



A PERSONAGEM

Beth Brait

<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>



Série

Princípios

Beth Brait

Doutora em Letras Crítica literária e professora
do Ensino Superior em São Paulo

A

PERSONAGEM

Direção

Samira Youssef Campedelli

Benjamin Abdala Junior

Preparação de texto

Sueli Campopiano

Projeto gráfico/miolo

Antônio do Amaral Rocha

Arte-final

René Etienne Ardanuy

Joseval de Souza Fernandes

Capa

Ary Normanha

CIP-Brasil. Catalogação-na-Publicação Câmara Brasileira do Livro, SP

Brait, Beth.

B799p A personagem / Beth Brait. — São Paulo Ática, 1985.

84-2303

(Série princípios)

1. Personagens e tipos na literatura 1. Título.

CDD—801 .953

Índice para catálogo sistemático:

1. Personagens : Ficção : Teoria literária 801.953

1985

Todos os direitos reservados

Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110

Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656 End. Telegráfico ‘Bomivro’ — São Paulo

Sumário

Introdução	5
2. O faz-de-conta das personagens	8
Personagens e pessoas	8
Reprodução e invenção	11
“Ai, palavras, ai, palavras,/que estranha potência a vossa!”	18
3. A personagem e a tradição crítica	28
No princípio está Aristóteles	28
Spielberg e Alencar?	31
Perseguindo a personagem	35
‘ Os novos ares dos séculos XVIII e XIX	37
A personagem sob as luzes do século XX	38
Personagem: invenção do autor e da crítica	47
4. A construção da personagem	52
Recursos de construção	52
O narrador é uma câmera	53
A câmera finge registros e constrói as personagens	56
A personagem é a câmera	60
Apresentação da personagem por ela mesma	61
A personagem é testemunha	63
Resumindo as possibilidades de construção	66
5. De onde vêm esses seres?	69
Os escritores respondem	69
Antônio Torres, 71 ; Doe Comparato, 72; Domingos Peliegrini, 73; Ignácio de Loyola Brandão, 75; João Antônio, 78; José J. Veiga, 79; Lya Luft, 80 ; Lygia Fagundes Telles, 81 ; Marcos Rey, 82; Marilene Felinto, 83 ; Moacyr I. Scliar, 84; Renato Pompeu, 85.	
6. Vocabulário crítico	87
7. Bibliografia comentada	90

1

Introdução

Este livro deve ser tomado como uma *introdução ao estudo da personagem*, pois dirige-se a um público que analisa, produz e transforma textos de ficção. Na verdade, este é um livro que se destina a um público especial, que tem no texto um instrumento de prazer, conhecimento e trabalho, mas que se encontra no início das reflexões acerca das especificidades da narrativa.

Considerando esse fato decisivo para o encaminhamento da discussão, e levando em conta que esta obra faz parte de uma série que aborda outros aspectos da teoria da literatura, procurei cercar algumas questões a respeito da personagem, dando ao livro a forma que eu imaginava pertinente e que buscava encontrar em cada estudo a respeito do assunto, no início de minha vida universitária.

Assumindo uma postura até certo ponto didática e correndo todos os riscos fatais que essa postura pode acarretar, a obra procura adequar-se às necessidades dos leitores que não são especialistas, mas candidatos a, simulando o isolamento da questão personagem e flagrando esses habitantes da ficção no seu espaço de existência: o texto. Aqui, é preciso que se esclareça, a palavra texto

6

cobre duas manifestações de natureza diferente: a *ficção literária*, a prosa de ficção que materializa esses seres, e o *texto crítico* que, com seus instrumentos específicos, persegue a natureza desses seres.

Os capítulos que constituem essa obra, procuram orientar o leitor no sentido de refletir sobre a concepção de personagem, sondando a sua variação no decorrer de um percurso literário que engloba a diversidade da produção e a tradição crítica que a enfrenta. Cabe ao segundo capítulo iniciar a reflexão, procurando desfazer os compromissos rígidos existentes entre as palavras “pessoa” e “personagem”; ao terceiro, traçar um rápido caminho das várias perspectivas teóricas que se debruçam sobre a questão da personagem; ao quarto, esboçar alguns procedimentos de caracterização de personagem;

e ao quinto reservar a escritores brasileiros contemporâneos uma palavra a respeito de suas criaturas.

Quanto ao quinto capítulo, cabe aqui um esclarecimento e um agradecimento. Essa reunião de depoimentos inéditos foi possível graças a gentil colaboração de escritores que, em meio a suas inúmeras atividades, acharam um tempinho e se dispuseram a colaborar com esse livro, concedendo à autora e aos leitores a força de seus testemunhos.

O reduzido vocabulário crítico e a bibliografia comentada não têm a pretensão de cercar todos os termos de todas as obras referentes à personagem, servindo apenas como ponto de partida para os que iniciam os estudos do problema. As obras aqui comentadas, com raras exceções, não são livros dedicados exclusivamente à personagem, mas estudos de teoria literária que dedicam um espaço a este componente da narrativa. Por esta razão, aconselha-se que as obras sejam lidas na íntegra, a fim de que o leitor possa estabelecer a relação entre o estudo da personagem e os outros itens tratados pelo crítico.

7

Sendo uma obra de introdução, fica clara a necessidade de complementação pelos leitores, na medida de seu interesse, através da convivência com as grandes obras de ficção e os grandes criadores de personagens, bem como com as possibilidades de leitura instigadas pelas diversas tendências críticas.

1

¹ Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras.

Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

O faz-de-conta das personagens

Personagens e pessoas

É provável que os leitores mais críticos, aqueles que têm um contato menos ingênuo com a obra de ficção, achem curioso e até engraçado que muitos leitores de Conan Doyle reservem um espaço de sua viagem turística à visita a Baker Street, número 221 B, na esperança de ali encontrar os aposentos, o laboratório e os velhos livros de Sherlock Holmes. Esses amantes da ficção policial, que leram e releeram cada uma das aventuras do herói, acreditam realmente na existência de uma pessoa chamada Sherlock Holmes, um ser humano muito especial, que viveu todas as apaixonantes peripécias relatadas por um “outro ser humano”, o caro Watson. Não encontrar esse número em Baker Street é uma decepção. Mas não tão forte que possa apagar a ilusão da existência de Holmes. Para os leitores fiéis, isso não passa de mais um truque genial do brilhante detetive.

Mas não há motivo para riso. Ao menos não há motivo para esse riso de desdém, característico dos que nunca tiveram dúvida de que Watson e Sherlock são apenas criações de Conan Doyle. Curiosamente, esses mesmos leitores

9

que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem. Não há distanciamento leitor—texto que possa refrear a emoção sentida, por exemplo, quando em *Grande sertão: veredas* nos defrontamos com Reinaldo-Diadorim morta. E não se trata de uma emoção superficial, provocada apenas pelo dado da surpresa: a releitura do romance não impede que a emoção seja revivida. E é precisamente isso que faz cessar o riso e aflorar

as cismas. Afinal de contas, diante do leitor há apenas “papel pintado com tinta”. Além disso, que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de coiquistar a imortalidade?

Essa questão não é simples. Nem este é o primeiro ou o último livro que tenta rastrear os segredos da personagem. Na tentativa de recolocar a questão da personagem de forma a recuperar a tradição do estudo deste item da narrativa e discutir aspectos de relevância para os que se interessam por teoria literária, começaremos pela trilha mais prosaica: consultar um dicionário.

O *Novo dicionário Aurélio* oferece a seguinte definição de personagem:

Personagem [*Do fr. personnage.*] S. f. e m. 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz; figura dramática.

3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram em uma narração. poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro” **1**•

1 FERREIRA., Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

10

Esse verbete não ajuda muito. Na verdade, ele mais confunde que esclarece. Para explicar a palavra personagem, a palavra pessoa(s) foi utilizada três vezes e a expressão “ser humano” uma vez. Tratando-se de um dicionário geral da língua e não de um dicionário especializado em teoria literária, é plenamente justificável o jogo explicativo em que uma palavra é tomada por outra. Mas esse jogo metalingüístico simplista aponta mais uma vez para uma confusão terminológica que traduz com clareza a confusão existente entre a relação *pessoa* — ser vivo — e *personagem* — ser ficcional. Ainda que os termos “papéis” e “figuras dramáticas” indiquem possíveis diferenças existentes entre pessoas e personagens, a frase “Cada uma das pessoas que figuram em uma narração, poema ou acontecimento” obriga o leitor a encarar a narração, o poema e o acontecimento como sendo fenômenos de uma mesma espécie, de uma mesma natureza.

E, textualmente, a identificar pessoas e personagens.

Mas, se um dicionário geral da língua não tem qualquer obrigação de contribuir para a resolução de dúvidas muito especializadas, passemos a um dicionário especializado.

No *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, há um item que parece pertinente transcrever aqui, pois ajuda a pensar o difícil problema da relação personagem—pessoa.

“Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as per

11

sonagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” 2

Essas poucas linhas contêm, agora sim, alguns elementos que permitem iniciar uma reflexão. Ao discutir a questão personagem—pessoa, os autores procuram salientar dois aspectos fundamentais

- o problema da personagem é, antes de tudo, um problema lingüístico, pois a personagem não existe fora das palavras;
- as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Na aparente simplicidade desses dois enunciados residem os núcleos essenciais da questão. Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

Reprodução e invenção

Partindo da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas

2 DUCROT, Oswald & Tsoooov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972. p. 286.

12

duas realidades mantêm um íntimo relacionamento, cabe inicialmente perguntar:

- De que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para esse outro universo capaz de sensibilizar o receptor?
- Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?

Ao colocar essas questões, caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. Voltamos, portanto, nosso olhar às formas inventadas pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência.

Para começar a compreender a questão, vamos partir de uma forma de reprodução da realidade, a linguagem fotográfica, normalmente aceita e vista como uma maneira bastante “objetiva” de captar o real. Tomemos como exemplo dois “gêneros” de reprodução de imagem através da fotografia: o retrato três por quatro, normalmente utilizado em documentos, e os retratos de estrelas consagradas pelos anos de ouro do cinema americano.

A foto três por quatro parece ser uma das maneiras mais objetivas de reproduzir a imagem de uma pessoa. Tanto é verdade que oficialmente elas garantem a identidade da pessoa retratada. Elas *são* as pessoas retratadas. Ninguém duvida.

Entretanto essa “presença de uma ausência”, esse testemunho irresponsável de uma existência não pode ser

13

confundido com a pessoa. Papel e gradações de branco e preto, resultantes de conquistas técnicas, são criações que a habilidade humana inventou para representar, simular o real. A semelhança com o real reside no registro de uma imagem, flagrada num dado momento, sob um determinado ângulo e sob determinadas condições de luz. Esse produto diz muito pouco, ou quase nada, da complexidade do ser humano retratado. Talvez por essa razão as pessoas façam tanta força para aparentar e passar para a fotografia a imagem que fazem de si mesmas: cabelos penteados, sorriso, leve ar de seriedade, queixo erguido e outros aspectos selecionados pela pessoa e pelo fotógrafo para compor a imagem que será registrada. Os resultados e a reação dos fotografados diante de suas fotos demonstram que não é fácil construir a própria imagem para fazer de conta que se é exatamente aquilo.

Basta olhar alguns retratos três por quatro, aqui ou na vitrina dos fotógrafos, para pensar um pouco nos frágeis limites que separam (se é que esses limites existem. . .) a *reprodução fiel da realidade* e a *simulação do real*.

14

Mas, se as fotos para documentos guardam ainda uma proximidade entre a pessoa retratada e a imagem resultante, tomemos um outro exemplo em que o resultado evidencia uma composição, um trabalho de linguagem em que o fotógrafo utiliza conscientemente os recursos oferecidos pelo “código fotográfico”, selecionando e combinando os elementos necessários para *criar uma realidade*, ainda que, para um receptor ingênuo, pareça estar apenas reproduzindo uma realidade.

15

Essas duas fotos, feitas em 1941 por dois talentosos fotógrafos da época, vão muito além de um simples e espontâneo retrato de duas pessoas. O assunto escolhido por eles — Hedy Lamarr, no caso de Clarence Sinclair Buil, e Marlene Dietrich, sob a perspectiva de A. L. (“Whitey”) Schafer — é trabalhado com o requinte dos grandes

artistas. No jogo de claro-escuro, técnica que nesses casos contribui para dissimular o real a fim de captar uma beleza, uma presença que extrapola o simples universo dos A. L. (“Whitey”) Schifor Columbia. 1941.

16

mortais, o fotógrafo esculpe quase que uma máscara . A expressão fotográfica, que tem como ponto de partida não as pessoas de Hedy e Marlene, mas as estrelas de cinema com toda a carga cultural e estética que elas representam, encontra na combinatória da luz, nos elementos que o fotógrafo selecionou para registrar o seu assunto, um momento de captação de um mundo maravilhoso, dos sonhos vendidos por Hollywood e avidamente consumidos pelos espectadores.

Nos dois casos a manipulação dos recursos fotográficos (preparação da estrela, utilização de estúdio e mais a habilidade do fotógrafo) impõe ao receptor dois rostos misteriosos, produzidos por um filtro que acaba por registrar não pessoas de carne e osso, mas ideais de beleza, sonho e *glamour*. Na verdade, no lugar de simplesmente registrar uma imagem, o fotógrafo cria o assunto. E o que se vê, através de recursos fotográficos, é a representação do mundo dos artistas que encantavam o público justamente por pertencerem a um universo que nada tinha a ver com o cotidiano prosaico e endurecido pela crise que o mundo atravessava naquele momento. Portanto, para essas fotos, a expressão *registro do real* começa a assumir características especiais. O fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem. Seu ponto de partida e seus instrumentos são trabalhados para criar a ilusão do real. Embora não se possa falar em personagens, no sentido de seres inteiramente fictícios, é impossível não captar nessas imagens a mitologia hollywoodiana, imposta precisamente pela máscara que o fotógrafo esculpe no lugar de um rosto mortal. E aí começa a ficar difícil separar “imagem reproduzida” de “imagem inventada”.

Ainda no rastro das formas que o homem inventou para “registrar” a realidade, vamos observar um desenho

3 Roland Barthes, no livro *Mitologias*, faz um estudo bastante interessante a respeito do rosto de Greta Garbo. Vale a pena conferir.

17

de Cândido Portinari, datado de 1944 e intitulado *Retirantes*.

Aqui, a força dos traços e a combinação das cores arrancam o observador da postura de quem vê o registro de uma realidade, a fim de conduzi-lo diretamente à miséria humana expressa em cada milímetro do quadro. A paisagem endurecida, o céu povoado por aves agourentas, e as figuras que se amontoam numa sinistra paródia de foto para álbum de família constituem uma cena brasileira de onde é possível captar um enredo e as personagens que

18

dele participam. Um enredo trágico, flagrado pela sensibilidade de Portinari e transmitido por sua linguagem fortemente expressionista. Neste caso, mesmo o observador mais ingênuo é forçado, pelas técnicas utilizadas pelo pintor, a enxergar, além do registro de um grupo de pessoas, personagens de uma tragédia num estágio muito mais próximo da morte que da vida.

