



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
CAMPUS AVANÇADO DE PAU DOS FERROS - CAPF
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS – DLE

DOUGLAS PIMENTA ARCELINO

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM THE DUDE NO FILME *THE BIG LEBOWSKI*: O CARISMA COMO ESPELHO SOCIAL

PAU DOS FERROS
2023

DOUGLAS PIMENTA ARCELINO

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM THE DUDE NO FILME *THE BIG LEBOWSKI*: O CARISMA COMO ESPELHO SOCIAL

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras – DLE, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros – CAPF, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, como pré-requisito para a obtenção do título de graduado em Letras, habilitação em Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos.

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei n° 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei n° 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

**Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

P644c Pimenta Arcelino, Douglas

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM THE DUDE NO
FILME THE BIG LEBOWSKI: O CARISMA COMO
ESPELHO SOCIAL. / Douglas Pimenta Arcelino. - Pau dos
Ferros, 2023.

52p.

Orientador(a): Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos.
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Personagem. 2. Carisma. 3. Cinema. 4. The Dude. I.
Gondim dos Santos, Evaldo. II. Universidade do Estado do
Rio Grande do Norte. III. Título.

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.

DOUGLAS PIMENTA ARCELINO

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM THE DUDE NO FILME *THE BIG
LEBOWSKI*: O CARISMA COMO ESPELHO SOCIAL**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Estrangeiras – DLE, *Campus* Avançado de Pau dos Ferros – CAPF, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, como pré-requisito para a obtenção do título de graduado em Letras, habilitação em Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas.

Aprovado em 05/04/2023.

BANCA EXAMINADORA:

Evaldo Gondim dos Santos

Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos (UERN)

Jakson Barbosa Gama

Prof. Me. Jakson Barbosa Gama (SEDUC-CE)
Examinador externo

Fernando Filgueira Barbosa Júnior

Prof. Dr. Fernando Filgueira Barbosa Júnior (UERN)
Examinador interno

Dedico este trabalho à minha esposa,
Luana, por transformar minha
caminha mais leve e por todo apoio e
paciência durante o dia a dia.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, que fez com que meus objetivos fossem alcançados durante todos os meus anos de estudos.

Sou grato à minha esposa Luana que nunca me recusou amor, apoio e incentivo. Obrigado, com todo o amor do meu coração, por compartilhar os inúmeros momentos de ansiedade e estresse. Sem você ao meu lado o trabalho não seria concluído.

Quero agradecer aos meus amigos mais queridos, por sua compreensão durante os tempos de ausência ao longo do ano de TCC. Eles sempre estiveram presentes com palavras de encorajamento e força. Vocês também fazem parte da minha jornada durante este tempo de minha vida.

A todos os alunos da minha turma, pelo ambiente amistoso no qual convivemos e solidificamos os nossos conhecimentos, o que foi fundamental na elaboração deste trabalho de conclusão de curso.

Ao professor Evaldo Gondim, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação e amizade, além de ter despertado o meu interesse pela arte do cinema e demais coisas relacionadas.

Aos membros que compõem a minha banca, por aceitarem o convite e se disponibilizarem a analisar meu trabalho com tanto apreço.

Aos professores, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional ao longo do curso.

Aos meus pais, que me incentivaram nos momentos difíceis e compreenderam a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

Agradeço a todos, minha família, parentes e amigos que com seu incentivo me fizeram chegar à conclusão do meu curso e começo de uma nova carreira.

“I’m the Dude. So that’s what you call me. You know? that or, uh, His Dudeness, or uh, Duder, or El Duderino if you’re not into the whole brevity thing.” **Jeff Bridges** (*The Dude*)

RESUMO

O presente trabalho visa compreender e analisar como se dá a construção da personagem principal na obra *The Big Lebowski* dos aclamados diretores, Joel David Coen e Ethan Jesse Coen, conhecidos profissionalmente por Irmãos Coen. Assim sendo, concentramos nosso enfoque na habilidade mais perceptível da nossa personagem: o carisma. Compreender como se constrói uma personagem singular e carismática. Tratando-se de uma pesquisa qualitativa, de teor crítico e cunho analítico-interpretativa, centraremos nossos esforços em descrever e analisar a personagem em interação com o meio e com as outras personagens. Foram utilizadas principalmente as teorias de Antonio Candido (2007), Gilles Deleuze (1990), Ken Dancyger e Jeff Rush (2007). Por fim, entendemos que a criação de uma personagem única e carismática se dá pela sua capacidade de incorporar características humanas e tornar-se familiar, num processo de espelhamento-social frutos da época e dos costumes da sociedade.

Palavras-chave: Personagem. Carisma. Cinema. The Dude.

ABSTRACT

The present work aims to understand and analyze how the main character is constructed in *The Big Lebowski* by acclaimed directors, Joel David Coen and Ethan Jesse Coen, known professionally as the Coen Brothers. Therefore, we concentrated our focus on our character's most noticeable ability: charisma. Understand how to build a unique and charismatic character. As this is a qualitative, critical and analytical-interpretative research, we will focus our efforts on describing and analyzing the character in interaction with the environment and with the other characters. Mainly the theories of Antonio Candido (2007), Gilles Deleuze (1990), Ken Dancyger and Jeff Rush (2007) were used. Finally, we understand that the creation of a unique and charismatic character is due to its ability to incorporate human characteristics and become familiar, in a process of social-mirroring fruits of the time and society's customs.

Keywords: Character. Charisma. Movie theater. The Dude.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2	A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NAS DIFERENTES MÍDIAS	15
2.1	A PERSONAGEM LITERÁRIA	16
2.2	A PERSONAGEM TEATRAL	17
2.3	A PERSONAGEM CINEMATOGRÁFICA	18
3	O CINEMA DE PERSONAGEM E A NARRAÇÃO CRISTALINA: A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA COMO ESPELHO SOCIAL.....	22
4	A CONSTRUÇÃO E A NARRAÇÃO	30
4.1	<i>THE BIG LEBOWSKI</i>: UMA OBRA DOS IRMÃOS COEN	30
4.2	DA COMPARAÇÃO À SEMELHANÇA: ESPELHAMENTO-SOCIAL	32
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS.....	52

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É preciso inicialmente considerarmos a grande importância que o cinema vem ganhando com o passar do tempo, desde a sua criação, se reinventando através dos avanços tecnológicos, assim se tornando o que conhecemos atualmente, em que o cinema já se estrutura em forma totalmente diferente da sua origem, assumindo grande peso nas esferas sociais e econômicas ao redor do globo. Assim, o presente trabalho tenciona a analisar, primeiramente, como se dá a construção e a caracterização carismática da personagem principal no filme *The Big Lebowski*.

Tendo em vista os aspectos mencionados, conclui-se que embora o cinema faça parte do cotidiano de inúmeras pessoas ao redor do mundo, nem todas as elas compreendem a importância de estudá-lo, de sua origem e seus processos criativos, suas escolhas temáticas e o impacto deste em suas vidas. Assim, o presente trabalho se faz importante, pois busca investigar os itens que compõem a construção de uma personagem única e singular no meio cinematográfico, tomando como base o filme *The Big Lebowski*, transformando, então, a narrativa em que está inserida também única e singular.

Acreditamos que o contato com obras cinematográficas, além de nos possibilitar problematizar algumas questões às quais nos propomos investigar nesta pesquisa, também nos permite entender os processos que estão para além do filme e que a ele são integrados para o possível sucesso, além dos aspectos e sentimentos que nos são transmitidos através da criação de uma personagem carismática. Nesse processo, somos agraciados com uma formação mais crítica e objetiva, o que nos permite compreender o cinema não como um mero filme ou imagem, mas sim, como um processo de espelhamento entre o real e o virtual, no qual essa potencialização se faz importante para a criação de uma narrativa multifacetada, cativante e singular.

Nesse sentido, o intuito desta pesquisa é ampliar a discussão sobre cinema aliado ao entendimento crítico dos diferentes processos criativos que o compõem em essência. Dessa forma, esperamos que as reflexões contidas nesse trabalho possam colaborar, de algum modo, com o fazer literário e os estudos sobre cinema.

Estudar o cinema é compreender que, embora seja uma recente criação do homem, já faz parte quase que inteiramente do cotidiano de cada indivíduo. Muito se fala hoje da evolução do cinema e das grandes franquias que atualmente enfileiram pessoas na frente dos grandes cinemas ao redor do mundo, porém, é preciso entender um pouco mais afundo sobre a criação e a evolução social do cinema atual. Além da importância financeira, precisamos também

prestar atenção à grande importância sociocultural que os filmes e a indústria cinematográfica possuem na atualidade, tomando especificamente as produções pós-modernistas, como exemplo a obra *The Big Lebowski* que foi escolhida para este trabalho. Sendo assim, nos questionamos como *The Dude* se apresenta enquanto personagem carismática? E por último, quais elementos compõem a obra *The Big Lebowski* que possibilitam o espaço ideal para uma personagem tão carismática?

Por conseguinte, o referido trabalho tenciona analisar e descrever como a construção da personagem *The Dude* (Jeff Bridges) é feita para criar uma personagem única e carismática. Dessa forma, partimos de uma análise detalhada das personagens para, assim, analisarmos em específico o personagem principal e sua grande importância para o andamento narrativo da obra. Primeiramente, centramos nossa análise do ponto de vista do protagonista, *The Dude*, pois é onde se concentram as principais problemáticas a serem analisadas. Após, partimos do ponto de vista das demais personagens, as quais fazem o ciclo de amizade e inimizada do nosso protagonista, que embora sejam, em alguns pontos, parecidos, não recebem o mesmo destaque que nosso protagonista.

É válido salientar que a escolha pelo referido *corpus*, tão mencionado no decorrer desse texto, foi idealizada durante a participação no Projeto de Pesquisa (PIBIC/2022) coordenado pelo professor doutor Evaldo Gondim dos Santos, onde estudávamos outra obra dos irmãos Coen, bem como a importância das personagens cinematográficas e a virtualidade que essas personagens cinematográficas juntamente com elementos sonoros/simbólicos e visuais saltavam a tela, às vezes de forma orgânica e outras mais recolhidas no imaginário coletivo dos espectadores, sempre salientado que as perspectivas são múltiplas e muitas vezes reclusas ao imaginário de cada um.

Para embasar nosso trabalho, partimos dos pressupostos estabelecidos por Candido (2007) referente a construção da personagem de ficção literária, cinematográfica e teatral. Trabalhando também com as teorias sobre a imagem-cristal e as potências do falso de Deleuze (1995), também partimos das teorias de Dancyger e Rush (2007) além de Costa (2003) para compreender o cinema, e muitos outros.

Em razão da fundamentação teórica, bem como o *corpus* escolhido, desenvolvemos uma pesquisa cujos procedimentos técnicos a serem utilizados centram-se em descrever e analisar, visto que nosso estudo se encontra no âmbito bibliográfico. Dessa forma, trata-se de uma pesquisa qualitativa de teor crítico e cunho analítico-interpretativa.

Inicialmente, estabelecemos a que tipo de análise fílmica estaremos a recorrer neste trabalho, porém, antes de tudo isso, faz-se necessário entender que analisar um filme difere do fazer a crítica do filme, assim como fazem inúmeros críticos de cinema. Em resumo, analisar um filme, ou determinadas cenas dele, é decompor os elementos cênicos ao modo de estabelecer entre elas relações de harmonia e lógica com a finalidade de demonstrar que a utilização de diversos elementos que se complementam, forma então um aclamado filme ou até mesmo demonstra que a junção dos elementos se torna desarmoniosa e incoerente.

Assim, trabalharemos nossa análise tentando perceber essas muitas relações entre os elementos cênicos, sejam eles: sonoros (trilha sonora, efeito sonoro), visuais (enquadramentos, opções de filtro, foco, figurino e ambientação) e até mesmo afetivos (identificando a possível relação de familiaridade do público com elementos/objetos/qualidades de dentro do filme).

Por conseguinte, escolhemos cenas retiradas do filme de modo que as escolhas englobam momentos em que percebemos a participação ativa da personagem principal *The Dude*, apresentando a sua mais marcante característica: o carisma. Os seguintes fragmentos são momentos em que o personagem principal interage com as demais personagens que compõem a obra.

Assim, analisaremos i) como a influência e o carisma do protagonista se fazem presente na vida das demais personagens que compõem a obra e como essas interagem com ele; ii) como as próprias características da personagem principal, sendo carismática e única, são incorporadas pela narrativa, assim, tornando-a essencial para narrativa.

Assim sendo, seguimos as seguintes etapas para a conclusão do projeto: i) listagem e minutagem teórico-crítico sobre o filme *The Big Lebowski*; ii) levantamento teórico sobre o cinema atual e experimental e sua relevância social, assim como as teorias que trazem a discussão sobre a construção e análise da personagem *The Dude* como herói cômico; e por fim, iii) interpretação e análise da obra cinematográfica *The Big Lebowski* onde relacionamos no *corpus* supracitado as teorias aqui apresentadas.

