

OS PERSONAGENS DE *O TERCEIRO ASSASSINATO* (*SANDOME NO SATSUJIN*), DE HIROKAZU KOREEDA¹ THE CHARACTERS OF “THE THIRD MURDER” (*SANDOME NO SATSUJIN*) BY HIROKAZU KOREEDA

*Mari Sugai*²

Resumo: O presente trabalho tem como finalidade realizar uma investigação na participação e no papel desenvolvido por um dos elementos essenciais nos enredos cinematográficos, no caso específico desse trabalho, os personagens presentes na trama do longa-metragem de produção japonesa, *O terceiro assassinato* (*Sandome no satsujin*, 2018), de Hirokazu Koreeda, pertencente ao gênero de suspense. Essa categoria específica apresenta uma estrutura narrativa que demanda uma série de etapas pelas quais, tanto o protagonista, quanto o antagonista precisam se submeter para que a narrativa se desenvolva e avance. Para o desenvolvimento textual, a base teórica faz uso das obras de Luís Nogueira (2010), Doc Comparato (1995) e Flávio de Campos (2007).

Palavras-chave: Hirokazu Koreeda; análise narrativa; personagem; gênero suspense; estrutura filmica.

Abstract: The present work aims to realize an investigation into the participation and role played by one of the essential elements in cinematographic plots, in the specific case of this work, the characters present in the plot of the feature film of Japanese production “The third murder” (“Sandome no satsujin”, 2018), directed by Hirokazu Koreeda, belonging to thriller genre. This

1 Essa pesquisa foi realizada com o suporte financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), recebido durante o período de 2020 e 2021.

2 Pós-doutoranda pela Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa. Doutora pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora acadêmica com foco em narrativa, espacialidade audiovisual e elementos visuais. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5396-4514>. E-mail: msugai@gmail.com.

specific category presents a narrative structure that demands a series of steps in which both protagonist and antagonist need to undergo in order to the narrative develops and advance. For the textual development, the theoretical basis makes use of the works of Luís Nogueira (2010), Doc Comparato (1995) and Flávio de Campos (2007).

Keywords: Hirokazu Koreeda; narrative analysis; character; thriller genre; film structure.

Não sabemos o que é ser infinitamente bom. Sabemos o que é ser relativamente bom. E sabemos que não somos capazes de ser bons toda a vida e em todas as circunstâncias. Falhamos muito. E depois reconsideramos, o que não quer dizer que o reconhecemos publicamente.

José Saramago

1. Introdução

De modo geral, as obras literárias, teatrais ou fílmicas ficcionais (e, em determinados casos, até os de reportagens telejornalísticas) são compostas por uma trama, que ocorre em um determinado espaço e época temporal; ademais, contam com, pelo menos, um personagem. Sem um desses três elementos, a sua produção pode vir a tornar-se inviável.

Em virtude de o presente projeto ser voltado ao personagem, restringiremos o foco a ele. Sobre a sua relevância numa obra cinematográfica, Syd Field afirma que “o personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história” (FIELD, 2001, p. 27). Ou seja, trata-se de um integrante de vital importância, e cuja presença em uma história audiovisual funciona como o motor do mesmo.

No capítulo “A personagem cinematográfica”, em *A personagem de ficção* (2009), Paulo Emilio Sales Gomes menciona o personagem em diferentes formas artísticas. Entre literatura e cinema, ele aponta que, respectivamente, os destaques são dados, unicamente, às palavras escritas e ao quesito visual, e, por esse mesmo motivo, as obras audiovisuais pouco permitem a liberdade imaginativa dos espectadores (ao contrário da situação “imposta” aos leitores de romances literários).

Em contraponto, em relação à definição psicológica, a situação se reverte, pois

[...] em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade [...]. (GOMES, 2009, p. 49)

Apesar de, conforme anteriormente mencionado, o cinema ser uma arte predominantemente visual, não há a necessidade de “desnudar” e “mostrar”, por

exemplo, os aspectos psicológicos de um personagem; podendo, muitas vezes, quando conveniente for, deixar certas informações nas entrelinhas, permitindo que “as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (GOMES, 2009, p. 49).

Ainda sobre as diferenciações entre formas artísticas, Gomes aponta para as existentes entre o teatro e o cinema:

[...] De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último, a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação [...]. (GOMES, 2009, p. 49)

Apesar de o teatro permitir presenciar a encenação ao vivo, o autor considera que, devido ao fato de o cinema permitir o uso de diferentes tipos de planos para o registro do ator (entre outras possibilidades cênicas, e outras por ele possibilitadas), isso funciona como uma forma de tornar a experiência mais próxima da real. De tal maneira que, costuma-se dizer que, no teatro, é o ator (no caso, o profissional) quem fica em evidência; enquanto que, no cinema, é o personagem.

Sobre o início da elaboração do personagem voltado a um produto audiovisual, para Doc Comparato (1995), o personagem, acrescido de orientações que definam a ele e aos integrantes mais relevantes da trama, todos devem estar presentes na escrita da sinopse (passo anterior ao do roteiro em si). Nele, consta o desenvolvimento da história, que servirá de guia para a escrita da ferramenta definitiva que a produção audiovisual fará uso (COMPARATO, 1995).

