

***Ad Usum Fabulae:* a Ficção da Personagem**

Carlos Reis

[Recibido, maio 2006; aceptado, xullo 2006]

RESUMO No presente texto, procede-se a uma reflexión em torno da categoría *personagem*, ponderada em función dos procedimentos narrativos que a institúem como entidade ficcional. A *figuração da personagem* é entón entendida como um resultado de um traballo *trans-retórico*, tendo em vista tamén os efectos desse traballo no plano da recepción. Ao nivel da historia, observamos a manifestación do signo-personagem, antes de máis como totalidade que podemos analizar nos seus elementos constitutivos. Para além disso, a dimensión epistémica da personagem constitui un aspecto específico da súa existencia no universo ficcional elaborado, non se restringindo uma tal dimensión ás características tangíveis e contingentes das personagens: ela remete para uma outra forma de coñecemento, correspondendo ao coñecemento *verdadeiro*, por oposición ao que é imposto pola opinión dominante (*doxa*). No que respeita à evolución literaria da personagem em “ambiente” ficcional, importa ter em conta que a análise dessa evolución non pode limitar-se a ponderar o destino do romance e dos demais géneros narrativos ficcionais. Quando se dá a crise do romance realista, a personagem vem a ser uma entidade cuja figuração se torna cada vez máis complexa: a chamada *crise do romance* desemboca num proceso de despersonalización e de fragmentación do suxeito, con importantes consecuencias na figuração da personagem ficcional.

ABSTRACT In this article, the author undertakes an examination of the term ‘*character*’ from the point of view of narrative processes which establish it as a fictional entity. The *character-drawing* is therefore understood as the result of a *trans-rhetorical* operation, especially when one takes into account the effect of this operation on the level of reception. On the level of the plot, we see the representation of the sign/character, above all as a whole whose constituent elements we may analyse. Furthermore, the epistemic dimension of the character is a specific aspect of his existence in the fictional universe he inhabits, this dimension not being restricted to the tangible and contingent characteristics of the characters: it refers to another kind of knowledge, corresponding to *true* knowledge, in opposition to that imposed by the dominant opinion (*doxa*). As for the literary development of the character in a fictional *ambience*, it is important to

bear in mind that the analysis of this development should not be limited to reflections on the future of the novel and other fictive narrative genres. When the realist novel went out of fashion, the character became a being whose imagining became more and more complex: the so-called *crisis of the novel* leads to a process of impersonalization and of the fragmentation of the subject, with important consequences for the drawing of the fictional character.

1. No título que dei a este texto ecoa uma expressão que aparece no romance *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires e, nos bastidores daquela expressão, uma certa e prestigiada forma de utilização dos livros, da leitura e das ficções que neles se encontram. Pelo seu estatuto político e social, o Grande Delfim, herdeiro e sucessor de Luís XIV, recebia a cuidadosa educação concebida e acompanhada pelo Duque de Montausier, seu preceptor, e apoiada de perto por intelectuais e tutores com o prestígio cultural de Huet e de Bossuet; fazia parte do zelo dessa educação a escolha dos clássicos meticulosamente expurgados de passos danosos para a formação do Delfim. E assim, *ad usum Delphini* concebia-se uma biblioteca selecta, mas também censurada e adulterada nos seus textos, tendo em vista um uso estritamente pessoal, de acordo com princípios hoje inaceitáveis, mas à época (como quem diz: antes da Revolução Francesa) inteiramente justificados.

132

A expressão latina que citei e que, às vezes esquecendo-se a sua origem, passou a ter utilizações e significados translatos, aparece no capítulo IV do romance *O Delfim* (título que precisamente resulta daquela utilização translata), a propósito da descrição de uma lagoa:

Ao mesmo tempo, por cima das águas tutelares [da lagoa] imagino uma inscrição em grandes letras douradas numa fita suspensa das nuvens:

AD USUM DELPHINI

Isso. Como nas gravuras antigas. (Pires, 1999: 67)

O que aqui pretendo desenvolver é um trajecto de reflexão que, partindo daquela expressão e de uma sua paráfrase –*ad usum fabulae*–, problematize vários aspectos da narrativa, do romance e da personagem ficcional. Começando a concretizar o que ficou sugerido: *ad usum fabulae*, as pessoas inscrevem-se na ficção como personagens dependentes de específicos modos de *figuração*; *ad usum fabulae*, podemos encontrar na ficção narrativa certas

peças *típicas e emblemáticas*, coisa que, aliás, está longe de ser novidade; também *ad usum fabulae*, o escritor reflecte sobre si mesmo enquanto ficcionista e sobre a escrita ficcional que leva a cabo.

