmes - cujos heróis se afirmam dentro de um paradigma de violência - inclui *O Delfim*, *Os Imortais* e *O Fascínio*, filmes cujas épocas ficcionais se situam, respectivamente, nos anos 60, 80 e 2000.

2.1. *O Delfim*, de Fernando Lopes³

O Delfim, título do filme (e do romance de José Cardoso Pires em que se baseia), é também o epíteto que designa a personagem

de Tomaz da Palma Bravo, deste modo enunciado como figura principal da história. Na sua caracterização psicológica e social, este herói representa uma mentalidade - uma ideologia - dita “marialva”, marcada por uma atitude de prepotência a vários níveis: pela arrogância de classe, típica de aristocratas rurais habituados a uma relação quase escravagista com os seus criados; por um abuso de poder em relação às mulheres, particularmente a esposa e as prostitutas; e pelo uso da força e da violência como modo de afirmação individual. Estes traços, redundantemente expostos no filme, constituem-se como uma *isotopia* clara de um certo fascismo interiorizado, que, na sua distância histórica e cultural, se apresenta como um retrato crítico da sociedade daquele época. Ou seja, este herói, embora apresentado pela voz de um narrador *homodiegético*, o escritor seu amigo (circunspecto, no filme, ao contrário do que acontece no livro, onde a sua voz é dominante), e caracterizado *directamente* através das suas próprias palavras, é, apesar deste método de construção da personagem, visto *indirectamente* (i.e. através dos seus actos) como um herói negativo – repressivo e violento - que, a uma distância de cerca de 40 anos, é inevitavelmente julgado à luz de outros conceitos morais.

Como é que se introduz, então, no retrato do herói, essa cisão, que nos permite compreender melhor a sua psicologia, mas rejeitá-la moral e culturalmente? Ao contrário do romance, onde a personagem do narrador é sobressaliente e surge como voz principal, no filme, o narrador-amigo tem como função ouvir os comentários do mundo exterior acerca da vida social e familiar do herói, representando assim o ponto de vista do observador com alguma distância. Mas não é com o olhar do narrador que somos levados a identificarmo-nos, nem a estratégia discursiva usada nos conduz a isso: poucas são as situações em que o narrador participa

do universo íntimo do herói, que nos é dado a conhecer na ausência daquele.

Da análise do filme, verificamos que a segunda personagem mais presente ao lado do “herói” é sua mulher, Maria das Mercês, que ele trata com desprezo e violência psicológica. E é o olhar dela que acaba por se impor como ponto de vista dominante, mas silencioso quase - porque poucas são as palavras por ela proferidas que o denunciam (a confissão ao padre, uma conversa telefónica) - e evidente nas suas acções ‘complementares’ (quando o marido está ausente) que um supra-narrador onisciente nos faz seguir, até à intimidade do seu desejo sexual solitário. É ainda, por contraponto com o ponto de vista da mulher rejeitada (até no anseio de maternidade que a atormenta), que equacionamos as opções do marido, quando o acompanhamos em viagens nocturnas a bares de prostituição, ou mesmo quando ele descobre morto na sua cama o criado que dormira com sua mulher.

Em síntese, poderemos dizer que o ponto de vista dominante, inicialmente pertencente ao herói, sofre uma translação para o da mulher solitária e mal-amada, cuja infidelidade o nosso olhar observa e compreende com a distância de outra época.

2.2. *Os Imortais*, de António Pedro Vasconcelos⁴

O herói deste filme é um inspector de polícia que, a poucos dias da reforma, se vê envolvido num caso policial, que ele vai tentar solucionar, motivado por uma competição silenciosa com o seu detestado sucessor, ou talvez pelo desejo de resolver um último caso, ou ainda compelido pela casualidade de haver pessoas suas conhecidas envolvidas; mas desresponsabilizado das consequências legais da sua investigação. Este quadro motivacional oferece-nos uma personagem suficientemente complexa para se constituir como herói, mas também uma personagem cheia de contradições, algumas das quais só relevadas após uma análise da estrutura da intriga.