Para a criação e desenvolvimento do personagem, o roteirista indica que ele deve possuir valores, como os afetivos, éticos, religiosos, mania de ordenação etc. É a sua complexidade e contradição que o torna próximo do real, além de:

Uma personagem tem de ser única: ter as suas impressões digitais como qualquer outro ser humano, um passado, uma infância, uma adolescência, sofrimentos e alegrias. Enfim, tudo o que têm os humanos. Mas, acima de tudo, deve ter uma história que seja unicamente sua e de mais ninguém. (COMPARATO, 1995, p. 128)

Sobre a presença do personagem na escrita de um roteiro audiovisual, Luís Nogueira esclarece que,

Uma vez que toda a história se situa no tempo e no espaço, a sinopse deve responder às questões: quando e onde decorre? Ela deve também identificar a personagem principal, ou seja, o protagonista, o agente em redor do qual se desenrola a ação, e o que ele pretende, o que o faz agir – desse modo, a sinopse deve responder também às questões: quem é o protagonista e qual o seu objetivo? (NOGUEIRA, 2010, p. 29)

Ele igualmente aponta para os elementos vitais para a constituição de um produto fílmico, oferecendo destaque para o personagem principal e a sua “missão” dentro da história. No caminho para alcançar o que ele almeja, a narrativa apresenta obstáculos que podem ser situações e/ou outros personagens, e que terão por função ser a “pedra no sapato” do protagonista; pois, conforme menciona Field, “a essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz. Filmes são um meio visual e a responsabilidade do escritor é escolher uma imagem que dramatize cinematograficamente o seu personagem” (FIELD, 2001, p. 31). O que reforça a ideia de que o personagem, de alguma forma, age/reage conforme as dificuldades surgem.

Ainda sobre o tópico, podemos fazer uso dos comentários de Anatol Rosenfeld, a respeito do personagem em um romance literário (e o fato de ele poder ser igualmente válido para o cinema):

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD et al, 2009, p. 21)

O personagem necessita movimentar-se com o intuito de superar as dificuldades instauradas para procurar atingir (ou não) a sua meta. Sendo que, essa série de situações são as que acompanhamos durante a duração da película.

A respeito da temática, Robert Mckee afirma que

A estrutura e os personagens estão entrelaçados. A estrutura dos acontecimentos de uma história se traça como as decisões tomadas pelos personagens em situação de prisão e as ações que decidem realizar, enquanto que os personagens são criaturas que surgem e se veem alteradas devido como decidem atuar em uma situação de tensão. Se mudarmos um desses fatores, alteramos o outro. Se mudarmos o desenho dos acontecimentos, teremos também mudado os personagens. Se mudarmos a personalidade profunda de nossos personagens, deveremos inventar uma nova estrutura que expresse a sua natureza alterada (MCKEE, 2007, p. 138)

Trata-se se, portanto, basicamente de ação e reação, uma série de acontecimentos em cadeia em que cada escolha tomada afeta o personagem e/ou a narrativa, forçando um ou ambos a reagirem, o que resulta no avanço da história, culminando no clímax e, atingindo, por fim, a fase de desfecho da trama.

2. Tipos de personagens em enredos cinematográficos

O roteirista Flávio de Campos disserta sobre a origem do termo “protagonista” e a sua função no contexto do enredo cinematográfico:

A palavra “protagonista” vem do grego e aglutina *prôtos* (“primeiro”) a *agonistés* (“combatente”). Por implicar combate, jogo de ações, protagonista é termo privativo de narrativa dramática; por implicar primeiro personagem, protagonista se refere a personagem principal. Portanto, numa narrativa dramática, protagonista é sinônimo de personagem principal. (CAMPOS, 2007, p. 120).

Enquanto que, para o seu “opositor”,

Como “protagonista”, a palavra “antagonista” vem do grego. Ela aglutina “*anti*” (contrário) a “*agonistés*”. Como “protagonista”, “antagonista” implica combate, jogo de ações e, portanto, também é conceito privativo de narrativa dramática.

O que define antagonista não é o seu perfil, mas a sua função de antagonizar. Por sua definição relativa — antagonista existe apenas em relação ao personagem que ele antagoniza [...]. E um personagem pode antagonizar outro na estória toda, num incidente, numa cena, num segmento de cena ou apenas numa fala, num gesto. (CAMPOS, 2007, p. 120-121)

A respeito das características próprias de cada um, Campos oferece a sua definição para o principal elemento, ao afirmar que: “independente de situação, herói é um personagem correto, justo, audaz, talvez bonito, mas com certeza atraente e bom” (CAMPOS, 2007, p. 123), e acrescenta ao apontar que é por ele que o público torce e com quem se identifica (CAMPOS, 2007). Na vertente oposta, encontra-se o vilão, “personagem errado, pérfido, talvez feio e vestido de preto, mas com certeza repulsivo e mau” (CAMPOS, 2007, p. 123).

Nogueira complementa ao explicar que:

O herói tende a ser apresentado, na sua definição clássica, como um ideal humanista, carregado de toda uma simbologia ética e politicamente imaculada, ao passo que o vilão representa toda a baixaza, vício e miséria humana, tantas vezes no limite da barbárie e da bestialidade. (NOGUEIRA, 2010, p. 117)

O roteirista alerta para o fato de o protagonista e antagonista serem considerados opostos, entretanto, “não é necessariamente assim: antagonista é personagem que antagoniza, não apenas o protagonista, mas qualquer personagem” (CAMPOS, 2007, p. 120).