Ao que acabo de dizer acrescento outras motivações para o presente texto que são as de um projecto de trabalho agora mais avançado do que quando publicamente formulei as reflexões que aqui ficam¹. Refiro-me a um projecto de investigação intitulado *Figuras da ficção*, desenvolvido no âmbito do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, com o patrocínio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. O objectivo fundamental desse projecto é o estudo da personagem em textos narrativos ficcionais, à luz de diversos critérios de abordagem e privilegiando diferentes parâmetros de existência daquela importante categoria da narrativa; ao mesmo tempo e sempre sob o signo da personagem, o projecto estimula o estabelecimento de relações transliterárias entre discursos e géneros literários (ou institucionalmente assim entendidos) e discursos e géneros não literários e até mesmo não exclusivamente verbais.² Foi, aliás, em conexão directa com esse projecto de investigação e em paralelo com a leitura do romance *O Delfim* que concebi e leccionei um seminário de doutoramento na Universidade de Santiago de Compostela, seminário em que foram equacionados, analisados e discutidos vários tópicos que sinteticamente enuncio: a figuração e a semântica da personagem ficcional; a personagem ficcional e a poética do realismo; a questão da heteronímia ou a personagem em tempo modernista; a figuração da personagem e a “economia” dos géneros narrativos.

133

2. Falo aqui de *figuração* da personagem ficcional numa acepção que me faz recuar a Flaubert e a uma certa poética da personagem que conhecemos a partir de vários testemunhos formulados pelo autor de *Salammô*. Recordo, antes de mais, a asserção, já quase um *cliché*, “Madame Bovary c’est moi!”, sugerindo, porventura de forma suspeitosamente explícita, a identificação autor-personagem, asserção não desprovida de curiosas ambiguidades que não tratarei de devassar; depois e a propósito de *Madame Bovary* e do escândalo público que desencadeou, a preocupação flaubertiana em sublinhar o carácter *inventado* de

¹ Na conferência que proferi na Universidade de Santiago de Compostela, a 13 de Janeiro de 2005.

² Uma caracterização mais pormenorizada do projecto *Figuras da ficção* encontra-se no endereço <http://www.uc.pt/clp/projectos/ficcao/index.php>.

personagens e situações que no romance podemos ler; por fim e concretizando essa preocupação, as afirmações que encontramos numa carta de 20 de Março de 1870, a Mme. Hortense Cornu:

Quando compus *Madame Bovary*, perguntaram-me várias vezes: 'Foi Madame xxx que quis retratar?' E recebi várias cartas de autênticos estranhos, entre outras a de um cavalheiro de Reims, que me felicitava por tê-lo *vingado!* (de uma mulher infiel).

Todos os farmacêuticos do baixo-Sena reconheceram-se em Homais e quiseram vir esbofetear-me (Flaubert, 1998: 175).

Deduzem-se daqui pelo menos duas questões interessantes, convocando, directa ou indirectamente, a personagem e os seus modos de inserção ficcional: a questão (incontornável, em contexto, digamos, realista) da ténue linha divisória entre verdade e verosimilhança e dos equívocos que gera, quando conjugada com os nexos entre *pessoa* e *personagem*; a questão da *reconoscibilidade* de certas figuras típicas ou até dos seus modelos reais, quando manifestamente existem.

134

Em José Saramago e num contexto de reflexão metanarrativa a que não é estranho o *ethos* post-modernista nem a incomodidade que ao romancista suscita a distinção narratológica autor-narrador (cf. Saramago, 1997), é a relação, digamos, funcional entre narrador e personagem que está em causa. Trata-se, então, de indagar o pensamento da personagem, representado como *transparent mind*, expressão em que evidentemente evoca um estudo famoso sobre a matéria (Cohn, 1978):

O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtilidade, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações (...) (Saramago, 1983: 339-40).