Nos capítulos que seguem esse trabalho, falamos, inicialmente, um pouco mais sobre como se dá o trabalho de idealizar e construir ativamente uma personagem, dando exemplo da construção nas três esferas da arte: na literatura, no teatro e por último no cinema.

Em seguida, sobre o cinema como espelho social, aprofundou-se mais nas teorias que compõem o cinema, tais como: a criação, a idealização e a organização narrativa que se deve construir para alcançar os objetivos pretendidos por inúmeros autores e cineastas. Assim, tomou-se como base dois dos principais nomes do cinema atual: Steven Spielberg e Steven Soderbergh,

comparou-se então as ideias e os modelos dos dois autores para traçarmos uma fórmula de como criar e inserir uma personagem carismática em uma narrativa.

Adiante falamos sobre a obra que compõem o *corpus*; esta parte do trabalho foi idealizada para ser uma pequena apresentação sobre a obra que compõem nosso corpus, detalhando-a e introduzindo-a, além de também apresentarmos um pouco mais sobre os roteiristas e também produtores do filme: os conhecidos Irmãos Coen.

Por fim, temos presente neste último capítulo a apresentação das análises feitas com algumas cenas retiradas do filme com o intuito de demonstrar e exemplificar as escolhas narrativas para a construção da personagem única: *The Dude*. Assim, encontra-se aqui reunida a descrição detalhada das cenas, assim como a descrição dos fatores além do visual, mas também como a escolha de figurino, cenário, das falas e dos diálogos que as personagens trocam em suas interações entre si, e também sobre a escolha da trilha sonora e dos efeitos sonoros que permeiam as cenas.

2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NAS DIFERENTES MÍDIAS

Durante a leitura de um romance, geralmente, ficam gravadas, em nossa memória, as impressões que tivemos do enredo e das personagens. Desse modo, avaliamos a nós mesmos sob a ótica da personagem, pensamos na vida que levam e nos problemas que enfrentam. Assim, quase que instantaneamente, nos tornamos, durante a leitura, a própria personagem. Habitamos um lugar-comum com o eu e o ser fictício.

Segundo Candido (2007), esta criação literária comunica e expressa tão bem traços de uma verdade existencial que percebemos as personagens como nossos semelhantes, ou seja, seres verossimilhantes. Ainda de acordo com Candido (2007), o romance se baseia na relação entre o ser vivo e o ser fictício, tal relação se manifesta nas personagens e através delas pode, enfim, se concretizar

Dessa maneira, não seria errado afirmar que a personagem é o que há de mais vivo na narrativa. entretanto, não podemos dizer que o essencial do romance é unicamente a personagem, pois este não existe separado das outras características que lhe proporcionam vida, tais como o enredo e as ideias. O que podemos afirmar com clareza é que a personagem é o elemento mais atuante na história.

Assim, acerca desse caráter compreensivo da personagem Candido (2007, p. 59) elucida: “[...] a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que as que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.” Na narrativa, as personagens são desenvolvidas de forma lógica e bem elaborada, pois seguem uma linha de coerência fixa estabelecida pelo próprio autor. Assim, toda personagem carrega, em sua criação, o caráter intencional do autor, atribuindo à obra uma impressão de complexidade que a enriquece.

Todavia, nos identificamos com as personagens, pois embora sejam mais lógicas que os seres vivos, permanecem fragmentadas, incompletas e insatisfeitas, tal como nós. Evidencia-se, portanto, que a natureza da personagem depende, única e exclusivamente, das intenções do literato, bem como sua função a ser exercida na obra.

Esta organização é decisiva na caracterização dos seres fictícios, pois é o princípio que proporciona vida às personagens, as fazem parecer mais coesas e mais atuantes do que os próprios seres vivos. Nesse sentido, é preciso, antes de tudo, entendermos a função da personagem como produto de uma realidade social. Sendo assim, faz-se necessário que olhemos

a fundo quais os processos criativos e interacionais regem as personagens para podermos, conseqüentemente, compreender os papéis que elas desempenham na obra.

2.1 A PERSONAGEM LITERÁRIA

Acerca do papel da personagem, Candido (2007, p. 35) nos explicita que a obra literária: “[...] é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo).” Percebemos aqui uma distinção entre o ser-leitor e o ser-personagem, que mesmo sendo perceptível a proximidade entre obra e leitor, os personagens já são, no momento em que são escritos, definitivos e sem espaços para mudanças comportamentais e cognitivas.

Posto isto, Candido (2007, p. 35) postula que as personagens: “Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” Portanto, é necessário percebermos esta relação entre o real e o ficcional, essencialmente o ser-real e o personagem fictício, mas não menos real que o espectador que observa e sente do lado externo da obra.

Sendo assim, Candido (2007) explicita que:

A diferença profunda entre a realidade e as objectualidades puramente intencionais [...] reside no fato de que as últimas nunca alcançam a determinação completa da primeira. As pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente alguns podem ser “colhidos” e “retirados” por meio de operações cognoscitivas especiais. [...] Isso se refere naturalmente em particular a seres humanos, seres psicofísicos, seres espirituais, que se desenvolvem e atuam. A nossa visão da realidade em geral, e em particular dos seres humanos individuais, é extremamente fragmentária e limitada. (CANDIDO, 2007, p. 24)

Mesmo o ser-real, o ser humano que possua essas características descritas acima, poderá se distanciar daquele ser fictício ao qual ele se propõe a observar como leitor e/ou espectador, de modo a gerar um distanciamento entre os dois lados que ocasionalmente surjam sentimentos de estranhezas e de falta de aproximação identitária com o personagem ou a obra, surgindo essa origem multifacetada e fragmentada da sua própria visão sobre aquilo que o rodeia e faz parte do seu mundo.

É a partir das escolhas do autor e das relações construídas e reconstruídas que a personagem ficcional é então concebida. Esta personagem, que antes poderia ser transparente e rasa, também pode se tornar opaca ao espectador e, simultaneamente, profunda o suficiente para

despertar em nós aquele sentimento de proximidade. É somente quando a personagem transcende seu caráter fictício que então percebemos sua presença existencial e real. Nesse sentido, a tornamos, através do imaginário, um ser tão real e complexo quanto muitos seres humanos.

2.2 A PERSONAGEM TEATRAL

Tal como afirma Prado (In Candido, 2007, p. 81), as semelhanças que se dão por ambas as partes, em suas particularidades, contarem um pouco sobre fatos que, supostamente, acontecem em algum lugar, momento e a um variado número de indivíduos, em que não é muito difícil imaginarmos que alguém escreva ou pense em uma história (muitas vezes baseando-se na realidade) de forma semelhante à uma peça ou romance, assim também podendo acontecer ao filme, já que podemos facilmente observar a inúmeras adaptações entre as três esferas. De forma tridimensional, segundo o autor, um romance pode virar peça teatral enquanto também poderá ser adaptado às telas do cinema.

Uma das grandes diferenças entre os três tipos de personagem apresentados é a de que no teatro, as personagens são, em sua essência, a potencialidade plena da obra teatral, visto que sem tal indivíduo se faz impossível a virtualidade da peça teatral. Já no romance, por exemplo, a personagem nada mais é que uma parte da obra, ou seja, dentre muitas outras peças a nossa personagem é apenas mais uma que compõe um todo.

Assim, segundo Pallotini (1989, p. 5) “Personagem seria, isso sim, a imitação, e, portanto, a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios.” Logo podemos perceber essa potencialidade da imitação ou uma verossimilhança aos tons mais perceptíveis, já que, como a própria autora introduz, o ser ficcional ao qual a personagem pertence é composto pela criação a partir da realidade que no momento de sua criação o incorpora, logo, a personagem não é e nem possui todos os traços da *persona* humana, traços estes que possivelmente encontraríamos em pessoas reais. Assim, a personagem surge de um *modelo* social e segue o mesmo, fruto de uma cronologia seletiva, pois é o autor quem selecionará e transportará os traços característicos de uma escolhida época e costumes, que pode e, ao mesmo tempo, não pertence a muitas pessoas.

Esta dualidade é muito perceptiva quando tomamos visão ao espaço teatral, pois, como também explicita Pallotini (1989) mais adiante, é a de que teatro é:

[...] arte específica pela qual, através da presença física do ator (ou mesmo da voz do ator, ou mesmo do ator sem voz), um autor se manifesta (mesmo que esse autor se

confunda com o próprio ator) e transmite, com palavras, gestos, atos, movimentos, um conteúdo a um público. (PALLOTINI, 1989, p. 9)

Assim, tomaremos o teatro, e conseqüentemente o cinema a qual adentraremos mais tarde, um espaço ao qual o ator/personagem, por meio da manifestação, tem a missão de transmitir um referido conteúdo a um determinado público. Entretanto, ator e personagem, podem, ocasionalmente, conflituarem no momento em que, de certa forma, assumem e incorporam o mesmo ser, já que, um pode querer se sobressair sobre o outro, podendo-se ter múltiplas interpretações, tanto de personagem quanto da mensagem que será captada pelo público.

É através da ação e reação do personagem/ator que ele se torna definitivo para trama e aproximação do público com a obra e seus personagens. Pallotini (1989, p. 11) esclarece que “O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator.” Logo, é imprescindível que a personagem possua características humanamente próximas e possíveis de conectarmos com esses sentimentos. Uma personagem que demonstra seus sentimentos, que ri ou que chora, que vença, mas que também perca.

É válido dizer que, personagem é, em essência, uma pessoa imagética, porém não menos real, visto que apresenta, se não todas, os maiores traços humanos no quesito sentimentos e personalidades, uma vez que no momento em que é idealizado por seu autor, não só seleciona características que possam suportar o seu pretendido *modelo* social, como também fundamenta-se em comportamento e conjuntos sociais de uma determinada época, a qual também foi previamente pensada no momento da idealização da personagem-persona.

Findando com o comentário de Pallotini (1989, p.12) sobre a criação de um personagem verossímil, essa capacidade de criação semelhante ao real, de modo algum significará criar um ser comum, simples e banal, e nem mesmo uma persona puramente verdadeira. Não importa o grau de verossimilhança que essas personagens incorporam no momento de suas criações, nenhuma possuirá a capacidade de transpor completamente a barreira entre o real e o virtual. Sendo assim, nenhuma é verdadeiramente real nem muito menos comum, mas sim única.

2.3 A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA

É notório que percebamos uma certa aproximação entre as obras literárias, tais como o romance, por exemplo, com as peças de teatros, ambas contendo suas especificidades e, assim, contrastando aos olhos do público leitor/espectador. Faz-se necessário que observemos a sutil

mesclagem entre as esferas teatrais e literárias, tal mesclagem resulta na contribuição do pensamento para o surgimento de novas ideias, findando na formação de uma nova esfera, a do cinematográfico.

Atualmente, as três esferas caminham juntas e bebem da fonte uma das outras para que assim se forme uma espécie de simbiose, aonde cada uma possua seu grão de importância e essa mutualidade se perpetue ao longo do tempo.

Assim como toda criação, seja humana ou natural, se faz necessário os meios e as ferramentas para somente então transportar a obra do mundo virtual e/ou imaginário para o mundo físico e vívido. Segundo Proença Filho (2007):

Toda criação artística exige um suporte material. Como, entre outros, a tinta e a tela, na pintura; o mármore, a pedra, a madeira, o metal, na escultura. Trata-se, no caso, de produtos naturais. A literatura tem como suporte uma língua, um produto cultural. (PROENÇA FILHO, 2007, p.30)

Se compararmos a literatura e o cinema em termos de suporte material, identificaremos a língua como suporte literário. Por outro lado, o cinema possui uma gama maior de suporte material para a consolidação da obra cinematográfica, conseqüentemente, a aproximação entre a arte cênica e o ser-espectador acontece de forma quase que imediata. Assim, para além do texto, teremos principalmente o ator e sua personagem ficcional tomando forma físico-imagética. Além disso, temos ainda mais elementos que juntos vão enriquecendo e aprofundando a leitura do contexto social da personagem que, muitas vezes, aproxima-se do nosso contexto social, são eles: roteiro, cenografia, fotografia, figurino, maquiagem, além das músicas, sonorização e os efeitos sonoros, tudo isso acaba por dar mais elementos bionarrativos para uma nova leitura da obra e, causando uma nova aproximação entre a personagem, a obra e o homem-espectador.