Na sequência de seu livro *Da criação ao roteiro*, Comparato explica sobre os casos em que o empecilho ao protagonista pode ser fornecido por outro personagem:

Dizer que o antagonista é o contrário do protagonista é uma afirmação estereotipada e didática; no entanto, está próxima da realidade. Segundo Propp, podemos dizer que “a esfera de ação do antagonista, seus elementos, são: o prejuízo, o combate ou qualquer outra forma de luta contra o herói, a perseguição”³. O antagonista deve ter o mesmo peso dramático que o protagonista, mas não é necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade dramática. (COMPARATO, 1995, p. 136)

Comparato faz uso das teorias do russo Vladimir Propp para afirmar que, apesar de o papel oposto ao personagem central, o antagonista não deve ser considerado como um integrante secundário, a sua relevância e participação na história são equivalentes aos do seu “adversário”.

Campos oferece uma terceira alternativa, em que apresenta traços dos perfis anteriormente explanados: o anti-herói. “Como o vilão, o anti-herói é errado, talvez feio e (um pouco) mau. Mas, como o herói, é personagem pelo qual narrador e espectador torcem, com quem se emocionam, se identificam e querem ver vitorioso, feliz e eventualmente perdoado” (CAMPOS, 2007, p. 124).

Para a outra classe de personagens, de um patamar abaixo dos principais, Comparato os nomeia de atores secundários ou colaboradores: “colaborador é uma personagem secundária que está ao lado do protagonista e faz parte do universo em que ambos se movem, ou melhor ainda, do mesmo núcleo dramático. Como são secundários, podem ser menos complexos” (COMPARATO, 1995, p. 137). E ainda, segundo Nogueira,

[...] personagens secundárias – estas alinham-se de modo cúmplice ao lado do protagonista e do antagonista, ajudando muitas vezes na sua caracterização ou na prossecução dos seus objetivos, ao mesmo tempo que servem de termo comparativo e sublinhado da sua importância dramática e narrativa. (2010, p. 116)

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, o personagem possui duas dimensões. A primeira é referente a “atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento” (2003, p. 226). A segunda é a “diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com os outros personagens” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 226).

Ou seja, uma diz respeito à forma e conteúdo de cada um dos personagens, os traços internos e externos que distingue um dos demais, aos seus aspectos visuais e

3 PROPP, Vladimir. **Morfología del cuento**. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972, p. 121.

personalidades individuais. A outra comporta a relação de amizade ou inimizade, e forma de interação de um integrante com o outro, e como ela se dá no contexto apresentado pela trama.

Comparato (1995, p. 129) traz outro aspecto relevante quando se trata de personagens, ele comenta a respeito dos tipos “planos” (também chamados de “rasos”) e “redondos”. Os do primeiro grupo têm “um perfil único, de traços fixos”. Nogueira os nomeia de “simples”, visto que “caracterizam-se por assumir traços estereotipados e unidimensionais, motivos e objetivos bem definidos para as suas ações, bem como comportamentos bastante previsíveis” (2010, p. 118). Além disso,

[...] São, normalmente, construídos em torno de uma ideia ou qualidade bastante marcada, o que lhes fornece atributos e contornos de algum modo redundantes e familiares para o espectador: os gestos, comportamentos, diálogos ou opiniões variam muito pouco entre histórias do mesmo gênero. Essa ausência de surpresa faz com sejam facilmente reconhecidos e lembrados, o que pode ser benéfico do ponto de vista da atenção e interesse imediato dos espectadores, já que se revelam figuras típicas. (NOGUEIRA, 2010, p. 118)

Enquanto os do outro perfil exibem aspectos distintos, ou seja, são complexos, podendo apresentar diversas camadas (COMPARATO, 1995). Campos (2007, p. 111) oferece mais dados: “para saber se o personagem é redondo, verifique se ele é capaz de surpreender de maneira convincente. Se ele jamais surpreende, é porque é raso. Se não convence, é porque é raso se passando por redondo”. Eles fazem parte dos fatores intrínsecos, não se limitam aos personagens, mas, igualmente, à estrutura da categoria do filme. No caso do nosso corpus de averiguação, ele encontra-se na classe do suspense (mais comentários serão apresentados adiante).

3. Personagens e enredo

O corpus filmico de nosso projeto, o longa-metragem *O terceiro assassinato*, trata da condenação de um assassinato seguido de roubo, cuja incriminação é referida a Misumi, e o advogado responsável pela sua defesa é Shigemori. Contudo, o enredo não consiste em uma situação “normal”, posto que o réu, a cada encontro com o seu defensor, relata uma diferente versão do crime praticado.

Essa é a primeira incursão de Koreeda no suspense, gênero que pode ser considerado como o principal dessa obra filmica, pois, apesar de apresentar diversos atributos frequentemente percebidas nessa categoria, o realizador inclui temáticas tipicamente presentes em seus outros filmes, como: relações familiares, luto e memória (SUGAI, 2016).

Sobre as características da classe em questão, Luís Nogueira tece alguns comentários: promover no espectador, emoções relacionadas à excitação e nervosismo, como se “tudo se tornasse insuportavelmente urgente e perturbador” (NOGUEIRA,

2010, p. 39); pois, ele encontra-se suspenso e em dúvida, “o thriller é, portanto, um dos gêneros onde a tensão dramática se torna mais forte e onde as expectativas narrativas mais são desafiadas” (NOGUEIRA, 2010, p. 40). A trama provoca questionamentos naqueles que assistem, resultando em dúvida sobre o seu final, bem como dos personagens; expectativas geradas, “o espectador é convidado a entrar num jogo de permanente inquietação, incerteza, ansiedade ou angústia” (NOGUEIRA, 2010, p. 39).