Os Imortais - que dão o nome ao filme e que, por meio da indagação do Comissário, se tornam seu tema principal - são um grupo de antigos combatentes de guerra que periodicamente se juntam para reactivar o sen-

timento de grupo e para planejar e praticar assaltos, sem outra motivação que não a de dar corpo a uma necessidade de “acção” que depois de acabada a guerra colonial deixara de ter razões para existir. Eles representam os traumas de uma época e uma geração, historicamente situada ainda na época a que se refere *O Delfim*, mas arrastada como uma maldição e uma culpa, até duas décadas mais tarde. E, embora o tema da guerra apenas fosse aflorado em *O Delfim*, não será errado encontrar neste paradigma de violência uma genealogia directa entre os dois filmes, confirmada pela prepotência que, em *Os Imortais*, é dirigida às figuras femininas, nomeadamente: a esposa e as prostitutas. Apenas não estamos já situados na mesma época, mas o retrato destas personagens é semelhante e até mais violento na sua expressão: pela coisificação das mulheres, pela violência repetidamente exercida sobre elas e associada a uma dominação sexual, e pela morte ou assassinato. (Embora a época seja outra, o que se nota na presença de outras tipologias de mulher: as lésbicas e a mulhercoadjuvante, arquétipo protector do herói Inspector.)

Neste panorama, precisamos indagar qual a perspectiva do herói sobre o mundo que o cerca, já que, envolvido involuntariamente neste caso, é ele que seguimos na sua investigação. Constatando aqui a sua assimilação do arquimodelo (que tantos livros e filmes policiais têm alimentado) do detective *cool* habituado à violência e apanhado por acaso na rede de um crime, apercebemo-nos também de que este herói procura para si uma vida sossegada (com a sua companheira) e alheia à violência policial - mas tão absurdamente alheio, que, no fim de contas, não fosse ele ter interferido na rede dos criminosos, não se teriam dado presumivelmente os crimes que depois sucedem. Para anti-herói basta, mas é curioso que esta personagem nunca formule ou sugira o arrependimento que, no mínimo, uma interferência dessas deveria suscitar - que ele saia com ligeireza de uma sequência de crimes que, embora sem intenção, ele desencadeou... De qualquer modo, é claro que ele representa o contraponto (em conjunto com três personagens femininas: a namorada, a filha e a sua amante, também esposa do vilão

da história) a esse universo de violência que aqui tomamos como paradigmático da nossa análise.

Assim, se, como atrás disse, indagarmos o ponto de vista do herói e a sua *presença* na história, acabamos por constatar que, não apenas ele chega (obviamente) geralmente tarde ao local do crime, como que não é através dele que nos é dado desvendar ou perceber os actos cometidos. Ou seja, o nosso ponto de vista sobre os acontecimentos narrados acompanha só em parte o conhecimento que ele tem dos factos, e *focaliza-se* nas acções do grupo dos Imortais, nomeadamente através da personagem Vítor Pratas - que inicia e conclui o relato em narração *off*, aqui mero dispositivo formal - mas sobretudo na de Roberto Alua, que acompanhamos detalhadamente e que se salienta pela atenção que a narrativa lhe confere. Esta observação leva-nos a identificar nele um segundo herói desta história - o herói vilão - cujo olhar se torna dominante; e ainda uma terceira heroína-mártir, Madeleine Durand, que é assassinada pelos Imortais.

A demonstração frequente de actos de violência reforça a presença do ponto de vista deste herói masculino, em relação ao qual não é fácil uma distanciação (fosse ela reflexiva, espacial, temporal ou outra), pois, como testemunhas, somos obrigados a participar desses actos.

Em síntese, verificamos que a personagem cujo ponto de vista está mais presente - e que assume, na última parte, uma voz de segundo narrador dos factos ocorridos (através da cassete audio que envia ao inspector, explicando o caso que este não soube desvendar) - é a do herói-vilão, agressivo e machista; que, apesar de tudo, tem a oportunidade de (nos) explicar que os seus actos são consequência do condicionamento que sofreu, como militar, para não sentir compaixão, revelando-se assim como a única personagem com o privilégio da expressão de pensamentos íntimos. Após o que se suicida, redimindo-se.

2.3. *O Fascínio*, de José Fonseca e Costa⁵

O herói deste filme é um 'pacato cidadão' que, ao herdar uma quinta e *fascinado* pela evocação dos seus fantasmas de família,

acaba por sofrer uma espécie de metamorfose de carácter que o leva a cometer brutais assassinatos. Que o ponto de vista dominante coincide com o desta personagem é evidente, no facto de acompanharmos sempre as suas acções e deslocações. (Ainda que em dois ou três momentos, a focalização incida sobre outras personagens, estas *paralepses* são excepção.) Sendo assim, será importante, para percebermos a evolução da personagem-herói, analisarmos os seus motivos, expressos ou sugeridos.