Assim, é preciso entender que o personagem fictício, especialmente o cinematográfico – desde que seja posto de forma primorosa e intencional a aproximação com o espectador – possui grande facilidade de se conectar com as pessoas reais e suas expectativas de encontrar no fictício aquilo que se aproxime do seu eu(s), ou seja, seu mundo interno e externo. Como é possível percebermos também nessa afirmação de Candido (2007):

Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade. Isso comunica à representação a sua força de “presença existencial”. (CANDIDO, 2007, p. 25)

Essa característica que transpassa a barreira do ficcional e incorpora o ambiente vivo da realidade é essencialmente o que determina a qual esfera o personagem pode se alçar, seja somente a esfera ficcional ou chegar ao nível de um personagem que transpõe os limites da ficção narrativa, como, por exemplo, o personagem *Sherlock Holmes*, este que por muito tempo transpassou essa esfera ficcional e era recebido e percebido no ambiente existencial, pois emanava de forma bastante verossímil as qualidades de qualquer ser situado no mundo biossocial.

No entanto, não podemos esquecer que, assim como cita Costa e Louzada (1989, p. 27): “[...] o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias.” Logo, tentar desvencilhar o cinema com a literatura, também é tentar separar aquilo que dá a essência ao cênico, a habilidade de contar histórias e muitas vezes são histórias que captamos e assemelham-se a realidade, a nossa realidade. Sendo assim, a grande característica das personagens, cênicas e literárias, é a de ser verossímil, ou seja, são criados a partir da nossa imagem e trejeitos, segundo Alex Moletta (2009):

A palavra personagem surge do grego “persona”, e significa máscara. Ela é a maneira pela qual o indivíduo irá se apresentar. É com a “máscara” ou personagem que o público se identifica logo que o vê entrar em cena. Acompanha toda a sua trajetória e faz dela sua própria. Assim, quem assiste, passa pela experiência do drama, da comédia ou da tragédia, da dor ou da alegria sem sofrer as consequências que o personagem apresentado sofre. (MOLLETA, 2009, p. 25 *apud* VALENTE, 2022, p.6)

Logo, essa potencialidade da verossimilhança das personagens é o que evoca no espectador o sentimento de proximidade entre personagem e ser-real. Consequentemente, somos capazes de nos colocarmos nas situações das personagens, desde que elas sejam as mais próximas possíveis de nós, mesmo que essas situações estejam extrapoladas no mundo fictício, situações absurdas e adversas, se o personagem cênico conseguir transportar aos espectadores tais sentimentos tocantes, cumpre-se assim essa ponte entre real e ficcional.

Na poética aristotélica encontramos conceitos que ampliam a nossa compreensão acerca dos estudos literários, tais como *mimese* e *catarse*. Acerca da conceituação destas, Proença Filho (2007) nos diz:

para Aristóteles, a mimese corresponde à imitação das "essências"; imitar não é duplicar o referente; implica conhecimento da natureza profunda do ser humano e do mundo. O produto artístico que se concretiza a partir dela conduz ao efeito de "purgação" liberadora (catarse). (PROENÇA FILHO, 2007, p.31)

Esses dois conceitos são de importantíssima relevância para os estudos, tanto do cinema quanto da literatura, no momento em que nos colocamos no lugar das personagens, mesmo que momentaneamente, estamos também exercendo a *mimese* e a *catarse*. Vemos a nós mesmos em posições sociais as quais as personagens estão inseridas e, deste modo, também assumimos suas dores, ficamos felizes e aliviados quando as resoluções chegam e angustiados, até mesmo desapontados, quando não obtemos o desfecho que esperávamos. Assim, somos deixados frente a um espelho social num jogo de ser e sentir.

O espelho social é algo que está fortemente relacionado a como percebemos e lidamos com a sociedade em que fazemos parte, e também das literaturas que se originam de determinada época. Sendo assim, este “espelho social” é nada mais que a nossa capacidade de perceber nas conexões entre a literatura e a sociedade, mais precisamente, perceber nelas aquilo que se aproxima a minha pessoa, e que assim vai fazendo parte de um todo de pessoas que se identificam com determinada obra ou personagem, consequentemente fazendo parte de um todo social. Tudo isso, portanto, é situado historicamente, tendo em vista que transpassamos para o mundo ficcional aquilo que vamos captando de bom e/ou de ruim da época e da sociedade em que estamos inseridos.

Exemplificando, é pelo espelho social que somos levados a perceber comportamentos e maneiras de se ver o mundo, logo, é perceber no outro, mais precisamente no ser-personagem, aquilo que também faz parte de nós. É, portanto, entender que tanto o personagem quanto nós somos um produto sociocultural historicamente situado.

3 O CINEMA DE PERSONAGEM E A NARRAÇÃO CRISTALINA: A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA COMO ESPELHO SOCIAL.

A personagem e a narração são elementos igualmente importantes para a construção de qualquer narrativa marcante, então, se faz necessário determinarmos a que tipo de personagem estamos falando, seja ela plana ou redonda, precisamos saber a qual tipo de narrativa será inserida. Tomaremos como exemplo a comparação do trabalho de dois grandes escritores: Steven Spielberg e Steven Soderbergh. Segundo Dancyger e Rush (2007, p. 58):

Steven Spielberg and Steven Soderbergh. They represent two extreme impulses. Spielberg's impulse is classic linear storytelling, clearly plot-driven, and very effective (so effective, in fact, that it underpins the most commercially successful career in film history). Soderbergh's impulse is ambiguous, experimental, and quirky. We call it anti-narrative.¹

Nessa breve introdução ao estilo de cinema dos dois Steven, os autores fazem uma clara diferenciação dos dois estilos, onde o primeiro tem o enfoque em contar histórias lineares e que a narrativa tem grande importância para o andamento da história, acaba por ser um modelo bastante efetivo e conseqüentemente lembrado. Já para o segundo escritor, sua narrativa é ambígua e sobretudo experimental, Soderbergh não reluta a tentar trazer novos elementos para seu contar. Assim, à primeira vista, seu modelo pode não ser tão agradável para o público e para a indústria, mas, mesmo assim, possui um grande peso narrativo, centrando-se a elementos além do somente observável.

Podemos perceber a grande e mais perceptível diferença entre os dois escritores: o modo de se contar histórias e criar seus personagens estão estritamente relacionadas ao seu modelo e a que esse modelo se propõe a alcançar. Seja para o clássico ou o experimental, a narrativa ou ausência dela é de suma importância para a nossa identificação com a obra.

Dancyger e Rush (2007, p. 58) enfatizam que a preocupação da escrita de Steven Spielberg está para além do estético e/ou sócio-político, pois para a sua estratégia narrativa, torna-se mais facilmente perceptíveis e claras as motivações e objetivos da personagem principal. Assim, é mais rápido a nossa identificação com a mesma. Se tomarmos como exemplo aquele herói típico do cinema, é aqui que podemos olhar para o modelo de Spielberg e imaginarmos tais questionamentos, é mais fácil para uma criança e a mídia apegarem a um

¹ Tradução nossa: "Steven Spielberg e Steven Soderbergh. Eles representam dois impulsos extremos. O impulso de Spielberg é a clássica narrativa linear, claramente voltada para o enredo e muito eficaz (tão eficaz, na verdade, que sustenta a carreira de maior sucesso comercial da história do cinema). O impulso de Soderbergh é ambíguo, experimental e peculiar. Chamamos isso de anti-narrativa."

personagem desde o princípio da obra apenas por aquele personagem ser o principal e possuir a virtude de herói, ou deixá-lo à mercê de suas interpretações sobre a moral sócio-política que permeia a obra juntamente com a personagem. Essa preocupação em não se apegar ao estético e/ou sócio-político é para facilitar os caminhos para a rápida identificação com os personagens que estão presentes no modelo de Spielberg.

Adiante Dancyger e Rush (2007, p. 59) concluem:

[...] Steven Spielberg is a storyteller, always mindful of holding his audience. He is a storyteller who views his creative life as an amusement park, with his films as the various rides. Clearly, he prefers the rides that emphasize charm over darkness, thrills over meditations, and action over reflection.²

Não apenas o estilo de narrativa de Spielberg parece ser mais concentrado na trama e tampouco na personagem, pois, ela precisa muito que os elementos narrativos a levem ao seu destino, simplificando, assim, a sua essência, se tornando comercial e socialmente mais aceitável.

Do outro lado, temos Steven Soderbergh, que os autores tentam demonstrar como oposto aos modelos de Spielberg. Dando enfoque às questões deixadas de lado no primeiro caso, sobre Soderbergh, Dancyger e Rush (2007, p. 59) elucidam:

[...] Soderbergh seems to favor the creative impulse over the commercial impulse. And instead of dwelling on genres of wish fulfillment, Soderbergh has focused principally on character-driven genres, the melodrama and the film noir.³

Percebemos essa característica experimentalista em Soderbergh, uma vez que prefere narrativas que sejam frutos da direção das próprias personagens, onde a criatividade toma a frente dos desejos comerciais, seu modelo não tem o intuito de ser de fácil captação pelo público, procurando vender sua experiência ao maior número de pessoas. Pelo contrário, a narrativa de Soderbergh conduz o público a pensar e a perceber os elementos reais e virtuais que englobam o filme e as personagens que o compõe.

Acerca da aproximação ao personagem no modelo de Steven Spielberg, Dancyger e Rush (2007, p. 59) salientam:

² Tradução nossa: “[...] Steven Spielberg é um contador de histórias, sempre preocupado em prender sua audiência. Ele é um contador de histórias que vê sua vida criativa como um parque de diversões, sendo seus filmes como vários ciclos. Claramente, ele prefere aquilo que enfatiza o encanto sobre a escuridão, as emoções sobre as meditações e a ação sobre a reflexão.”

³ Tradução nossa: “[...] Soderbergh parece favorecer o impulso criativo sobre o impulso comercial. E em vez de insistir em gêneros de realização de desejos, Soderbergh concentrou-se principalmente em gêneros direcionados aos personagens, o melodrama e o filme Noir.”

When we look at Spielberg's characters, we find that they are most often extreme. Polarities create conflict, and Spielberg wants as much conflict as possible to drive the narrative. Consequently, the young/old, black/ white, Jewish/Gentile grid (schematic or narrative polarity) is applicable to the main character/antagonist relationship in Spielberg's work.⁴

O modelo de Spielberg busca saltar nossos olhos à essas claras características discordantes, essa polaridade narrativa busca nos extremos uma maneira mais simples, mas não no sentido da facilidade de se criar personagens, mas sim pela capacidade do espectador de ater a essas marcantes características mais rapidamente, de captarmos as mensagens que a narrativa quer que percebamos o mais rápido possível. Sendo assim, o modelo de Spielberg vai depender mais ainda da interação entre a personagem principal e o seu oposto, um antagonista, somente então podemos perceber as qualidades do “herói” em comparação com as não-qualidades do antagonista.

Já no modelo de Steven Soderbergh, Dancyger e Rush (2007, p. 67) contrastam:

If Steven Spielberg's characters are ordinary people who reluctantly take heroic action and succeed, Soderbergh's characters are more often ordinary people who take action and fail. [...] Soderbergh's characters find themselves in circumstances or relationships that overwhelm them. Soderbergh characters occupy a world somewhere between realism and the dark side, the nightmare world, quite the opposite from Spielberg's characters.⁵

Se no modelo de Spielberg temos uma personagem comum, mas que mesmo diante de certas dificuldades supera tudo que se apresenta em seu caminho. Aqui no modelo de Soderbergh a personagem é ainda mais comum, não sendo o bastante, ela confronta seus desafios e ainda assim falha de alguma maneira, isso acaba por criar um precioso lugar-comum em que as pessoas possam se aproximar, já que no mundo real não há quem conclua seus desafios com êxito em todas às vezes. Falhar é uma característica humanamente compartilhada, então uma personagem que falha é mais humanamente construída.

Mais adiante, Dancyger e Rush (2007, p. 60), agora focando na personagem principal do modelo de Spielberg, comentam sobre como a mesma compartilha de suas principais qualidades: a primeira característica sendo uma inocência infantil, causando no público

⁴ Tradução nossa: “Quando olhamos para os personagens de Spielberg, descobrimos que eles costumam ser extremos. As polaridades criam conflito, e Spielberg quer o máximo de conflito possível para conduzir a narrativa. Conseqüentemente, a grade jovem/velho, negro/branco, judeu/gentio (polaridade esquemática ou narrativa) é aplicável à relação personagem principal/antagonista na obra de Spielberg.”

⁵ Tradução nossa: “Se os personagens de Steven Spielberg são pessoas comuns que relutantemente realizam ações heroicas e são bem-sucedidos, os personagens de Soderbergh são mais frequentemente pessoas comuns que agem e fracassam. [...] Os personagens de Soderbergh se encontram em circunstâncias ou relacionamentos que os oprimem. Os personagens de Soderbergh ocupam um mundo entre o realismo e o lado sombrio, o mundo dos pesadelos, ao contrário dos personagens de Spielberg.”

sentimentos que geram uma aproximação; a segunda característica é a de que possua muita relutância, mas no sentido de seguimento de roteiro, já que dado os determinados estímulos narrativos, a personagem principal estará de um lado e seguirá até o final com o intuito de alcançar o ponto final, e não havendo nada que o mude de caminho para somente então concluir seus objetivos.