Sobre as inúmeras versões de confissão do crime por parte do réu, pode ser relacionada à afirmação que Nogueira aponta no gênero suspense:

Essa tensão dramática provém, em grande medida, do fato de as personagens atravessarem a história numa situação de risco quase fatal e de perigo iminente – como se a qualquer momento, e a todo o momento, algo de irremediável estivesse prestes a acontecer. [...] Se trata de dilatar a tensão e adiar a resolução de um conflito até os limites. (NOGUEIRA, 2010, p. 40)

Como é usual no suspense, inúmeras reviravoltas são promovidas. Sejam elas ocasionadas pelos personagens, ou por acasos “do destino” que resultam em alternância de rotas na duração do enredo cinematográfico.

Além disso, o autor também enumera aspectos temporais e de ordem espacial:

Em primeiro lugar, falamos do dispositivo comum do contrarrelógio, isto é, de uma escassez de tempo determinada por um prazo que torna todas as decisões e atitudes do protagonista imperativamente urgentes, originando uma espécie de ansiedade crescente à medida que o tempo se esgota. Em segundo lugar, falamos do dispositivo do labirinto, no qual o protagonista acaba frequentemente por se perder numa espécie de deriva que incrementa a sua angústia e, consequentemente, a angústia do espectador. A corrida contra o tempo e a deriva labiríntica acabam, deste modo, por desenhar um gênero de jogo mental que é proposto ao protagonista [...]. (NOGUEIRA, 2010, p. 41)

Ou seja, além de o protagonista ter que “correr contra o tempo” para alcançar o seu objetivo e/ ou a busca da resolução para o seu obstáculo, isso causa-lhe a sensação de estar preso em um emaranhado de situações, do qual tenta escapar a todo custo.

Apesar de se encontrarem em posições opostas, há uma sinergia na relação entre o protagonista e o antagonista que é essencial nessa categoria cinematográfica e, portanto, fica mais perceptível para esse tipo de enredo e nicho fílmico em que um age e o outro reage, fornecendo movimentos que provocam avanço na história. David Bordwell e Kristin Thompson tecem comentários sobre esse tópico:

Mais especificamente, os efeitos do suspense dependem de quais personagens são destacados pelo enredo e narração. Se o protagonista é inocente, o suspense que sentimos provém da perspectiva de que o crime

venha a prejudicar ele ou ela. Se o herói é uma figura da justiça, ficamos preocupados com o fato de que ele ou ela não conseguirão proteger os inocentes.

Quando o protagonista é o criminoso, uma maneira de obter alguma simpatia é classificar os infratores da lei em uma escala de imoralidade⁴. (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 323)

Apesar de os papéis de “mocinho” e “vilão” parecerem terem sido estabelecidos em *O terceiro assassinato*, como mostram os minutos iniciais da película; no caso do antagonista, eles não se provam totalmente válidos, visto que, ao longo da narrativa, o acusado Misumi oferece sinais de que o atentado criminoso se deu em circunstâncias adversas, e que poderiam vir a ser justificadas com o trágico final de seu antigo patrão.

No caso de *O terceiro assassinato*, a partir do que apontam Bordwell e Thompson (2008), pode-se considerar que o filme forneça a dúvida em relação à prática criminosa realizada pelo réu, bem como a incerteza se o seu advogado será capaz ou não de livrá-lo da pena de morte; pois, segundo a legislação japonesa, caso o criminoso seja condenado pela terceira vez, receberá a pior punição em voga, o que torna a atuação do defensor Shigemori ainda mais urgente.

Em se tratando de personagens antagonistas no suspense, os seus pontos-de-vista tornam-se ainda mais claros. Field aponta que “o que nos separa de todos os outros é o nosso ponto de vista — como vemos o mundo. Cada pessoa tem o seu ponto de vista. Personagem é um ponto de vista — é a maneira de olharmos o mundo. É um contexto” (FIELD, 2001, p. 36). Esse traço parece tornar-se mais evidente nessa categoria fílmica, já que implica, devido às diversas reviravoltas que o roteiro fornece, o que fora mencionado anteriormente, em relação aos personagens “planos” e “redondos”, em especial aos do segundo grupo.

Mckee menciona a necessidade de uma certa tensão para auxiliar o andamento da narrativa, o que resulta na obrigação de tomada de ações e escolhas por parte dos personagens:

A pressão é essencial. As decisões tomadas em situações em que nada está em risco significam pouco. Se um personagem opta por dizer a verdade ao mentir, não lhe traria nada, sua escolha será trivial e esse momento não expressará nada.

4 More specifically, the thriller s effects depend on which characters are highlighted by the plot and narration. if the protagonist is an innocent, the suspense we feel comes from the prospect that the crime will harm him or her. If the hero is a figure of justice, we become concerned that she or he will not be able to protect the innocents. When the protagonist is the criminal, one way to achieve some sympathy is to rank the lawbreakers on a scale of immorality.

Mas, se esse mesmo personagem insistir em dizer a verdade quando uma mentira salvaria a sua vida, perceberemos que a honestidade está em sua natureza (MCKEE, 2007, p. 132).