Inicialmente, Lino Ferreira é apresentado como um empresário em *stress* e com problemas conjugais, que afoga as suas mágoas no uísque, sob o olhar complacente do filho e da mulher. Ao visitar a quinta que herda de seu avô, onde já não ia há muito tempo, descobre fotografias e memórias de uma bisavó aí assassinada pelo marido ciumento, que na época da guerra civil de Espanha (cuja fronteira atravessa a propriedade) mandara executar - melhor, degolar - dezenas de operários republicanos. Este crime em larga escala acaba por intrigá-lo obsessivamente e leva-o a beber solitariamente, para desanuviar do pânico, também estimulado por intrusos malévolos que fazem passar-se por fantasmas, no intuito de o obrigarem a vender a quinta. E assim o herói caminha suavemente para a loucura (mesmo quando já conta com o apoio familiar de filho e mulher, antes indiferentes.)

É então que se desencadeiam uma série de crimes, cujo móbil nunca chega a ser esclarecido. Primeiro, é assassinada, durante o sono, a prostituta com quem o herói dormia (e cuja fisionomia é igual à da avó assassinada). Ao acordar e vendo-a degolada, Lino *perde a cabeça* e decide encobrir o crime que não cometera (atirando o cadáver ao poço). Quem o cometeu, não saberemos, mas na lógica do que antecede, parece ser uma manobra de intimidação para o fazer abandonar a quinta. Depois, procurado por um amigo da prostituta que está intrigado com o seu desaparecimento, Lino (assumindo talvez a culpa de ter encoberto o crime) acaba por assassinar brutalmente o homem - degolando-o e atirando de novo ao poço, com a conviência incondicional de seu filho, que lemos como uma atitude de solidariedade familiar. Na ausência de qualquer inquirição

policial (pelo contrário, há a presença vagamente ameaçadora de um inspector de polícia corrupto, possível cúmplice do primeiro assassinato), o herói safa-se para a Argentina (na companhia de uma rapariga da quinta) depois de ter presumivelmente assassinado a sua esposa, em circunstâncias a que não assistimos nem compreendemos. Da Argentina, já não louco, mas apaixonado, escreve a seu filho (sucessor da empresa paterna), que também não denuncia qualquer incómodo em relação à morte da mãe – outro mistério por resolver. Em suma, vários crimes são cometidos, e não saberemos por que aconteceram, quem os executou ou que consequências tiveram, uma vez que o herói e seu coadjuvante sucessório retomam a vida pacata do dia-a-dia como se nada tivesse acontecido.

Segundo declarações do autor do filme, está nele contida uma crítica à impunidade geral dos crimes em Portugal. Mas não é esse o ponto de vista que ressalta da análise detalhada da obra, por onde nenhuma forma de condenação dos actos criminosos ou da inépcia judicial perpassa. Não se trata de exigir ou esperar que seja enunciado algum juízo moral (eventualmente redundante, visto que o crime, por definição, é crime, e por isso não precisa de ser moralizado). O que importa aqui é analisar o discurso fílmico em termos do ponto de vista da sua enunciação.

Como vimos, a narração segue de perto, em focalização externa semi-subjectiva, a personagem-herói, e faz-nos participar da sua vivência (só até ao ponto em que ele desaparece e ficamos sem saber quando ou por que terá matado a esposa). Participamos também integralmente dos crimes, já que somos obrigados a ver algumas vezes as gargantas das vítimas a serem degoladas, o sangue a jorrar, os gritos e as pancadas – tudo com um hiperrealismo que chega a ser sádico. Esta violência não é sequer moderada por qualquer atitude de repugnância, censura, arrependimento ou outra, seja da parte das personagens ou do ponto de vista do enunciador. Tudo acontece com a maior das simplicidades, como se fosse comum – e torna-se comum no filme.

É assim que podemos afirmar que há uma enunciação conivente com a crueldade e a

impunidade destes crimes, que espera de nós uma aceitação visual e moral do crime, encarado com banalidade e plena auto-justificação. (O contrário do que acontece nos filmes anteriores, onde os crimes são sugeridos, mas não vistos em ferida aberta).

3. O herói solitário

Um segundo grupo de filmes convoca heróis solitários que, defendendo-se de um mundo exterior inóspito, optam pelo silêncio. Este paradigma de herói passivo é o oposto do outro tipo de herói activo, que reage agressiva e violentamente contra um mundo de aparência pacífica. Diante desta polaridade, será interessante perceber os motivos conducentes a atitude tão diferente.