Assim sendo, é possível verificar nesse quadro que a idéia de *reprodução* e *invenção* de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor. Ao mesmo tempo que Portinari distorceu a realidade não reproduzindo mimeticamente o mundo, conseguiu apontar de forma mais violenta para a realidade exterior ao quadro, justamente porque a cena, feita de cores e traços, reinventa e faz explodir múltiplos ângulos dessa realidade.

**“Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!”**

Até aqui, com o propósito de iniciar a discussão a respeito das diferenças e semelhanças existentes entre pessoas e personagens, foram examinadas mensagens que utilizam unicamente a linguagem visual. Nessas rápidas abordagens, não foi possível flagrar limites que separem com nitidez a reprodução da invenção. Esses dois processos de “registro” do real parecem misturar-se constantemente, mesmo quando se acredita estar lidando com linguagens consideradas objetivas, fiéis ao que está sendo captado. Neste item, finalmente, o objeto de estudo será o texto literário, concebido como o

espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção.

19

O fragmento escolhido para análise pertence ao romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia⁴ e sua escolha, neste momento, prende-se ao fato de estarmos interessados em verificar as estratégias que o autor utiliza para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade.

No primeiro capítulo de *O Ateneu*, reconhecido romance de crítica social articulada a partir de técnicas não apenas realistas-naturalistas, mas também expressionistas e impressionistas, encontra-se o trecho aqui destacado para observação. São seis parágrafos que formam uma unidade:

momento em que o narrador caracteriza pela primeira vez o colégio Ateneu. Na verdade, essa primeira caracterização do colégio acaba funcionando como um pretexto para a apresentação da personagem Aristarco, que desempenha, como o espaço configurado pelo Ateneu, uma significativa função no romance. Uma leitura desse trecho, parágrafo por parágrafo, ajuda a perceber os recursos lingüísticos utilizados por Raul Pompéia para criar a realidade ficcional.

1 . § *Duas vezes fora visitar o Ateneu antes da minha instalação.*

Esse primeiro parágrafo, composto por um período simples, funciona ao mesmo tempo como introdução ao fragmento escolhido e como elemento de ligação, como conexão, entre o que foi narrado antes e o que vai ser narrado agora. Para o enfoque proposto aqui — verificar como são construídas as personagens —, ele é importante pois, independentemente do restante do texto, informa ao leitor (por meio da inclusão de um pronome possessivo, “minha”) que a narrativa é feita em primeira pessoa, ou seja, o narrador é também personagem.

5. ed. São Paulo, Ática, 1977. p. 12, 13, 14.

20

2.’ § *Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o*

estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomençar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da meninada, a cercar de aclamações o bombo vistoso dos anúncios.

Nesse segundo parágrafo começa a caracterização, processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens. O objeto da caracterização é focalizado no início do parágrafo, por meio de uma síntese dos aspectos que o narrador considera importantes:

“Ateneu era o grande colégio da época”. A simples decomposição da frase demonstra que elementos foram selecionados e de que maneira foram combinados pelo narrador para colocar o leitor no ângulo exato de sua visão:

- inicialmente, um substantivo, um nome próprio, individualiza e confere existência ao espaço evocado;

- em seguida, reforçando essa existência, a utilização do verbo “ser”, na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, confere ao substantivo Ateneu o estatuto de sujeito da proposição;

- finalmente, um predicativo do sujeito, formado pelo adjetivo “grande” antecedido do artigo definido masculino “o”, mais o substantivo “colégio” seguido do adjunto adnominal “da época”, atribui ao sujeito as qualidades que o narrador quer transmitir.

Dessa forma, nessa síntese de caracterização, o leitor enxerga sob a ótica do narrador não as características físicas do espaço evocado, mas “o grande colégio da época”, uma entidade educacional destacada por sua importância, por sua maneira de *ser* num dado momento.

21

A fim de dar continuidade à caracterização desse espaço, visualizado sob uma perspectiva temporal que, necessariamente, implica elementos sociais e culturais do momento evocado, o narrador utiliza alguns recursos lingüísticos que deslocam o foco

da descrição para um outro objeto, diretamente ligado a esse primeiro. No desenvolvimento do segundo parágrafo, é possível flagrar, na construção sintática das frases, a estratégia de deslocamento que possibilita passar para o primeiro plano um outro sujeito: o sujeito de um *fazer* que provoca, que é causa da existência e da subsistência do colégio Ateneu, caracterizado como sujeito do verbo “ser”

Os dois primeiros traços desses deslocamentos encontram-se na utilização dos ternos “afamado” e “mantido”. Do ponto de vista morfológico, esses dois termos podem ser analisados como particípio passado: “afamado”, particípio passado de “afamar”, verbo transitivo direto, empregado no sentido de “dar fama”, “celebrizar”, “notabilizar”; “mantido”, particípio passado de “manter”, verbo transitivo direto, empregado no sentido de “prover do necessário para a subsistência”.

Como se sabe, o emprego do particípio desacompanhado de auxiliar exprime fundamentalmente o *estado* resultante de uma *ação* acabada. Além disso, o particípio dos verbos transitivos tem *valor passivo*. Portanto, ao utilizar esses dois termos, o narrador consegue, ao mesmo tempo, caracterizar um estado do sujeito “Ateneu” e apontar a ação e o agente que provocam esse estado. Por meio dessa estratégia lingüística, facilmente verificável pela análise gramatical, o sujeito do verbo “ser” torna-se passivo de uma ação que tem o seu *agente* declarado: “afamado *por um sistema* de nutrido reclame”; “mantido *por um diretor* que. . . “. Em seguida, confirmando essa lógica combinatória que desloca o foco da caracterização de um *sujeito do ser* para um *sujeito do fazer*, encontra-se a

22

oração “pintando-o jeitosamente de novidade.. . .”, que tem como sujeito o termo *diretor*, declarado anteriormente pelo agente da passiva, e *o colégio* como objeto direto, recuperado por meio do pronome pessoal “o”.

Daí em diante, ainda que na conclusão do segundo parágrafo o narrador apresente considerações sobre o sujeito do verbo *ser*, o foco da descrição já está deslocado para o sujeito do fazer, agente provocador das condições, selecionadas como fundamentais para caracterizar o “Ateneu”, que ganha a partir desse momento o primeiro plano na dicção do narrador e, conseqüentemente, na recepção do leitor. Assim sendo, a caracterização da personagem Aristarco não começa no terceiro parágrafo desse trecho,

como poderia pensar um leitor menos atento, mas tem seu início ainda nesse segundo parágrafo. Essa síntese radical apresentada nessas linhas iniciais do romance, e conseguida através de recursos linguísticos precisos, oferece elementos a respeito da personagem que são, no conjunto da obra, essenciais para a construção, a função e as interpretações possíveis a respeito de Aristarco e do livro *O Ateneu*. Essa leitura, iniciada aqui através de minúcias gramaticais que correm o risco de cair em desgraça se o texto for conduzido somente nesse sentido, mas que de resto ajudam a perceber que a questão da personagem é, também sob este ângulo, um problema linguístico, poderá ser confirmada a cada linha do romance. Entretanto é possível, sem crucificar gramaticalmente cada centímetro do texto, encontrar a pertinência e as conseqüências dessa abordagem no restante do texto escolhido para demonstrar as estratégias usadas por Raul Pompéia para criar o mundo da ficção. Considerando o parágrafo como uma minisseqüência, uma unidade de composição que permite fragmentar o texto conforme um critério do autor, pode-se perceber o seguinte caminho na construção da personagem Aristarco, no segundo parágrafo:

23

- a personagem aparece como o *agente de um fazer*, não como um ser; sua existência está condicionada a uma outra existência (colégio);
- a personagem é designada através do termo “diretor”, substantivo masculino que indica uma *função* — “aquele que dirige”;
- o fazer da personagem está ligado a um sistema publicitário, à divulgação de uma imagem (“afamado por um sistema de nutrido reclame”, “como um comerciante que. .

3 § *O Dr. Aristarco Argolo de Ramos, da conhecida família do Visconde de Ramos, do Norte, enchia o império com o seu renome de pedagogo. Eram boletins de propaganda pelas províncias, conferências em diversos pontos da cidade, a pedidos, à sustância, atochando a imprensa dos lugarejos, caixões, sobretudo, de livros elementares, fabricados às pressas com o ofegante e esbaforido concurso de professores prudentemente anônimos, caixões e mais caixões de volumes cartonados em Leipzig, inundando as escolas públicas de toda a parte com a sua invasão de capas azuis, ráseas, amarelas, em que o nome de Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos*

esfaimados de alfabeto dos confins da pátria. Os lugares que os não procuravam eram um belo dia surpreendidos pela enchente, gratuita, espontânea, irresistível! E não havia senão aceitar a farinha daquela marca para o pão do espírito. E engordavam as letras, à força, daquele pão. Um benemérito. Não admira que em dias de gala, íntima ou nacional, festas do colégio ou recepção da coroa, o largo peito do grande educador desaparecesse sob constelações de pedraria, opulentando a nobreza de todos os honoríficos berloques.

- apresentação da personagem, anunciada anteriormente através de uma função;
- individualização através do nome e sobrenome duplo, antecedidos de um título, “Dr.”, e de um artigo definido;

24

- referência à ascendência aristocrática (“da conhecida família. . .
- referência a sua atuação como “renomado pedagogo”, por meio da enumeração exaustiva de sua forma de atuar;
- identificação da figura da personagem com o sistema publicitário por ela engendrado;
- utilização de uma linguagem excessivamente retórica, carregada sintática e semanticamente por termos e expressões que, ao mesmo tempo, esboçam e engordam uma figura moldada na caricatura parasita de um fazer comercial, sustentado unicamente pelas aparências;
- isomorfismo personagem—linguagem caracterizadora, através do abuso da caracterização positiva, ironizada pela remotivação de ditados (“e não havia como não aceitar a farinha daquela marca para o pão do espírito”) e pela insistência de identificação personagem—propaganda.

4º § Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei — o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de

empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a críspação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes — era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhoado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas — era a educação moral. A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem..., não vêem os côvados.de Go!ias?!... Retorça-se sobre tudo isto um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão

25

belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito, — teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua. Como tardasse a estátua, Aristarco interinamente satisfazia-se com a afluência dos estudantes ricos para o seu instituto. De fato, os educandos do Ateneu significavam a fina flor da mocidade brasileira.

- construção da figura física da personagem;
- declaração, pela primeira vez, do ser da personagem (“Aristarco todo era um anúncio”); o ser da personagem aparece, definido coerentemente com o que foi mostrado pelo narrador até aqui, como uma mensagem de propaganda, elaborada e veiculada com finalidades comerciais e institucionais — divulgação de imagem;
- levantamento dos traços que compõem a figura física, seguidos sistematicamente por uma parafernália de atributos excessivos, de elementos caracterizadores de uma aparência vultosa, impositiva, conseguida, como no parágrafo anterior, através da abundância da adjetivação, da remotivação de ditados e de outros recursos característicos da retórica da sedução publicitária;
- síntese da figura física e moral da personagem: o narrador declara a impressão causada pela figura da personagem, resumida nos termos “enfermo”, “obsessão da própria estátua”;

- caracterização do sucesso do fazer da personagem, que atinge seus objetivos: seu público-alvo, definido como “a fina flor da mocidade brasileira”.

5.º § *A irradiação da réclame alongava de tal modo os tentáculos através do país, que não havia família de dinheiro, enriquecida pela setentrional borracha ou pela charqueada do sul, que não reputasse um compromisso de honra com a posteridade doméstica mandar dentre seus jovens, um,*

26

dois, três representantes abeberar-se à fonte espiritual do Ateneu.

- atuação e participação da personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente;

- personagem não mais nominalizada, mas identificada, confundida com o sistema publicitário (“A irradiação da *réclame* alongava de tal modo os tentáculos. .

- o narrador abandona a retórica excessiva, paródica e ironizada, e assume um tom crítico mais direto, não deixando de filtrar uma referência ao afrancesamento através do emprego de um termo da língua francesa, “a *réclame*”, quando ele já havia utilizado o termo português reclame, considerado arcaico na linguagem publicitária, e anúncio, substituto desse arcaísmo;

- a permanência da ironia pode ser percebida na utilização de um termo francês em franco contraste com a expressão “posteridade doméstica”;

- introdução de um sujeito coletivo, “família de dinheiro”, mantenedor do sistema.

6.º § *Fiados nesta seleção apuradora, que é comum o erro sensato de julgar melhores famílias as mais ricas, sucedia que muitas, indiferentes mesmo e sorrindo do estrdalhaço da fama, lá mandavam os filhos. Assim entrei eu.*

- encerramento da seqüência;

- avaliação do sistema mantenedor da fama da personagem e do colégio, localizado num sujeito coletivo, identificado como “famílias mais ricas”.
- ligação existente entre o personagem-narrador e os demais elementos da seqüência.

Na análise dos fragmentos escolhidos, mesmo sem remontar a tudo o que já se disse a respeito de Raul Pompéia e seu significativo romance *O Ateneu*, é possível

27

perceber o requintado trabalho de linguagem desenvolvido pelo autor a fim de construir um mundo ficcional que espelha e aponta para uma realidade exterior ao texto, mas que vale, que se impõe pela sua própria existência.

A personagem que vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si toda uma crítica ao sistema educacional vigente no final do Império. Nesses poucos parágrafos, o autor começa a construir uma personagem que é, ao mesmo tempo, extensão e condição de existência de um sistema educacional calcado apenas nas aparências, na ilusão, na miragem desprovida de consistência.

Para conseguir esse efeito, Raul Pompéia não escolhe o fácil caminho da exposição de idéias, ou de um realismo mimético que visa “copiar” o mundo. Ao contrário, ele vai buscar nas características da linguagem, elemento signi ficativ capaz de dar forma ao real, as características do mundo inventado e retratado. O aspecto caricatural de Aristarco, e, por extensão, do próprio sistema educacional, é conseguido através da utilização de uma linguagem caricaturesca. Antes mesmo do narrador afirmar que “Aristarco todo era um anúncio”, o leitor pode perceber a cada linha um abuso retórico proposital, que, sendo duplamente irônico, vai chamando a atenção para a extravagante maneira de ser da personagem e da linguagem, ambas produzida pela acumulação de signos que apontam para o mundo da fragilidade oculta das aparências. Com um pouco mais de ousadia, mas sem perder de vista o caráter profundamente literário do texto, pode-se até afirmar que Raul Pompéia, pela linguagem acumulativa que vai construindo a personagem e tudo que ela representa, consegue recuperar alguns aspectos significativos de um determinado momento do capitalismo: acumulação e valorização da aparência.

3

A personagem e a tradição crítica

No princípio está Aristóteles

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto.