Uma tal indagação coloca-se como pista de trabalho de efeito duplo e de divergentes consequências, no que toca ao estatuto da personagem e ao seu grau de autonomia em relação ao narrador: aceitar o pensamento da personagem e a sua subtilidade significa salvaguardar a sua autonomia, digamos,

ideológica, em relação ao narrador; duvidar da possibilidade (o que, de novo, releva da ordem da verosimilhança) de se conhecer o pensamento da personagem acaba por equivaler ao reconhecimento da hegemonia ideológica do narrador sobre o relato e sobre as personagens. De novo o testemunho de Saramago, colhido exactamente a propósito do passo de *Memorial do Convento* que citei, mas agora remetendo para a interacção escritor-personagem (coisa que, para o escritor, equivale à interacção narrador-personagem): questionado acerca da hipótese de lermos as personagens ficcionais como porta-vozes do ficcionista (o que vem a ser um aspecto por assim dizer primordial ou até primário, daquela interacção), Saramago aceita aquela hipótese, mas de forma condicionada:

Sim, sim, mas não de uma maneira directa, não como quem mete num romance qualquer uma personagem encarregada de pôr lá aquilo que eu próprio poria dentro daquela história, uma personagem encarregada de fazer um juízo ou de dar uma opinião ou de transmitir ao leitor ideias que me são próprias. Não, o que acontece e toda a gente sabe que isto é assim (se calhar vou ter que voltar ao Fernando Pessoa), é que nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa pal-pitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros: às vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura. Tenho que dizer que nunca passei por conflitos dessa ordem. (Reis, 1998: 134).

135

Para além das questões que levanta, a partir da indagação de índole proto-teórica a que é sujeita pelo romancista, a figuração da personagem e os caminhos que abre fundamentam-se na articulação entre dois campos autónomos de ponderação teórica: o campo da semiótica, neste caso com as suas inerentes derivas narratológicas, e o campo da retórica, entendida, como é óbvio, não no sentido prescritivo e normativo que durante séculos a caracterizou, mas tendo-se em conta o seu potencial descritivo e heurístico, no amplo domínio da análise do discurso. Deixando agora de lado uma famosa conexão há algumas décadas estabelecida (por Jakobson) entre prosa narrativa e metonímia, a articulação referida nutre-se, pelo menos desde os anos 60 do século passado, dos estimulantes textos de Gérard Genette; de *Figures a Figures V* (de 1966 a 2002), culminando no recente *Métalepse* (Genette, 2004)³, Genette entende

³ É também sob o signo da metalepse, mas orientando-se para a análise da ficcionalidade em textos post-modernistas, que se situa um estudo recente de Debra Malina (Malina, 2002).

a figura como *signo*, efeito de um desvio de literalidade assim descrito: “Entre a letra e o sentido, entre o que poeta *escreveu* e o que *pensou*, abre-se um desvio, um espaço e como todo o espaço este possui uma forma. Chama-se *figura* a essa forma e haverá tantas figuras quantas formas possam ser encontradas no espaço que de cada vez é trabalhado entre a linha do significante e a do significado” (Genette, 1966: 207).

Em paralelo com esta linha de desenvolvimento, os trabalhos da chamada escola neo-retórica (ou aristotélica) de Chicago, dominada pela figura tutelar de Wayne C. Booth e pelo seu já clássico estudo sobre a *retórica da ficção* (Booth, 1961) podem ser entendidos como remota matriz de referência de análises que se fixam na caracterização da leitura e das comunidades de leitores, como decisivos factores de condicionamento da construção de universos ficcionais. Os modos de existência das personagens de ficção, as respostas da leitura à progressão da narrativa ou o interesse do leitor pelas personagens remetem para um labor *retórico* que tem em vista, em última instância, o cenário e o tempo da recepção e o potencial interpretativo que ela envolve (cf. Phelan, 1996 e 2004; Rabinowitz, 1987).

136

Evidentemente que uma tal disseminação da retórica centrada sobre a narrativa de ficção poderia simplesmente ser entendida como consequência do processo de constante subversão do já-dito que é próprio da linguagem verbal e, em particular, da narrativa verbal de ficção; do mesmo modo, no específico plano da escrita narrativa, a emergência da personagem corresponderá a um impulso de representação que só desse modo (narrativo e na narrativa) se torna efectivo. A implicação do receptor num processo comunicativo assim pensado envolve a capacidade para percorrer aquele espaço vazio “entre a linha do significante e a do significado” de que falava Genette. Mas essa implicação consoma-se também, num ponto por assim dizer extremo de *saturação semiótica*, quando se dá a lexicalização da figura, ou seja, a perda de consciência de que a figura funciona como tal; este é, aliás, um fenómeno trivial na linguagem corrente, desde que deixamos de reconhecer um trabalho retórico em expressões correntes como (por exemplo) “a perna da cadeira”. Correlata e extensivamente, a relevância da personagem como categoria central da narrativa implica, no processo de recepção (incluindo-se nele, como é evidente, a análise da narrativa), quase um esforço suplementar para se ler a personagem como *figura significativa*, tão familiar e por assim dizer “lexicalizada” ela se tornou.