3.1. *Xavier*, de Manuel Mozos⁶

Xavier cresceu num orfanato e não voltou a ver a mãe por impedimento do padrinho, que mais tarde se mostra arrependido de o ter feito. Não sabemos bem o que sente Xavier, pois ele não o verbaliza, mas vemos que se preocupa com a mãe doente e a visita em hospícios e lares, encontros em que o mutismo de ambos parece sinal de grande dor calada. A somar ao sustento da mãe, pesa sobre ele uma pena judicial a pagar por um assalto (mal sucedido) do qual não parece ter culpa, o que obriga Xavier a procurar trabalhos diversos. Rodeado de pequeninos trapaceiros – o patrão, o melhor amigo, etc. - o nosso herói sobrevive à corrosão do meio, mantendo-se sempre honesto, trabalhador e gentil. Protectores não lhe faltam – o padrinho, a sorridente madre-superiora do convento (onde crescera), os amigos e duas amigas que, apesar de terem namorados, lhe dirigem um afecto especial. Mas a sua grande preocupação é a mãe, cuja indiferença ele aguenta - até que ela se suicida, despoletando nele uma reacção analogamente desesperada (a corrida de automóvel alucinada). Decide então desaparecer, mudar de terra, e - como não consegue alistar-se numa legião estrangeira - arranja trabalho numa bomba de gasolina, onde, anos mais tarde, é encontrado pela ex-madre-superiora, entretanto tornada laica, e que, já sem o optimismo de antigamente, o aconselha a voltar para Lis-

boa – onde ele vai reencontrar os amigos, excepto Hipólito, seu melhor amigo, entretanto preso.

A narração da história acompanha, em todos as cenas do filme, a personagem principal e o seu quotidiano, mas sem que esta opção narrativa se cole demasiado intimamente ao herói, já que não existem cenas em que o protagonista se encontre sozinho; ele está sempre em relação com os outros. Esta estratégia de *focalização externa*, embora centrada exclusivamente nesta personagem, cria um efeito de identificação com o ponto de vista de Xavier, mas não nos oferece um olhar subjectivado sobre a personagem nem o acesso à sua psicologia íntima, sendo poucas as palavras proferidas em que ele diz o que pensa ou sente – o seu melhor amigo, aliás, acusa-o disso; pelo contrário, apenas conhecemos as suas reacções às circunstâncias exteriores e os diálogos breves que mantém com amigos e conhecidos; ou seja, uma atitude e uma determinada visão do mundo.

Desta perspectiva, conhecemos um grupo de jovens ocupando o dia-a-dia em actividades comuns – trabalho, café, festas, passeios, aulas, transportes – que se sucedem com relativa indiferenciação, como um quotidiano arrastado e povoado de pequenas resistências às dificuldades e tristezas da vida – entre as quais a de Xavier e sua mãe se destaca como central. A cumplicidade criada com o herói permite-nos compreender que o seu silêncio é uma forma de calar o sofrimento e a injustiça de que foi vítima desde criança e que não conseguiu remediar pelo reatar da relação com seu padrinho e, depois, com sua mãe, em insucesso total.

As restantes personagens deambulando na trama desta história, os amigos de Xavier, são também mais ou menos órfãos: Hipólito, amigo desde o orfanato, mas cujas circunstâncias de vida ignoramos, protege generosamente, como quem perfilha, um rapaz adolescente fugido de casa; contra o seu desejo, Rosa, a namorada, opta por fazer um aborto, sem grandes remorsos, mas projectando ao longo do filme uma outra forma de abandono, que acaba por a aproximar amorosamente de Xavier; a filha do padrinho (pai severo), órfã de mãe a custo aceitando a madrasta, também é abandonada pelo

namorado possessivo mas infiel, e dirige a Xavier um afecto constante; a madre-superiora do convento, figura maternal e protectora, que, no final, abandona o hábito religioso para começar uma vida conjugal noutra terra. Em suma, personagens em trânsito, sem raízes, sem vínculos e sem futuro definido, espelhos do próprio Xavier.

O filme acaba quase como começara, com Xavier à janela do comboio apanhando vento na cara, como um viajante perdido e, no entanto, esperançoso. A apatia, que nos guiou na viagem deste filme, explicou-se e nada mais haverá a contar, senão que a vida prossegue igual, triste mas resignadamente, sem remédio e sem culpa.

3.2. *Quaresma*, de José Álvaro Morais⁷

O herói de *Quaresma* é tão silencioso como Xavier, mas não amargurado. O filme começa com o funeral do avô de David, que por esta razão retorna à casa de família na província, onde vai reencontrar muitos parentes, de entre os quais surge, como factor de perturbação, a figura da prima Ana, cuja personalidade inquieta e sedutora acaba por atrair o herói – e se afirma como condutora da narrativa, ocupando um papel de verdadeira protagonista da história, ao lado da qual David apenas é um apaixonado passivo, através de cujos olhos nos interessamos por esta figura feminina excêntrica e pulsional.