Já foi dito e impresso, muitas vezes, que é inevitável iniciar uma reflexão teórica sem voltar o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento. No caso da personagem de ficção, é também nesse momento que se vai encontrar o início de uma tradição voltada para o conhecimento e a reflexão dessa instância narrativa.

Dos teóricos conhecidos, Aristóteles é o primeiro a tocar nesse problema. Ao discutir as manifestações da

29

poesia lírica, épica e dramática **1**, esse pensador grego levantou alguns aspectos importantes, que marcaram e marcam até hoje o conceito de personagem e sua função na literatura.

Um aspecto relevante desses estudos é o que diz respeito à semelhança existente entre personagem e pessoa, conceito centrado na discutida, e raras vezes compreendida, *mimesis* aristotélica. Durante muito tempo, o termo *mimesis* foi traduzido como sendo “imitação do real”, como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Essa concepção, até certo ponto empobrecedora das afirmações contidas no

discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação, caracterização e valoração da personagem.

Na verdade, o que alguns críticos contemporâneos ² têm procurado demonstrar é que uma leitura mais aprofundada e menos marcada do conceito de arte, e, conseqüentemente, do conceito de *mimesis* contidos na *Poética*, revela o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido” num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra.

Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais:

- a personagem como reflexo da pessoa humana;
- a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa, Guimarães. s.d.

² Ver COSTA Lia & Luís. *Estruturalismo e crítica da literatura*.

Petrópolis, Vozes, 1973. Ver tb. WIMSATr JR., William K. &

BROOKS, Cleanth. *Crítica literária*. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbeirian, 1971.

30

Seria importante, portanto, reler Aristóteles para resgatar o conceito de *verossimilhança interna de uma obra*, muito mais importante que *imitação do real*, mal-entendido que marcou uma longa tradição crítica e que até hoje assombra os estudos da personagem. A esse respeito e a título de exemplo, considere-se a seguinte passagem da *Poética*:

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (...), — diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer:

*atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens (...)*³.

Ou ainda uma passagem anterior:

Una é a fábula, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e idf l' nitamente vários, respeitantes a uma só pessoa, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. (...) Homero, assim como se distingue em tudo o mais, parece bem ter visto este lado da poesia, quer fosse por arte, quer por engenho natural, pois ao compor a Odisséia, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o ser ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento da expedição.

³ ARISTÓTELES, Op. Cit., p. 117.

31

Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessariamente ou verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas com pôs sobre o fundamento de uma ação una, a Odisséia, no sentido que damos a estas palavras, e de modo semelhante, a Ilíada.

Nessas duas passagens evidencia-se o destaque dado por Aristóteles ao trabalho de seleção efetuado pelo poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade. Portanto não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.

Spielberg e Alencar?

Considerando essa leitura possível de Aristóteles, podemos perceber que o conceito de *verossimilhança interna de uma obra* é extremamente pertinente e pode ser

utilizado na leitura de obras produzidas em outros momentos que não os estudados pelo pensador grego.

Consideremos, por exemplo, o filme *Indiana Jones and the Temple of Doom* (EUA, 1984), dirigido por Steven Spielberg. Nessa narrativa cinematográfica, como se sabe, a personagem central — Indiana Jones — enfrenta uma série de perigos para encontrar centenas de crianças raptadas por fanáticos religiosos e também recuperar uma pedra sagrada. A ação se passa na Índia.

Quem assistiu ao filme, uma seqüência vertiginosa de ações “emocionantes” em que o herói e seus dois compa-

4 Aristóteles, op. cit., p. 115.

32

nheiros levam sempre a melhor sobre os poderosos inimigos, poderá entender perfeitamente o que significa *verossimilhança interna*.

Se o espectador quiser julgar o filme através dos dados plausíveis que a realidade exterior ao texto oferece, terá de admitir a falta total de veracidade, julgando-o inteiramente absurdo. Como é possível aceitar que, durante uma longa luta nas escarpas de um precipício em que todos os inimigos são derrotados, o herói saia intacto, sem derrubar sequer o chapéu que traz na cabeça? Entretanto, se essa obra-prima da indústria cultural pode ser questionada por uma série de fatores, certamente não o será pela ausência de verossimilhança. A personagem Indiana Jones, vivida pelo belo ator Harrison Ford, apesar de todo o aparato modernoso sustentado pelos efeitos especiais, não deixa de ser o mesmo mocinho dos filmes de *cowboy*, o mesmo herói das narrativas tradicionais, cheias de obstáculos a serem transpostos, o mesmo mocinho romântico, cujo destino é vencer inimigos e conquistar o coração da mocinha. Ou seja, seu comportamento e o desfecho das ações por ele protagonizadas estão apoiados nas necessidades do encaminhamento da história, da fábula, que neste caso é suficientemente redundante, exaustivamente marcada por traços acumulados por uma tradição narrativa despida de estranhamento.

Indiana Jones é, desde o começo, reconhecido como mocinho, como o herói que vai vencer o mal. Ele é bonito, é inteligente, é esperto, detém um saber — é um arqueólogo e fala várias línguas — e está revestido, além disso tudo, do mito do super-

homem. Como o espectador já assimilou todos esses traços em outras narrativas, identifica de imediato o herói e espera que a narrativa cumpra, assim como a personagem, o seu conhecido destino. Dessa forma, as surpresas ficam por conta da articulação das

33

ações e do desempenho coerente da personagem em suas emocionantes aventuras. Como a narrativa transcorre dentro da fórmula tradicional, o que seria absurdo, se o parâmetro fosse a realidade exterior à obra, torna-se coerente, torna-se verossímil. E, se o chapéu de Indiana não cai da cabeça mesmo nos momentos mais críticos, isso fica por conta da verossimilhança interna da obra.

De Aristóteles e suas considerações sobre a tragédia e a epopéia passamos para Spielberg e sua versão espalhafatosa dos surrados heróis, provavelmente chocando alguns leitores. Agora vamos para uma outra personagem, desta vez da literatura brasileira, que também ajuda a entender o conceito de verossimilhança interna de uma obra. Vamos espiar sob essa ótica a nossa *Iracema* de José de Alencar.

O ponto de partida do romance é um argumento histórico: a fundação do Ceará. Nem por isso ele vai ou deve se comportar como um historiador. A personagem Iracema, elemento que nos interessa neste momento, vai sendo esculpida não por imitação a um índio real, com quem se pudesse tropeçar nas selvas brasileiras, mas com a seleção de informações fornecidas pelos cronistas e com um trabalho de criação de um romancista-poeta empenhado em resgatar, pela linguagem, uma criatura possível de um mundo selvagem ainda não dominado pela civilização:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da lati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do lpu, onde campeava sua guerreira

34

tribo da grande nação taba jara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas .

A personagem Iracema, desde o nome — lábios de mel, de *ira*, na língua tupi, ou reverberação de América — até as ilações possíveis com a matriz do Novo Mundo — ela é a mãe de Moacir, cujo pai é o branco Martim, ela é a selvagem penetrada pelo colonizador, ela morre e deixa um filho mestiço com sobrevivente e primeiro de uma raça parida e marcada pelo sofrimento —, deve ser lida como verossímil.

José de Alencar recorre para a construção dessa personagem, e de todo o romance, a um processo tradutor da lenda, do argumento histórico, que aponta não para o aportuguesamento do índio, para sua diluição através de uma ótica ocidentalizada, mas, ao contrário, para o que se poderia chamar de “tupinização” ⁶ da literatura. Todas as comparações, todas as metáforas, todas as imagens que vão dando forma à personagem, só podem ser decodificadas a partir da cultura indígena recuperada e reinventada pelo escritor. Assim sendo, a consistência, a poesia e a beleza da personagem Iracema só podem ser julgadas (se é que alguma personagem pode ser julgada...) por meio de uma compreensão dessa atitude poética radical, desses recursos tradutores de um mundo recriado por Alencar e articulado de forma a estabelecer um diálogo entre a História e suas possibilidades. Invertendo a mão, o escritor brasileiro faz o texto falar a língua indígena numa dicção de um mundo possível, que só a literatura pode recuperar.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 12. ed. São Paulo, Ática, 1981. p. 14. ⁶ O termo “tupinização” eu tomo emprestado de Haroldo de Campos.

35

Perseguindo a personagem

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de *mimesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido. Durante esse longo período, todos os teóricos que trataram de questões ligadas à arte, incluindo-se aí o problema da personagem, foram influenciados pela visão aristotélica e mais particularmente pela tese ético-

representativa encerrada em sua teoria.

No início desse percurso situa-se Horácio, o poeta latino que em sua *Arts poetica* divulga as idéias aristotélicas e reitera as suas proposições. No que diz respeito à personagem, Horácio associa o aspecto de entretenimento, contido pela literatura, à sua função pedagógica, e consegue com isso enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. De certo modo, a concepção de personagem divulgada pelo pensador latino contribui de forma significativa para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo *mimesis* para a reinstauração da finalidade utilitarista da arte, entrevista em Aristóteles.

Apegado às relações existentes entre a arte e a ética, Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. Ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o caráter de adequação e invenção dos seres fictícios, Horácio contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos.

36

Seguindo o percurso, vamos encontrar tanto na Idade Média quanto na Renascença o florescimento da concepção de personagem herdada dos dois pensadores. A natureza da literatura produzida na Idade Média e o imperialismo dos princípios cristãos propiciam a identificação da personagem com fonte de aprimoramento moral. A canção de gesta, como se sabe, ocupa-se das façanhas de um herói que personifica uma ação coletiva, enraizada na memória coletiva. O romance medieval, por sua vez, está profundamente ligado à historiografia, espelhando a vivência cortês e o idealismo guerreiro. Em função dessas narrativas e das constantes formulações acerca da moralidade da arte, a personagem conserva na Idade Média o caráter de força representativa, de modelo humano moralizante, servindo inteiramente aos ideais cristãos.

O compromisso estabelecido entre personagem e pessoa perdura, sob novos auspícios, na Renascença e nos séculos que a ela se seguem. E Aristóteles e Horácio são os modelos literalmente retomados para fundamentar essa concepção e garantir a perpetuação crítica desse ponto de vista. No século XVI, o escritor inglês Philip Sidney (1554- -86), autor, entre outras obras, de *A defesa da poesia*, um dos primeiros ensaios

de apreciação crítica da literatura inglesa, cujo caráter polêmico vem justamente da exaltação da função do poeta na sociedade, procura deixar claro, rastreando Aristóteles e Horácio, que as artes têm valor na medida em que conduzem a uma ação virtuosa, e que a personagem deve ser a reprodução do melhor do ser humano.

Essa concepção, extraída das considerações que o autor faz da poesia e dos poetas de sua época, que virtualiza a personagem como um ente semelhante mas ainda melhor que seu modelo humano, encontra eco em outros teóricos. No século XVII, o poeta e autor dramático inglês John Dryden, considerado o primeiro grande crítico da

37

Inglaterra, deixa entrever em seus prefácios e principalmente na obra *Ensaio sobre a poesia dramática* (1668) uma concepção antropomórfica de personagem, baseada também nos conceitos aristotélicos e horacianos.

E ele não é o único. Seria possível numerar aqui vários outros conceituados autores que, durante os séculos XVI e XVII, legaram à posteridade curiosos estudos da personagem como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano. E é essa concepção que vai continuar vigorando até meados do século XVIII.

Os novos ares dos séculos XVIII e XIX

A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador. Essa mudança de perspectiva se dá a partir de uma série de circunstâncias que cercam o final do século XVIII e praticamente todo o século XIX. É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e a sua rigidez. É também nesse momento que o romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a afirmação de um novo público — o público burguês —, caracterizado, entre outras coisas, por um gosto artístico particular.

Especialmente no século XVIII, o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções

filosóficas. Com o advento do romantismo, chega a vez do romance psicológico, da confissão e da “análise de almas”, do romance histórico, romance de crítica e análise da reali-

38

dade social. E é durante a segunda metade do século **XIX** que o gênero alcança seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas. Aos realistas e naturalistas coube perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais.

Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. E é por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes.

Assim, a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano. Não existe a rigor, até esse momento, uma teoria da prosa de ficção que possa estudar e entender a personagem em sua especificidade. Os estudos desenvolvidos durante esse longo período nada mais fazem que reproduzir por prismas diversos a visão antropomórfica da personagem. Essa tradição só vai ser alterada nas primeiras décadas do século **XX** com a sistematização da crítica literária, em suas diversas tendências, e com a reabertura do diálogo acerca das especificidades da narrativa e de seus componentes.

A personagem sob as luzes do século XX

A prosa de ficção sofre, no século **XX**, grande metamorfose, se comparada aos modelos narrativos que se tor-

39

naram clássicos no século XIX. Ao lado das profundas análises empreendidas por escritores do porte de Marcel Proust, Virgínia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, opera-se uma significativa modificação na concepção da escritura narrativa desenvolvida por esses e outros escritores. Essas transformações, que correm paralelas às grandes transformações do texto poético, coincidem com uma violenta reação contra o factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fonte. Sistematizada por várias tendências e objetivando um conhecimento das especificidades da obra literária como um ser de linguagem, a crítica respira novos ares.

No que diz respeito especificamente ao romance e à personagem de ficção, é somente com a obra *Teoria do romance*, de Gyirgy Lukács, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopéia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.

A nova concepção de personagem instaurada por Lukács, apesar de reavivar o diálogo a respeito da questão e de fugir às repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do romance, e conseqüentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica a personagem continua sujeita ao modelo humano, não obstante as teorias a

40

respeito da poesia já terem avançado quilômetros na direção da especificidade da linguagem.

Ainda na década de 20, um outro crítico empenha-se em esclarecer alguns aspectos diretamente ligados ao romance e à personagem de ficção. Mais precisamente em 1927, aparece o livro *Aspects of the novel*, de E. M. Forster, romancista e crítico inglês que, apesar de todas as suas outras obras, tornou-se conhecido pela sua classificação de personagens

em flat — na, tipificada, sem profundidade psicológica — e *round* redonda, complexa, multidimensional.

A publicação de *Aspecis of the novel* acontece no exato momento em que as obras de um Marcel Proust, de uma Virgínia Woolf, de um James Joyce, por exemplo, abalavam as velhas estruturas do romance e, ao mesmo tempo, o barulho da crítica fazia-se ouvir sonoro pela dicção da estilística, do formalismo russo e do *new criticism* norte-americano, sistematizando a reação contrária da história literária positivista. Sensível à produção literária do momento e tocado possivelmente pelo posicionamento florescente do *new criticism*, Forster encara a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e trabalha o ser fictício como sendo um entre os componentes básicos da narrativa. Essa concepção, que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele momento. Segundo Forster, as personagens, flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas em *planas* e *redondas*. As *personagens planas* são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em

41

poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. —

São classificadas como *tipo* aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. O grande exemplo de tipo, citado por todos os manuais de literatura, é o Conselheiro Acácio, da obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Quando a qualidade ou idéia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma *caricatura*. Se a literatura está repleta dessas duas espécies e se a classificação pode ser discutível do ponto de vista das grandes obras literárias, servindo apenas como orientação didática, temos que reconhecer que é uma classificação pertinente,

especialmente se voltarmos os olhos para a novela de tevê, ou para outros festejados produtos da indústria cultural.