Uma tal “naturalização” da personagem assume ainda uma outra dimensão, que é a que decorre de um processo de universalização do sentido, quando ela ganha um vigor de transcendência que é também efeito directo do potencial semântico desta crucial categoria narrativa; um potencial semântico que, evidentemente, se não restringe à personagem em contexto ficcional narrativo e que podemos ler também em personagens consagradas em contexto ficcional dramaturgico. Refiro-me aqui a uma espécie de disseminação da *figura ficcional* no nosso viver e no nosso agir empíricos, em mundo real, quando em alguém notamos propriedades *quixotescas*, *edipianas* ou *bovaristas*⁴.

Note-se ainda que a noção de *figuração da personagem* pode explicar-se, no plano idiomático e no quadro das línguas neo-latinas, pelas conexões semânticas existentes entre os lexemas *personagem* e *figura*. Se o lexema *personagem* está ainda vinculado a uma acepção relativamente específica (isto é: do âmbito dos estudos literários), o termo *figura* refere-se, como primeira acepção, à “forma exterior, [a]o contorno externo de um corpo”; derivadamente, *figura* significa “personagem ou personalidade de importância”, assim mesmo, aparentemente oscilando-se entre ficção (personagem) e real (personalidade); avance-se um pouco mais e chega-se, através do termo *figura*, à designação de “cada um dos personagens de uma peça” (todos os significados citados encontram-se no Dicionário Houaiss), designação antiga, utilizada no século XVI nas rubricas das peças de teatro. A isto deve acrescentar-se uma outra via de validação dessa espécie de cumplicidade semântico-funcional entre figura e personagem: refiro-me a um elenco de termos cognatos que inclui *figura*, *ficção*, *ficcionalidade* e *fingimento*, todos eles dependendo dos radicais *fig-*, *fict-*, *ficc-* e *fing-*, de tal modo que podemos ler na *figura* uma espécie de designação fundacional da *personagem* como *figura de ficção*.

3. A partir daqui é possível, sem visível derrogação operatória, relacionar a teoria figurativa da personagem com uma teoria do signo literário de matriz lotmaniana. É nesse quadro de referência que se sublinha a condição

⁴ Na literatura portuguesa do século XIX encontramos uma manifestação muito curiosa e até de certa forma dinâmica desta tendência. Ao conceber a personagem conselheiro Acácio (no romance *O Primo Basílio*), o romancista cunhou uma figura que é o fundamento disso a que chamou o tipo ou o comportamento *conselheiral*, quer dizer, vazio de pensamento, retórico, formalista e hipócrita. Pois bem, no português corrente vai-se além disso e designa-se agora com o adjectivo *acaciano* aquele tipo de atitudes e propriedades que Eça projectou na sua personagem.

difusamente icónica do signo representacional literário, bem como a sua vocação para proceder a um insistente trabalho de semantização do extra-semântico (cf. Lotman, 1973: 50 ss. e 97-98); ao mesmo tempo, a iconicidade que nos signos literários podemos reconhecer resulta na debilitação da sua convencionalidade, o que implica precária codificação e tendência para a constante inovação de elencos sígnicos caracterizados pela sua condição flutuante e altamente fungível.

É ao nível da história que observamos a manifestação do signo-personagem, antes de mais como totalidade que logo podemos analisar nos seus elementos constitutivos: usualmente a personagem tem nome que não só identifica como, por vezes, desde logo sugere atributos; para além disso, a personagem resulta da conjugação de características físicas, psicológicas, morais, etc., realçadas por específicos procedimentos de caracterização; e normalmente a personagem enuncia um discurso que, em conjunto com os restantes elementos mencionados, estabelece uma rede de correlações temáticas e ideológicas com outras personagens e com o universo semântico da história. A um nível mais profundo e que, diga-se de passagem, nem sempre é atingido, pode mesmo ler-se no discurso da personagem um veio de afirmação ideológica que contribui decisivamente para a estruturação semântico-pragmática da narrativa. Por fim, a dimensão sígnica da personagem e a sua condição de entidade *discreta* (numa acepção linguística do termo) justifica a formação de elencos com a feição de léxicos reunidos e organizados em dicionários de personagens: por exemplo, Patterson (1973), Aziza, Olivéri e Strick (1978), *Dictionnaire* (1984), Goring (1994) ou McGovern (2004).