O olhar silencioso de David – que a câmara acompanha preferencialmente – pouco nos explica da sua relação com o mundo dos outros – o de Ana, marido, pai e amigos – cujo clima emocional contrasta com a aparente calma e estabilidade da vida familiar e profissional de David (uma mulher e uma filha a quem se mostra dedicado, um curso que o leva à Dinamarca). Esse silêncio é uma forma de receptividade e a expressão de uma paixão subterrânea por Ana, que ele apoia incondicionalmente, recebendo-a até, na sua casa na Dinamarca, para ajudar a que ela cure a depressão.

Mas o silêncio que rodeia David é ainda o silêncio de Ana e de todas as demais personagens, que quase nada exprimem do que sentem, nem mesmo quando se dá um homicídio (acidental ou não, não o sabemos, pois que não será verbalizado por

nenhuma personagem - senão pelo choro ou pelo silêncio pesado); silêncio que é preenchido pela sugestão da ventania e o som da música.

Quando Ana se acolhe em casa de David, sua mulher e filha, na Dinamarca, procurando saída para a sua angústia crescente, não sabemos se isso tem relação directa com o crime referido, ou se é apenas consequência de um alheamento do mundo social que a personagem já trazia, e que a levava a ser “internada”, como referem os familiares em conversa. De tal modo o silêncio e a solidão cercam as personagens desta história – como uma penitência que justificará o título de *Quaresma* – que podemos dizer ser esse o seu tema: a expiação resignada dos pecados (para sermos fiéis à semântica religiosa). Apesar do tom muito emocional que toda a acção desenvolve, David mantém-se sereno e seguro, apenas cedendo na atenção carinhosa que dirige a Ana e que sua mulher ressentente, mas ele não confirma.

Na verdade, a única personagem que consegue quebrar esse silêncio (fúnebre, diríamos, já que se arrasta desde o funeral da primeira cena) é Ana, com as suas atitudes exaltadas que irrompem como um desequilíbrio tresloucado no meio das outras personagens, caladas, reprimidas (penitentes) mas em relação a Ana condescendentes. Mas, na segunda parte da história (após a morte do primo) Ana como que se assume agente de uma expiação que agora é a sua – e não voltará a comunicar com os outros no seu modo exuberante, refugiando-se isolada junto ao mar, cujas ondas lembram o ruído do vento e adensam a solidão deste filme.

Em suma, encontramos uma oposição entre o universo que David representa (e que é o de toda a família), aparentemente sereno mas reprimido nas suas expressões, e a reacção desmesurada de Ana que surge como uma fuga angustiada a esse mundo, e dirigida ao refúgio nas forças da natureza – as paisagens, o vento, o silêncio cósmico.

3.3. *O Rapaz do Trapézio Voador, de Fernando Matos Silva*⁸

Também aqui a morte é o dispositivo narrativo que enceta o filme: Adriano, 33 anos, enforca-se no trapézio do circo insta-

lado no largo da aldeia. A população, atónita, tece conjecturas sobre a personagem do herói, cuja alma (ainda presa ao corpo) comenta em *voz off* a situação e nos faz reviver (em *flashback*) a sua história pessoal. Como a GNR não aparece para retirar o corpo, a situação torna-se cada vez mais chocante e revelam-se os vários conflitos entre os aldeãos – a discriminação dos ciganos, ou a iminência de serem cercados pelas águas da barragem em construção, por exemplo – dramas colectivos que o herói incorporara profundamente como uma desadaptação à realidade e um alheamento ostensivo dos demais (usando permanentemente auscultadores, principalmente nas horas de trabalho no café).

Ao revivermos cenas do passado de Adriano, ficamos a conhecer o conflito que tinha com o pai, homem autoritário e violento, exigindo do filho que o seguisse como agricultor, e recusando a evidência de que a era da agricultura acabara e que as águas cobririam a maior parte das terras de cultivo. É o fim de todo este mundo que Adriano não consegue suportar, refugiando-se junto do rio na companhia da namorada cúmplice, a quem ele diz que “não se pode viver com um homem que traz o suicídio na lapela”. É que já sua mãe se suicidara, e depois o pai morrera de colapso, numa encenação de teimosia a que assistimos, e culpabilizando Adriano por isso.

A desgraça familiar, a falta de perspectivas de futuro, o cerco das águas, a dificuldade de fugir dali, o impasse do quotidiano – todas estas razões o levam ao suicídio. É através das palavras e recordações do herói ou do seu amigo-protector, o dono do café, ou ainda pelas conversas do povo e da família, que vamos conhecendo as respostas para este facto – que metaforicamente representa todo o desespero daquela população, actualizado através da personagem mais sensível e vulnerável.