No modelo de Soderbergh, Dancyger e Rush (2007, p. 68) ilustram essa questão da personagem principal dizendo: “With few exceptions, Soderbergh’s main characters are rarely heroes. More on display is their humanity and vulnerability. The narrative becomes the microscope through which to observe their behavior.”⁶ Faz-se válido, então, dizer que, para Soderbergh, é mais preferível uma personagem que apresente vulnerabilidades, as quais devem ser decorrentes da sua humanidade.

Pois como bem elucidam os autores Dancyger e Rush (2007, p. 68), há personagens depressivos, traídos, vulneráveis, miseráveis e caíram em desgraça por atos que dependeram ou não de suas ações. Nesse modelo, a narrativa é apenas um espelho focando na personagem para podermos identificá-la e, simultaneamente, vinculá-la através de suas características, que são copiosamente humanas.

Sucessivamente, sobre a questão da identificação ao modelo de Steven Spielberg, Dancyger e Rush (2007, p. 61-62) discorrem:

Writers use a number of strategies to enhance the audience identification with the main character. Spielberg’s use of the antagonist is one example. There are other strategies that Spielberg favors and others that he sidesteps. He is not drawn to a charismatic main character. In fact, quite the contrary, he takes pains to establish that his main character is ordinary. [...] There is never a cynical last twist that defeats the character. He always succeeds in the end, and by doing so, he emerges a hero, a very easy character with whom to identify.⁷

Ao longo da vida do personagem em sua própria história, no modelo de Spielberg, a personagem quase que inevitavelmente conclui seus objetivos e metas, e por ser tantas vezes vencedor no fim dos seus conflitos, sejam eles grandes ou pequenos, acaba-se tornando fácil a tarefa de chamá-lo de herói.

⁶ Tradução nossa: “Com poucas exceções, os personagens principais de Soderbergh raramente são heróis. Mais em exibição é a sua humanidade e vulnerabilidade. A narrativa torna-se o microscópio através do qual se observa o seu comportamento.”

⁷ Tradução nossa: “Os escritores usam uma série de estratégias para aumentar a identificação do público com o personagem principal. O uso do antagonista por Spielberg é um exemplo. Existem outras estratégias que Spielberg favorece e outras que ele evita. Ele não é atraído por um personagem principal carismático. Na verdade, muito pelo contrário, ele se esforça para estabelecer que seu personagem principal é comum. [...] Nunca há uma última reviravolta cínica que derrote o personagem. Ele sempre consegue no final e, ao fazer isso, surge um herói, um personagem muito fácil de se identificar.”

Não importa para esse tipo de personagem o tamanho da aventura, suas dificuldades e quem estará antagonizando-a, o roteiro trabalha guiando o personagem a concluir de forma heroica seus objetivos, nunca perdendo uma aventura sequer, e muitas vezes sem muitas perdas pessoais. Concluindo assim, a personagem de Spielberg e seu poder de conexão não se dá por portar uma essência carismática, mas pelo fato de identificarmos com essas personagens por sua extraordinária capacidade de resolver todos os seus problemas, assim, tornando-se carismática apenas por conta dos seus feitos na narrativa.

Sob outra perspectiva, no modelo de Soderbergh, Dancyger e Rush (2007, p. 69-70) explicitam:

Soderbergh does not go out of his way to invite us to identify with his main characters. [...] These are not characters we automatically connect with. [...] More often, we watch the characters at a distance rather than being invited into an intense relationship with them. [...] It's not so much that we are invited to identify with these characters; rather, we are invited to watch them work out their essentially moral dilemmas. As a general principle, we tend to like Soderbergh's characters, but we don't readily identify with them.⁸

Nos moldes de Soderbergh, somos levados a acompanhar as escolhas da personagem diante de seus problemas. Ao invés de sermos levados desde o primeiro momento a conectarmos a personagem principal, somos levados a nos envolvermos com as escolhas e as ações dela. Assim, nos tornamos uma espécie de analistas questionadores.

Consequentemente nos encontramos distantes dessas personagens no início da narrativa, porém cria-se, ao longo da trama, uma aproximação natural com as personagens, transmutando suas dores e ações, ao ponto em que nos vemos incorporados em uma narrativa tal como uma personagem principal.

Outros importantes conceitos que incorporam muito bem com as teorias supracitadas é a de imagem-cristal e as potências do falso de Gilles Deleuze. Deleuze (1990, p. 88) nos explicita, acerca da imagem-cristal, dizendo:

A imagem-cristal, ou descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém. Enquanto a indiscernibilidade constitui uma ilusão objetiva: ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel do outro, cada face

⁸ Tradução nossa: “Soderbergh não sai de seu estilo para nos convidar a nos identificarmos com seus personagens principais. [...] Esses não são personagens com os quais nos conectamos automaticamente. [...] Com mais frequência, observamos os personagens à distância, em vez de sermos convidados a um relacionamento intenso com eles. [...] Não é tanto que somos convidados a nos identificar com esses personagens; em vez disso, somos convidados a vê-los resolver seus dilemas essencialmente morais. Como princípio geral, tendemos a gostar dos personagens de Soderbergh, mas não nos identificamos prontamente com eles.

tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade.

Essa confusão entre o real e o imaginário é o que dá margem para que a personagem se torne tão receptível a uma determinada época e sociedade, já que ao momento em que as duas faces, a real e a imaginária, se confundem em uma única opção na mente de alguém, projetasse uma troca de significados de forma transitória entre os dois lados, onde uma não necessariamente se sobrepõe a outra e sim acontece um jogo de mutualidade característica.

Acerca dessa característica indiscernível, Deleuze (1990, p. 89) conclui: “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, ou do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens inexistentes, duplas por natureza.” Daí, então, surge a principal característica de uma narrativa cristalina, ou seja, essa dualidade que se cria na mente é fruto das imagens opacas e as muitas relações que elas provocam. Assim, uma narrativa cristalina é fruto de um prisma multifacetado o qual possui inúmeros lados, mas cada indivíduo que se põe a analisar esse processo narrativo só focaliza naquela face que mais se aproxima dela, logo a narrativa cristalina é múltipla em significado, mas singular a cada ser/interpretação.

Mais adiante, Deleuze (1990, p.89) demonstra, através da imagem do espelho, que:

O caso mais conhecido é o do espelho. Os espelhos de viés, os espelhos côncavos e convexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito, [...] O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo. A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ator visto de dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras.

Precisamos entender, de antemão, que essa imagem do espelho representa, então, a participação de um indivíduo nesse circuito, ao modo em que todos os envolvidos na apreciação de alguma personagem acabam se tornando um todo, um todo-social. Assim, para a personagem a sua imagem no espelho nada mais é que uma virtualidade de sua atualidade, já do outro lado, a qual esse todo-social percebe essa virtualidade como atual ou real.

Para melhor explicitar esse circuito, idealizaremos uma imagem, a imagem de um espelho de dois lados ou espelho falso, daqueles onde não se pode ver o outro lado, mas somente seu reflexo, embora quem esteja do outro lado possa ver o outro. Então, a personagem estaria nesse lado onde se vê somente seu reflexo, real ao seu lado, mas não consegue ver a grande gama de indivíduos assistindo-o. Logo, o todo-social se encontra do outro lado desse circuito,

observando a virtualidade da personagem se transformar em atualidade e realidade no momento em que deixa um lado e transpõe para o outro.

Assim, cria-se um circuito no qual embora a personagem não exale características reais ou atuais, no lado do espelho-social cada indivíduo incorpora-o como realidade e atualidade. Ao final desse circuito, as imagens que o todo-social produziram sob a virtualidade da personagem são completamente absorvidas pelo conjunto, mas ao modo de que cada faceta dessa narrativa-cristalina é infinitamente acrescida de novas faces/interpretações.

Essa imagem do espelho-duplo ou falso nos remeterá a outra concepção de Deleuze, pois é através das potências do falso que podemos questionar a realidade e o imaginário, em forma de imagens informacionais que saltam aos nossos olhos no momento da narrativa. A respeito dessas potências, Deleuze (1990, p. 159-160) discorre:

Se considerarmos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre pôs em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise. Essa crise eclode desde a Antiguidade, no paradoxo dos “futuros contingentes”. [...] Pois nada nos impedirá de afirmar que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo, que os mundos impossíveis pertencem ao mesmo universo.

Surge aqui um questionamento sobre a verdade, mais precisamente uma verdade comum a todos, se em um determinado tempo narrativo tem, simultaneamente, inúmeras possibilidades de sucessão de eventos, então surge uma problemática que só é solucionável com a conclusão dos eventos. Se nos colocarmos em local de espectador das ações da personagem, tomamos, quase que inevitavelmente, a figura de vidente, no espaço de tentar adivinhar as verdades, as possíveis verdades e as não-verdades das possibilidades do atual.

Mais adiante, Deleuze (1990, p. 160-161) nos explicita acerca do resultado que esse jogo entre a potencialidade do falso pode ocasionar:

Resulta disso um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros.

É possível, diante da potência do falso, observarmos uma espécie de cristal-narrativo, repleto de facetas, porém, somente ao suceder dos fatos que determinadas faces são reveladas e outras são retiradas da luz. Então não é como se existisse um lado essencialmente real e verdadeiro, e nem tão pouco outro virtual e farsante. Os dois lados dividem a mesma

potencialidade de existir, em um determinado tempo todas as faces são potencialmente falsas e verdadeiras em simultâneo, no universo em que ocupam.

Mais adiante, Deleuze (1990, p. 164) conclui acerca da potência do falso dizendo:

A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras. Tanto assim que os investigadores, as testemunhas, os heróis inocentes ou culpados participarão, da mesma potência do falso, cujos graus eles encarnarão, a cada etapa da narração.

Faz-se necessário que observemos a capacidade que a narrativa cristalina, juntamente com as potências do falso, cria uma espécie de universo indiscernível, porém não menos real ou falso, onde o perceptível é fruto da capacidade da conexão que as personagens exalam, ao mesmo tempo, em que olhamos para as escolhas, ou melhor, as infinitas escolhas ou soluções narrativas que somos levados a perceber e aproximar-se com esse universo comum e impossíveis.

4 A CONSTRUÇÃO E A NARRAÇÃO

4.1 *THE BIG LEBOWSKI*: UMA OBRA DOS IRMÃOS COEN

Por hora voltaremos nossa atenção aos produtores e idealizadores da obra que compõem nosso *corpus*, os irmãos Coen. Ethan Coen, nascido em 21 de setembro de 1957, e seu irmão mais velho Joel Coen, nascido em 29 de novembro de 1954, formam uma das duplas mais interessantes do cinema norte-americano. Filhos de professores universitários, os irmãos demonstraram desde cedo um interesse pela produção de filmes, filmando vídeos caseiros com uma câmera Super-8. Joel refinou seu ofício na Escola de Cinema da Universidade de Nova York e, após se formar, encontrou trabalho como editor assistente em filmes de terror de baixo orçamento. Ethan, estudou filosofia na Universidade de Princeton. Após a formatura, ele se juntou ao irmão na cidade de Nova York, e juntos começaram a escrever roteiros para produtores independentes.

É importante frisar que é relativamente comum no meio cinematográfico e artístico que pessoas com graus de proximidade trabalhem juntas, assim podendo se recorrer a mentes e visões aproximadas e abrindo um novo leque de possíveis potencialidades. Popularmente conhecidos como Irmãos Coen, os dois têm nas suas prateleiras os Oscars de Melhor Roteiro por *Fargo* (1996), Melhor Roteiro Adaptado, Diretor e Filme por *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007), além da Palma de Ouro por *Barton Fink: Delírios de Hollywood* (1991), o prêmio de Melhor Diretor em Cannes por *O Homem que não Estava Lá* (2001) e o Grand Prix também na Croisette por *Inside Llewyn Davis: Balada de um Homem Comum* (2013).

The Big Lebowski, exibido inicialmente em 1998, filme este que compõe nosso *corpus*, foge da estrutura convencional das comédias que são produzidas atualmente e esse é o grande diferencial dos Coen. Criatividade e originalidade é algo bastante presente do começo ao fim em seus filmes. Uma história meio enrolada e despretensiosa, personagens bizarros e bastante carismáticos, na maioria das vezes apresentam pensamentos politicamente incorretos, diálogos que te levam para uma situação totalmente maluca que chegam a um campo muito apreciado na nossa cultura, o alívio cômico é maestral nas obras dos irmãos Coen. Um humor irreverente e despretensioso.

Sendo assim, é através dessas características supracitadas que ajudam ao filme incorporar a dinamicidade do cômico e assim ser tido hoje como referência ao estilo cinematográfico pós-modernista. Em síntese o filme vai acompanhar a “trajetória” do personagem *Jeffrey Lebowski*, comumente chamado de “O cara” (*The Dude*) – aqui enfatizamos

a palavra trajetória por se tratar de uma comichão do personagem principal, a qual a principal característica é a de ser levado despreziosamente a seguir seus dias sem muito planejamento, deixando os dias seguirem sem muito interferi-lo – que é desempregado, porém, uma espécie de desempregado consciente do seu atual estado.