4. A modelização ficcional da personagem depende, entre outros factores, dos termos em que se resolve a relação entre pessoa e personagem, termos a que adiante e com base em exemplos darei alguma atenção. Essa relação torna-se especialmente premente e às vezes melindrosa, no quadro de atitudes estéticas que privilegiam uma concepção mimética da personagem (cf. Herman *et alii*, 2005: 53-54), do mesmo modo que nela se configura um processo de categorização humana e mesmo (salvo excepções) antropomórfica. Remete essa categorização directamente para concepções primordialmente humanistas da narrativa e da narratividade que a torna efectiva: segundo uma tal concepção, que em meu entender permanece teoricamente pertinente e consistente,

a narratividade de um texto depende da medida em que o texto concretiza a expectativa do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma qualquer espécie de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projecto humano e de um universo humanizado (Prince, 1982: 160).

Significa isto que nenhum processo narrativo faz sentido (literalmente) se a esse sentido não for expressamente inerente a dimensão humana que Paul Ricoeur relaciona com a experiência do tempo, sendo que temporalidade e narratividade constituem fenómenos que transcendem –ou, de um outro ponto de vista, antecedem– as singulares contingências de cada narrativa particular. E assim, pode afirmar-se que “existe entre a actividade de contar uma história e o carácter temporal da existência humana uma correlação que não é puramente accidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural” (Ricoeur, 1983: 85).

A integração narrativa da personagem e dos procedimentos de figuração que, *ad usum fabulae*, lhe são inerentes implicam, pelo menos, dois domínios de elaboração: o domínio da *caracterização*, momento fundamental em que a personagem se constitui como unidade discreta, individualizada e distinta das restantes personagens (sem prejuízo de, a outro nível, nela podermos reconhecer aspectos típicos, de índole social ou psicológica); o domínio da *descrição*, afim e subsidiário da caracterização, pois que, sobretudo em certas épocas e movimentos (designadamente quando vigoram orientações de índole realista ou similar), é a tendência descritiva que incute nitidez e coerência aos traços caracterizadores que diferenciam as personagens.

No que fica dito estão implicadas outras questões, genericamente atinentes à semântica da personagem, aos requisitos de narratividade que a sua existência envolve e aos limites da representação, particularmente quando esta depende de uma linguagem verbal e não de uma figuração icónica, no sentido estrito do termo. É sobretudo então que se manifesta a tensão entre imanência e transcendência, como quem diz, entre propriedades substantivas e sentidos genéricos, que estão para além daquelas propriedades que essencialmente individualizam uma personagem; é nesse momento decisivo que pode resolver-se o problema do reconhecimento da personagem, de modo mais tangível e também, não raro, controverso (relembro os testemunhos de Flaubert que antes citei), quando ela se funda em pessoas reais ou remete para sentidos de alcance social e ideológico que no mundo real nos são empiricamente familiares.

Um exemplo muito sugestivo sustenta o que fica dito. Provém esse exemplo de um passo da *Encyclopédie* de Diderot, tal como surge citado numa obra de Gérard Genette, justamente acerca da tensão imanência/transcendência inerente à existência da obra de arte e ao modo como nela se processa a representação; o texto de Diderot, em registo de parábola, convém à presente reflexão acerca da caracterização da personagem e dos limites da descrição verbal e diz assim:

Um espanhol ou um italiano, levado pelo desejo de possuir um retrato da sua amante, que ele não queria mostrar a nenhum pintor, decidiu, em última instância, fazer dela e por escrito a descrição mais minuciosa e mais exacta possível. Começou por determinar a justa proporção da cabeça; em seguida passou às dimensões da testa, dos olhos, do nariz, da boca, do queixo, do pescoço; depois retomou cada uma destas partes e não poupou esforços para que o seu discurso gravasse no espírito do pintor a verdadeira imagem que ele tinha sob os olhos. Não esqueceu nem as cores, nem as formas, nem nada do que pertence ao carácter: quanto mais comparava o seu discurso com o rosto da amante, mais o achava semelhante: sobretudo acreditou que quanto mais sobrecarregasse a descrição de pequenos pormenores, menos liberdade deixaria ao pintor; nada esqueceu do que pensou dever cativar o pincel. Logo que a descrição lhe pareceu acabada, fez dela cem cópias, que enviou a cem pintores, ordenando expressamente a cada um deles que executassem na tela exactamente o que lessem no papel. Os pintores trabalham e ao fim de um certo tempo o nosso amante recebe cem retratos, que todos se assemelhavam exactamente à descrição que fizera, nenhum deles se assemelhando a outro – e nem à amante (*apud*, Genette, 1994: 33).