A predominância da narração na primeira pessoa do herói introduz uma focalização interior que nos permite descobrir as motivações do seu suicídio. Mas a coexistência de outros pontos de vista (em focalização múltipla) – os pensamentos em *voz off* de Zé Lopes, o amigo, o conhecimento da intimidade de Lisete, a namorada, e de

Conceição, a tia, a verbalização dos problemas colectivos pela população – transformam aquela história individual num drama colectivo, que é resposta a uma realidade em mutação, num espaço e tempo actuais (Alentejo, início do século XXI), e diagnóstico de uma ruptura com o passado e de uma ausência de perspectivas para o futuro.

Acaba por ser Lisete, forasteira na aldeia, quem tem a coragem de subir ao trapézio para tirar Adriano da forca e - num acto de heroísmo - libertar a “alma do morto” e revelar uma força de espírito e uma vontade de vida que vêm substituir o malogro do herói.

3.4. *Nós*, de Cláudia Tomaz⁹

Nós, como sugere o título, apresenta-nos um herói colectivo: um homem e uma mulher, que se encontram para tentar vencer a solidão enorme que sentem. Francisco, acabado de sair da prisão, arranja trabalho nas obras e põe um anúncio na internet, pedindo uma mulher apenas para conversar. Mas, numa contradição aparente, rejeita conversar com a rapariga da pensão onde se alojou e que se mostra muito solícita.

Ângela tem um quotidiano solitário e raramente se encontra com o marido que trabalha de noite e chega a casa pouco antes dela se levantar. A única companhia que lhe conhecemos é uma colega de trabalho faladora e alegre que contrasta com a sua timidez. É esta inibição que ela quer ultrapassar quando decide responder ao anúncio de Francisco, numa longa carta em que verbaliza os seus motivos e personalidade (que já compreendêramos visualmente).

Encontram-se então, mas quase nada têm para dizer um ao outro. Os seus passeios arrastam-se num encanto mudo e expectante, mas cujas motivações não serão as declaradas. É que, do nosso ponto de vista privilegiado de espectadores, conhecemos também as ânsias da solidão física que ambos sentem e resolvem de modo diferente: Francisco com uma prostituta e frequentando uma discoteca de *strip-tease* invulgar, e Ângela masturbando-se ao lado do marido adormecido.

No entanto, Ângela, presa da sua fidelidade conjugal, surpreende-se com a impa-

ciência de Francisco, que quer encontrar-se com ela à noite ou beijá-la ou saber os seus sentimentos por ele. Combinam uma saída nocturna, na qual Ângela, insegura, se faz acompanhar por Maria, a amiga extrovertida e calorosa, que rapidamente conquista a atenção de Francisco; enquanto estes dançam divertidos, Ângela, sentindo-se excluída ou ultrapassada pela amiga, acaba por ir para a cama com um desconhecido. No dia seguinte não responde aos telefonemas de Francisco, nem esclarece a zanga muda com a amiga.

Depois do acto impensado daquela noite, Ângela decide “atrever-se” mais e procura Maria na tal discoteca onde esta também faz *strip-tease* “catártico”. Aí é seduzida a entregar-se ao “prazer dos infernos” e, numa mutação radical de personalidade, entra mascarada na “arena” para participar numa dança sexual violenta, onde Francisco, frequentador habitual, a reconhece, chocado. Ele espera-a à porta e fá-la ceder a ir para a cama com ele, num encontro forçado em que têm sexo com desprazer. Ângela sairá triste, depois de dizer que talvez devessem conversar, numa expectativa daquilo que nunca conseguiram concretizar e que, se presume, não farão nem esclarecerão.

Com poucos diálogos, este filme é um caso de narrativa construída com base no que é visualmente mostrado mais do que pelo que é dito; o que ainda é reforçado pelo facto de as verbalizações das personagens não concordarem com os seus próprios actos, evidenciando as suas contradições internas. Essa constatação, que é a nossa de espectadores, é-nos facilitada por um ponto de vista centrado, alternadamente, numa e noutra personagem.

Neste filme, o silêncio revela-se como uma espécie de prisão, de onde as personagens não conseguem fugir, porque não sabem ou não conseguem comunicar com os outros. E a forma que encontram para o fazer é através de um sucedâneo de discoteca urbana, onde se vazam os fantasmas dessa solidão, e onde se acentua e reafirma a mesma solidão. O significado plural de *Nós* pode ainda ser ampliado a uma condição social contemporânea, que a escolha dos cenários urbanos põe em evidência.

4. Conclusão

As semelhanças, a nível da definição das personagens protagonistas destes sete filmes, permitem-nos observar uma prevalência de dois modelos de comportamento e dois tipos de anti-herói: o que entra em conflito com o mundo exterior e o pretende aniquilar; e o que entra em conflito consigo mesmo, até à sua própria anulação.