As atitudes eleitas resultam em apresentar não somente modificações na estrutura narrativa filmica, bem como, fornecer oportunidades para explorar e apresentar traços das personalidades dos personagens. O autor cita mais algumas palavras sobre o assunto:

[...] a função da estrutura é fornecer pressões progressivamente crescentes que forcem os personagens a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis e, por causa dessas pressões, eles precisam tomar decisões e realizar ações que são cada vez mais complicadas, de modo que a sua verdadeira natureza é revelada mesmo ao nível do subconsciente [...]. (MCKEE, 2007, p. 137)

É, portanto, função do enredo apresentar dificuldades que devem ser ultrapassadas, o que pode resultar em escolhas que podem (ou não) auxiliar o personagem a aproximar-se de seu objetivo, e o que fornecem ajuda para a narrativa evoluir até o clímax, seguido dos momentos finais.

Ainda sobre o personagem do réu, podemos considerar o que Comparato aponta para a confusão que pode surgir entre um personagem contraditório e um em conflito, visto que:

[...] a personagem contraditória exprime a sua complexidade através de ações antagônicas e quase sempre leva a cabo atos díspares, porque tem uma direção dramática, isto é, tem um objetivo dramático, ao passo que a personagem em conflito, como não tem uma direção ou objetivo dramático, não atua contraditoriamente e é prisioneira do seu conflito, portanto, não evolui dramaticamente. (COMPARATO, 1995, p. 134)

Na película, podemos considerar que, em função das suas contradições, o antagonista encontra-se nas duas situações apontadas acima. Devido à certas circunstâncias, ele mostra-se em conflito sobre o ato cometido e a melhor decisão a ser tomada para que não seja sentenciado, evitando assim, a pena de morte. Ao mesmo tempo, torna-se contraditório por não relatar uma verdade, e sim várias sobre o crime, o que dificulta o trabalho do advogado em adquirir provas para montar uma defesa crível a ponto de impedir a condenação de seu cliente.

Num filme padrão pertencente à categoria do thriller, os papéis do “mocinho” e “bandido” normalmente estão definidos, e assim seguem do início ao término da película. Entre os exemplos de filmes de suspense que podemos aguardar um tipo de reviravolta marcante, estão: *Os suspeitos* (Bryan Singer, 1995), *Um corpo que cai*

(Alfred Hitchcock, 1958), *Oldboy* (Chan-wook Park, 2003), *Amnésia* (Christopher Nolan, 2000), entre outros.

Na vertente de películas padrão que incluem julgamento, certamente há exceções à regra, em que as narrativas podem sofrer algum tipo de “virada” inesperada, como em *As duas faces de um crime* (Gregory Hoblit, 1996) e *Versões de um crime* (Courtney Hunt, 2016). Nelas, os personagens não são exatamente o que parecem ser. Não afirmamos que isso ocorra em *O terceiro assassinato*, apesar de ele poder ser enquadrado no gênero de thriller, e na vertente de suspense criminal e investigativo. Contudo, as “guinadas” na trama ocorrem com o intuito de prender a atenção do espectador, bem como apresentar de modo mais aprofundado, as diversas esferas psicológicas, de personalidade e emocionais dos personagens.

4. O trio de personagens em *O terceiro assassinato*

Embora Shigemori tenha mais destaque e presença cênica na trama, dado ao fato de ser dele o cargo ocupado para provar a inocência do réu e, portanto, esse ser o seu objetivo narrativo; acompanharmos a sua trajetória de modo mais próximo e por mais tempo. Além de o filme exibir em grande parte da sua duração, as ações promovidas por ele e sua equipe, com o intuito de adquirir evidências que possam ser utilizadas a favor da defesa de seu cliente.

No início da trama, temos a impressão de que ele integraria a classe de indivíduos “planos”, pois, oferecia a premissa de ser o típico personagem de advogado, racional e sem interesse e envolvimento mais próximo com o condenado.

Contudo, com a evolução da história, ele se desnuda, e nos é oferecido o acesso às camadas mais profundas de sua personalidade, seja à nível pessoal e familiar, em que ficamos cientes de questões com o seu pai e a sua filha; quanto ética e profissional. O que nos leva a concluir que ele se encaixa no perfil “redondo”, devido aos dados apontados. Além de haver uma mudança significativa na sua relação com o réu, ainda que ela se mostre mais perceptível ao final da obra, resultado da investigação realizada, e do maior contato e compreensão daquele que ele defende.

Misumi é vital para a trama. Em grande parte da duração da película, ele apresenta-se como um personagem enigmático, provedor da “estranheza” por não revelar o verdadeiro modo como o crime pelo qual é acusado realmente se deu e, em decorrência dessa escolha, a sua vida poder ter fim, o que aumenta a pressão da atuação de seu advogado. Tal acusação é o principal obstáculo a ser vencido na trama.

Durante boa parte do enredo, ele se mostra como o vilão, assumidamente no papel de executor do crime. Misumi também oferece indícios de que o seu perfil não sofrerá alteração. Entretanto, conforme a investigação sobre a sua vida pessoal avança, Shigemori e nós somos, aos poucos, levados a conhecer os dois lados do personagem. O seu passado o condena pelos crimes infringidos, porém, o encarceramento por décadas, parecem ter feito com que os atos cometidos o fizessem refletir sobre os mesmos, sobre

a sua vida, arrependimentos e consequências na vida familiar. Como ocorreu com o seu defensor, no final da trama, Misumi desvenda traços distintos dos que vinha apresentando até o momento, ou seja, a sua classe pode ser igualmente enquadrada como redonda.