140

A parábola merece, no presente contexto, três comentários, suscitados pelos problemas que a existência ficcional da personagem coloca. Primeiro: aquela descrição escrita de uma certa mulher constitui a modelização primária de uma pessoa real, parecendo que, exactamente por não ter ainda um propósito artístico, essa modelização seria capaz de delinear um retrato exaustivo. Segundo: o retrato exaustivo (ou, em termos fenomenológicos, a anulação da indeterminação) está, entretanto, condenado ao falhanço, já que persistem no que é descrito (e por escrito) pontos indeterminados que cada pintor depois trata de preencher (de concretizar) de modo particular. Terceiro: para além dos traços físicos, o retrato aspira a fixar também traços de carácter (recorde-se: o “que pertence ao carácter”), que são aqueles em que se decide a transcendência da representação artística ou, como convém ao que aqui está em causa, a dimensão *epistémica* da personagem, dimensão fundamental para que se atinja a dita transcendência.

5. Como se sabe, a dimensão epistémica da personagem constitui um aspecto específico da sua existência no chamado *mundo possível* que o universo ficcional elabora. Uma tal dimensão não se restringe nem se confunde com as características tangíveis e contingentes das personagens (constituição física, actos e gestos concretos, etc.), já que remete para uma outra forma de conhecimento, que, na filosofia antiga e de matriz platónica, corresponde ao conhecimento verdadeiro, por oposição ao que é imposto pela opinião dominante (*doxa*), destituída de rigor científico; por um movimento de translação semântica que parece justificar-se, falamos, então, em feição *epistémica* da personagem, quando nos reportamos àquilo que, em função das suas crenças e pressuposições, são as suas atitudes éticas, axiológicas e ideológicas, ou seja, tudo o que, deduzindo-se de comportamentos e de discursos pessoais, assume uma feição que transcende a personagem. Estamos, deste modo, de volta aos significados transpessoais e até transliterários das personagens, capazes de desvelarem cosmovisões e comportamentos de amplo raio de acção, a que podemos chamar bovaristas, edipianas, quixotescas, donjuanescas ou hamletianas, tal como, provindos também de personagens “universais”, podemos identificar sentidos como a ambição, o aventureirismo juvenil, o arrivismo, a fatalidade amorosa, a inocência natural, o cepticismo ou o absurdo, tudo (mas não só) o que se deduz de figuras como Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Rastignac, Simão Botelho, Joaninha, Brás Cubas ou K., protagonista d’*O Processo*, de Kafka. Um dos dicionários de personagens que ficaram referidos (o de Aziza, Oliviéri e Strick, 1978) valoriza precisamente componentes como os que mencionei, a par, evidentemente, de muitos outros que ajudam a configurar *tipos e caracteres*.

141

Em certos momentos e episódios da história literária deparamos com incidentes que confirmam muito do que fica dito. A já comentada indignação que a figura de Homais suscitou nos farmacêuticos do baixo-Sena atesta exemplarmente o potencial de recognoscibilidade extra-ficcional que algumas personagens induzem. Algo semelhante a isso é aquilo que determinou a controvérsia desencadeada em Portugal, na sequência da publicação d’*Os Maias* de Eça de Queirós, pela personagem Tomás de Alencar: de novo aqui, a dimensão epistémica da personagem vem a ser o termo final de um processo de figuração ficcional, *ad usum fabulae*.

O caso é que na época parecem ter-se tornado evidentes algumas afinidades físicas e temperamentais entre uma figura real, o poeta Bulhão Pato, e uma

personagem de ficção, o também poeta Tomás de Alencar, figura secundária do romance *Os Maias* (1888), mas muito significativa até porque da ordem do *típico*. Estava-se, é bom lembrar, num contexto literário genericamente realista, para mais muito marcado pela lógica e até pela técnica do retrato pictórico, coisa que algumas vezes foi objecto de reflexão em textos de Eça; num tal contexto e de acordo com essa lógica, uma pessoa real podia bem ser objecto de uma observação minuciosa e, na sequência dela, de uma figuração em que era identificado o modelo real: disso mesmo foi acusado Eça de Queirós, como se o seu talento para induzir um tal processo de reconhecimento fosse muito superior ao daquele espanhol (ou italiano) que “pintou” verbalmente a sua amante. Pois bem: neste caso, a mediação da linguagem verbal literária –ou seja, aquela que se resolve numa modelização secundária– ajudou o romancista a rebater a acusação que lhe fora feita (segundo a qual Alencar seria uma caricatura maldosa do poeta Bulhão Pato), argumentando que existia, de facto, um modelo real, mas não aquele que muitos supunham, ou seja, o tal poeta real. Desse outro modelo (alguém que Eça conhecera muitos anos antes) haviam passado para Alencar não necessariamente os traços físicos, mas os valores e as atitudes morais. “Era dele”, diz Eça falando dessa pessoa real, “a solenidade do Alencar”; e acrescenta:

142

Eram dele, enfim, a lealdade, a honestidade impecável, a bondade, a generosidade, a alta cortesia de maneiras: –e é bem petulante que alguém tente à força encafiar-se dentro destas nobres qualidades, e procure resplandecer perante a multidão com o brilho que elas irradiam, repetindo assim a fábula sempre grotesca e sempre irritante da gralha que se reveste com as penas melhores do pavão! (Queirós, s.d.: 158-159).

Percebe-se assim como, para o romancista, aquilo que realmente pode sintonizar com a realidade pré-ficcional ou *a posteriori* projectar-se no real (nas pessoas reais que se revêem nas personagens de ficção) são os sentidos epistémicos, aquilo que, por fim, está no termo de chegada de um trajecto que vai das propriedades substantivas e tangíveis de uma figura ficcional, eventualmente com modelo real, para os sentidos genéricos e transcendentais que ela sugere. Para além disto e no plano de uma exigente interpretação, tudo o mais é irrisório, “insusceptível quase de ser comentado com gravidade”, porque verdadeiramente, aduz Eça, os traços de superfície “não individualizam ninguém. O que diferencia e caracteriza os homens – é o seu modo de ser moral, o conjunto das qualidades e dos defeitos.” (Queirós, s.d.: 159-160).

6. Não trato aqui, como é óbvio, de elaborar (ou de reelaborar) uma teoria da personagem. No estado actual dos estudos narrativos, essa teoria carece de articulações com vários domínios de reflexão de que destaco dois: o da história literária, envolvendo a evolução literária da personagem, não raro em conjugação com postulações doutrinárias muito diversas, com destaque para as que são assinadas por grandes romancistas, enquanto “construtores” de personagens; o dos modernos estudos narrativos que, transcendendo o legado da chamada *narratologia clássica*, estão hoje apoiados no contributo de disciplinas como as ciências cognitivas, os estudos sobre inteligência artificial, a socranarratologia, a cibercultura, a narratologia feminista ou os estudos culturais (cf. Herman (ed.), 1999). Ou seja: um amplo campo de cruzamentos interdisciplinares, ainda em acelerado e fecundo desenvolvimento, cuja análise e potencial heurístico ultrapassam em muito os limites deste texto⁵.

Já no que toca à evolução literária da personagem em “ambiente” ficcional, lembrarei apenas que a análise dessa evolução se não pode limitar a ponderar o destino do romance e dos demais géneros narrativos ficcionais, sendo embora certo que é naquele que a personagem atinge o seu maior esplendor. Mesmo quando se dá a crise do romance de matriz balzaquiana e realista, em que predomina uma concepção “mimética” da personagem, esta vem a ser uma entidade cuja figuração se torna cada vez mais complexa: aquilo a que se chamou a “crise do romance” (cf. Zéraffa, 1969), em tempo de crise epistemológica do positivismo oitocentista e em cenário de revolução da linguagem poética (essa que consagrou a fractura ontológica que inspirou o famoso “Je est un autre”), desemboca num processo de despersonalização e de fragmentação do sujeito, com importantes consequências na figuração da personagem ficcional.

Deste ponto de vista, pode dizer-se que a reflexão acerca da personagem tem que ver com a teoria do dialogismo bakhtiniano (na mesma linha epistemológica de uma concepção do sujeito do discurso enquanto entidade potencialmente cindida e dialógica), como igualmente tem que ver com a emergência de experiências heteronímicas variavelmente consistentes; como é sabido, acentuam-se essas experiências num contexto de aberta refutação da expressividade romântica e da “sinceridade” que ela cultivava, bem como na

⁵ No mestrado em Teoria e Análise da Narrativa, que funciona na Faculdade de Letras de Coimbra no ano lectivo de 2005-2006 são explorados alguns dos campos interdisciplinares aqui apenas sugeridos (veja-se o endereço http://www.uc.pt/illp/lic_mest/mestrados/index_t1_2005.html).