As *personagens* classificadas como *redondas*, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da , escritura dos grandes narradores.

Mas a esta altura, o leitor poderia perguntar: “Apesar da contribuição e das inovações apresentadas por Forster no que diz respeito ao estudo da personagem, ele ainda não estaria pautado na ligação entre ficcional—pessoa humana?” Ou de uma outra maneira: “Será que existe realmente

42

alguma forma de escavar a materialidade dos seres fictícios abstraindo inteiramente sua relação com o ser humano?”

De fato a questão não é simples. O caminho que estamos tentando perseguir neste capítulo, entrecortado por atalhos e veredas, por labirintos críticos que de forma alguma apontam para uma estrada principal (se é que ela existe. . .), parece se aproximar cada vez mais da concepção da narrativa como um universo organizado, coerente e lógico, como uma maneira particular de formalizar a realidade. Se em Forster essa concepção pode ser entrevista, outorgando à personagem um estatuto específico ainda que não inteiramente despido das injunções humanas, fato idêntico vai acontecer com outros críticos da mesma época, como é o caso de Edwin Muir, poeta, romancista e crítico inglês que publicou, em 1928, *The structure of the novel*.

Nessa obra, Muir analisa diversos aspectos da estrutura romanesca, procurando separar a ficção, o romance, da vida. Perseguindo os princípios estruturais do romance, apresenta a personagem, não como representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance. Ao estudar, pr exemplo, *O morro dos ventos uivantes* (Emily Brontë, 1847), que classifica como um *romance dramático*, demonstra que o tempo está encarnado e articulado nas personagens, assim como o ritmo psicológico está determinado pela rapidez das ações. A essa classificação —

romance dramático — o crítico opõe narrativas do tipo *Guerra e paz* (Tolstoi, 1878), em que o ritmo não é mais determinado pela intensidade da ação, existindo, ao contrário, uma regularidade fria, exterior às personagens, de forma que sua transformação não mais obedece aos movimentos inerentes à ação. Nos romances dramáticos, os heróis morrem num dado momento predeterminado pelo destino. Nos outros, morrem acidentalmente, e o tempo continua a correr.

43

Já bem próximos da especificidade da personagem, ainda não são Forster e Muir que vão se desvencilhar da relação ser fictício—pessoa, que marca essa longa tradição. A radicalização para uma concepção da personagem como ser de linguagem só vai acontecer com os *formalistas russos*, que iniciam, por volta de 1916, um movimento de reação ao estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura. Filiado ao futurismo russo e à lingüística estrutural, o formalismo surpreende na década de 30 por sua oposição ao didatismo predominante na crítica russa e por sua reação ao materialismo histórico marxista, prescrito pelo partido.

Os estudos desenvolvidos pelos formalistas, os quais só serão conhecidos no Ocidente por volta de 1955 com a publicação do livro *Formalismo russo*, de Victor Erlich, constituem, num certo sentido, uma verdadeira ciência da literatura, contribuindo decisivamente para que a obra seja encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra.

Essa nova concepção da obra literária procura na organização intrínseca de seu objeto o material e o procedimento construtivo que conferem à obra seu estatuto de sistema particular. Nesse sentido, ao estudar as particularidades da narrativa, os formalistas preocupam-se com os elementos que concorrem para a composição do texto e com os procedimentos que organizam esse material, denominando *fábula* o conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e *trama* o modo como os eventos se interligam.

De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da *fábula*, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetidas aos movimentos, às regras próprias da *trama*. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos

formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria.

A contribuição decisiva para esse estudo da personagem desvinculada das relações com o ser humano aparece com a publicação da obra *Morfologia skazki (Morfologia do conto)*, em 1928, onde o formalista Wladimir Y. Propp (1895-1970) dedica um longo estudo ao conto fantástico russo, explicitando a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa.

A partir dessa ruptura com a visão tradicional da obra literária, elemento que coloca o formalismo como um verdadeiro divisor de águas dentro da teoria da literatura, os teóricos começam a explorar desde a década de 50 os caminhos abertos pelos formalistas russos na década de 20. Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Roland Barthes, Julien Greimas e outros exploram as teses oferecidas pelos formalistas e encaminham os estudos da narrativa na direção exploratória de suas possibilidades estruturais.

O desenvolvimento desses estudos aporta, sob nomenclaturas e teorias diversificadas, numa concepção semiológica da personagem. A esse respeito, e a título de exemplo, vale a pena conferir o texto “Pour un statut sémiologique du personnage”, de Philippe Hamon . Nesse ensaio, a personagem é estudada sob a perspectiva semiológica, isto é, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância de linguagem.

Para o autor, falar de personagens como se fossem seres vivos é uma postura banal e incoerente. Sob essa

Litterature, 6 :86-110. 1972.

45

perspectiva, afirma que a existência de uma teoria literária rigorosa, entendida aqui como funcional e imanente — de acordo com os termos impostos pelos formalistas —, implica fazer proceder toda exegese, todo comentário, dentro de um estado descritivo que se coloca no interior de uma problemática estritamente semiológica ou semiótica. Isso significa considerar, *a priori*, a personagem como um signo e, conseqüentemente, escolher um ponto de vista que constrói este objeto, integrando-o no interior da mensagem, definida como um “composto” de signos lingüísticos. Tal procedimento,

segundo o autor, tem a vantagem de não aceitar a personagem como dada por uma tradição crítica e por uma cultura centrada na noção de “pessoa humana” e, ao mesmo tempo, torna a análise homogênea a um projeto que aceita todas as conseqüências metodológicas nele implicadas.

A partir dessa visão, apresenta a noção semiológica de personagem não como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico. Discute os domínios diferentes e os diversos níveis de análise, colocando a questão do herói/anti-herói e da legibilidade de um texto como pontos que divergem de sociedade para sociedade e de época para época.

Tomando como ponto de partida três grandes tipos de signos, visão pautada na divisão *semântica*, *sintaxe* e *pragmática* preconizada pelos semiólogos e semioticistas, Philippe Hamon define três tipos de personagens:

. *Personagens “referenciais”*: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas. Essa espécie de personagem está imobilizada por uma cultura, e sua apreensão e reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição assegura o efeito do real e contribui para que essa espécie de personagem seja designada *herói*.

46

Como exemplos marcantes, considerem-se todas as personagens de *A ordem do dia*, de Márcio Souza.

- *Personagens “embrayeurs”*: são as que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior. Seria o caso, por exemplo, de Watson ao lado de Sherlock Holmes.

- *Personagens “anáforas”*: são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formada pelo tecido da obra. Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, poderia estar nesta categoria. Essa classificação, que permite ainda enfrentar a personagem como participante das três categorias ao mesmo tempo, foi utilizada aqui apenas como um exemplo da radicalização da teoria da personagem, tomada como matéria do discurso e analisada sob os critérios fornecidos pela Linguística e pela

Semiologia e/ou Semiótica. A título também de exemplo do alcance e dos produtos teóricos dessa visão, seria pertinente conhecer a ótica funcionalista de A. J. Greimas⁸ Especialmente nas obras *Sémantique structurale* e *Du sens*, Greimas substitui a designação personagem por *ator*, referindo com esse termo a “unidade lexical do discurso”, cujo conteúdo semântico mínimo é definido pelos semas (unidades de significação): *entidade figurativa, animado, susceptível de individualização*. Além disso, Greimas distingue *ator* de *actante*, uma espécie de arquiator, conceito situado num nível superior de abstração e que, por essa razão, pode expressar-se em vários atores numa mesma narrativa. Para Greimas, existem seis actantes: *sujeito, objeto, destinador, destinatário, opositor e adjuvante*. E as relações estabelecidas entre os actantes, numa dada narrativa, constituem o *modelo actancial*.

⁸ *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966; id. *Du sens*. Paris, Seuil, 1970.

47

Personagem: invenção do autor e da crítica

Ao chegarmos ao final deste capítulo, temos de reconhecer que as posturas alinhavadas nesse percurso estão relacionadas não apenas com as tentativas constantes de encontrar novos métodos para analisar e interpretar a obra literária, mas também com a especificidade, dos textos produzidos em ‘determinadas épocas e que têm a ver com a mobilidade das diversas tendências que circunscrevem esse fazer artístico.

Nesse sentido, uma abordagem atual da personagem de ficção não pode descartar as contribuições oferecidas pela Psicanálise, pela Sociologia, pela Semiótica e, principalmente, pela Teoria Literária moderna centrada na especificidade dos textos.

A essa altura dos estudos críticos, o analista deve considerar a longa tradição do estudo da personagem e, sem superestimar ou minimizar a função desse componente em relação aos outros que dão forma à narrativa, encontrar a sua especificidade na íntima relação existente entre essa e as demais instâncias do discurso literário. Na obra *L’univers du roman*, R. Bourneuf e R. Ouellet situam a personagem através da rede de relações que contribuem para a sua existência, incorporando elementos pertencentes a várias tendências críticas a fim de chegar a uma postura didática mas não simplificadora do problema. O enfrentamento da questão se dá através do destaque das relações

existentes entre as personagens, os lugares e os objetos e as relações existentes entre cada uma das personagens de um romance.

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras,

9 Paris, Presses Un. de France, 1972

48

os autores apontam quatro funções possíveis desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: *elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo.*

A *personagem com função decorativa*, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como *elemento decorativo* a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo.

No capítulo III da obra *O cortiço*, ao construir a cena do despertar desse núcleo habitacional dominado por João Romão, personagem talhada a partir dos traços marcantes de um imigrante português em busca de ascensão, Aluísio Azevedo descarta qualquer possibilidade de individualização de uma personagem, para compor um quadro coletivo, formado por um conjunto harmônico dos traços comuns das várias personagens que formam esse núcleo.

(...) das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos (...) trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias (...) destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam (...). De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio (...). Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas (...). As mulheres precisavam já prender as saias

entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço (...).

49

Nessa passagem, é possível perceber a função das personagens denominadas decorativas. Elas contribuem aqui para a caracterização de um dos núcleos de personagens do romance: a coletividade representada por brasileiros que, pouco a pouco, o narrador vai descortinando como dominados, sem consciência de sua existência miserável, biologicamente acomodados. A compreensão das características desse núcleo só pode ser conseguida por oposição a um outro, formado pelos portugueses que chegavam ao Brasil com o objetivo de enriquecer, e também pela tentativa de Aluísio Azevedo realizar, através dessa obra, um minucioso estudo das relações sociais implicadas no acúmulo de capital de um grupo ambicioso em franca oposição à pobreza e à ociosidade do outro.

Uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem é, segundo os autores que se apóiam em vários outros críticos, a de *agente da ação*. Inicialmente, para desfazer as controvérsias em torno do termo ação, eles definem essa instância da narrativa como sendo *o jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra*. Ou seja, cada momento da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se, aliam-se ou defrontam-se. Esse jogo de forças e as funções suscetíveis de combinarem-se em uma obra estão classificados a partir dos estudos desenvolvidos por E. Souriau e W. Propp, que permitem subdividir o *agente da ação* em seis categorias, nem sempre necessariamente encarnadas em uma personagem:

- *condutor da ação*: personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência

50

- *oponente*: personagem que possibilita a existência do conflito; força antagonista que tenta impedir a força temática de se deslocar;

- *objeto desejado*: força de atração, fim visado, objeto de carência; elemento que representa o valor a ser atingido;

- *destinatário*: personagem beneficiário da ação; aquele que obtém o objeto desejado e que não é necessariamente o condutor da ação;
- *adjuvante*: personagem auxiliar; ajuda ou impulsiona uma das outras forças;
- *árbitro, juiz*: personagem que intervém em uma ação conflitual a fim de resolvê-la.

Sem menosprezar os estudos de Souriau e Propp, devemos encarar essas seis funções como uma possibilidade de enfrentar a questão da personagem em certas narrativas. A fotonovela, a telenovela e outras espécies de narrativa centradas em fórmulas tradicionais comportam perfeitamente essa abordagem. O mesmo reducionismo não se aplicaria a um conto de Clarice Lispector, a menos que o analista estivesse empenhado em aplicar essa teoria desprezando a especificidade e as particularidades do discurso em questão.

Porta-voz do autor seria uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Essa visão, também discutível, baseia-se numa longa tradição, empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador.

Entretanto nenhum romance, nenhuma obra de ficção se confunde com uma biografia ou uma autobiografia. Ela é, quando muito, uma biografia ou uma autobiografia do possível, ganhando por isso total autonomia com relação

51

a seu autor. Por essa razão, ao classificar a personagem como porta-voz do autor, é necessário, segundo observam de forma pertinente os autores de *L'univers du roman*, ultrapassar a reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das idéias para atingir os níveis de apreensão invisíveis a essa primeira abordagem.

Ao encarar a personagem como *ser fictício, com forma própria de existir*, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la.

4

A construção da personagem

Recursos de construção

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos.

Se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que

53

vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente. Ainda que este capítulo não tenha por objetivo discutir o papel do narrador, não há como fugir desse elemento presente, sob diversas formas, em todos os textos caracterizados como narrativas. Como podemos receber uma história sem a presença de um narrador? Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um

foco narrativo que ilumine sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador.

Para efeito do estudo dos modos de caracterização da personagem na ficção, vamos utilizar a classificação *narrador em terceira pessoa* e *narrador em primeira pessoa*, extraindo daí as diferentes possibilidades de construção de personagens, sem entrar em algumas questões específicas de Teoria Literária que dizem respeito essencialmente ao narrador.

Assim sendo, consideraremos que o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens.

O narrador é uma câmera

No romance *Os que bebem como os cães*, do piauiense Assis Brasil, o leitor, grudado a essa câmera narrativa que é o narrador em terceira pessoa, vive a curiosa experiência de conhecer uma personagem, a quem raríssimas vezes é dada a palavra, de forma total e avassaladora. O espaço habitado pela personagem, uma cela absolutamente escura, que se abre de tempos em tempos para um pátio onde

54

prisioneiros banham-se e lavam suas roupas, é violado apenas pelo poder dessa câmera capaz de descortinar, progressivamente, as formas que vão materializando a personagem.

A escuridão é ampla e envolvente.

O silêncio total, cortado apenas por aquele velho barulho que parte de seus ouvidos.

Sempre fora assim: quando em silêncio, em paz ou expectativa, o zumbido voltava, em duração enervante, direto como a fala do policial:

— Deixa as mãos dele algemadas.

Aos poucos ia apalpando o escuro da cela, o silêncio da escuridão, o zumbido

do próprio corpo — estava no chão frio: não era cimento nem tijolo, terra batida úmida, mas não molhada ao ponto de ensopar sua roupa — os braços para trás das costas, os pulsos algemados.