No primeiro caso, são os fantasmas pessoais (o peso do passado, dos traumas, etc.) que originam uma resposta de violência, até à morte dos outros e depois de si. Aqui é a vingança que guia a acção.

A solidão, factor primordial no segundo caso, tem como consequência o silêncio, sintoma da incapacidade para resolver problemas e encarar a vida. Há uma visão derrotista do cerco do mundo.

No primeiro grupo de filmes, o herói é masculino, e os papéis complementares tendem a ser de mulheres dominadas, não apenas na intriga, mas também do ponto de vista da enunciação¹⁰. No segundo grupo, ao contrário, ainda que o protagonista declarado seja masculino, há uma translação, em termos de identificação e conhecimento, para outras personagens – todas elas femininas – cujo ponto de vista se torna dominante. Apenas *Nós* apresenta um herói duplo, homem e mulher, que se equiparam perfeitamente, no sentimento de solidão e no ponto de vista da narração.

Partindo da análise das personagens protagonistas e dos pontos de vista revelados pelo narrador/enunciador¹¹ em cada história, encontrei dois modelos que se revelam como representações do mundo real, em termos de atitudes e valores. O primeiro modelo é do herói machão e violento - bastante estereotipado, aliás. O segundo, o do herói solitário, aparece-nos com variações, mas apresenta duas características comuns, nestes filmes: o silêncio da personagem e o seu desajuste profundo ao mundo.

É interessante frisar como, em quase todos estes casos, o presumido protagonista nem sempre é o herói, já que o ponto de vista predominante ou assumido é o de outra personagem – aquela que assim podemos chamar de autêntico protagonista. Por outro lado, essa escolha derivada demonstra im-

plicitamente o ponto de vista do enunciador¹² / autor – aquele que ele prefere ou com o qual ele se identifica.

A existência de duas tipologias de protagonistas - o herói vilão, macho dominador, e o herói solitário, ensimesmado e derrotista - põe em evidência modelos opostos de representação de atitudes e valores. Os primeiros heróis estão contra o mundo; nos segundos é o mundo que está contra eles¹³. Uns agridem, violam, matam e esfolam. Os outros sofrem e calam, geralmente resignados. Mas não coexistem os dois modelos, ou seja, não são uns que sofrem porque os outros os matam. Estes heróis pertencem a universos totalmente diferentes, que correspondem a mundos ideológicos muito diferentes.

Se além da análise dos pontos de vista (narrador, personagens e enunciador) presentes, a partir da qual podemos fazer uma interpretação ideológica diferenciada de cada filme, observarmos os modos/estilos de enunciação presentes em cada um destes filmes, descobrimos ainda quão diferentes são as opções estéticas dos seus autores/realizadores, em cada um destes dois paradigmas fílmicos.

Os filmes com protagonista silencioso apresentam uma narrativa construída de forma mais visual e formalmente trabalhada. O ponto de vista da enunciação opta por uma focalização subjectivada (interna ou externa), ou seja, centrada na personagem¹⁴.

Nos filmes de herói-vilão, a narrativa sustenta-se mais no diálogo, usa recursos estilísticos mais convencionais, e há a tendência para o apagamento das marcas de enunciação, coincidindo com um ponto de vista aparentemente neutro (focalização zero¹⁵), que representa uma estratégia de cinema de massas, traduzida em personagens estereotipadas.

Esta coincidência de tipologia de herói, ponto de vista dominante e opções estéticas, claramente acantonadas em dois campos opostos, comprova, assim, uma divisão ideológica mais profunda, que, afinal, já era quase evidente – mas com duas excepções importantes: *O Delfim* e *Nós*, que se tornam objectos de atenção especial neste conjunto.

Em *O Delfim*, o ponto de vista do realizador, inicialmente associado ao protagonista dominador, identifica-se depois com o

do dominado. Assim, este filme consegue fazer a síntese das duas tendências verificadas, e não apenas a nível do conflito de personagens e da focalização, mas igualmente em termos estéticos.

Em *Nós*, temos dois heróis, um masculino, outro feminino, bastante equivalentes em importância e presença, simétricos na sua solidão, que superam, sob forma de outra síntese, a dicotomia de género e poder que atravessa este conjunto de filmes¹⁶. Também formalmente, este filme anuncia um salto para outra concepção estética.

Esta correlação, aqui apenas entrevista, entre personagens e referentes sociais, de um lado, e aspectos de elaboração estético-formal, do outro, que se associam entre si ideologicamente, abre perspectivas para um campo de análise que me interessa vir a desenvolver.

