

Quando o Mocinho é um Bandido: Análise da Inversão das Esferas dos Personagens nas Produções Audiovisuais

Universidade Tuiuti do Paraná

Angela Helena Zatti

Índice

1	Introdução	1
2	Cada um na sua Esfera	2
3	Dissolvendo um Paradoxo	4
4	Entre tantos Paradoxos, uma Aliança	6
5	Conclusão	7
6	Bibliografia	8

Resumo

Análise do personagem vilão que ocupa a esfera do herói em narrativas audiovisuais. Fundamenta-se em Vladimir Propp (1928) e Joseph Campbell (1949) a fim de determinar as esferas dos personagens. Utiliza a teoria de Noël Carroll (2004) para analisar o paradoxo do vilão aprovado, em sua proposta de uma aliança entre personagem e espectador.

Palavras-chave: Esfera dos personagens. Produção audiovisual. Vilão aprovado.

1 Introdução

Não é raro depararmos com produções audiovisuais que apresentam um bandido simpático que angaria nosso apreço. São narrativas que trazem um vilão recebendo,

ao final, a condecoração, o casamento e a ascensão ao trono, assim propostos para o herói, segundo Vladimir Propp (1928) e que, apesar dessa inversão, tais narrativas fazem sucesso. Como isso é possível? Estamos diante de um paradoxo: se o vilão é para ser detido, odiado, punido, por que é defendido, protegido e admirado? Como sabemos, identificar-se com um assassino é algo eticamente danoso, não fomos educados assim. Será mesmo? Talvez essa identificação seja justamente a atitude mais ética dentro desse contexto audiovisual. O estudo do paradoxo da simpatia e apreciação de tipos malévolos não é exclusivo desse trabalho e vem intrigando pesquisadores de nacionalidades diversas. Assim, esse artigo propõe, como objetivo, uma análise da inversão das esferas dos personagens, em que o bandido troca seu papel e torna-se mocinho, em produções audiovisuais.

Fundamentado pelos conceitos introduzidos por Propp para a morfologia do conto, e de Joseph Campbell (1949) para o arquétipo do herói, essa pesquisa se utiliza, principalmente, das proposições de Noël Carroll (2004) para analisar o paradoxo do vilão aprovado. A metodologia escolhida é do

tipo analítica comparativa. Esse artigo foi elaborado a partir de uma pesquisa realizada com o intuito de entender o paradoxo do “vilão aprovado”, que está em desenvolvimento para ser apresentada na forma de dissertação para defesa de mestrado na linha de estudos de cinema. Diante disso, esse artigo configura-se como um resultado parcial de pesquisa.

2 Cada um na sua Esfera

“Era uma vez, um lobo muito fedorento que pegou uma criancinha para fazer seu jantar. Mas, um corajoso caçador entrou na toca do lobo, deu uma tremenda surra no bichano malvado e salvou a criancinha. E viveram felizes para sempre”.

Esse é o padrão de fábulas que nos foi apresentado desde a nossa primeira noite de insônia, reiterado infinitas vezes, até que, sem estudarmos nada de teorias da narrativa, sem sabermos da existência da Narratologia, identificamos com precisão quem é o herói, quem é a vítima, quem é o vilão e o que vai acontecer com cada um deles.

Narratologia é a ciência que se ocupa do estudo da estrutura e dos elementos da narrativa. Segundo Prince (1983, *apud* SILVA, 2009), o termo “narratologia” foi traduzido do francês “*narratologie*” e introduzido por Todorov na sua obra *Grammaire du Décaméron*, em 1969. Narratologia, assim explicado por Rudrum (2002), é o nome dado ao estudo teórico e crítico das inúmeras formas de discurso narrativo, especialmente nos estudos literários e de cinema.

Embora a narratologia como escola teórica tenha surgido inicialmente na França, explica Rudrum (2002), suas origens se encontram antes ainda, no formalismo russo.