O filme conta com grandes nomes de *Hollywood* tais como: Jeff Bridges interpretando o personagem principal da obra, que será alvo das análises, *The Dude*. John Goodman como Walter Sobchack, personagem que possui grande amizade com a personagem principal. E outros grandes nomes, tais como: Steven Buscemi, Julianne Moore, John Turturro, Sam Elliott, entre outros.

Surge, então, o seguinte questionamento sobre uma seguinte perspectiva: quem não planeja seu futuro, talvez precise aceitar o destino sem pestanejar? Frase essa que a uma primeira leitura do filme se faça sentindo com o desenrolar do personagem, porém a uma segunda leitura nos questionamos se *The Dude* não leva essa vida por não se importar com as coisas ou por simplesmente ter conhecimento sobre tudo que o rodeia e, por isso, prefere estar por fora das estruturas sociais as quais o prenderia a uma vida minuciosamente orquestrada. Assim, aflora-se a grande característica desse personagem, o seu espírito livre. São essas características que talvez nos encantem e, simultaneamente, também o torne singular aos outros personagens que compõem a obra juntamente com *The Dude*. É através dessas características que conseguimos estabelecer conexões entre a virtualidade da personagem e a realidade daqueles que assistem, gerando uma experiência catártica.

A trama começa quando, por ironia do destino, uns cobradores invadem a casa do *Dude* procurando forçá-lo a pagar uma dívida devida por sua suposta esposa *Bunny*. Após perceberem o engano que cometeram, partem de sua casa, mas não antes de urinar no tapete da sala, fato esse que leva *Dude* a procurar esse outro *Jeffrey Lebowski*, um milionário que estão procurando. Com a intenção de fazê-lo repor o tapete de sua sala, acaba que o *Dude* se envolve em toda uma trama de resgate de *Bunny*, tal como um detetive particular ou um agente solitário tentando resolver os problemas da trama, porém as coisas não vão se resolvendo como deveriam, o que acaba por gerar grandes reviravoltas e nos faz questionar as escolhas morais que *Dude* e as outras personagens vão tomando ao longo da trama.

Centrando-se agora na personagem principal, ela reside em Venice, no estado da Califórnia. *Jeffrey Lebowski* é uma espécie de desempregado consciente de sua condição, parecendo não o abalar, pois continua vivendo sua vida ao modo livre de ser. O grande

diferencial dessa personagem única é sua autodenominação: *The Dude*. Ele prefere ser chamado assim ao seu próprio nome, assumindo um manto de um perfil singular e ordinário.

O cenário que mais se passa nessa narrativa é a de um clube de boliche, juntamente com seus amigos, *Walter Sobchack*, que parece estar sempre no auge de seu estresse e anda sempre acompanhado de armas de fogo, e *Donny*, que apesar de ser um grande jogador de boliche é recorrentemente deixado de lado e sem poder apresentar sua opinião sobre as questões que vão aparecendo na narrativa.

Acontece que *Dude* é, na verdade, uma espécie de homem-comum, mais que comum, cheio de defeitos, mas acaba tendo que se tornar uma espécie de herói por intermédio do outro *Lebowski*, o milionário. É a partir dessa transformação em herói-cômico que o filme se transforma em uma sucessão de reviravoltas, virando a vida do *Dude* de cabeça para baixo.

4.2 DA COMPARAÇÃO À SEMELHANÇA: ESPELHAMENTO-SOCIAL

O principal e essencial ao se contar uma narrativa onde se há uma personagem tão singular, é criar uma narrativa também singular, criar um texto suficientemente único para demonstrar aquilo que o *The Dude* é. Antes da primeira aparição do *Dude* somos apresentados a um narrador bem atípico, com um sotaque bem destacado, que nos contextualiza onde se passará nossa narrativa e também quem a protagonizará.

Figura 1: Da apatia ou indiferença ao êxtase. Frame: 00:02:22.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Antes mesmo da cena em que o personagem é visível, vamos tentando construir a personagem ao mesmo tempo, em que o enigmático narrador conta por altos sobre essa pessoa única, estranhamente única. Entretanto, é necessário que prestemos atenção a música que toca ao início do filme, que, juntamente com o sotaque do narrador e uma ambientação desértica,

que nos remete aos clássicos filmes de *Western*, ou no bom português, faroeste. Nenhuma escolha narrativa do cinema se dá sem antes haver um bom motivo para ela, a música que abre o filme não sai da regra, ela se chama “*Tumbling Tumbleweeds*” escrita pelo músico Bob Nolan e, posteriormente, gravada por seu grupo de música country *Sons of the Pioneers* no ano de 1934. Essa música foi bastante marcante para o cenário da música country e também para o contexto dos filmes de *Western*. Ademais, percebemos algo nela que nos remete ao *Dude*:

[...] Lonely but free I'll be found/
 Drifting along with the tumbling tumbleweeds/
 Cares of the past are behind/
 Nowhere to go, but I'll find/
 Just where the trail will wind/
 Drifting along with the tumbling tumbleweeds/
 I know when night has gone/
 That a new world's born at Dawn/
 I'll keep rolling along [...] ⁹ (BOB NOLAN, 1934)

Esse trecho da música é uma perfeita representação da personagem e da sua caminhada através do filme. *The Dude*, embora possua alguns amigos, aparenta uma solidão, que parece ser de sua própria escolha, pois seu jeito livre de ser o deixa até mesmo solto dessas amarras socioafetivas. Parece haver uma semelhança aqui da planta *Tumbleweed* com o *Dude*, pois ambos são livres e vivem sendo levados pelo vento, vivendo a vida sem muito planejamento, se deixando levar ou levado pelos outros, por aquilo que dá certo.

Destaco, então, um trecho da música em que diz: “*I know when night has gone/ That a new world's born at Dawn*”. Há um enfoque no amanhecer, fato esse que percebemos que no filme as principais e, conseqüentemente, a maioria das cenas se passa, majoritariamente, à noite, porém, no final do filme, temos uma cena bastante marcante que se passa de dia, provavelmente anunciando o nascimento desse novo mundo para *Dude*, ao amanhecer ele ainda estará lá, vivendo a vida do seu jeito.

Mais adiante, nessa cena, temos a primeira aparição da personagem, a qual, escapando de qualquer expectativa, vemos um homem desleixado, surgindo das prateleiras e vestindo uma roupa que usaríamos somente no conforto de nossa casa. *Dude* veste um par de chinelos, um calção listrado bem folgado, uma camisa branca, um curioso roupão aberto que é a peça de roupa que mais nos chama atenção, pois quem sairia de casa de pijama e roupão para ir ao

⁹ [...] solitário, mas livre serei encontrado/ Flutuando junto com as ervas daninhas/ As preocupações do passado ficaram para trás/ Nenhum lugar para ir, mas eu vou encontrar/ Exatamente onde a trilha vai serpentear/ Flutuando junto com as ervas daninhas/ Eu sei quando a noite se foi/ Que um novo mundo nasce na aurora/ Eu vou continuar rolando [...] (BOB NOLAN, 1934, tradução nossa).

supermercado comprar um pouco de leite? Destacamos também seu desleixado cabelo e seus marcantes olhos escuros.

Há um marcante diálogo proferido pelo singular narrador na tentativa de exemplificar *Dude* para a audiência, ocasionalmente esta também é a sua primeira aparição:

Sometimes there's a man – I won't say a hero, 'cause what's a hero? – but sometimes there's a man... and I'm talking about the Dude here – sometimes there's a man... well, he's the man for his time and place, he fits right in there – and that's the Dude, in Los Angeles... And even if he's a lazy man, and the Dude was most certainly That – quite possibly the laziest in Los Angeles County. (00:01:57-00:02:34)¹⁰ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Aqui é perceptível a tentativa do narrador de levar-nos a imaginar uma personagem singular, mas acaba que sua descrição não se encaixa bem com a personagem, pois juntamente com a aparição da personagem, trajada de forma desleixada, causa um desconforto à primeira vista, afinal, o que realmente esperamos ver quando o personagem principal, o suposto herói, é apresentado ao início do filme? Qual a real figura de um herói? Assim, até o narrador brinca com essa expectativa sob o herói, ao lançar a pergunta: “o que seria um herói?” É aquele ser que desde o início da sua apresentação transpassa um espírito acolhedor e heroico? Ou alguém comum que é dado essa alcunha de herói por meio de seus feitos morais?

A nossa primeira visualização real do *Dude* é de causar estranheza e indignação, como que uma personagem tão comum pode ser o foco central de uma narrativa? Quais características essa personagem possui que a transformam em força principal dessa trama? Daí percebemos a grande genialidade do cinema dos irmãos Coen, no momento em que brincam com essa imagem do Herói cinematográfico, cheio de virtudes. Neste filme, eles nos apresentam a um ser tão comum que o próprio narrador o chama de o mais preguiçoso de Los Angeles. Então, saímos desse estado de indignação e partimos para a curiosidade e a investigação, tentando perceber naquele ser suas singularidades e, ao final, somos levados a espelhar suas características a um todo-comum, um total espelho-social.

¹⁰ Às vezes há um homem – não direi um herói, porque o que é um herói? — mas às vezes tem um homem... e estou falando do Cara aqui – às vezes tem um homem... bem, ele é o homem para o seu tempo e lugar, ele se encaixa bem ali – e esse é o Cara, em Los Angeles... E até se ele é um homem preguiçoso, e o Cara certamente era isso - possivelmente o mais preguiçoso do condado de Los Angeles. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa).

Figura 02: Amizades em boliche: local de planejamento. Frame: 00:08:18.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Nesta cena nos são apresentados diversos elementos que acompanha a obra até o final, assim como também as motivações que irão atravessar as escolhas além de duas coisas importantes para a trama: a relação do *Dude* com seus amigos, principalmente com *Walter*, como também o local onde as personagens, costumeiramente, voltam para jogar boliche e discutir suas estratégias ou até mesmo jogar conversa fora, afinal, se estamos falando de personagens tão comuns, por qual outro motivo, deixariam de se divertir enquanto estão juntos em uma atividade que já fazem há muito tempo juntos.

Ao fundo, podemos ouvir uma nova música sendo introduzida juntamente com a cena. Por qual motivo ela foi escolhida pelos autores e, portanto, qual a sua adição para a narrativa e para os personagens? A música se chama “*The Man in Me*”, que remete ao personagem principal, o *Dude*, a canção é do cantor e compositor Bob Dylan, música essa lançada no ano de 1970, presente no álbum *New Morning*:

“The man in me will do nearly any task/
And as for compensation, there's a little he would ask/
It take a woman like you/
To get through to the man in me/

Storm clouds are raging all around my door/
I think to myself I might not take it any more/
Take a woman like your kind/
To find the man in me/

But, oh, what a wonderful feeling/
Just to know that you are near/
It sets my a heart a-reeling/
From my toes up to my ears/

The man in me will hide sometimes to keep from bein' seen/
But that's just because he doesn't wanna turn into some machine/
It take a woman like you/

To get through to the man in me”¹¹ (BOB DYLAN, 1970)

A escolha dessa música foi feita com muita precisão para esse trecho da narrativa, pois evidencia características importantíssimas da personagem principal. Tal como *Dude*, a letra fala inicialmente de um homem que fará quase que qualquer tarefa, ambos não são levados a enfrentar todos os desafios e vencê-los como no modelo de Spielberg, mas sim acontece como no modelo de Soderbergh, onde personagem comum acaba por falhar em alguma dessas tarefas, mas não é levada a escolher todas as tarefas. Mais adiante, a letra também menciona que a compensação para esse personagem para a realização dos seus atos é muito pouco, assim como *Dude*, vivendo com o mínimo e se preocupando pouco com questões financeiras.

No segundo verso da música é referenciado uma tempestade furiosa ao redor da porta da personagem, pois assim como acontecerá com *Dude*, sua casa foi invadida por cobradores e após vandalizarem seu precioso tapete e sua casa, o que acaba por ser o tópico central da conversa entre *Dude* e *Walter* nesse fragmento de cena (Figura 02). Ao fechar da cena ele aparenta cair em pensamento sobre como pode aguentar esse tipo de coisa, pois assim como o modelo de personagem de Soderbergh, possui virtudes de características comuns e ao se passar por tal situação nos faz questionar as escolhas morais feitas até então.

Agora voltando ao verso final da música, a qual parece haver um grande peso e aproximação com *Dude*, quando a letra falar que há um homem que às vezes se esconde para não ser visto, fazendo isso para se esconder, esconder de algo que o vá transformar em uma máquina, talvez referir-se à uma possível mudança da característica livre de *Dude*. Assim, ele mantém essa característica discreta, com o intuito de não o incomodarem e nem questionar suas escolhas morais, como também podendo referir-se a um roteiro que busca um herói e que *Dude* se esconde para manter seu estilo de vida único, sem que haja a necessidade de optar pelas escolhas que um papel principal deverá fazer, preferindo, assim, sair da ótica principal.