Aos poucos ia apalpando o chão com o corpo, de bruços, o rosto quase a tocar a areia: — sentia o cheiro da terra — um terra velha e usada, com cheiro de mofo, com cheiro de urina — sentia as paredes, mesmo sem vê-las na escuridão: a opressão do cubículo estava em seu corpo, em seus poros.

A posição era incômoda: as mãos nas costas, o corpo meio de lado, o rosto na areia fria **1**

Nesse trecho a personagem vai emergindo da escuridão graças aos recursos de um narrador privilegiado, que, na sua posição de observador não personificado, pode não apenas mostrar os movimentos que a vão delineando, mas também dizer o que ela está sentindo e, mais adiante, o que está pensando. Sem se dar conta disso, o leitor se instala na cela ao lado da personagem e, como observador de um parto doloroso, vai assistindo a seu nascimento, seu

1 BRASIL. Assis. *Ciclo do terror*; os que bebem como os cães. Rio de Janeiro, Nórdica, 1984. p. 13.

55

despertar para uma realidade impalpável, sua dolorosa conquista da consciência.

Na verdade, esta forma de caracterizar a personagem, recorrendo à perspectiva univalente do narrador, não pode ser considerada em si mesma boa ou má. Não se pode afirmar, por exemplo, que em todas as narrativas em terceira pessoa o narrador não deixa a personagem “viver”, destruindo a ilusão de vida no mundo que pretendeu criar. Ou, ainda, que esse tipo de caracterização resulte sempre em personagens planas.

O fato da narrativa ser conduzida em terceira pessoa não implica necessariamente personagens mal ou bem construídas. No romance utilizado como exemplo, o recurso é pertinente e aponta para a verossimilhança interna da obra. A personagem está restrita a um espaço mínimo, a cela escura e o pátio, e não tem noção

de quem é, de por que está ali e de quanto tempo encontra-se nessa situação. A composição do espaço, o desenho do ambiente, a caracterização da postura física da personagem e a utilização do discurso indireto livre para expressar os pensamentos e as emoções dessa criatura combinam-se de forma harmônica, construindo progressivamente o saber da personagem e do leitor.

A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor: “Era uma vez uma moça muito bonita, que se chamava. . .”; “Naquele tempo, os homens caminhavam por. . . “. No *Antigo Testamento*, assim como nas epopéias clássicas ou nos contos de fada, a personagem não é posta em cena *por ela mesma*, mas por suas aventuras, pelo relato de suas ações. E nem por isso deixa de ter consistência e ganhar credibilidade.

56

O escritor habilidoso encontra formas de acoplar recursos à narrativa em terceira pessoa de modo a tornar suas criaturas verossímeis. O narrador épico, assim como o narrador do texto sagrado, recorre ao sonho ou à aparição maravilhosa como formas de dramatização que permitem representar a intensidade de um conflito interior, dimensão que em princípio estaria fora do alcance de uma externa, de um foco narrativo puramente exterior. A utilização do discurso indireto livre, como acontece em *Os que bebem como os cães*, é um artifício lingüístico que dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem, uma vez que lhe confere autonomia para auscultar uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa.

A câmera finge registros. e constrói as personagens

O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem.

No romance policial, por exemplo, o registro detalhado do comportamento das personagens é tarefa, via de regra, de um narrador colocado fora da história e

encarregado de acumular traços que funcionam como indícios da maneira de ser e de agir dos agentes das ações compreendidas pela narrativa. Através desses traços, a personagem vai sendo construída, e o leitor, por sua vez, pode descobrir, antes do final, a dimensão ocupada pela personagem no desenrolar dos “acontecimentos”. Essa técnica, banalizada pelo romance policial de segunda linha, é utilizada com muita eficácia por Dashiell Hammett, escritor americano nascido em 1894 e morto em 1961, consagrado por sua literatura policial, que, além da

57

intriga e do suspense, fornece uma visão dos costumes políticos, do gangsterismo calcado no “Big Business” e da luta pelo poder e pelo dinheiro que caracterizam o mundo americano.

Sem concessões à violência fácil, esse escritor instaura um narrador em terceira pessoa, uma câmera privilegiada, que vai construindo por meio de pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo o perfil das personagens que transitam pela intriga e simbolizam o mundo que ele quer retratar. Isso acontece, por exemplo, na obra *The glass key*, publicada em 1931 e recentemente traduzida para o português sob o título *A chave de vidro*.

Paul Madvig estava só na sala, parado de pé, diante da janela, as mãos enfiadas nos bolsos da calça, de costas para a porta, olhando através da tela a escura rua da China lá embaixo.

Voltou-se lentamente e disse:

— Oh, você por aqui.

Era um homem de quarenta e cinco anos, alto como Ned Beaumont, mas com uns vinte quilos a mais, sem flacidez. O cabelo, claro, partia-se no meio, emplastrado na cabeça. Tinha um rosto bem proporcionado, com aspecto sadio, corado e robusto. As roupas escapavam do berrante pela qualidade e pelo modo como ele as usava.

Ned Beaumont fechou a porta e disse:

— Me empreste algum dinheiro.

Madvig retirou do bolso interno do paletó uma grande carteira marrom.

— Quanto quer?

— *Umas duas de cem.*

Madvig deu-lhe uma de cem e cinco de vinte, perguntando:

— *Dados?*

— *Obrigado. — Ned Beaumont embolsou o dinheiro. — É.*

— *Faz muito tempo que você não dá uma ganhadinha, não é? — perguntou Madvig, voltando a enfiar as mãos no bolso.*

58

— *Não muito... um mês ou um mês e meio.*

Madvig sorriu.

— *É muito tempo para ficar perdendo.*

— *Não para mim. — Sentia-se uma nota de irritação em sua voz*

Nesse fragmento, extraído das primeiras páginas do romance, o leitor começa a visualizar duas importantes personagens. Essa visualização, esse efeito de realidade vai ganhando forma a partir da descrição minuciosa de traços que apontam para a figura física das personagens, para a nominalização desses seres, para a minúcia dos gestos, para as roupas e para a linguagem de cada um. A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor.

A delicadeza e a sutileza do estilo de Dashiell Hammett, em franco contraste com a grosseria do mundo que ele recria, permite que as personagens, ainda que focalizadas por um narrador em terceira pessoa, recebam um certo número de qualificações e, no mesmo tempo, desnudem o seu fazer através de índices que contribuem para a sua função no decorrer da intriga, do suspense, e permitem a decifração da simbologia social que elas encerram.

O acúmulo de índices através de um narrador em terceira pessoa não é um privilégio dos bons e dos maus policiais mas uma técnica de construção de personagens que permite muitas combinações, dependendo sempre das intenções e da habilidade dos escritores.

59

Dalton Trevisan, um dos mais refinados contistas brasileiros, utiliza freqüentemente essa técnica, dando a impressão, pela sua diabólica escritura, de estar reinventando esse antigo instrumento de caracterização de personagens. No conto “Duas rainhas”, uma das trinta narrativas que aparecem em *Cemitério de elefantes*, as personagens Rosa e Augusta ganham a dimensão maldosa de grandes animais, acidentes geográficos e depósito ambulante de comida. Essa imagem chega ao leitor por um narrador que vai puxando um discurso repleto de metáforas, hipérboles, metonímias, diminutivos, contrastes semânticos irônicos e diálogos articulados com o intuito de compor figuras grotescas.

Duas gorduchinhas, filhas de mãe gorda e pai magro. Não sendo gêmeas, usam vestido igual, de preferência encarnado com bolinha. Sob o travesseiro mil bombons, o soalho cheio de papelzinho dourado.

Rosa tem o rosto salpicado de espinhas. Dois anos mais moça, Augusta é engraçadinha, para quem gosta de gorda. Três vezes noiva de suleitos cadavéricos, esfomeados por aquela montanha de doçuras gelatinosas. Os amores desfeitos pela irmã.

(...)

Duas pirâmides invertidas que andassem, largas no vértice e fininhas na base. Manchas roxas pelo corpo de se chocarem nos móveis. Lamentam-se da estreiteza das portas. Sua conversa predileta sobre receita de bolo. Nos aniversários, primeiras a sentarem-se à mesa ou, para lhes dar passagem, todos têm de se levantar.

Aqui o narrador, diferentemente dos exemplos anteriores, não dissimula a sua presença. Ele não circula como uma câmera impessoal que, postada fora da história, finge não existir. Ao contrário: ele é um narrador bastante pes

60

soal. Ao utilizar os diminutivos — *gorduchjnha, bolinha, papeizinho, engraçadínha* — somados à hipérbole — *mil bombons* —, às metáforas *montanhas de doçura gelatinosa, pirâmides invertidas* —, e a outros recursos de linguagem, o narrador coloca em contraste o valor semântico das palavras e as figuras que estão sendo construídas, deflagrando um processo discursivo que corresponde ao volume das personagens e à ironia com que são caracterizadas.

Essas rotundas personagens ganham sua forma e sua existência a partir de um meticuloso trabalho de linguagem. Elas não são apenas “gordas” ou protótipos do comportamento e da configuração de pessoas gordas. Elas são, desde o nome — Rosa, que remete ao uso do termo como símbolo banalizado de flor, de fragilidade, de feminilidade — e Augusta — consagrada, sublime, superior, cercada de bons augúrios —, produtos de um discurso narrativo que aponta para a ironia de um observador empenhado em fazer da linguagem o seu instrumento de impiedosa caracterização.

Não é a gordura que define as personagens e chama a atenção do leitor. Mas o jogo de linguagem matreira, sibilina, que chama a atenção sobre si mesma a fim de espiar, para além da gordura, a configuração grotesca e libidinoso das criaturas que vão sendo mostradas.

A personagem é a câmera

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da

61

perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens.

Se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para

outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. Tomando como medida o romance moderno, empenhado cada vez mais em distanciar a personagem dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício, teremos que admitir que esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência. Mas não é uma receita para a construção de personagens mais densas: tudo, como sempre, vai depender da perícia do escritor, de sua capacidade de selecionar e combinar os elementos que participam da arquitetura da personagem.

Apresentação da personagem por ela mesma

Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um desses discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o “vivido”. No artifício do diário, o emissor, a voz narrativa, não pressupõe um receptor. Dessa forma, cada página procura expor a “vida” à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua existência, ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos.

62

No romance epistolar, assim como nas memórias, o aparente monólogo narrativo tem, diferentemente do diário, um receptor em mira, ainda que esse destinatário não esteja implicado nos acontecimentos. Por meio desse recurso, a caracterização da personagem num tempo passado que é recuperado pela narrativa funciona como uma maneira sutil, um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade.

O monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor se instala, por assim dizer, no fluir dos “pensamentos” do ser fictício, no fluir de sua “consciência”. Das narrativas contemporâneas, o *Ulisses* de James Joyce é a obra que tem merecido destaque pela primorosa utilização desse recurso que permite, ao longo do romance, expor o fluir caótico do jorro da consciência das personagens, traduzindo a integridade de cada uma.

Sim porque ele nunca fez um& coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era com medo até de soltar 4 x. para seu espírito metilado me contando com todos os achaques dela com aquela (.. .) 4.

Essas são apenas algumas linhas do longo monólogo de Molly Bloom, mulher de Leopold Bloom, que ocupa mais de cem páginas do final do romance. A radicalização

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982. p. 791.

63

dessa forma de caracterizar a personagem, flagrada na ausência de pontuação, no volume de sintagmas que se sucedem de forma a reproduzir um jorro de consciência que obedece a um mínimo de sintaxe, permite a confluência de conteúdos psíquicos díspares e a reprodução dos movimentos alógicos dos pensamentos apanhados em seu estado de nascimento e expressão.

Também na escritura de Virgínia Woolf e Marcel Proust podem-se encontrar os monólogos de reminiscência e antecipação, as passagens de impressões sensoriais, os ritos de identificação personagem—narrador e até a eliminação total do “eu” narrativo, como acontece em algumas obras de Ricardou Ollier e Robbe-Grillet, com o claro intuito de revelar níveis da vida mental dificilmente explorados ou apreensíveis por outros meios. Além disso, essa técnica possibilita a apreensão da interioridade da personagem, de forma a expor a maneira como a consciência percebe o mundo.

A personagem é testemunha

Evidentemente, a convivência com Holmes não era difícli. Ele tinha hábitos tranqüilos e regulares. Era raro vê-lo em pé depois das dez horas da noite, e invariavelmente já havia feito o seu pequeno almoço e saído quando eu me levantava da cama. Às vezes passava o dia no laboratório químico, outras, na

sala de dissecação, e ocasionalmente em longos passeios, que pareciam levá-lo aos bairros mais sórdidos da cidade. Nada era capaz de ultrapassar a sua energia quando tomado por um acesso de atividade, mas de quando em quando certa reação se operava nele, e por dias a fio eu o via estendido no sofá da sala de estar, sem pronunciar uma palavra ou mover um músculo, da manhã à noite. Nessas ocasiões eu lhe notava nos olhos uma expressão vaga e sonhadora que poderia ser atribuída

64

*ao vício de algum narcótico, se a temperança e a limpeza de toda a sua vida não impedissem semelhante idéia*⁵.

Nesse fragmento de *Um estudo em vermelho*, a personagem principal, Sherlock Holmes, é apresentada por um narrador, testemunha participante do que está sendo narrado. Esse recurso de caracterização, que utiliza uma personagem secundária para fazer conhecer a personagem principal, é bastante utilizado pelo romance policial, ainda que não seja uma técnica exclusiva desse tipo de narrativa. O narrador, de forma discreta, vai criando um clima de empatia, apresentando a personagem principal de maneira convincente e levando o leitor a enxergar, por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista.

O discurso de Watson, narrador e personagem auxiliar de Sherlock, vai construindo, pela referência aos hábitos, pela seleção de traços e atributos, pela narração de ações e pela instauração de diálogos, o perfil de uma personagem, que ganha o primeiro plano e deixa à atividade do narrador a função de testemunha exclusiva, capaz de presentificar, pela ilusão do registro, a sua materialidade. Privando da intimidade desse “herói”, ao nível do discurso e da intriga, a personagem-narrador funciona como a lente privilegiada através da qual o leitor recebe e visualiza as personagens. Essa postura narrativa, esse processo de caracterização de personagens é tão explorado e cristalizado pela tradição da narrativa policial que até mesmo Umberto Eco a utiliza em seu romance *O nome da rosa*, parodiando a eficácia e a simpatia de fazer a personagem chegar ao leitor através de um auxiliar que, chamando a atenção para a sua função secundária, ganha o interesse e as graças do leitor.

Nas páginas que seguem não vou me deter em descrições de pessoas (...) Mas de Guilherme queria falar, e de uma vez por todas, porque dele também me tocaram as feições singulares, e é próprio dos jovens ligarem-se a um homem mais velho e mais sábio, não só pelo fascínio da palavra e agudez da mente, mas também pela forma superficial do corpo, que se torna querida, como acontece com a figura de um pai, de quem se estudam os gestos, os arrufos, e se espia o sorriso — sem que sombra alguma de luxúria contamine este modo (talvez o único puríssimo) de amor corporal.