Vladimir Propp em sua obra *Morfologia do Conto*, de 1928, estabeleceu os elementos narrativos básicos que ele havia identificado nos contos folclóricos russos: identificou sete classes de personagens (“agentes”), seis estágios de evolução da narrativa e trinta e uma funções narrativas das situações dramáticas (*op. cit.*).

As 07 classes de personagens – ou sete *dramatis personae* – de acordo com sua esfera de ação propostas por Propp (PEÑA TIMÓN, 1994: 91; PRINCE, 1983, *apud* SILVA, 2009) são:

1. Esfera do Agressor (ou Vilão) – o que faz mal;
2. Esfera do Doador (ou Provedor) – o que dá o objeto mágico ao herói;
3. Esfera do Auxiliar (ou Ajudante) – que ajuda o herói no seu percurso;
4. Esfera da Princesa (objeto da busca) e o Pai – não tem de ser obrigatoriamente o Rei;
5. Esfera do Mandador (ou Mensageiro) – aquele que manda;
6. Esfera do Herói – perseguidor ou vítima;
7. Esfera do Falso Herói.

Mais tarde, o teórico Greimas, em *Semântica Estrutural* (1966), aprofunda este conceito até a existência de uma gramática universal da narrativa na tentativa de uma análise semântica da estrutura da frase. Em vez das “funções” da narrativa, ele propõe o “actante”. Conforme explica Peña Timón (1994: 63), no campo semiótico, em especial

na semiótica literária, Greimas aponta que o termo “actante” tem uma extensão maior que o termo “personagem”, ou que o termo *dramatis personae*, introduzido por Propp. Serve para denominar o participante, seja pessoa, animal ou coisa, em um ato (fato que dá lugar ou possibilita que alguma coisa seja ou aconteça), tanto se o executa como se sofre passivamente suas consequências. (PEÑA TIMÓN, 1994: p. 64).

As classes de personagens são de acordo com sua esfera de ação, assim propostas por Propp, como já explicado. A fim de que estas ações aconteçam, também é necessário um roteiro padrão de encadeamento dessas ações, ou situações dramáticas recorrentes para que esses personagens possam existir. Tem-se, então, as 31 funções da narrativa das ações dramáticas, propostas por Propp, que apresentam o roteiro de acontecimentos da fábula.

Fica claro, nas proposições de Propp, que a história gira em torno do herói, e que todos os demais personagens estão para se relacionarem com este, que ocupa o centro da trama. Para o herói está reservado o sucesso – mesmo que haja provações e dificuldades – enquanto que para o vilão está reservado o fracasso: a punição. Assim tem sido tradicionalmente. As histórias que se enquadram nesse perfil são apreciadas e, portanto, passadas de geração em geração, re-existindo através dos tempos.

Mais tarde, em 1949, Joseph Campbell lança a primeira edição de “O Herói de Mil Faces”, trazendo sua teoria sobre o arquétipo do herói: para o autor, o herói – para assim ser considerado – deve passar por uma jornada que pressupõe, portanto, o cumprimento de diversas etapas (CAMPBELL, 2007). Em primeiro lugar ele tem

que atender ao chamado da aventura. Muitas vezes ele recusa este chamado, mas tem um auxílio sobrenatural que o ajuda a ultrapassar o primeiro limiar e seguir seu caminho em direção ao cumprimento da tarefa. Este é um caminho de provas onde o herói é um aprendiz sujeito a falhas e a figura da mulher pode surgir em sua trajetória como uma deusa ou como fonte de tentação. Superadas as tentações e outros percalços da jornada, uma bênção final lhe é concedida antes de cumprir sua missão. Conquistada a tarefa, seja ela a salvação de uma princesa, ou a derrota de muitos inimigos, este mesmo herói tem que empreender uma viagem de retorno (*op. cit.*, cap. I – II).