Por conseguinte, ao primeiro instante da cena nos deparamos com um dos amigos do *Dude*, a qual é referido por *Donny*, que por não escutar o início do diálogo entre os dois amigos, acaba sendo silenciado por *Walter*. Aqui é onde podemos perceber as principais características dessa tríade de personagens, *Walter* é um falador, estressado com o mundo e quase sempre é levado a imaginar como sendo líder dessa equipe; *Dude* é desleixado e despreocupado,

¹¹ “O homem em mim fará quase qualquer tarefa / E quanto a compensação, tem um pouco que ele pediria / É preciso uma mulher como você / Para chegar ao homem em mim / Nuvens de tempestade estão furiosas ao redor da minha porta/ Eu penso comigo mesmo que posso não aguentar mais / Pegue uma mulher como o seu tipo / Para encontrar o homem em mim / Mas, oh, que sentimento maravilhoso / Só para saber que você está perto / Isso deixa meu coração cambaleante / Dos pés às orelhas / O homem em mim às vezes se esconde para não ser visto / Mas isso é só porque ele não quer se transformar em uma máquina / É preciso uma mulher como você / Para chegar ao homem em mim / (BOB DYLAN, 1970, tradução nossa).

deixando para *Walter* o papel de brigão e planejador dos próximos passos; e por último, *Donny* que é raramente escutado pelos outros dois, sendo geralmente cortado e silenciado por *Walter*, porém nem por isso deixar de manter essa amizade com eles.

A cena segue com *Walter* tentando convencer *Dude* que o que fizeram com seu tapete não pode ser tolerado:

WALTER – This was a valued rug. This was a...
 DUDE – Yeah man... It really tied the room together.
 WALTER – So this was a valued...
 DONNY – What tied the room together?
 DUDE – My rug.
 WALTER – Were you listening to the story, Donny?
 DONNY – What?
 DUDE – Walter...
 WALTER – Were you Listening to the Dude's story?
 DONNY – I was bowling.
 WALTER – So you have no frame of reference, here Donny. You're like a child who wanders in - in the middle of a movie and wants to -
 DUDE – Walter, Walter, what's the point man?
 [...]
 WALTER – Jeff Lebowski. The other Jeffrey Lebowski. The millionaire.
 DUDE – That's fucking interesting man, that's fucking interesting...
 WALTER – Plus, he has the wealth, obviously, and the resources, uh, so that there is no reason, there's no FUCKING reason, why his wife should go out and owe money all over town, and then they come and they pee on your fucking rug! Am I wrong?
 [...]
 DUDE – This is the guy, who should compensate me for the fucking rug. His wife goes out and owes money all over town, and they pee on my rug?¹² (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Ir atrás dos responsáveis ou tentar avisar ao verdadeiro *Jeffrey Lebowski* que há cobradores indo atrás de sua esposa, a princípio parece ser o objetivo central da missão, porém é ao desenrolar do diálogo que notamos que *Dude* não está nem um pouco preocupado com essas questões, mas sim em uma espécie de compensação por seu humilde tapete. A conversa se dá por meio de gritos e cortes, onde *Dude* parece não estar tão interessado nos planos de *Walter*, talvez até por preguiça de embarcar em uma missão como essa.

¹² WALTER – Esse era um tapete valorizado. Este foi um... DUDE – É, cara... Realmente combinava com a sala. WALTER – Então tinha um valor... DONNY – O que combinava com a sala? DUDE – Meu tapete. WALTER – Você estava ouvindo a história, Donny? DONNY – O quê? DUDE – Walter... WALTER – Você estava ouvindo a história do Dude? DONNY – Eu estava jogando boliche. WALTER – Então você não tem referencial, aqui Donny. Você é como uma criança que entra - no meio de um filme e quer - DUDE – Walter, Walter, qual é o ponto cara? [...] WALTER – Jeff Lebowski. O outro Jeffrey Lebowski. O milionário. DUDE – Isso é interessante pra caralho cara, isso é interessante pra caralho... WALTER – Além disso, ele tem a riqueza, obviamente, e os recursos, uh, então não há nenhuma razão, não há nenhuma PORRA de razão, para que sua esposa saia e deva dinheiro por toda a cidade, e então eles vêm e fazem xixi em seu maldito tapete! Estou errado? [...] DUDE – Esse é o cara, que deveria me compensar pela porra do tapete. A esposa dele sai devendo dinheiro para toda a cidade e eles fazem xixi no meu tapete? (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa)

Após toda a tentativa de *Walter*, *Dude* agora sim vê vantagem em cair nessa aventura e agora planeja ir falar com o verdadeiro *Jeff Lebowski*. Agora, dados os devidos estímulos narrativos, aqui surge uma esperança para ele. Então *Dude* não é levado a sua jornada por puro arranjo do roteiro, precisou-se da ajuda de outra personagem para que ele se sentisse inserido nessa missão, fazendo, assim, alusão as emoções humanas que Soderbergh utiliza em seus personagens, tais como a relutância e o medo do desconhecido poderiam ter freado *Dude* inicialmente, ou talvez até mesmo a pura preguiça, outra característica humanamente aproximável. Assim, não foi por uma moralidade heroica de avisar do perigo, mas sim uma motivação pessoal, ele se anima e agora convencido dá ideia de que haja uma compensação por seu adorado tapete parte ao encontro de seu próprio percurso, agora convencido de que alguém deve a ele.

Porém, seguindo a narração cristalina e as potências do falso, este é o ponto mais destacável da obra, pois aqui são postas muitas questões a serem resolvidas, dúvidas ainda cercam a narrativa e as personagens. Quem é esse Lebowski milionário? Como será seu visual? Quem é sua esposa, e por qual motivo se chama Bunny? Por que há pessoas atrás de cobrar um devido dinheiro? Será que *Dude* será bem recebido por seu homônimo? Que tipo de nova aventura *Dude* irá embarcar?

Segundo as potências do falso, é a partir dessas inúmeras perguntas que nos colocamos na posição de espectadores morais e videntes. Tentamos resolver esses mistérios em nossas mentes antes mesmo de o próprio personagem ir ao encontro destas respostas. Eventualmente, é perceptível essa nossa característica de pôr-se no lugar de *Dude* e resolver juntamente com ele essas possíveis verdades e não-verdades, pois é na virtualidade dessas possibilidades que iremos compreender as intransponíveis atualidades da realidade de *Dude* e suas desventuras.

Figura 3: A calma e o descontrole, um pacífico *Dude*. Frame: 00:18:08.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Temos aqui outra cena da nossa tríade participando de um jogo de boliche, vale ressaltar que agora *Dude* já tinha passado na mansão do *Jeff Lebowski* e, diga-se de passagem, que ambos não tiveram uma boa conversa. Assim, *Dude* saiu dela lá com a sensação de ter feito o que estava a seu alcance, mas não antes de utilizar seu carisma e lábia para conseguir um dos tapetes da mansão. E embora não tenha conseguido resolver a sua missão principal, *Dude* conclui seu objetivo pessoal de repor seu tapete. Consequentemente, isso acaba remetendo ao modelo de Soderbergh onde a personagem nem sempre concluirá seus objetivos com todo sucesso. Assim, acontece com *Dude*, que embora não tenha alcançado a grande missão até o momento, já se deu por realizado por sua pequena compensação.

A cena se sucede com diálogos entre *Walter e Dude*, porém acontece algo que muda completamente o rumo da conversa e onde percebemos a característica endurecedora de *Walter*, ao declarar que um rival do boliche havia cometido uma falta e, por isso, deveria não ganhar os pontos, o mesmo acaba não concordando com a decisão de *Walter* e resolve enfrentá-lo e dirige-se a *Dude* com a esperança de ele marcar os pontos corretos e não ir pela posição de *Walter*:

WALTER – I'm sorry Smokey, You were over the line, that's a foul.
 SMOKEY – Bullshit. Mark it eight Dude.
 WALTER – Excuse me! Mark it zero. Next frame.
 SMOKEY – Bullshit. Walter! Mark it eight Dude.
 WALTER – Smokey, this is not 'Nam. This is bowling. There are rules.
 DUDE – Hey Walter come on, it's just--hey man it's Smokey. So his toe slipped over a little, you know, it's just a game, man.
 WALTER – This is a league game. This determines who enters the next round-robin, am I wrong?
 SMOKEY – Yeah, but I wasn't over. Gimme the marker, Dude, I'm marking it an eight.
 WALTER – Smokey my friend, you're entering a world of pain.
 SMOKEY – I'm not...
 [...]
 WALTER – HAS THE WHOLE WORLD GONE CRAZY? AM I THE ONLY ONE HERE WHO GIVES A SHIT ABOUT THE RULES? MARK IT ZERO!
 DUDE – They're calling the cops, man, put the piece away.¹³ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Ao culminar dessa cena, *Walter* puxa um revólver de sua bolsa e faz ameaças aos gritos onde todos do boliche ouvem e ficam em desespero, comicamente *Dude* é o que não fica

¹³ WALTER – Me desculpe, Smokey, você passou da linha, isso é uma falta. SMOKEY – Besteira. Marque oito, Dude. WALTER – Com licença! Marque zero. Próximo quadro. SMOKEY – Besteira. Walter! Marque oito, Dude. WALTER – Smokey, isso não é o Vietnam. Isso é boliche. Existem regras. DUDE – Ei, Walter, vamos lá, é só... ei, cara, é o Smokey. Então o dedo dele escorregou um pouco, sabe, é só um jogo, cara. WALTER – Este é um jogo da liga. Isso determina quem entra no próximo round-robin, estou errado? SMOKEY – Sim, mas eu não tinha acabado. Me dê o marcador, cara, estou marcando um oito. WALTER – Smokey meu amigo, você está entrando num mundo de dor. SMOKEY – Eu não estou... [...] WALTER – O MUNDO TODO ESTÁ DOIDO? SOU O ÚNICO AQUI QUE SE IMPORTA COM AS REGRAS? MARQUE ZERO! DUDE – Estão chamando a polícia, cara, guarda a peça. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa).

abalado com toda essa comoção, mantém-se tranquilo, aparentemente acostumado com esse tipo de situação. É possível que esta cena seja para ressaltar a sua característica de um homem tranquilo, preferindo evitar o desenrolar dessa situação, ou até mesmo não preferindo intervir para evitar que a situação se complique ainda mais.

Talvez *Dude* possua, a esse ponto, uma característica que emana dos espectadores videntes. Ele talvez possa transpassar os lenções das potências do falso, *Dude* analisa quais serão os possíveis fechamentos dessa cena através de nossa infinita expectativa e análise, pois, ao modo que estamos tão inseridos em sua posição e ele em nossa, tal como explica as narrativas cristalinas, tanto *Dude* quanto nós ocupamos um espaço comum, simultaneamente compartilhando sentimentos e características, transpassando informações através da imagem do espelho-social construída.

É aqui que percebemos uma das principais características de *Dude*, essa tranquilidade ou habilidade de deixar as coisas de lado, preferindo deixar as coisas seguirem sem que haja nenhum ou mínimo esforço de sua pessoa. O que combina bastante com outro diálogo entre *Walter* e *Dude* ao final dessa cena:

DUDE – Man, will you just... Just take it easy, man.
 WALTER – You know, that's your answer for everything, Dude. And let me point out something--pacifism is not-- look at our current situation with that camelfucker in Iraq-- pacifism is not something to hide behind.
 DUDE – Just take it easy, man.
 WALTER - I'm perfectly calm, Dude.
 DUDE – Yeah? Wavin' the fuckin' gun around?!
 WALTER – Calmer than you are.
 DUDE – Will you just take it easy?
 WALTER – Calmer than you are.¹⁴ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Até mesmo *Walter* já tem conhecimento dessa característica de *Dude* de levar tudo na leveza, deixar as coisas seguirem seu rumo, evitar o estresse do dia a dia. Porém, é aqui que vemos outro lado de *Dude*, o qual não havíamos presenciado anteriormente. Aqui ele aparenta um pouco mais irritado, podendo ter sido motivado pela atitude irresponsável de *Walter*, o que aparenta estar acontecendo, é que *Dude* tenta manter o manto de tranquilidade enquanto está na frente de outras personagens, mas, ao estar somente na presença de *Walter* ele parece expressar mais suas emoções e opiniões, preocupando-se com as atitudes dissonantes de *Walter*. É aqui que percebemos outra importante característica para a construção do carisma do *Dude*, a

¹⁴ DUDE – Cara, vai só... Vai com calma, cara. WALTER – Sabe, essa é a sua resposta para tudo, cara. E deixe-me apontar algo--pacifismo não é-- veja nossa situação atual com aquele filho da puta no Iraque-- pacifismo não é algo para se esconder atrás. DUDE – Vai com calma, cara. WALTER - Estou perfeitamente tranquilo, cara. DUDE – É? Acenando com a porra da arma?! WALTER – Mais calmo do que você. DUDE – Você vai pegar leve? WALTER – Mais calmo do que você. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa).

habilidade de se importar com seus amigos e até mesmo de orientá-los em suas atitudes se as mesmas estiverem saindo daquilo que ele acha correto, ou que possa evitar trazer o foco principal para eles.