(...)

Era pois a aparência física de frei Guilherme de tal porte que atraía a atenção do observador mais distraído. Sua estatura superava a de um homem normal e era tão magro que parecia mais alto. Tinha os olhos agudos e penetrantes; o nariz afilado e um tanto adunco conferia ao rosto a expressão de alguém que vigia, salvo nos momentos de torpor, dos quais falarei. Também o queixo denunciava nele uma vontade firme, mesmo se o rosto alongado e coberto de eférides — como vi frequentemente nos nascidos entre Hibérnia e Nortúmbria — pudesse às vezes exprimir incerteza e perplexidade. Percebi com o tempo que o que parecia insegurança era ao contrário apenas curiosidade, mas de início eu pouco sabia dessa virtude, que acreditava- antes uma paixão da alma concupiscente, achando que a alma racional não devia dela se nutrir, alimentando-se tão-somente da verdade, coisa que (pensava eu) já se sabe desde o início⁶

É possível observar nesse trecho os artifícios sedutores empregados pelo narrador para distinguir a natureza do seu fazer — recuperar a existência de um outro através do registro escrito —, da dimensão que ele vai tentar resgatar. Ao mesmo tempo, o leitor vai se afeiçoando, vai

⁶Eco, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. p. 25-6.

dando credibilidade a esse aberto e exposto contador da história, e recebendo a exata dimensão que ele vai passando da personagem principal, das demais personagens e dele mesmo. Por meio da narração, e mais adiante pela recorrência ao discurso direto e ao discurso indireto, que permitem recuperar a fala, a linguagem, enfim, a dicção da personagem, a construção vai se operando gradativamente, até circunscrever a totalidade pretendida pelo construtor.

Resumindo as possibilidades de construção

Quando pensamos nas personagens que povoam a tradição literária e que nos tocam tão de perto que temos a impressão de terem existido numa dimensão que as torna imortais e capazes de falar eternamente das inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo, tocamos necessariamente no poder de caracterização de seus criadores. De Homero a Proust, passando por Zola, Balzac, Dostoiévski, Stendhal, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Eça de Queirós e inúmeros outros escritores, nos chegam personagens cuja consistência aponta para uma escritura que, espelhando os secretos movimentos da realidade, cria e impõe os seus próprios movimentos.

A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal.

Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência. Nos olhos de ressaca de Capitu, assim como na ambigüidade de Diadorim e Riobaldo, o leitor vai perseguindo, palavra a palavra, traço a traço, uma construção que, pelo seu encadeamento particular, garante

a sua própria existência, a sua independência, criando os seus referentes e abrindo um mundo de leituras.

Mas, se a construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade permite inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor, dos códigos utilizados em determinados momentos para a viabilização dessas

leituras, isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor. Se a Cinderela dos contos de fada pode ser traduzida num determinado momento como um exemplo premiado de comportamento e em outros como um símbolo erótico entrevisto pelos recursos da Psicanálise, ou se a nossa Aurélia, protagonista de *Senhora*, de José de Alencar, pode ser lida como uma valorosa representante do mundo pensante feminino ou uma astuta e viperina manipuladora de situações, isso fica por conta dos índices fornecidos pelo texto e pela sua legibilidade através de diversos métodos.

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores.

A dosagem dessas poções lingüístico-literárias, a fixação nesta ou naquela técnica, fatores ditados pelo estilo do autor e até mesmo pelo estágio da narrativa em determinados momentos da tradição literária, possibilitam algumas classificações generalizadoras, que devem ser tomadas na sua dimensão limitadora de instrumento didático.

68

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista. Isso é o óbvio e, apesar de ser dito com uma certa eloqüência, pode parecer dispensável tanto para o leitor comum, que quer apenas desfrutar a personagem, quanto para o analista consciente de sua postura e das restrições que o método pode representar.

Entretanto nem sempre essa obviedade é declarada. Muitas vezes, perseguimos a construção de uma personagem munidos pelo instrumental fornecido pela estilística,

pelo estruturalismo, pela Psicanálise, pela Sociologia ou por qualquer outro referencial teórico, acreditando estar diante da última palavra em matéria de análise narrativa. Se todas essas perspectivas contribuem para uma leitura da construção da personagem, é preciso estar atento para o seu caráter parcial, não correndo o risco de reduzir o trabalho do escritor e a sua dimensão aos grilhões teóricos que o escolhem, com louváveis intenções, para seu objeto de análise.

² Este livro foi digitalizado e distribuído GRATUITAMENTE pela equipe Digital Source com a intenção de facilitar o acesso ao conhecimento a quem não pode pagar e também proporcionar aos Deficientes Visuais a oportunidade de conhecerem novas obras. Se quiser outros títulos nos procure http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros, será um prazer recebê-lo em nosso grupo.

5

De onde vêm esses seres?

Os escritores respondem

Este capítulo destina-se a satisfazer a curiosidade dos leitores. Quem convive com a literatura e com outras artes, como o teatro e o cinema, muitas vezes se apanha boquiaberto perguntando de onde o artista, o criador, tira suas personagens. Mesmo a narrativa mais realista não consegue afastar do receptor a forte impressão de uma certa magia, um certo poder inexplicável de que é dotado o ser humano que reinventa o mundo através das palavras, das imagens e da combinação desses dois elementos.

Saber que Guimarães Rosa percorria o sertão anotando em seus surrados caderninhos as estórias e as vivências dos sertanejos não é o bastante para entender a magia de suas narrativas, a força de suas criaturas. Também não é suficiente ter informações a respeito das visitas de Proust aos bordéis masculinos para entender alguns aspectos da escritura proustiana empenhada em buscar o tempo perdido. Contudo, para os leitores de Proust e de Guimarães Rosa, o conhecimento do extratexto, das circunstâncias sociais e pessoais que envolvem a produção de ambos ajuda

70

a satisfazer o desejo de arranhar os segredos da sensibilidade desses seres que, pela palavra, se aproximam do mitológico poder dos deuses: criar um mundo que simula e faz ver melhor a realidade.

É verdade que hoje a mitificação da figura do escritor está fragilizada pela ação dos meios de comunicação de massa. Abrimos o jornal ou ligamos a televisão e lá estão os escritores — com cara, roupa e linguagem de gente comum —, discutindo sua obra, sua vida e os problemas do país. Mesmo assim, cruzar com Dalton Trevisan numa pacata rua de Curitiba, por exemplo, ainda é uma situação de estranhamento e de vontade de enxergar, na sua figura física comum, o poder da criação. Será que ele ouve conversas de pessoas na rua e daí tira suas personagens? Talvez ele fique escondido atrás de

biombos de consultórios médicos e sofás das salas da classe média. . . Nada disso parece verossímil, tratando-se do criador de *O vampiro de Curitiba*.

Infelizmente, não vamos poder saber de onde vêm as personagens de Dalton, a não ser pela análise de seus textos, pois, como ele mesmo afirma e está registrado na orelha do livro *20 Contos menores* (Record, 1979), “nada tem a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista”. Talvez ele tenha razão, se pensarmos na contribuição quase nula que representa a gênese da personagem para a compreensão e análise de uma narrativa. Afinal, as personagens *são* e *estão* no texto, seu espaço de existência. Saber de onde elas vêm, ou para onde vão, é uma questão mais retórica que metafísica ou literária. Mas muitos escritores já se propuseram esclarecer essa duvidosa questão. Os do passado estão nos livros, e não cabe aqui transcrever o que está registrado em outros lugares. Quanto aos contemporâneos, alguns se empenharam gentilmente em satisfazer a curiosidade dos leitores

71

deste capítulo, respondendo de onde vêm suas personagens. A palavra, de agora em diante, fica com eles.

Antônio Torres

“Eles vêm há muito tempo.”

Eles vêm do fundo de uma gaveta chamada *memória*. Aparecem quando menos os esperamos. Rondam as nossas noites, nos perseguem por madrugadas a fio. A princípio são imagens vagas, feições humanas de quem mal nos lembramos, sombras de um passado que o presente quer resgatar.

Convivo com esses *seres* durante meses, às vezes durante anos, até pularem sobre o teclado. Engatada a primeira frase, eles, os seres reais que me serviram de ponto de partida para o romance, vão desaparecendo e dando lugar ao que chamamos de personagens. Uma gente que se cria, anda por suas próprias pernas e nos impõe o seu próprio destino.

Foi assim com *Um cão uivando para a lua*: uma visita de poucas horas a um amigo que

se encontrava internado numa clínica psiquiátrica no Rio de Janeiro — e que me abalou profundamente — viria a gerar um personagem chamado “A” e seu duplo “T”. Assumi a primeira pessoa, enquanto narrador-personagem, e até hoje todo mundo pensa que é um romance autobiográfico.

Já em *Os homens dos pés redondos* a imagem que me perseguia era a de um desenhista que trabalhava comigo num casarão mal-assombrado, na cidade do Porto, Portugal. Ele andava com uma tesoura no bolso e me dizia que ia matar o nosso chefe. Não o fez. E me deu um romance.

Com *Essa terra* a história é mais longa. Custou-me duas viagens ao sertão da Bahia. Eu queria saber quem

72

tinha sido o homem que, depois de muitas idas e vindas no eixo Nordeste—São Paulo, acabou por se enforcar no armador de uma rede. Mas todas as pessoas do lugar se negavam a tocar no assunto, O romance, então, foi se fazendo à medida que eu ia percebendo que a negação dos fatos era o próprio *fato*, em relação à tragédia daquele homem. Por falta de dados, a pessoa que eu buscava desapareceu. Aí nasceu o personagem.

Carta ao bispo foi escrito em homenagem a um primo meu, um grande amigo, político amador, que queria inserir o nosso pobre lugarejo no mapa do mundo. Ele tomou veneno na casa do bispo de Juazeiro. Me contaram que, envenenado, ele andava por um corredor, deixando marcas de sangue — as marcas das suas mãos — nas paredes. Bastou esta cena para me ajudar a criar todo o romance.

Quanto ao *Adeus, velho*, que conta a saga de uma família de dezoito irmãos, foi inspirado por velhos recortes de jornais sobre a prisão, em Salvador, de uma moça do sertão acusada de um crime que não cometera. A imprensa assumiu um papel de juiz e a condenava, provocando um grande escândalo. Isso me chocou.

Finalizando: quanto a mim, o personagem surge com uma lembrança, um fato, qualquer coisa que me toca, no presente, em relação a qualquer coisa que me tocou, profundamente, no passado.

Doc Comparato

“De onde vêm esses seres?”

A criação de um personagem pode ser descrita como sendo o *abandono de todas as certezas*.

No princípio o personagem se apresenta fragmentado na minha imaginação. Conheço muito pouco dele: um tique, um comportamento particular perante um aconteci-

73

mento, uma postura do corpo, um olhar, um sentimento predominante, uma visão fugaz etc. Dificilmente ele se apresenta inteiro, coerente e completo.

Depois, com esses fragmentos, vou montando um ser; recortando, recolhendo e colando daqui e dali.

Com pedaços da minha própria vivência e memória, busco um corpo. Transformando bocados de personagens de outros autores e obras, repenso. E, adaptando essas partículas às contingências de minha estória, faço um trabalho artesanal, prazeroso e puramente intuitivo.

Não existe regra, método ou tempo de duração. Trata-se de um jogo entre o papel e eu. E o resultado pode vir a ser frustrante ou compensador; não importa. A emoção está no imprevisível.

Um lembrete: não podemos reduzir personagens ao sistema ideológico que os abriga e sim, através desses seres, dar forma artística (dramática) aos conflitos do homem. Expressar suas, aspirações, necessidades, contradições e complexidades. E assim mostrar o mundo (injusto) que nos cerca e revelar a profundidade das paixões. Releio o que escrevi — me achei professoral, talvez idealizando meu próprio trabalho e edulcorando minhas dificuldades.

Fui eu mesmo que escrevi isto ou foi um personagem?

Domingos Peilegrini

“Observar e imaginar.”

Criar personagens é, no meu modo de ver, principalmente observar e imaginar. Observo as pessoas interessantes — ou seja, as que me interessam vivamente por repulsa, atração ou qualquer envolvimento. Para criar ficção, aliás, não basta observar só as pessoas, mas ser observador de tudo.

74

A observação informa de maneira viva, reveladora. Uma coisa é aprender, no primeiro ano de escola, que o ano tem quatro estações. Outra coisa é sentir as quatro estações na vida — a certa altura, até no próprio corpo.

Para criar personagens parto, assim, da observação das pessoas — seu comportamento, suas expressões. Personagem é basicamente *ação* e signos (uma gravata, por exemplo, a expressar desde logo uma condição econômica). Assim também as ações têm de ser não ações quaisquer, mas ações expressivas. Por exemplo, falar é uma ação bastante expressiva; mais ainda se flagrarmos as personagens falando coisas reveladoras de suas vidas, suas idéias e emoções, suas relações com a história toda.

Mas é tão ou mais importante flagrar também os gestos, mesmo os menores — e até mais eles, bem como os olhares, tiques, roupas, detalhes — que falam a seu modo. Olhar não tem cerca. Cacoete é sinal. Postura é signo. Roupas é condição. Vocabulário é identidade.

Contudo a observação, pelo menos no que me toca, não é feita como um trabalho regular, como sentar à máquina para escrever. Faz-se a todo momento, alimentada pela curiosidade natural. Provavelmente há pessoas mais observadoras e captadoras do que muitos escritores. Acontece que o criador, além do que observa, pode imaginar.

Além de compor personagens com pedaços, momentos ou informações de tipos observados, pode-se contar com as informações do estudo e as possibilidades da imaginação. É possível criar para uma personagem desde um cacoete até uma morte trágica, conforme o plano.

Criando, é preciso ter um plano, mesmo que não se tenha dele uma concepção consciente.

Para que o resultado final seja bom, a criação de personagens, apesar de sua aparente liberdade, também deve obedecer ao plano geral.

75

Ignácio de Loyola Brandão

“De onde vêm esses seres?”

Vêm de mim. Sou eu mesmo, uns quarenta por cento. Tem vez que é bem mais: sessenta, setenta, cem por cento. Depende da piração. Mas a maior parte das vezes vêm de tudo que me rodeia, das pessoas que estão à minha volta. De gente que vi, observei, convivi, entrevistei, amei. Dizia Hemingway (será que dizia mesmo?) que o escritor não pode ter escrúpulos. Nem com os outros, nem consigo mesmo. Não se confunda falta de escrúpulos com mau -caratismo são coisas distintas, no caso literário. Se uma pessoa pode fornecer dados ricos para um personagem, por que não utilizá-la?

Bebel foi tirada de uma estrelinha da tevê Record que tinha sido Miss Luzes da Cidade, um concurso promovido pela *Última Hora* entre as “beldades” do bairro. Juntei a essa menina as características de uma conhecida estrelinha da televisão paulista, famosa pelas belas pernas e pelo sotaque francês. Inventei umas falas, certas situações, idealizei outras com o conhecimento que tinha dos bastidores da televisão, porque era um dos setores que eu cobria na *Última Hora*, década de 70. E estava pronto o personagem.