Sua jornada apenas se completa quando ele volta para o centro de seu mundo com o prêmio conquistado. Só ao chegar ao seu ponto de partida é que ele completa sua missão (*op. cit.*, cap. III). Mas, paradoxalmente, certas histórias apresentam todo esse percurso do arquétipo de herói proposto para um vilão, com uma inversão de papéis, em que o bandido assume a posição de mocinho da história.

A dicotomia do bem e do mal se apresenta recorrentemente na crença do povo brasileiro – tomando-se em consideração as bases propostas pela fé cristã, visto que a população brasileira é majoritariamente cristã. Pinheiro (2008: 04) explica que

a cultura ocidental não aceita a idéia da morte. [...] Talvez por isso, os produtos culturais deste lado do planeta sejam, na sua maior parte, criados para entreter, oferecendo quase sempre a possibilidade do final feliz como regra absoluta, e estabelecendo o triunfo do *bem* sobre o *mal*. [...] Mesmo nas situações

mais inverossímeis, é preciso que o herói, o legítimo representante do *bem*, leve a melhor sobre o vilão, o famigerado representante do *mal*, seguindo a dicotomia conceitual iniciada há mil e setecentos anos [o Maniqueísmo, que teve elementos do Cristianismo na sua constituição, ainda segundo Pinheiro, (*op.cit.*: 03)

Torna-se curioso que, apesar dessa dicotomia recorrente nas narrativas mais básicas da fé cristã, como aquela do anjo antagonista Lúcifer, ou do irmão antagonista Caim, e usada para ensinar que há o mal em constante disputa com o bem, mas que este sempre vencerá aquele, como é possível essa inversão de valores que leva o bandido ao *status* de mocinho?

Se, como afirma Pinheiro (*op. cit.*: 06), um bandido cruel será sempre execrado e deve ser punido no fim, seja com a morte, seja com a prisão, que narrativas são essas que trazem um vilão recebendo, ao final, a condecoração, o casamento e a ascensão ao trono, assim propostos para o herói, segundo Propp e que, apesar dessa inversão, tais narrativas fazem sucesso?

Pinheiro explica que o senso comum fulmina, inclusive, a tentativa do equilíbrio ou da compreensão de uma figura histórica. O cinema ocidental não gosta de releituras que fujam do lugar comum maniqueísta estabelecido nos anos 30 do século passado, quando a cultura do *happy end* – marco estabelecido pelo pensador francês Edgar Morin a partir da década de 30 do século passado – estimula a identificação do espectador ou leitor como herói e a ideia de felicidade se torna núcleo afetivo do novo imaginário social, através do cinema.

Apesar disso, não raramente nos deparamos com filmes, telenovelas, quadrinhos, seriados, comerciais, ou outras formas de comunicação social, cuja narrativa nos faz ficar a favor do personagem vilão, e este, nessas narrativas, ocupa a esfera do herói. Por que isso acontece? O que, em uma obra ficcional, persuade e seduz os espectadores, levando-os a simpatizar e a concordar com um criminoso, contrariando aquilo que é massivamente difundido como correto, legal e justo? O que faz com que um bandido, um fora-da-lei, receba o mérito de protagonista, despertando a simpatia do público? Estamos diante de um paradoxo: o caso de um vilão aprovado.

3 Dissolvendo um Paradoxo

Para tentar explicar o sucesso dessas narrativas, em que milhares de espectadores identificam-se com um bandido, Noël Carroll (2004, p. 122) introduz a sua pesquisa através desse questionamento sobre o paradoxo de um vilão aprovado – referindo-se ao personagem “Tony Soprano”, da série *Os Sopranos*. Como um espectador pode ser simpatizante de um personagem de ficção cujo correlativo no mundo real seria totalmente abominado por esse mesmo espectador?