No papel de personagem secundária, o destaque é dado a Sakie, cujo objetivo dramático é auxiliar a dupla anteriormente mencionada e o público, no sentido de ela conduzir a situações que permitem uma maior compreensão sobre a sua personalidade, relação familiar, atos cometidos no passado, e no tempo diegético; além de poder ser a agente causadora da resolução do ato fatal em *O terceiro assassinato*. Apesar de conhecermos vários de seus ângulos, eles não são apresentados de modo mais aprofundado, e não há alteração de sua personalidade na trama de Koreeda. O modo como a garota inicia e termina na obra, permanece o mesmo, apesar de obtermos várias informações sobre o seu interior, motivações, frustrações, pensamentos etc. Eles são exibidos somente sob um prisma, o oposto da dupla anteriormente citada; portanto, ela se enquadra na classe “plana”, visto que ocupa o papel de adolescente bem comportada, esforçada, e que efetua sacrifícios em prol da família.

Após a análise e enquadramento dos perfis do trio de personagens com mais destaque na trama, teceremos, a seguir, observações acerca de algumas cenas do encontro entre o réu e o advogado.

Nos momentos de conversa entre os dois, que sempre ocorrem em uma sala dentro do presídio em que, através de um vidro, conversam, Misumi assume a autoria do crime contra o seu ex-empregador. Dentre os motivos sobre o ato, ele menciona o fato de ter sido demitido e, portanto, o crime hediondo teria sido um ato de vingança; a pedido da esposa do falecido, que teria pagado pela execução para adquirir o montante financeiro fornecido pelo seguro de vida; e pela exploração sexual que o pai, aparentemente, cometia com a garota Sakie.

Na terceira parte da película, em uma das cenas ocorridas nesse espaço, em que a resolução do problema e/ ou obstáculo da trama parece caminhar para uma solução (ou não); o trecho narrativo mostra o réu mais sensível à sua condição, sendo que, na maior parte do filme, ele aparenta o oposto.

A alteração de comportamento de Misumi, por conta do forte apelo dramático, em que admite que não cometeu o crime, provoca no defensor, nesse instante, uma forma de conexão e empatia com o condenado. Até então, a relação entre eles era distante, meramente profissional, ambos aparentavam pouco interesse um pelo outro, e Shigemori, pelo caso.

Esse momento de “redenção” produz o que Comparato nomeia de correspondência do conflito, em que, devida a situação de determinado personagem, além do advogado, o público torna-se cúmplice dele, pois, vivencia a mesma sensação, conforme explica o roteirista: “se o conflito é crucial para a personagem, também o será para o espectador; da mesma forma que, se a situação é sensual ou amorosa, também deve sê-lo para o público (COMPARATO, 1995, p. 149). Para tal fenômeno se concretizar, há a necessidade de o personagem enfrentar algum conflito, para que, aquele que assiste a obra, entenda-o

como algo significativo e se identifique com o mesmo e, portanto, com o personagem (COMPARATO, 1995).

O roteirista ainda aponta que as batalhas do personagem podem ser exteriores ou interiores:

[...] o conflito parece depender cada vez mais da personagem, da sua maneira de se apresentar e da sua vontade, que pode ser direta ou indireta.

Vontade direta ou “consciente” é a que se exprime no texto e se refere a alguma coisa concreta. [...]

Vontade indireta ou “inconsciente” é o subtexto, o impulso interior. [...] Tais comportamentos, a priori irrefletidos, são difíceis de exprimir e encontram seu esclarecimento ou explicação no desenrolar da história. (COMPARATO, 1995, p. 152)

Durante toda a narrativa, as vontades que culminaram no ato criminoso, mostram-se, devido às contradições ditas pelo réu, ora de vontade direta, ou seja, de ele ter tido iniciativa por vontade própria e racional. Contudo, por ele não oferecer um único *modo operandi* que justifique e explique o crime, poderia ter sido promovida pelo outro.

Misumi passa, ao longo da película, de vilão, por conta da acusação e motivo torpe para a concretização do mesmo, suposto abandono de sua família, pouco ou nenhum contato com a sua filha, perfil estético que não condiz com a de mocinho, antecedentes criminais etc.; para um tipo com o qual podemos nos identificar e/ou desenvolver empatia, conforme mais dados sobre ele vão sendo descobertos e revelados. Esses aspectos levam o espectador a considerar que ele seja categorizado como anti-herói. Sobre esse terceiro tipo de classe de papel cinematográfico, Nogueira comenta:

Mantendo à semelhança do herói, o bem como objetivo último, ele pode, no entanto, fazer o mal para o conseguir. É, sobretudo, no método, mais do que no propósito da sua atuação, que ele se distingue do herói. Trata-se de uma personagem que questiona e desafia o axioma segundo o qual os fins não justificam os meios. A sua motivação é, por isso, frequentemente alvo de cepticismo ou contestação ética por parte do espectador, do mesmo modo que os valores vigentes e as convenções aceites são alvo de desdém ou escárnio por parte do anti-herói. Ainda assim, permite uma fácil empatia na medida em que, não se apresentando como um ideal imaculado de perfeição e justiça, exhibe algumas das fragilidades do cidadão comum, expondo o seu lado sombrio: a fraqueza, a culpa, o desvio, a falha, a arrogância ou o egoísmo são, entre outras, características que o definem, mas que não o condenam. (NOGUEIRA, 2010, p. 117).