Figura 4: Uma maleta e uma missão: a frente de um resgate. Frame: 00:31:33.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Nessa cena temos a introdução, supostamente, da principal jornada do filme como também da missão mais importante de *Dude*, pois assume enfim o papel de mediador da negociação pelo resgate de *Bunny Lebowski*. A essa altura já fomos apresentados a uma possibilidade acerca do desaparecimento de *Bunny*, já que anterior a essa cena o próprio *Dude* comenta com *Walter* a possibilidade de ela ter forjado o seu próprio sequestro. Sendo assim, somos introduzidos a uma nova faceta de interpretação, logo, pelo regime das potências do falso *Bunny* até esse presente momento atua em duas possibilidades simultaneamente, sendo a possibilidade de ter sido realmente sequestrada, e outra sendo ela a autora do próprio sequestro.

Ao prosseguir da cena, *Brandt* muito apressadamente repassa as informações a *Dude*:

BRANDT – They called about eighty minutes ago. They want you to take the money and drive north on the 405. They will call you on the portable phone with instructions in about forty minutes. One person only, they were very clear on that, or I'd go with you. One person only. What happened to your jaw?

DUDE – Oh, nothin', man just ah—

BRANDT – Here's the money... and the phone... Please, Dude, follow whatever instructions they give.

DUDE – Alright.

BRANDT – Her life is in your hands.

DUDE – Oh, man, don't say that man.

BRANDT – Mr. Lebowski asked me to repeat that: Her life is in your hands.

DUDE – Oh shit, man.

BRANDT – Her life is in your hands, Dude. And report back to us as soon as it's done.¹⁵ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Então é nesse momento que ele recebe a maleta com o dinheiro, mas, nesse momento também questionamos a veracidade do conteúdo dessa maleta, pois nem mesmo o *Dude* cogita a ideia de abri-la e conferir o seu conteúdo. Somos novamente apresentados a uma dupla-faceta narrativa, qual a possibilidade da existência do conteúdo dessa maleta? Será realmente 1 milhão de dólares seu conteúdo, ou não haverá nada ali dentro desde o início, ao menos algo de valor? São questões como essa que nos fazem questionar a realidade, a verdadeira realidade da obra e das personagens que acompanham o rumo da trama.

Essa cena se faz interessante, pois é onde *Dude* assume verdadeiramente aqui o papel de herói-cômico e/ou herói por conveniência, já que ele aparenta não querer assumir tanta responsabilidade, tal como um humano comum, também não gostamos de assumir grandes responsabilidades, principalmente a responsabilidade pela vida de outra pessoa.

Essa é uma das escolhas morais feitas pela nossa personagem, mas que segundo a narração cristalina e o modelo de personagem de Soderbergh são necessárias para gerar esse sentimento de identificação com *Dude* e sua caminhada. É através das escolhas morais de *Dude* que nos colocamos em seu lugar e nos questionamos se também teríamos tomados iguais decisões, já que assim como ele também somos expostos às potencialidades do falso, a narrativa não nos mostra a verdadeira realidade, então ocupamos o mesmo lugar que *Dude*.

Ao prosseguir da cena, *Dude* encontra-se com *Walter* mesmo sabendo que deveria concluir a missão a qual foi instruído a ir sozinho, assim *Dude* falha nesse quesito. Podemos perceber aqui uma das características presentes na construção da personagem *Dude*, a falta da força de vontade, tomar a frente dos problemas e conseguir resolvê-los tal como diz o modelo de Spielberg, o personagem toma a frente dos problemas e consegue superá-los, o que não aparenta acontecer com *Dude*, que precisou da presença de *Walter* para ser levado a prosseguir em sua missão, agora não somente sua e sim dos dois personagens.

¹⁵ BRANDT – Eles ligaram há cerca de oitenta minutos. Eles querem que você pegue o dinheiro e dirija para o norte na 405. Eles ligarão para você no telefone portátil com instruções em cerca de quarenta minutos. Uma pessoa apenas, eles foram muito claros sobre isso, ou eu iria com você. Uma pessoa apenas. O que aconteceu com sua mandíbula? DUDE – Ah, nada, cara só ah— BRANDT – Aqui está o dinheiro... e o telefone... Por favor, cara, siga as instruções que eles derem. DUDE – Tudo bem. BRANDT – A vida dela está em suas mãos. DUDE – Ah, cara, não fala isso cara. BRANDT – O Sr. Lebowsky me pediu para repetir: A vida dela está em suas mãos. CARA – Que merda, cara. BRANDT – A vida dela está em suas mãos, cara. E informe-nos assim que terminar. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa)

Figura 5: Maude Lebowski: potencialidade do falso. Frame: 00:46:35.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Fez-se interessante a escolha dessa cena, pois nela somos apresentados a uma nova personagem, *Maude Lebowski*, filha do milionário *Jeffrey Lebowski*. *Maude* surge para deixar a trama e as potencialidades do falso mais afloradas e evidentes, pois ela abre uma nova gama de interpretações sobre os eventos que vem acontecendo ao redor de *Dude*. Chegamos juntamente com *Dude* a duvidar da sua ótica e versão e nos surpreender com as novas informações que *Maude* revisita.

Antes mesmo disso é revelado por *Maude* o motivo do roubo do tapete adquirido por *Dude* na mansão do milionário *Lebowski*. Assim, temos a solução para um dos mistérios que permeiam a obra, isso acaba tirando *Dude* de sua motivação pessoal e o joga completamente a frente da missão principal, resolver (ou não) o caso de *Bunny*.

MAUDE – All right, Mr. Lebowski, let's get down to cases. My father told me he's agreed to let you have the rug, but it was a gift from me to my late mother, and so was not his to give. Now.

DUDE – Huh?

MAUDE – Yes, I know about it. And I know that you acted as courier. And let me tell you something: the whole thing stinks to high heaven.

DUDE – Yeah, right, but, but let me explain something about that rug—

MAUDE – Do you like sex, Mr. Lebowski?

DUDE – Excuse me?

MAUDE – Sex. The physical act of love. Coitus. Do you like it?

DUDE – I was talking about my rug.

MAUDE – You're not interested in sex?

DUDE – You mean coitus?

MAUDE – I like it too. It's a male myth about feminists that we hate sex. It can be a natural, zesty enterprise. However there are some people--it is called satyriasis in men, nymphomania in women--who engage in it compulsively and without joy.

DUDE – Oh, no.

MAUDE – Oh yes Mr. Lebowski, these unfortunate souls cannot love in the true sense of the word. Our mutual acquaintance Bunny is one of these.

DUDE – Listen, Maude uh, I'm sorry if your stepmother is a nympho, but uh, I don't see what this has to do with uh--do you have any Kahlua?

MAUDE – Take a look at this, sir.¹⁶ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Nessa cena, *Maude* explicita uma nova faceta sobre as inúmeras possibilidades acerca da maleta com o dinheiro para o resgate e o suposto sequestro de *Bunny*. *Maude* é a única a demonstrar provas concretas sobre o passado de *Bunny*, até então não possuíamos nenhuma informação sobre ela.

Ao mostrar a *Dude* uma filmagem onde podemos observar a relação já existente entre *Bunny* e um dos Nihilistas afrente do pedido de resgate, ela nos evidencia e nos sugere uma nova ligação entre as personagens e nos faz novamente questionar a realidade, pois nesse momento o questionamento sobre quem seria *Bunny* e sobre o seu sequestro tomam alta ênfase. As potências do falso são novamente invocadas nesse momento, ao evidenciar uma narrativa que brinca constantemente com as infinitas possibilidades, desacreditando a todo momento as teorias que criamos a cada segundo.

Nesse momento, *Maude* evidencia uma nova faceta, uma nova imagem-cristal é construída e tomada por nós e, conseqüentemente, por *Dude* como a realidade mais aceitável naquele momento. Ambos, *Dude* e nós, nesse momento, somos levados a perceber essa recém-realidade como a verdadeira. Assim, *Dude* embarca confiante que sua jornada se facilitará, já que tudo foi evidenciado para ele, nenhum esforço ele teve para solucionar o caso e bastaria revelar detalhes ao milionário *Lebowski* que chegaria ao final de sua jornada devidamente compensado. O que acaba por não acontecer, a narrativa nos põe em xeque com a realidade novamente e *Dude* é novamente forçado a concluir os mistérios que permeiam a obra.

¹⁶ MAUDE – Tudo bem, Sr. Lebowski, vamos aos casos. Meu pai me disse que concordou em deixar você ficar com o tapete, mas foi um presente meu para minha falecida mãe e, portanto, não era dele para dar. Agora. DUDE – Hã? MAUDE – Sim, eu sei disso. E eu sei que você atuou como mensageiro. E deixe-me dizer-lhe uma coisa: a coisa toda fede aos céus. DUDE – Sim, certo, mas, mas deixa eu explicar uma coisa sobre aquele tapete— MAUDE – Você gosta de sexo, Sr. Lebowski? DUDE – Com licença? MAUDE – Sexo. O ato físico do amor. Coito. Você gosta disso? DUDE – Eu estava falando do meu tapete. MAUDE – Você não tem interesse em sexo? DUDE – Quer dizer coito? MAUDE – Eu também gosto. É um mito masculino sobre feministas que odiamos sexo. Pode ser um empreendimento natural e picante. No entanto, há algumas pessoas - é chamada de satiríase nos homens, ninfomania nas mulheres - que se envolvem nisso compulsivamente e sem alegria. DUDE – Ah, não. MAUDE – Ah sim Sr. Lebowski, esses infelizes não podem amar no verdadeiro sentido da palavra. Nosso conhecimento mútuo, *Bunny*, é um deles. DUDE – Ouça, *Maude* uh, desculpe se sua madrasta é uma ninfomaníaca, mas uh, não vejo o que isso tem a ver com uh--você tem algum *Kahlua*? MAUDE – Dá uma olhada nisso, senhor. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa)

Figura 6: Da Fino: uma nova potência do falso. Frame: 01:32:30



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Mais adiante no filme, somos apresentados a um novo personagem, o qual já vinha aparecendo nos acontecimentos anteriores, mas nunca totalmente inserido como agora. Seu nome é *Da Fino* e ele assume um papel bastante parecido com a de *Maude Lebowski*, o de revisitar novas potencialidades do falso, levando novamente a questionarmos a realidade a todo momento.

Da Fino atua como um detetive particular, ou como ele mesmo fala: “um bisbilhoteiro particular”, tal como *Dude* deveria estar atuando, no momento em que os dois trocam palavras é apresentado novas informações sobre *Bunny Lebowski* que antes não eram nem mesmo imaginadas:

MAN – What the fuck are you talking about? My name's Da Fino! I'm a private snoop! Like you, man!

DUDE – What?

DA FINO – A dick, man! And let me tell you something: I dig your work. Playing one side against the other--in bed with everybody--fabulous stuff, man.

DUDE – I'm not-- fuck it man, just stay away from my fucking lady friend.

DA FINO – Hey hey, I'm not messing with your special lady.

DUDE – She's not my special lady, she's my fucking lady friend. I'm just helping her conceive, man!

DA FINO – Hey, man, I'm not—uh

DUDE – Who're you working for? Lebowski? Uh, Jackie Treehorn?

DA FINO – The Knudsens.

DUDE – The? Who who, who the fuck are the Knudsens?

DA FINO – The Knudsens. It's a wandering daughter job. Bunny Lebowski, man. Her real name is Fawn Knudsen. Her parents want her back. See?

DUDE – Jesus fucking Christ.

DA FINO – Crazy, huh? Ran away about a year ago.

DA FINO – The Knudsens told me I should show her this when I found her. It's the family farm.

[...]

DUDE – She's been kidnapped, Da Fino

DA FINO – Oh man, that's terrible.

DUDE – Oh, I don't know, maybe not, but she's definitely not around.¹⁷ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Novamente, o mistério sobre *Bunny Lebowski* é retomado pela trama e pelos personagens para nos apresentar a uma nova potencialidade do falso. Através dessas inúmeras possibilidades sobre *Bunny* é que somos jogados à mercê de nossas próprias percepções sobre a realidade, tomando um pouco também as concepções de *Dude*, perdidamente iguais nesse momento da trama.

Nesta ocasião, temos outro personagem trazendo informações concretas sobre o passado e presente de *Bunny*, mostrando provas físicas a nós e a *Dude*. Somos levados a perceber em *Da Fino* essa nova realidade que ele apresenta, porém esse novo movimento de associação de uma nova realidade é rapidamente posto em xeque, já que, chegando ao ápice da obra, já questionamos tudo aquilo que vemos.