O autor coloca que uma resposta inicial a esse paradoxo aparente seria que nós não temos uma pró-atitude para com Tony Soprano e, admitindo que sentimos algo por Tony, esse algo não é simpatia, mas sim, fascinação. Isso porque Tony é uma amálgama do ordinário – o habitual, o costumeiro – com o exótico. Esta desconexão entre sua vida familiar corriqueira e sua vida profissional excepcional é impressionante: sua vida familiar parece absolutamente con-

temporânea e convencional, ao passo que sua vida profissional parece ser tanto um retrocesso a uma era passada quanto extraordinária em suas transgressões – seus crimes. Esses dois mundos opostos entram em choque, explica Carroll (*op. cit.*: 123).

O próprio Tony Soprano é um oximoro, afirma o autor: um impiedoso chefe da Máfia com um lugar compassível em seu coração para os patinhos (*op. cit.*: 124). É um personagem fascinante, daqueles que nos surpreendem frequentemente com uma justaposição de elementos.

Porém, intervém Carroll, carinho e fascínio não se somam a uma pró-atitude, uma vez que esta pode ser paralisada por aquilo que achamos desprezível. Fascínio e carinho são distintos. Mesmo se nós somos fascinados por Tony Soprano, isso não impede que também tenhamos uma pró-atitude para com ele. Reconhecendo o quão emocionante para nós ele é, não faz o fato de que nós também nos importemos com o seu desaparecer, uma vez que existem anomalias igualmente instigantes povoando o mundo dos *Sopranos* para os quais não temos nenhuma simpatia: há um número de personagens oximoros na série *Os Sopranos* que também usam “cartadas” e, portanto, são fascinantes por essas razões, mas que não nos mobilizam em pró-attitudes ao seus favores como Tony faz (CARROLL, 2004: 125).

Outra resposta na tentativa de explicar o porquê temos uma pró-atitude para com Tony Soprano é argumentar que ele preenche nossos desejos sombrios: a representação simbólica das nossas mais profundas fantasias reprimidas, especialmente para o público masculino. Temos uma pró-atitude para com Tony porque ele realiza, embora

ficcionalmente, o tipo de descontrole, de indiferença que queremos para nós mesmos – a capacidade de realizar nossos desejos enrustidos, reprimidos, presos, e sem punição. Contudo, aponta Carroll, esta é uma estratégia nada promissora para explicar nossa pró-atitude para com Tony Soprano, haja vista a mesma razão da hipótese da fascinação: há muitos outros personagens no mundo dos *Sopranos* que agem licenciadamente como o Tony, mas, nós não os prezamos, não os valorizamos da forma que fazemos com o Tony (CARROLL, 2004: 126).

Sem dúvida, a noção de que Tony pode funcionar como uma satisfação dos desejos e fantasias traz à mente a ideia correlacionada de que temos uma pró-atitude para com ele porque nos identificamos com esse personagem. Assim, Carroll propõe a identificação como uma terceira tentativa de resposta desse paradoxo. O autor explica que, à medida que Tony é uma figura do que o indivíduo deseja tornar-se, esse indivíduo, por definição, ainda não é idêntico ao Tony. Ele deve ser diferente de nós a fim de satisfazer nossos desejos. Entretanto, sugere-se que nosso elo com o Tony não está baseado naquilo que queremos ser, mas naquilo que já somos (*op. cit.*: 126).

Especialmente em termos do lado cotidiano da existência do personagem, muitos de nós reconhecemos nossas vidas na vida dele: o aquecedor de água estragado, tensões conjugais, parentes chatos, filhos mal-comportados, dentre outros. Muitas das reclamações de Tony são as nossas reclamações, como as das escolas das crianças. Com base nesses e em outros pontos de tangência entre nós e o personagem, pode ser argumentado que nós nos identificamos com ele e, às vezes, identicamente, afirma Car-

roll. E, se nós nos identificamos com ele, continua o autor, então, poderia ser observado que nossa pró-atitude para com esse personagem seguiria diretamente da nossa própria parcialidade para nós mesmos (*op. cit.*: 126-127)