Em um primeiro momento, Misumi assume o posto de acusado pelos crimes cometidos (homicídio seguido de roubo da carteira de seu antigo patrão). Com o desenvolvimento da trama e acompanhamento da investigação de seu defensor por mais informações sobre o seu cliente, ficamos à par, junto com Shigemori, de que o condenado parece caminhar na contramão à primeira impressão causada, e pelas informações que se tinha conhecimento até o momento imagético.

Os atos cometidos no passado parecem ter ficado para trás: ausência como pai no núcleo familiar, os dois crimes anteriormente cometidos que o levaram há anos de prisão, e outros. Todos esses dados parecem fazer com que, conforme mencionado anteriormente por Comparato (1995), criemos um tipo de ligação e afeto pelo personagem, apesar de sua trajetória “torta” e suspeita.

Além de a correspondência do conflito, citada anteriormente, outra situação pode vir a ocorrer: a conexão entre personagem e espectador, nomeada por Comparato (1995), de ponto de identificação, cuja definição é: “normalmente, existe uma série de pontos de identificação, que só se percebem quando intervém a emoção: no momento em que damos conta de que o problema que a personagem enfrenta também poderia ser nosso” (COMPARATO, 1995, p. 150).

Tal reação pode ser provocada devido aos “erros” de Misumi tornarem-no ou expor o seu lado “humano”, ao denunciarem as suas fraquezas e o fato (ocorrido ou não) de praticar um ato para, de certa forma, se redimir daqueles cometidos no passado. No momento diegético na qual a narrativa se passa, eles servem como intenção de perdão e redenção, talvez, não perante a justiça criminal, mas, sim a dos homens, e daqueles que ele pode auxiliar, de alguma forma, mesmo que de modo incomum.

Essa situação possui relação com um dos resultados de acontecimentos que atingem o personagem, a ponto de ele ser afetado, e que Nogueira nomeia como oportunidade de redenção,

Ou seja, a correção de um erro prévio; uma necessidade de sacrifício, colocando o próprio destino ao serviço de valores superiores; uma decadência inevitável, quando os acontecimentos levam à queda na indigência ou na perdição; uma conquista de afeto, quando a carência emocional é colmatada; um teste de carácter, quando a abnegação se torna imprescindível para o sucesso de um empreendimento. É aquilo que a personagem faz que nos revela o que ela é. Ser e fazer são as duas dimensões fundamentais tanto da história como da personagem. (NOGUEIRA, 2010, p. 113-114)

No filme, as atitudes condenatórias de Misumi se encaixam na citação acima. A punição (pelo e/ ou em prol do outro) foi feito e assumido, até o momento em que, por um aparente arrependimento, em mais uma variação de como o ato foi realizado, ele intitula-se inocente. Independentemente de ser o feitor ou não do crime, a aparente mudança de caráter e possível penitência a ser recebida, acentuam a reviravolta ocorrida nos minutos finais da película.

Outro momento de identificação em *O terceiro assassinato*, pode ser desenvolvido em relação à Sakie, devido à diversos fatores: sua deficiência física (não fica claro se foi resultado da queda do telhado da fábrica pertencente ao seu pai, ou de nascença), abuso sexual pela figura paterna, relação inexpressiva com a sua mãe, e outros. Segundo Field,

A deficiência física — como um aspecto da caracterização — é uma convenção teatral que remonta ao passado distante. Como exemplos, temos Ricardo III, ou o uso da tuberculose ou doenças venéreas que atacam os personagens das peças de O’Neill e Ibsen, respectivamente. (FIELD, 2001, p. 32)

Ou seja, trata-se de situações que comoveriam aqueles que assistem o longa-metragem, pois, são enfrentadas sozinha por uma adolescente e que, talvez, se mostrem ainda mais trágicas devido ao fato de ela confrontá-los de modo maduro e independente; ao contrário da filha de Shigemori, que cria situações desnecessárias para chamar a atenção do pai ausente e, devido a esse mesmo motivo, parece criar no personagem, um ponto de identificação com Sakie, compadecendo-se dela diante das suas dificuldades enfrentadas.

Ainda sobre a cena de mudança da relação entre o advogado e o réu, Nogueira comenta que, na duração dos filmes, há uma alteração perceptível na sua caracterização, resultado de determinados eventos que precisam ocorrer no enredo, em razão de,

Se nada muda para a personagem, dificilmente um acontecimento encontra justificção dramática numa história. A personagem de uma história tende a mudar, seja em relação a si mesma seja em relação às outras personagens. Cada história constitui, no fundo, uma espécie de jornada na vida da personagem. (NOGUEIRA, 2010, p. 113)

Mckee aponta as diferenças em relação aos personagens e a adaptação à narrativa de acordo com o gênero filmico:

[...] A ação/ aventura e a farsa exigem personagens simples, porque uma maior complexidade nos distrairia das façanhas ou armadilhas indispensáveis nesses gêneros. Os relatos sobre conflitos internos, as tramas educativas ou de redenção, requerem personagens complexos, já que a simplicidade nos tiraria a perspectiva interna da natureza humana, o que constitui um dos requisitos desses gêneros. [...] (MCKEE, 2007, p. 139)

O terceiro assassinato pertence à categoria do thriller e, portanto, a demanda e os papéis desempenhados por personagens que correspondam à altura da narrativa e de suas necessidades dramáticas, não é simples, visto que, encontram-se, em boa parte do filme, em uma estrutura labiríntica. A narrativa já se mostraria complexa em um enredo “normal” desse gênero tão específico e, no caso do longa-metragem de nossa

investigação, mostra-se ainda mais enigmática, diante da recusa do réu, em boa parte da trama, de revelar como o crime foi executado, bem como a identidade do autor.