decorrência da desmistificação da capacidade da linguagem para representar o real. As referidas emergências heteronímicas não são indissociáveis, bem pelo contrário, da teoria da personagem, antes de tudo por se sustentarem no quadro de referência de uma teoria do fingimento que é, à sua maneira (e até por sugestão etimológica, como acima notei), também uma teoria da ficção. Para apenas mencionar alguns exemplos, lembro que as figuras machadianas de Juan de Mairena e Abel Martín, o Augusto Pérez que no capítulo XXXI de *Niebla* de Unamuno debate com o romancista (muito antes da pulsão metafictional que o post-modernismo veio a trivializar), as figuras pirandellianas que questionam o autor ou que ao espelho se auto-questionam (como acontece com o Moscarda de *Uno, nessuno, centomila*) são, todas elas e as mais que aqui se não referem, parentes próximos dos poetas *fingidos* por Fernando Pessoa. Foram estes que deram lugar ao termo *beterónimo*, algo mais do que uma palavra engenhosa, conforme notou Gabriel Celaya, pois que o mencionado termo é “una voz justa y necesaria para designar un concepto” (Celaya, 1949).

144

Se com Celaya (e, em termos muito mais consequentes, com Fernando Pessoa) se trata ainda de criação poética –que é a dos poetas heteronímicos Rafael Múgica, de *Marea del silencio* (1935) e Juan de Leceta, de *Tranquilamente hablando* (1947)– com outros autores e em diferentes enquadramentos é a personagem propriamente dita, enquanto entidade ficcional, que está em causa. A personagem, o seu criador (essa entidade a que chamamos autor empírico) e o narrador que enuncia o discurso em que ela se manifesta, no desenvolvimento de uma sinuosa (às vezes tortuosa) relação triádica que pode levar a questionar as fluidas fronteiras que, mais do que dividir, verdadeiramente conexio-nam ficção e real. À sua maneira, é a desconcertante complexidade dessa relação triádica que está problematizada quando o já mencionado Augusto Pérez se dirige ao autor nestes termos: “No sea, mi querido don Miguel (...) que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto” (Unamuno, 1968: 149). Em última instância (e para concluir, tendo agora em vista um quadro enunciativo e representacional já distinto da narrativa literária), é uma personagem de *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) de Woody Allen quem retoma aquela interpelação, tentando resolver de forma expedita as dúvidas que atravessam a acção do filme, acerca do que é verdadeiro e do que é ficcional: é tudo uma questão de semântica.

Carlos Reis
Universidade de Coimbra

Bibliografía

- Aziza, C., Olivieri, C., e Stick, R., *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, París: Fernand Nathan, 1978.
- Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1961.
- Celaya, G., “Fernando Pessoa: *Ensayos sobre Poesía Portuguesa*”, *La Voz de España*, San Sebastian, 6 de maio de 1949.
- Cohn, D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1978.
- Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, París: Robert Laffont, 1984.
- Flaubert, G., *Correspondance*, IV, París: Gallimard, 1998.
- Genette, G., *Figures*, París: Seuil, 1966.
- , *L'Oeuvre d'art. Immanence et transcendence*, París: Seuil, 1994.
- , *Métalepse*, París: Seuil, 2004.
- Goring, Rosemary (ed.), *Larousse Dictionary of Literary Characters*. Edinburgh / Nova York: Larousse, 1994.
- Herman, D. (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus: Ohio State Univ Press, 1999.
- (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLI Publications, 2003.
- Lotman, I., *La structure du texte artistique*, París: Gallimard, 1973.
- Malina, D., *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus: The Ohio State Univ. Press, 2002.
- McGovern, U. (dir.), *Dictionary of Literary Characters*, Edinburgh: Chambers, 2004.
- Patterson, J. G., *A Zola Dictionary: The Characters of the Rougon-Macquart Novels of Émile Zola*, Hildesheim: Olms, 1973.
- Phelan, J., *Narrative as Rhetoric: Technique, Audience, Ethics, and Ideology*, Columbus: Ohio State Univ. Press, 1996.

—, *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2004.

Pires, J. C., *O Delfim*, ¹⁸Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1999.

Prince, G., *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlín-Nova York-Ámsterdam: Mouton de Gruyter, 1982.

Queirós, E. de, *Notas Contemporâneas*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

Rabinowitz, P. J., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus: Ohio State Univ. Press, 1987.

Reis, C., *Diálogos com José Saramago*, Lisboa: Caminho, 1998.

Ricoeur, P., *Temps et récit*, I, París: Éd. du Seuil, 1983.

Saramago, J., *Memorial do Convento*, ⁴Lisboa: Caminho, 1983.

—, “O autor como narrador”, en *Ler*; Primavera/Verão, 38, 1997, pp. 38-41.

Unamuno, M. de, *Niebla*, ¹⁴Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Zéraffa, M., *La révolution romanesque*, París: Klincksieck, 1969.