Entendido isso, a sugestão de identificação é escancaradamente absurda, coloca Carroll: independentemente de quantas similaridades há entre o personagem que angaria a simpatia e os membros da audiência, ninguém é literalmente idêntico a ele e nem – e isso seja, talvez, o mais importante – ninguém se conduz a ser estritamente idêntico a ele. Além disso, usando *Os Sopranos* como exemplo, supor que alguém seja idêntico ao Tony seria um paradoxo: se um indivíduo se achasse Tony Soprano, isso implicaria que esse indivíduo poderia encontrar consigo mesmo, o que é logicamente impossível. Para complementar seu argumento, Carroll afirma que a identificação não pode ser a explicação para a nossa pró-atitude para com Tony porque identificação estrita parece um estado mental inadmissível: não nos identificamos com os personagens estritamente, de todas as formas, mas, sim, de algumas formas (*op. cit.*: 127).

Então, se não é a fascinação pelo personagem, não é o preenchimento dos desejos sombrios do espectador e não é a identificação pessoal com o personagem, o que leva o espectador a ter uma pró-atitude para com o vilão?

4 Entre tantos Paradoxos, uma Aliança

Para resolver a questão, Carroll (*op. cit.*: 129) propõe que o espectador se “alia” ao

vilão, e lança duas questões que, segundo ele, se forem respondidas, consegue-se explicar o porquê dessa pró-atitude para com o personagem: Por que considerariamos Tony Soprano um aliado apropriado? Por que formaríamos uma aliança com ele?

Primeiramente, a aliança não é com um Tony Soprano do mundo real, mas, sim, com o Tony Soprano da ficção, de um mundo fictício particular. Além disso, quando se olha para a estrutura moral desse mundo de ficção, parece que Tony é o melhor candidato para uma aliança, dada toda a lista de personagens disponíveis, da forma que estão retratados na série. Não que Tony seja moral, mas, dentro da estrutura relacional do mundo fictício dos *Sopranos*, ele tem um apelo à moralidade igualmente forte ou mais do que qualquer dos outros personagens relevantes que nos são extensivamente expostos: comparado com os outros mafiosos, Tony parece relativamente menos sádico, mais sensato e pró-social, isto é, o *gangster* mais justo (não absolutamente justo, mas, relativamente justo) e com capacidade para a compaixão.

Também, argumenta Carroll, a lei não está representada como um contrapeso moral positivo: são policiais corruptos, os quais não são vistos protegendo os fracos e inocentes. Se não são ilegais, coloca o autor, então, são intuitivamente imorais e, talvez, beirando o abuso de poder. Ainda, os padres católicos com quem o público se depara são hipócritas, alimentando a Máfia de bom grado. E, no que tange à estrutura familiar, Tony tem uma mãe manipulativa e venenosa, bem como uma irmã que herdou todo esse teor maléfico da mãe e que só não causa tantos crimes e danos como Tony pelo fato de suas operações serem menores. Assim,

esse personagem é uma vítima, coloca Carroll (*op. cit.*: 131).

Além disso, na avaliação dos contrapesos da moral dos personagens mais relevantes, Carroll chama a atenção para o fato de que Tony Soprano tem algumas características morais positivas, como a lealdade aos amigos e à família, a tentativa de ser um bom pai, com planos para uma vida melhor para seus filhos, tem senso de justiça e segue certas regras – mesmo que sejam as regras dos *gangsters*. Assim, afirma Carroll, no mundo dos *Sopranos*, Tony está longe de ser o pior personagem. Isso não é negar que Tony seja moralmente deficiente, mas, sugerir que, dentre uma lista de personagens eticamente questionados, ele é um dos menos deploráveis. (*op. cit.*: 132).