Já não temos o poder, igualmente ocorrendo com *Dude*, de definir as verdades da narração-cristalina através das potências do falso. Pois, conforme o regime das imagens-cristais, a trama já possui tantas facetas ocultadas e trazidas à luz, enquanto se torna impraticável a escolha de uma realidade completamente aceita por todas as personagens, é impossível a aceitação de uma realidade única a todos.

Através dessas concepções, nos encontramos igualmente inseridos nesse sistema de tentar adivinhar na virtualidade da obra e das personagens, a verdadeira realidade da trama e das personagens que transformam e fazem a obra. Dessa maneira, somos levados com *Dude* a todo momento a questionar tudo aquilo que faz entorno a ele.

Estamos tão inseridos na posição que *Dude* ocupa que, segundo a narração cristalina, essa dualidade que se cria na mente é fruto das imagens opacas, ou melhor, aqui dizendo, uma realidade opaca, pois a cada nova informação trazida pelas personagens, o todo da realidade vai se tornando cada vez mais opaco, logo as muitas relações que elas provocam se misturam e se tornam indiscerníveis.

¹⁷ HOMEM – De que porra você está falando? Meu nome é Da Fino! Eu sou um bisbilhoteiro particular! Como você, cara! DUDE - o quê? DA FINO – Um parvo, cara! E deixe-me dizer uma coisa: eu gosto do seu trabalho. Jogar um lado contra o outro - na cama com todo mundo - coisa fabulosa, cara. DUDE – Eu não-- foda-se cara, apenas fique longe da porra da minha amiga. DA FINO – Ei ei, não estou brincando com sua dama especial. DUDE – Ela não é minha dama especial, ela é a porra da minha amiga. Só estou ajudando-a a conceber, cara! DA FINO – Ei cara, eu não sou—uh DUDE – Pra quem você trabalha? Lebowski? Uh, Jackie Treehorn? DA FINO – Os Knudsens. DUDE – Os? Quem quem, quem diabos são os Knudsens? DA FINO – Os Knudsens. É um trabalho de filha errante. Bunny Lebowski, cara. Seu nome verdadeiro é Fawn Knudsen. Seus pais a querem de volta. Ver? DUDE – Jesus, porra, Cristo. DA FINO – Louco, né? Fugiu há cerca de um ano. DA FINO – Os Knudsens me disseram que eu deveria mostrar isso a ela quando a encontrasse. É a fazenda da família. [...] DUDE – Ela foi sequestrada, Da Fino. DA FINO – Nossa, que horror. DUDE – Ah, não sei, talvez não, mas com certeza ela não está por perto. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa)

Figura 7: Uma despedida: demonstração de sentimentos. Frame 01:48:44.



Fonte: The Big Lebowski, 1998, 116 min

Tomaremos essa última cena como ponto de comparação da evolução da personagem principal, o *Dude*. Aqui após todas as aventuras onde o enredo vai complicando-se para ao final culminar em uma despedida única, tais como a entrega do dinheiro do Lebowski milionário para o suposto resgate de sua esposa *Bunny*, a qual *Dude* e *Walter* falham comicadamente, perdendo a maleta com o suposto dinheiro, podendo até mesmo sendo questionado essa realidade, pois o dinheiro nunca foi realmente mostrado, assim se tornando uma potencialidade do falso, caindo nos lençóis das possibilidades. Seguido por outras pequenas tramas que culminam em um duelo com um grupo de nihilistas, justamente onde acontece o acidente que tira *Donny* de seus amigos. Considerando que nas mãos de *Dude* e *Walter* mesmo situações/tarefas que aparentam ser simples acabam se tornando ainda mais problemáticas nas mãos desses dois. Ambos são incapazes de realizar ações com o mínimo de planejamento necessário, talvez a única tarefa que ambos fazem com primazia seja a de jogar boliche.

Como pode-se observar, essa filosofia que transpassa o *Dude*, é o tipo de filosofia despreocupada, tão despreocupada que às vezes nem mesmo o roteiro conseguirá guiar nossa personagem por sua própria vontade, sempre precisando da ajuda de outras, afinal, *Dude* é alguém que não faz muito para viver, talvez para beber ou fumar enquanto joga boliche. Esse conjunto aparenta ser totalmente caótico com o tipo de proposta narrativa abordada na obra, a escala dos problemas parece não abalar *Dude* nem um milímetro. Observamos suas escolhas morais e aos poucos nos aproximamos de sua pessoa, só assim esta cena possuirá um grande peso tanto para a narrativa quanto para a construção e finalização dessa personagem única e singular.

Resumidamente, a cena se inicia com os dois amigos indo a uma praia jogar as cinzas de *Donny*, que acabara morrendo de infarto por conta de uma briga entre a tríade do boliche,

por assim chamarei, e outra tríade antagonista, a dos niilistas, os quais estavam à procura de resolver outros impasses entre *Walter* e *Dude*, comicamente *Donny* que não tinha nenhuma participação nesses impasses é quem acaba falecendo. Assim, é criada uma comoção muito grande ao sabermos que uma personagem tão legal e comum não estará mais presente tanto na vida de *Dude* e *Walter* quanto nos jogos de boliche, onde ele era um dos melhores:

WALTER – Donny was a good bowler, and a good man. He was . . . He was one of us. He was a man who loved the outdoors, and bowling, and as a surfer he explored the beaches of southern California... from La Jolla . . . to Leo Carillo and up to Pismo. He died--he died as so many young men of his generation, before his time. In your wisdom Lord you took him. As you took so many bright flowering young men, at Khe San and Lan Doc... and Hill 364. These young men gave their lives. And so'd Donny. Donny who loved bowling.

WALTER – And so, Theodore--Donald-- Karabotsos, in accordance with what we think your dying wishes might well have been, we commit your final mortal remains to the bosom of... the Pacific Ocean, which you loved so well. Goodnight, sweet prince.

DUDE – Goddamnit Walter! You fucking asshole!

WALTER – Shit! Dude, I'm sorry!

DUDE – Everything's a fucking travesty with you man!

WALTER – Look Dude, I'm sorry. It was an accident!

DUDE – What was... What was that shit about Vietnam! What the fuck does anything have to do with Vietnam! What the fuck are you talking about?!

WALTER – Dude, I'm sorry.

DUDE – Fuck, Walter.

WALTER – Come on Dude. Hey fuck it man. Let's go bowling.¹⁸ (THE BIG LEBOWSKI, 1998)

Após um discurso muito profundo, porém ambíguo de *Walter*, a cena culmina em um abraço entre *Walter* e *Dude*, ambos bastante abalados ainda com a perda do amigo, abalados as suas maneiras, pois ao final *Walter* convida *Dude* para jogar uma partida de boliche. Embora pareça insensível da parte deles essa é sim uma maneira muito humana de homenagear a memória de um grandioso amigo e grande jogador, o qual sempre esteve presente nas partidas e nas reuniões no boliche. É perceptível, então, esse caráter humano e acolhedor das duas personagens, ambas conformadas, mas que lembrarão para sempre dessa jornada.

¹⁸ WALTER – Donny era um bom jogador de boliche e um bom homem. Ele era . . . Ele era um de nós. Ele era um homem que amava o ar livre e o boliche e, como surfista, explorou as praias do sul da Califórnia... de La Jolla... a Leo Carillo e até Pismo. Ele morreu - ele morreu como tantos jovens de sua geração, antes de seu tempo. Em sua sabedoria, Senhor, você o levou. Como você levou tantos jovens florescentes brilhantes, em Khe San e Lan Doc... e Colina 364. Esses jovens deram suas vidas. E Donny também. Donny, que adorava jogar boliche. WALTER - E então, Theodore--Donald-- Karabotsos, de acordo com o que pensamos que seus desejos de morte poderiam ter sido, nós entregamos seus últimos restos mortais ao seio do... Oceano Pacífico, que você tanto amou. Boa noite doce príncipe. DUDE – Maldito Walter! Seu imbecil de merda! WALTER – Merda! Cara, me desculpe! DUDE – Tudo é uma porra de farsa com você cara! WALTER – Olha cara, me desculpe. Foi um acidente! DUDE – O que foi... O que foi aquela merda sobre o Vietnã! O que diabos tem a ver com o Vietnã! De que porra você está falando?! WALTER – Cara, me desculpe. DUDE – Porra, Walter. WALTER – Vamos cara. Ei, foda-se cara. Vamos jogar boliche. (THE BIG LEBOWSKI, 1998, tradução nossa).

Outra característica importante da montagem da cena, é que ela é uma das poucas que se passam durante dia, assim como a música “*Tumbling Tumbleweeds*” que foi apresentada na primeira cena analisada nesse trabalho, a letra dizia que ao amanhecer haveria o nascimento de um novo mundo. O foco é o amanhecer, e de fato percebemos que as cenas principais e a maioria das cenas do filme se passam majoritariamente à noite, mas no final do filme temos uma cena muito envolvente que se passa durante o dia, provavelmente para anunciar que para o *Dude*, esse tal nascimento desse novo mundo, saindo da madrugada e das tristezas ainda estará lá, vivendo do seu jeito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho pretendeu analisar como se deu a construção da personagem The Dude no filme *The Big Lebowski*, buscando entender quais processos permeiam a construção de uma identidade verossímil e carismática para com determinada sociedade. A partir da escolha de algumas cenas com o intuito de descrever e analisar os elementos virtuais e reais que compunham o todo cinematográfico, tentou-se descrever as relações entre os elementos cênicos que permeavam a obra e possibilitavam a criação de uma narrativa única com personagens singulares.

A análise nos permitiu concluir sobre como *The Dude* se apresenta enquanto personagem carismática, essa característica que as personagens possuem de nos cativar e de nos transportar para seu lado ao longo da narrativa. Embora existam certas estratégias narrativas que nos levam a aproximar mais facilmente com essas personagens, no filme que compõem nosso corpus, parece não haver um apelo tão grande para nos aproximarmos da personagem principal, somos levados a analisá-la e a percebê-la como alguém comum, tão simples como nós. Esse é o diferencial desta obra, pois mesmo sem perceber e nem sermos levados a gostar dessa personagem, ela acaba nos cativando e espelhando aquilo que há de mais comum dentro da gente, causando assim uma sensação de simpatia através do carisma.

E por último, a criação da ambientação que permeia os cenários do nosso corpus parece ser um dos elementos que ajudam e muito a essa aproximação com as personagens. Assim, pode se verificar quais elementos compõem a obra *The Big Lebowski* que possibilitam o espaço ideal para uma personagem tão carismática. Por serem ambientes acolhedores e descontraídos, tendemos a perceber os conflitos com menos rigorosidade, enquanto o jogo de câmera e de sonorização nos faz imaginar que estamos mais próximos dos acontecimentos, ocasionando uma identificação maior com a situação. Há também um jogo moral entre a personagem e o todo-social que faz repensarmos as nossas escolhas no dia a dia e, ocasionalmente, percebermos como a simplicidade de certos atos é mais comum do que imaginamos e somente aí não poderemos questionar a personagem e sim admirá-la.

Verificou-se que há sim inúmeros elementos disponíveis para a utilização dos autores, mas principalmente os autores tendem a escolher características verossímeis, tais como sentimentos comuns aos seres humanos, transformar um homem-comum em alguém a se espelhar, no momento em que conceituam sua personagem. No entanto, determinadas personagens são necessárias para determinadas situações e diferentes tipos de narrações, como

podemos observar nas narrativas onde a personagem está à mercê do modelo narrativo, e em outros casos onde ocorre o oposto.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 11^a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COSTA, Antonio; LOUZADA, Nilson Moulin. **Compreender o cinema**. Globo, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DYLAN, Bob. **The Man in Me**, New York City: Studio B, 1970. Disponível em: <https://youtu.be/G6oBqDkNz38>. Acesso em 04 de março de 2023.
- DANCYGER, Ken; RUSH, Jeff. **Alternative scriptwriting: Successfully breaking the rules**. Taylor & Francis, 2007.
- NOLAN, Bob. **Tumbling Tumbleweeds**, Los Angeles: Decca Studios, 1934. Disponível em: https://youtu.be/JQc5gDXQGI?list=PLWDb6QUIBzIO8BBjGpHDTb_eFtrcsPD5t. Acesso em 04 de março de 2023.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia, a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- THE BIG LEBOWSKI. Direção: Joel Coen, Ethan Coen. Intérpretes: Jeff Bridges, John Goodman, Julianne Moore. Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen. Produção: PolyGram Filmed Entertainment. Estados Unidos. Universal Pictures, 1998. 1 DVD. (116 min.)
- VALENTE, Lucas de Souza Oliveira. **O carisma na construção de personagens de cinema**. 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/24719> Acesso em: 01 de setembro de 2022.