Uma tal análise ideológica, embora pretenda também relevar (sintomaticamente) aspectos de ideologia subentendidos ou subscientes, centra-se na intenção do autor, tendo como premissa que o realizador se assume como enunciador – o narrador putativo – e tem uma voz intencional e a responsabilidade final sobre os pontos de vista veiculados no filme, presunção que é típica do “cinema de autor”, regime que em Portugal (ainda) vigora.

Assim, afasta-se relativamente dos estudos de recepção que fazem uma leitura ideológica mais ampla, sistemática e alargada a modelos sociais e processos de identificação do público com as personagens. Aqui, pelo contrário, interessa-me mais encarar a personagem como uma imagem de identificação do realizador, uma projecção sua.

Bibliografia

Gardies, André (1993), *Le Récit Filmique*. Paris: Hachette.

Glaudes, Pierre e Reuter, Ives (1998), *Le Personnage*, Paris: PUF.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (2000), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina.

Stam, Robert *et alli* (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London/NY; Routledge.

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação / Cinema na FCSH-UNL.

² As designações convencionadas de “herói” e “anti-herói” aplicam-se às personagens protagonistas de uma narrativa, que polarizam em torno das suas acções as restantes personagens. «O estatuto de anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói (...) normalmente traduzida em termos de desqualificação.» (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 35).

³ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotevisão Portuguesa. Portugal, 2001, cor, 35mm, 83'.

⁴ Co-Produção Animatógrafo II, Samsa Films (Luxembourg), Dan Films. Portugal, 2003, cor, 35mm, 112'.

⁵ Co-Produção Madragoa Filmes, Gemini Films, Tornasol Films. Portugal, 2003, cor, 35mm, 107'.

⁶ Produção Suma Filmes. Portugal, 2003, cor, 35mm, 95'.

⁷ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotevisão Portuguesa. Portugal, 2003, cor, 35mm, 95'.

⁸ Co-produção Take 2000, Trafico de Ideas, RTP - Radiotevisão Portuguesa. Portugal/Espanha, 2002, cor, 35mm, 90'.

⁹ Co-produção Madragoa Filmes, Gemini Films, RTP - Radiotevisão Portuguesa. Portugal/França, 2003, cor, 35mm, 99'.

¹⁰ A expressão “ponto de vista” uso-a como equivalente a “focalização”. Optei, nesta análise, por não aplicar a terminologia desenvolvida especificamente para o cinema - que define “ocularização” ou “monstração” (François Jost,

André Gaudreault) como formas de mostrar (dar a ver) a acção - porque esse nível de definição se aplica a aspectos mais concretos e pormenorizados do que aqueles que neste exercício comparativo me propus observar.

¹¹ «Enunciador – uma espécie de narrador extradiegético e de autor implicado» (Casetti 1986 citado por Robert Stam *et alli*, *New Vocabularies in Film Semiotics*, London/NY, Routledge, 1992, p. 110).

¹² O enunciador, o responsável pela enunciação/narração (cf. Genette), é também um “sub-narrador de primeira instância” (André Gardies, *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette, 1993, p.21), que não coincide com o narrador diegético (caso exista), mas com o narrador que dá voz (e no cinema, imagem e acção também) à narrativa.

¹³ Estes heróis, construídos em cada filme através de isotopias (reiteração de elementos semânticos idênticos), formam, curiosamente, uma família entre eles (aliás, duas), constituindo-se como que uma isotopia intertextual – um paradigma, um modelo, um estereótipo.

¹⁴ Outro conceito operativo interessante é o de polarização, que se articula com o de monstação e que abrange o conjunto maior de dados informacionais (ruído, música, palavras, texto, etc.) em função de três pólos de conhecimento do filme: personagem, espectador, enunciador. (André Gardies, *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 107). Também neste aspecto decidi não entrar em pormenores, que levariam a largas comparações.

¹⁵ O termo “focalização zero” (Genette) equivale a “focalização omnisciente”, designação que também utilizo. A análise da focalização pode ser “microscópica” ou “macroscópica”: «debruçando-se sobre a narrativa integral, ela preocupar-se-á sobretudo com as focalizações dominantes (...), susceptíveis de ilustrarem vectores ideológicos significativos.» (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000, p. 167).

¹⁶ Importa lembrar que este conjunto de filmes surge constituído como uma espécie de estrato cronológico (filmes de 2003), cujas continuidades temporais e espaciais não estão equacionadas, mas permitiriam fazer um bom teste a este exercício analítico. Quantos mais filmes deste ano (num total de 21) revelam ou não semelhanças com estes? Que outros filmes antecedentes encaixam temática e formalmente nestes paradigmas?