O autor coloca que, na maioria das situações, é pragmaticamente urgente que nos aliemos às pessoas mais morais, por um simples fator: prudência. Essas pessoas que nós estimamos como as mais morais são aquelas mais seguras para interagir, as mais fidedignas e as mais confiáveis, afirma Carroll. A aliança com os agentes mais morais disponíveis é uma espécie de apólice de seguros. São nossa melhor aposta para interações e tratamento justo. Assim, nossa pró-atitude para com o personagem vem do fato de que nos aliamos a ele, seja o Tony Soprano, ou qualquer outro vilão de narrativa fílmica congênere. E fazemos isso porque, no mundo ficcional desse personagem, as outras possíveis alianças seriam moralmente piores ou irrelevantes, aponta Carroll (*op. cit.*: 133).

Porém, isso não que dizer que sejamos a favor das características imorais e criminosas desse personagem. Portanto, complementa o autor, nossa aliança não é incondicional:

ainda dizemos que certas atitudes ou pensamentos desse ser nos repele, o que torna limitada a nossa capacidade de simpatizar com esse vilão, segundo o autor (*op. cit.*: 134).

5 Conclusão

Para voltar ao problema de pesquisa inicialmente proposto, fica claro que o paradoxo do vilão aprovado funciona: não apenas o Tony Soprano, mas há muitos outros vilões dessa estirpe que garantem o consumo das mídias audiovisuais. Essas produções são tidas como um meio de comunicação majoritariamente ligado ao consumo, cujo sucesso pode ser medido pelos sucessos de bilheteria: atraem espectadores para as salas de cinema e, posteriormente, para as locadoras, ou ainda, rendem pontos de audiência quando televisionados.

Mas, esse apreço por um vilão que ocupa a esfera do herói – nessa inversão de esferas dos personagens – dependerá da caracterização do vilão e dos personagens secundários, a fim de cumprir a fórmula do “melhor dos piores”, indicada por Carroll.

Para a conclusão desse raciocínio, coloca-se que a representação do vilão na narrativa audiovisual aqui analisada é feita de tal forma que este vilão seja o menos pior, ou, o melhor dos piores. No conjunto de caracterizações, a direção e a produção cinematográficas constroem personagens secundários e antagonistas que sejam iguais ou inferiores ao protagonista, e salientam para o espectador as qualidades – mesmo que sejam raras – do protagonista, o que desencadeia o sentimento de simpatia pelo vilão, ou, como sugerido inicialmente, a aprovação do vilão.

Como resultado parcial de pesquisa, o estudo segue na investigação dos elementos

cinematográficos responsáveis por essas caracterizações dos personagens, tanto dos principais como dos secundários, a fim de identificar que elementos contribuem para a criação de um vilão aprovado.

6 Bibliografia

CAMPBELL, J. (2007), *O Herói de Mil Faces*, São Paulo: Pensamento.

CARROLL, N. (2004) , *Sympathy for the Devil*, IN: GREENE, R.; VERNEZZE, P., *I Kill Therefore I Am, The Sopranos and Philosophy*, Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 121-136.

PEÑA TIMÓN, V. (1994), *El Programa Narrativo como Expresión del Valor Constitutivo del Relato en el Spot Publicitario Audiovisual*, 337 f. Tese (Doutorado) - Univesidad Complutense de Madrid, Madrid, disponível em: [d<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3006101.pdf](http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3006101.pdf). [consultado a 17 de setembro de 2009].

PINHEIRO, F. (2008), *Luzes e Sombras - Projeções do Bem e do Mal na Tela do Cinema*, Intercom, XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal/RN, 2 a 6 de setembro de 2008, 1 CD-ROM.

RUDRUM, D. (2002), *Narratology*, *The Literary Encyclopedia*, disponível em: <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1252>>. [consultado a 06 de setembro de 2009].

SILVA, J. (2009), *Narratologia*, Scribd, disponível em: <http://www.scribd.com/doc/19242793/NARRATOLOGIA>. [consultado a 01 de setembro de 2009].