Adelaide, do *Não verás país nenhum*, foi tirada de uma amiga dona de pensão, onde morei nos princípios de minha chegada a São Paulo. A ela juntei gente de minha família, uma vizinha que era a Adelaide dita e feita. Essa mulher, quieta, tranqüila, recatada, “dona-de-casa”, fiel cumpridora dos deveres, morreu um dia. E o que apareceu de caso, de romance, de amor, de fofocas! Parece que existiam duas mulheres. Mas será que existiam mesmo? Ou são os mitos populares? Deixo essa ambigüidade no meu romance. Há uma, ou duas Adelaides?

76

O Souza leva uma carga minha. O meu lado acomodado, apático, o deixa pra lá. Tirei-o também de um amigo inteligente e lúcido, mas pessimista. Para que lutar? Misturei num liquidificador, onde botei alguns conceitos meus a respeito da classe média: omissa, reacionária, medrosa, conservadora etc. Acrescentei lampejos de conscientização e lucidez — estava pronto.

O personagem sem nome do *Dentes ao sol* foi inteiramente baseado em dois pontos: 1) o meu medo de nunca ter saído de Araraquara; passei a imaginar o que seria a minha vida lá, se eu tivesse ficado, consciente de que não tinha tido coragem; 2) um amigo que realmente ficou e depois tentou até o suicídio.

Disso resultou aquele homem que nunca procurou fazer as coisas que sonhava. E passou a viver na terrível angústia do: “e se eu tivesse tentado?” Tentar e fracassar não é problema. O suicídio, o veneno lento, é a dúvida: teria dado certo?

Anoto falas, frases, tiques, trejeitos, manias dos outros e vou jogando nos personagens. Tento também me ver através deles, me autocriticar. Vivo com uma agendinha no bolso, anoto escondido. Senão esqueço.

Nos meus primeiros livros (*Dentes ao sol*, *Bebei que a cidade comeu* e *Pega ele, Silêncio*), o personagem Bernardo (meu *alter ego*) é constante. Em *Zero*, ele já aparece rápido, sentado em cima de uma saca de feijão. Meio decadente. Em *Dentes ao sol*, ele é criticado por uma pessoa da cidade de onde veio.

Em *Bebei*, há um instante em que a personagem vai a um enterro. O enterro de uma atriz de teatro que morreu de acidente. A história da atriz, Ana Maria, veio no livro seguinte e se chama “Túmulo de vidro”.

A personagem de “Camila numa semana” (conto do *Pega ele, Silêncio*) foi baseada numa menina que existiu realmente e tinha até esse nome. Estudante universitária,

77

depois estive envolvida na clandestinidade, sofreu, acabou se matando. Era uma belíssima menina, que freqüentava muito o teatro Oficina no começo dos anos 60, chegou a namorar o Zé Celso. Espécie de paixão de todo mundo. Ela adquiriu no livro o rosto de Jean Seberg, que era o mito da minha geração. A personagem do incrível *Acossado*, de Godard, que tanto marcou a gente.

Acabo de me lembrar que não falei do José e da Rosa, os dois do *Zero*. Sabe que tem muito estudante que me pergunta: — Zero vem de Zé mais Ro, abreviatura de Rosa?

Olha que é engraçado.

Os dois foram uma misturada das mais loucas. Punha o que vinha na cabeça, sem preocupações tipo: combina com o personagem? Está dentro da linha psicológica? Ajusta-se? Não está ficando ambíguo? Paradoxal? Contraditório? Acho que este meu “não importar” é que conduziu ao personagem (talvez) melhor acabado, mais brasileiro, “real”, típico, modelo do nosso homem em determinado momento. Claro que falo de minha literatura, não de toda a brasileira. Zé e Rosa foram colagens alucinantes, delirantes, pedaços, segmentos, fragmentos de tudo que rodava vertiginosamente em torno de mim, no final dos anos 60. Mandei ver. Com liberdade mesmo, sem pensar em estruturas, coerências, linhas, porque todo o país andava desestruturado. Andava? Ouve até um crítico que passou o tempo todo a perguntar: mas onde está o eixo do livro? Mandei uma carta à revista *Escrita* dizendo que o eixo do livro poderia ser encontrado em qualquer casa de auto-peças.

Zé e Rosa nasceram de um sem-número de histórias que eu tinha prontas na gaveta. Histórias, idéias, anotações sobre personagens. Gente de São Paulo. Sempre escrevo numa agenda, depois datilografo e guardo em pastas. Um dia, apanhei as pastas e comecei a sacar situações e a

78

escrever, montar o livro. Não foi à toa que *Zero* demorou nove anos a ficar pronto. Anotações e materiais guardados a partir de 64. Sentei à mesa, firme, entre 67 e 69. Entre 69 e 73 fiquei editando, aparando, limando, empurrando, cortando, tentando seguir aquele conselho de Hemingway a um jovem que queria ser escritor: escreva como se estivesse mandando um telegrama pago do seu próprio bolso. Isto é, cada palavra sai cara. E todo mundo entende a linguagem econômica do telegrama, porque lhe diz respeito. Era isto, síntese. E a história dizer respeito. Acho que a gente lucra ao ler biografias. Era bom o velho!

Assim, é de mim e do que me rodeia que esses seres vêm. Nenhum extraterreno, todos reais, carne e osso. Se é que personagens podem ser carne e osso. Mas essa é outra história.

João Antônio

“Eles vivem, tenha a certeza.”

Fácil compreender que o meu tipo de trabalho parte de uma realidade; é da vida que sugo meus personagens. Mas, para ser honesto, cada um deles merece uma longa conversa sobre o processo específico de sua criação. Embora dependendo muito do que a vida me dá em termos de gentes, muita vez tenho trabalhado sobre o mais que me dá um clima, um tom, uma cor, um corpo de mulher ou uma lua enfurecida no céu. Um cachorro, iima criança, o vôo certo, incomum e elegantíssimo das gaivotas sobre o mar, um poema de Dylan Thomas ou um texto de Mário de Andrade, um samba de Néelson Cavaquinho ou de Geraldo Pereira, a lembrança de um cheiro e um calor lá na infância, a visão de um Profeta do Aleijadinho — creio que todo esse mundo-espetáculo tem a ver com a motivação dos meus personagens.

79

Eles vivem, tenha a certeza. Vivem na vida e, depois, vivem no meu papel. Mas falar no processo de criação de cada um deles é material de longa conversa. Claro que, se eu não os amasse, não teriam o que têm em termos de vida.

José J. Veiga

“Não tenho a máquina de Agatha Christie.”

Quando começo a escrever uma história, o andamento já está pensado e anotado em uma espécie de roteiro, uma folha ou duas de papel, raramente mais. São simples linhas numeradas, às vezes menos de uma linha. Seguindo as indicações dessas linhas, vou envolvendo e armando a história. Mas nesse desenvolvimento outras idéias podem surgir e alterar o curso inicialmente imaginado. A certa altura desse trabalho, a parte já escrita começa a “viver” por conta própria e a fazer suas próprias exigências, que me obrigam a me afastar do roteiro, seja em parte, seja no todo.

Terminada a primeira versão, escrita sem maior preocupação com linguagem, eu a deixo “dormir” por alguns dias e vou tratar de outra coisa. Depois a retomo, comparo-a com o roteiro inicial, para ver se os seguidos se justificam; se achar que não, restabeleço

as partes abandonadas, depois passo tudo a limpo, reescrevendo sempre, e chego a uma segunda versão. Afasto-me novamente por mais alguns dias, depois releio e reescrevo, agora me preocupando mais com a linguagem e catando do texto tudo o que entrou no primeiro lançamento. Faço tantas versões quanto achar necessário, cada uma saindo menor que a anterior, porque da segunda em diante trabalho mais cortando que acrescentando; parágrafos inteiros desaparecem, dois ou três parágrafos são condensados em um ou em uma frase. Quando me dou por satisfeito, nem sei mais

80

se foi porque venci o desafio ou porque o cansaço me venceu. Às vezes me desespero, rasgo tudo e me sinto perdido no mato sem cachorro. Mas começo de novo. Os personagens, converso com eles desde quando estou pensando na história, antes de começar a escrever. Fico conhecendo o máximo possível de cada um, isso mais para minha orientação, para não atribuir a um comportamentos e falas que não seriam próprios dele. Os nomes dos personagens são sempre um problema, porque: 1) não gosto de dar-lhes nomes muito comuns, que não ajudam a caracterizá-los; 2) não posso dar-lhes nomes esquisitos, que prejudicariam a credibilidade. Vou testando nomes que invento ou que modifico, até chegar ao nome que “agarre” em cada um. Não gosto de nomes-símbolos, nomes-cifras, que propõem charadas ao leitor. Exemplo: Riobaldo. Quando a mensagem contida no nome é imediatamente percebida, ótimo. É o caso de Akaky Akakyevich, de Gogol (“O capote”), o alfaiate, homem muito tímido e evidentemente também gago.

Dizem que de tanto ver Agatha Christie escrever, o marido dela ficou convencido de que escrever é muito fácil. E contou como ela fazia: punha uma pilha de papel em branco do lado esquerdo da máquina; pegava uma folha, metia na máquina, ia enchendo; quando acabava essa folha, tirava da máquina e punha do lado direito; pegava outra folha da esquerda, enchia, passava para a direita; pegava outra, enchia etc. Quando toda a pilha da esquerda tinha passado para a direita, estava pronto o livro. Que máquina prodigiosa ela devia ter!

Lya Luft

“Pedacinhos de gente, de humanidade.

Acredito no que se chama “inconsciente coletivo”, e dele vem boa parte da matéria de minhas personagens.

81

Muito delas me foi dado por vivência pessoal: coisas que vi, ouvi, li, sonhei, percebi de passagem na rua, no supermercado. Coisas que imaginei vagamente.

Tudo isso se deposita no fundo de nossa mente como uma espécie de sedimento de fundo de rio. No tempo em que nos dispomos a escrever, na asa do que se chama “inspiração”, e que nunca brota por acaso, do nada, presente do céu, acontece que por alguma razão remexe-se nessa lama, nessa areia do fundo. Emergem, então, inteiras ou fragmentadas, em geral bem fragmentadas, essas lembranças de experiências, minhas ou alheias: nariz de um, orelha de outro, sofrimento de um terceiro, alegria de um quarto. Tudo em caquinhos, pedacinhos. O ficcionista vai então formando um painel de mosaico, com esses pedacinhos de gente, de humanidade.

Há, porém, um outro componente, que independe de mim, que não foi fornecido por mim diretamente; nesse momento é que o escritor pode ser “visionário”, espelho de seu tempo, voz de seu povo; quando nele falam as angústias e esperanças de uma humanidade muito maior do que a pequena e em geral desinteressante pessoa do escritor:

é o inconsciente coletivo, emergindo.

Lygia Fagundes Telles

“O escritor tem que atuar como um vampiro.”

Eu tenho repetido isto: acho que o leitor gosta e aceita um livro na medida em que se transporta, em que se encontra no livro. Como eu também me identifico, me apaixono muito pelos meus personagens, acredito que isso ajude a minha aproximação com o público. De qualquer forma, os personagens me satisfazem mais do que as pessoas, porque têm vida, vícios e virtudes e, no entanto, permanecem tão intactos que não admitem interferências.

82

À medida que os personagens nascem dentro da gente, é preciso escrever rápido. Porque nós vamos nos modificando, até mesmo sob a influência deles. Temos que aproveitar o momento, enquanto está quente. O escritor tem que atuar como um vampiro — antes que amanheça. E na verdade, o autor também é vampirizado pelos seus personagens que se alimentam do seu sangue no mistério da criação. Quando termino um livro, estou esvaída. Os personagens e eu então descansamos. Até a próxima aventura.

Marcos Rey

“Eles não vêm do espaço.”

Eu pertencço ao naipe de escritores que só dispara a máquina de escrever quando sente que as personagens estão com cara de gente. Apenas batizá-las com um nome marcante é pouco, muito pouco. Elas precisam respirar, ficar de pé, circular, fazer sombra. Valorizo ainda mais personagens que histórias porque geralmente já trazem no bolso a sinopse de sua vida, seu enredo, e até o elenco de figurantes. No meu livro *Memórias de um gigolô*, a história nasceu depois da personagem. Tudo se ajusta melhor num conto ou romance quando isso acontece.

Mas há uma pergunta feita que tentarei responder:

de onde vêm esses seres? Acho que mesmo que escrevesse ficção científica eles não viriam do espaço. Na verdade nunca inventei nenhum. Sigo-os, seleciono-os, caço-os no cotidiano, embora os melhores, mais gordos, é preciso pescá-los no oceano profundo da memória.

Nos caminhos da literatura, não basta que a personagem simplesmente passe como a reboiativa garota de Ipanema. Conviver com a pessoa que vai virar ficção é indispensável. Gente não se inventa; a criatividade aí fica por conta do talento do fotógrafo. Por isso talvez as per

83

sonagens mais convincentes são aquelas que envelheceram em nossa lembrança, que retiramos do baú da infância.

E o próprio autor como personagem? Bem, esse é um outro assunto. Aí o escritor costuma usar disfarce ou uma maquilagem especial para que passe como criação o que

às vezes é confissão.

Não é fácil moldar personagens com sangue nas veias. Há romancistas de obra numerosa que nunca lograram nenhum. Os que não têm essa habilidade servem-se do museu de cera de outros autores, seqüestrando tipos já usados. Outros usam repetidamente a mesma personagem como se escrevessem num palácio de espelhos. E tantos e tantos fogem dessa tarefa partindo para os malabarismos de linguagem e estilo, recurso que costuma impressionar a crítica e dá ares de genialidade.

Marilene Felinto

“De onde vêm esses seres?”

Qualquer pergunta sobre o escrever me flagra como já vi certas crianças serem flagradas num canto da sala, entretidas numa fantasia com a almofada, as mãos funcionando em não se sabe que gestos, os lábios murmurando baixinho um diálogo ou um discurso qualquer. Enternecido, você se aproxima e pergunta a ela do que falava. Ela sorri, subitamente interrompida, meio envergonhada, levemente irritada, e responde que “de nada” ou “com ninguém”.

O delicado mundo que se fiava silencioso ali no canto da sala evapora ligeiro pra esse lugar do nada e de ninguém. E o constrangimento risonho que fica em você e na criança decorre dessa impossibilidade de revelação. O momento dessa pergunta, para a criança, é uma exigência de realidade. Sua presença, organizada em passos de sapato que ela nem sequer ouviu, invade de realidade irritante o

84

canto da sala — recanto sagrado onde o mundo se constrói a partir da falta (nada/ninguém), nunca pela presença.