Conclusões finais

Em qualquer obra audiovisual, o personagem é integrante obrigatório para o seu desenvolvimento. Dependendo do gênero fílmico, há uma diversa classificação de perfis que podem ser aplicados para a melhor compreensão (e justificativa) de suas características internas (psicológico, emocional, motivacional, atitudes tomadas e outros) e externas (físico, figurino e acessórios, expressão facial e corporal etc.).

Em *O terceiro assassinato*, os personagens cumprem os seus papéis na trama. O advogado é o “mocinho”, cujo objetivo é encontrar provas para defender e inocentar o seu cliente. Esse, ao invés de auxiliar o seu defensor, parece não estar muito interessado em provar a sua inocência. Quando o decide fazer, parece ser tarde demais.

Aos poucos, o público e Shigemori desenvolvem certa empatia por Misumi, o que nos leva a acreditar que ele pode ser considerado como anti-herói, alguém que não é essencialmente “bom”, e nem segue a cartilha. Contudo, conforme obtemos mais informações sobre o seu passado, aparente justificativa e arrependimento pelos crimes cometidos, desenvolvemos um certo tipo de afeição por ele, devido aos atos presentes, a ponto de torcermos pela sua não condenação.

De modo sutil, os personagens de Koreeda vão sofrendo transformações internas, de personalidade, julgamento e caráter (devido às necessidades dramáticas para o desenvolvimento da trama). O realizador as promove sem recorrer ao estereótipo do gênero ou ao melodrama (que seriam alternativas e modos “fáceis” de resolução), principalmente no caso de Sakie, em que a sua deficiência física seria uma justificativa para determinados atos e comportamentos da personagem, entretanto, felizmente, esse não é o caminho trilhado por ela.

Apesar do gênero de thriller, Koreeda consegue encontrar brechas para incluir elementos usualmente encontrados em seus demais filmes, tais como: morte e relações familiares (ainda que perpassem como pano de fundo na trama); além de personagens humanísticos e não estereotipados, como normalmente podem ser encontrados nesse gênero cinematográfico. Ao contrário, trata-se de um filme humanista, com o qual o espectador pode se identificar diante de alguns fatos presentes no enredo decorrentes das reviravoltas ocorridas.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art - an introduction**. Nova York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 2008.

- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DAWSON, M. **The films of Hirokazu Koreeda.** Disponível em: <http://www.leftfieldcinema.com/analysis-the-films-of-hirokazu-koreeda>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Sales; CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- JACOBY, Alexander. **A critical handbook of Japanese film directors – From silent era to the present day.** Berkley: Stone Bridge Press, 2008.
- KENDALL, Karli (2018). **Interview with The Third Murder Director Kore-Eda Hirokazu.** Disponível em: <https://reelmoviemondays.ca/interview-with-the-third-murder-director-kore-eda-hirokazu/>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- KUNIGAMI, André Keiji. **A imagem do cinema japonês: Política e ética do olhar e do corpo.** 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado pelo Departamento de Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.
- McDONALD, Keiko I. **Reading a Japanese film: cinema in context.** Hawaii: University of Hawai'i Press, 2006.
- MCKEE, Robert. **Story - substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.** Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- MES, Tom; SHARP, Jasper. **The midnight eye guide to New Japanese Film.** Berkley: Stone Bridge Press, 2005.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II - Gêneros Cinematográficos.** Covilhã: LabCom Books, 2010.
- OMMEN, Merel van (s/d). **The visual representation of time in the oeuvre of Kore-eda Hirokazu.** Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/download/457/340>. Acesso em: 25 jun. 2019.
- RABIGER, Michael. **Directing film techniques and aesthetics.** Massachusetts: Elsevier, 2008.
- RICH, Motoko (2019). **Concorrendo ao Oscar, Hirokazu Kore-eda fala sobre sua carreira.** Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,concorrendo-ao-oscar-hirokazu-kore-eda-fala-sobre-sua-carreira,70002721815>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Sales; CANDIDO, Antonio; PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense**

no cinema. 2011. 317 f. Tese (Doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SUGAI, Mari. **A construção das memórias e do cotidiano familiar no espaço narrativo de *Seguindo em frente (Aruitemo aruitemo)***. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2016.

TANAKA, Shimon (2009). **The Rumpus Interview with Hirokazu Koreeda**. Disponível em: <http://therumpus.net/2009/06/the-rumpus-interview-with-hirokazu-koreeda/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: Entrevistas. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÊ, Anne. **Ensaio sobre a análise técnica**. Tradução: Marina Appenzelner. Campinas: Editora Papirus, 1994.

Filmografia

O TERCEIRO assassinato. Sandome no satsujin. Direção: Hirokazu Koreeda. Produção: Kaoru Matsuzaki e Hijiri Taguchi. Intérpretes: Masaharu Fukuyama, Kôji Yakusho, Shinnosuke Mitsushima, Suzu Hirose e outros. Roteiro: Hirokazu Koreeda, 2018. 1 DVD (124 min), widescreen, cor, Dolby Digital. Produzido por Amuse, Fuji IG Laboratory for Movies (FILM), Fuji Television Network e GAGA.

*Recebido em 22 de junho de 2023
Aprovado em 11 de outubro de 2023*