Um personagem começa a existir a partir do que não sou e preciso, com urgência, ser; a partir do que sou e não sei ou não encaro ser; a partir da nuvem nublada de mim mesma, nuvem que vou cortando e recortando em infinitas caras de mim, até que eu adormeça, até que tenha contado todos os carneirinhos (que também são flocos de nuvem), até que o sol brilhe por instantes no dia seguinte e depois tudo recomeça a se formar no céu nublado que tornarei a montar e desmontar em caras e bichos de mim mesma.

E um personagem é tudo o que, em você, eu amo porque não posso ser; tudo o que, de você, eu gostaria de ter, tudo o que, em você, eu odeio porque não posso ser, ou porque sou e você me faz ver. É você, enfim, apresentável. Sou eu, enfim, apresentável. Você e eu resgatados no modelo do que deveria ser. Um personagem é um filho nascendo (de um sonho egoísta?) no canto da sala. Ou, então, é apenas um ponto na almofada que, de mentirinha, foi virando lua, foi virando jambo, foi virando ganso, foi virando Beto, foi virando Vera — e virou verdade.

Moacyr J. Scliar

“Os personagens vêm da imaginação do escritor.”

De muitos lugares, isto é certo. Da infância. Do dia-a-dia. De um encontro casual na rua. De uma foto ou notícia de jornal. Das páginas da História. De um sonho ou de um pesadelo. De uma associação de idéias. De um desejo de se auto-retratar (Flaubert: “Madame Bovary sou eu”).

Mas isso se refere à origem mais remota. Em última análise, os personagens de ficção vêm da imaginação do escritor. Não é a capacidade de bem retratar que faz um escritor de ficção, mas sim a capacidade de imaginar per

85

sonagens e de criar situações. Personagens e situações é que servem de suporte para tudo o mais, inclusive para as idéias que o escritor eventualmente vincula e que, não fossem os personagens e as situações, transformariam sua obra em ensaio ou reportagem. A atração pelo personagem é que faz o escritor. Uma atração que, afinal, todos temos. Todos queremos ser personagens. Eu mesmo o quero. Quem escreveu esse depoimento foi um personagem chamado o escritor Moacyr Scliar, que não existe na vida real e que só desperta de sua letargia em momentos especiais, como este, de jogar com palavras para se apresentar, enfim, como personagem.

Renato Pompeu

“Eles parecem sair da máquina de escrever.”

Creio que cada escritor tem um modo diferente dos outros autores de criar personagens. No meu caso, é preciso lembrar que meus romances são muito mais à base de reflexão

do que de fabulação, o enredo em geral é muito tênue e os personagens não parecem gente de carne e osso, são, isto sim, entes tendentes ao abstrato, que raciocinam. São assim vozes da consciência e, dentro da consciência, da consciência mais racional. Assim, o que move mesmo os personagens dos romancistas de fabulação, as paixões humanas, quase não aparecem em meus livros.

Embora inspirados em pessoas que conheci pessoalmente em diferentes circunstâncias da vida, ou em mim mesmo, meus personagens não são essas pessoas que conheci. Antes, são o que imagino que, no limite, essas pessoas deveriam pensar de si mesmas, se as pessoas realmente fossem lógicas. Daí a estranheza que meus personagens causam a certos leitores, pois estes não se reconhecem naqueles, dado que a maioria das pessoas não age segundo

86

uma lógica imanente, segundo um raciocínio, mas levadas por paixões. Meus personagens, assim, não passam de abstrações, de vozes da consciência. Essa consciência, sem dúvida, é a minha. É verdade que isso se dá mesmo com os escritores de fabulação exuberante. Lembramos a frase de Gustave Flaubert: “Mme Bovary sou eu”. Mas vejo que não respondi à pergunta sobre como crio meus personagens. É porque não tenho a menor idéia sobre como os crio. Não é deliberado nem consciente. Inspirados em mim mesmo ou em outras pessoas, eles parecem sair da máquina de escrever.

6

Vocabulário crítico

Adjuvante ou Coadjuvante: personagem secundária que está ao lado do protagonista ou do antagonista e que, como eles, pode estar individualizada ou não. O adjuvante pode também ser figurado por meio de um elemento não humano: uma máquina, uma fada, um animal.

Antagonista: é o opositor, o protagonista às avessas. Muitas vezes, o antagonista é uma só personagem. Outras, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizadas ou representantes de um certo grupo.

Árbitro, Juiz: personagem que funciona como um elemento decisivo dentro de um conflito, fazendo a balança pender para o lado do protagonista ou do antagonista.

Ator e Actante: sob a perspectiva funcionalista, esses dois termos substituem e recobrem a personagem, elemento estrutural que participa das etapas narrativas, construindo a fábula, guiando a matéria narrativa em torno de um esquema dinâmico, concentrando em si um feixe de signos em oposição ao feixe de signos de outras personagens.

Caricatura: personagem plana marcada por uma qualidade ou por uma idéia que, levada ao extremo, funciona como

88

uma distorção proposital a serviço da sátira, da crítica ou do cômico.

Componentes dramáticos: essa expressão é utilizada por alguns críticos para caracterizar as personagens-clichês, de nenhuma ou quase nenhuma complexidade, que participam de uma cena como elemento de explicação, ligação ou conclusão.

Destinatário: personagem beneficiária de uma determinada ação. Aquela que eventualmente obtém um objeto desejado.

Destinador: personagem que detém um objeto (poder, saber, por exemplo) e que o passa a um destinatário.

Força temática: esta expressão aparece nos estudos empreendidos por É. Souriau em sua obra *200 000 situations dramatiques*. Esse autor distingue as personagens dos papéis, que ele denomina *funções dramáticas*, e entrevê a possibilidade de uma divisão irregular em duas classes. A *força temática* é um dos papéis: é o representante do bem desejado. Os outros seriam: o *obtentor virtual desse bem*, aquele para o qual trabalha a força temática orientada; o *oponente*; o *árbitro*, atribuidor do bem; o *auxiliar*, redobramento de uma das forças precedentes.

Funções: descrevendo os contos maravilhosos segundo suas partes constitutivas e as relações entre essas partes e o conjunto, Propp encontra valores variáveis e valores constantes. Os nomes e os atributos das personagens são os elementos que mudam. O que permanece invariável são as ações, ou seja, as *funções* das personagens. Portanto, segundo Propp, as funções são as partes constitutivas fundamentais do conto.

Herói: protagonista de uma narrativa. Personagem que recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa

89

narrativa. Suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como a personagem principal de uma determinada narrativa.

Oponente: força antagonista, obstáculo que tenta impedir a força temática de se deslocar possibilitando o conflito.

Objeto do desejo: força de atração, representação do valor, fim visado, objeto da carência.

Personagem plana: personagem construída em torno de uma só idéia ou qualidade. Em geral, são definidas em poucas palavras.

Personagem redonda: personagem que apresenta várias qualidades ou tendências e, por essa razão, é multiforme, complexa, eliminando qualquer possibilidade de simplificação.

Protagonista: personagem principal; aquela que ganha o primeiro plano na narrativa.

Símbolo: personagem complexa, cuja natureza multiforme parece ultrapassar a fronteira que separa o humano do mítico, o natural do transcendental.

Tipo: personagem plana construída em torno de uma qualidade ou idéia, cuja peculiaridade alcança seu auge sem causar deformação.

7

Bibliografia comentada

BASH, Françoise. *Les femmes victoriennes*. Paris, Payot, 1979. Na trilha das relações entre o romance e a sociedade, a autora analisa a condição das mulheres na Inglaterra vitoriana e as personagens que povoam os romances de Dickens, de Thackeray, das irmãs Brontë, de Elizabeth Gaskell, de George Elliot, demonstrando que as mulheres, na realidade e na ficção, são vistas no contexto de uma ideologia dominante que lhes impõe papéis inflexíveis. Vale a pena conferir.

BOURNEUF, R. & OULLET, R. *L'univers du roman*. Paris, Presses Un. de France, 1972.

No capítulo 5, intitulado “Les personnages”, o leitor vai encontrar uma abordagem informativa e crítica a respeito dos vários aspectos que envolvem a questão da personagem, estudada aqui sob a perspectiva de sua existência e estruturação no romance.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRAIO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

91

Este é, sem dúvida, um livro fundamental para quem se propõe a estudar a personagem, pois reúne quatro ensaios de especialistas em diferentes áreas: Teoria da Literatura, Filosofia, Teatro e Cinema, permitindo que o leitor acompanhe uma discussão que vai desde o conceito de literatura até as particularidades dos seres fictícios no romance, no teatro e no cinema.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973. Nesse rigoroso trabalho, o autor utiliza-se dos estudos de Propp para realizar uma leitura

cuidadosa de *Macunaíma*, demonstrando que “longe de ser uma obra caótica e malograda, presidida por um associativismo subjetivista tão ao gosto do primeiro ‘psicologismo’ de seu autor, é uma obra meticulosamente estruturada de acordo com os princípios de coerência *sui generis*, diretamente hauridos na lógica fabular, explicáveis à luz da tipologia funcional propiana (. . .)”. Esse livro deve ser incluído na bibliografia mínima dos que se interessam por personagens e pela prosa brasileira moderna.

GORMEAU, Nelly. *Physiologie du roman*. Paris, A. G. Nizet, 1966. Nessa importante obra, a autora dedica o capítulo 3, intitulado “Les éléments primaires du roman: l'intrigue et les personnages”, à relação existente entre “história” e personagem. Apesar do discurso entusiasmado e às vezes muito emotivo, o leitor vai encontrar desde uma definição de romance, relativizando a antiga e superada distinção entre forma e conteúdo, até a definição de “história” — complexo de acontecimentos ou de paixões) desenvolvidas no tempo e que coloca em cena personagens imaginários, mas que parecem de carne e osso —, passando pelos conceitos de *plot* e *complot* (trama bem urdida que dá ares de verossimilhança e legitimidade à narrativa) e pelas maneiras de realização do

92

núcleo dramático. Esse capítulo é bastante importante para a reflexão sobre as relações que se estabelecem entre a personagem e os demais elementos que compõem um romance.

DANZINGER, Mariles K. & JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1974. Este livro pode servir como introdução geral ao estudo da personagem. É um comentário rápido, superficial e sem muitas novidades, que procura discutir os cuidados que o crítico deve ter ao utilizar a palavra personagem apresentando as formas de caracterização desse componente da narrativa. O leitor deve estar atento para a linguagem pouco criteriosa utilizada pelos autores, apesar do livro se propor um estudo crítico, especializado, da literatura.

EIKENBAUM et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

Nessa edição, que conta com um prefácio esclarecedor de Bons Schnaiderman e apresentação e posfácio de Dionísio de Oliveira Toledo, o leitor dispõe de dezesseis importantes estudos ligados à problemática do formalismo, ao poema e à narração, podendo avaliar as teses e as contribuições dos formalistas.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

Obra marcante no que diz respeito ao estudo da personagem e do romance. Partindo do princípio de que a personagem é uma entre as outras partes do romance e, como tal, sofre as transformações próprias do gênero, o autor apresenta a famosa classificação: personagens *flat* e personagens *round*.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1979.

93

Reunião de vários ensaios, esse livro apóia-se basicamente em resultados de uma pesquisa realizada no Recife, nos anos de 1969 a 1970, por estudantes de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco e por assistentes de pesquisa do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. O projeto e a redação dos resultados, assim como a orientação, são de Gilberto Freyre, que teve por objetivo estabelecer as relações entre a interpretação literária ou humanística do comportamento humano e a interpretação cientificamente antropológica, psicológica, ecológica e sociológica desse comportamento.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. Ao analisar o romance, o autor aponta a homologia entre sua estrutura e a da sociedade, utilizando para isso os métodos da Sociologia Estruturalista Genética. Aproveita de Lukács a colocação em paralelo de valores “degradados” e coloca em relação dialética o herói e o universo afrontado.

LuKÁcs, Gyirgy. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença,

s.d.

Nessa obra, Lukács aprofunda os estudos sobre a natureza, a gênese e os caminhos do romance, relacionando esse gênero com a concepção de mundo burguês. A discussão acerca do herói aparece como um ponto relevante para o estudo da personagem.

Muni, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre, Globo s.d.

O autor se propõe estudar os princípios estruturais do romance, procurando demonstrar a relevância do enredo e tentando definir a apreensão pelo leitor das categorias espaço-temporais. Explica as personagens como sendo produtos de determinado enredo e de determinada estrutura romanesca.

94

Piopp, Wladimir. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1970. Nesta tradução francesa da obra *Morfologia skazki*, seguida de *Les transformations des contes merveilleux* e *L'étude structurale et du typologie du conte*, o leitor vai encontrar a metodologia utilizada pelo autor para estudar as transformações do conto e, conseqüentemente, as personagens. É um livro fundamental dados os seus aspectos inovadores e a sua repercussão.

RAIMOND, Michel. *Le roman depuis la révolution*. Paris, Armand Colin, 1968. Composta de duas partes — “Histoire du roman depuis la révolution” e “Anthologie théorique e critique” —, essa obra reúne 44 textos de escritores que se pronunciaram sobre o romance (entre eles, Madame de Staël, Proust, Zola, Valery, Dujárdin, Llukács, Goldmann), que, facilitando a consulta bibliográfica e o acesso a esses importantes estudos, possibilitam ao leitor visualizar o caminho do romance moderno e da personagem de ficção.

SCHOLES, Robert & KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill, 1977.

O capítulo 5 dessa obra, intitulado “O personagem na narrativa”, começa com uma citação tirada de *The art of fiction*, de autoria do escritor Henry James. Nesse trecho, o escritor faz algumas perguntas e algumas afirmações a respeito da relação existente entre *personagem* e *incidente*. Com base nessa citação, os autores comentam a postura de Henry James a respeito da possibilidade de distinção entre incidente e personagem e

vão cercando o problema através do poder de caracterização de grandes escritores: Homero, Joyce, Milton, Jane Austen, Virgílio, Virgínia Woolf, Proust, Dostoiévski e outros.

95

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

Partindo da concepção aristotélica de personagem e chegando até os formalistas russos, o autor apóia-se no conceito de função narrativa de Propp, trabalhando a personagem-função, sua evolução em personagem-estado e chegando à caracterização do próprio texto como personagem e daí a antipersonagem da narrativa moderna. É um estudo curioso e muito bem feito, pois apresenta uma tipologia da personagem-narrativa baseada nas suas características de ser da linguagem.

SILVA, Vitor Manuel de A guiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1976.

As reflexões a respeito da personagem encontram-se no capítulo 5, “O romance”, compreendido entre as páginas 249 e 348. De maneira bastante didática, Vitor Manuel parte de uma observação de Roland Barthes (contida em BARTHES, R. Introduction à l’analyse structurale des récits. *Communications*, 8, :16, 1966; e —. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. p. 197), segundo a qual “*sem personagem, ou pelo menos sem agente, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou a um agente*”. Em seguida, discute de maneira rápida, mas bastante produtiva, uma postura teórica assumida contemporaneamente com relação à designação e ao conceito de personagem.



http://groups-beta.google.com/group/Viciados_em_Livros

<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>