

PESSOAS DE LIVRO: FIGURAÇÃO E SOBREVIDA DA PERSONAGEM

Carlos Reis

CLP – Universidade de Coimbra

1. Começo por uma descrição, daquelas que reconhecidamente fazem (ou tentam fazer) “ver” quem está a ser descrito:

Elle était pâle partout, blanche comme du linge; la peau du nez se tirait vers les narines, ses yeux vous regardaient d’une manière vague. Pour s’être découvert trois cheveux gris sur les tempes, elle parla beaucoup de sa vieillesse... (Flaubert, 1964, 1: 616).

Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu’un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres qu’ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. (Flaubert, 1964, 1: 640).

O que aqui “vemos” é, no seu conjunto, um rosto (pele, nariz, olhos, pálpebras) e, a partir daquilo que o compõe, um esboço de temperamento, com insinuação de traços psicológicos e atitudes sociais. Um princípio de retrato, em suma. De tal modo que parece possível ir além do que é dito pelo texto (um texto famoso e uma personagem universalmente conhecida) e tentar concretizar, pelo desenho, pela pintura ou num *casting* para cinema ou teatro, o tal retrato do rosto de Emma Bovary, pois é dela que se trata.

Se Emma Bovary fosse uma fugitiva à polícia, por causa de um qualquer crime (e no século XIX o adultério implicava responsabilidade criminal), talvez fosse necessário fazer dela um retrato robô, como aqueles que, nas séries policiais, são traçados por um desenhador hábil, escutando a descrição de uma ou de várias testemunhas. Pois bem, os desenhadores podem procurar outra profissão, porque os seus dias estão contados e não, infelizmente, porque estejam em extinção os crimes e os criminosos. Por outro lado, os professores e os estudantes de literatura são agora levados a conter os seus esforços, quando se trata, partindo de descrições às vezes sumárias, de “visualizar” e de “fazer ver” as personagens; e o mesmo se diga dos ilustradores que completam o texto com a imagem de figuras como Dom Quixote, Julien Sorel, Carlos da Maia, Brás Cubas ou o inspetor Maigret. Para todos existe uma solução barata e expedita, que está ao serviço dos responsáveis pelo *casting* cinematográfico, televisivo ou até teatral.

Criado por Brian Joseph Davis (veja-se <http://brianjosephdavis.com/>) a partir de um software concebido para uso das forças policiais (o designado FACES ID, em <http://www.facesid.com/products.html>), o programa que nos ajuda a “ver” personagens está descrito e ilustrado no site The Composites (em <http://thecomposites.tumblr.com/>¹). O que ali encontramos são várias personagens de ficção, mais ou menos famosas e conhecidas (personagens de George Orwell, de Mary Shelley, de Stephen King, de Nabokov, de Herman Melville, de Oscar Wilde, de James Joyce, de Victor Hugo, etc.), acompanhadas pelos textos que permitiram configurar o seu rosto (o *composite*), com um ar estranhamente neutro, a lembrar o aspeto de um retrato *post mortem*. O que é muito significativo, a vários títulos.

1 Acedido a 23 de outubro de 2013.

Mas isto não é tudo. O FACES ID levou ao desenvolvimento de um outro software, o FACES 4.0 ED. Trata-se de uma versão para uso escolar, que permite aos estudantes gerarem rostos à medida da sua imaginação, em função de componentes biométricos que interagem com bases de dados carregadas com abundantes e diversificados elementos fisionómicos. A partir daqui, estão criadas as condições para um debate praticamente irrestrito, acerca de questões como a descrição, a caracterização de personagens, o processo de *casting* e, de um modo geral, sobre a chamada fisiognomia, apoiada por estas ferramentas. Nem mais: no número de 8 de março de 2012, a revista *The Atlantic* inseriu um artigo de Megan Garber, intitulado “Here’s What Humbert Humbert Looks Like (as a Police Composite Sketch)”. A análise comentada de *The Composites* leva Garber a dizer que “there’s an intimacy in manipulating description – finding it, combining it, converting it into new works of art”, para logo concluir: “But the richness has its limitations, too” (Garber, 2012). Isto mesmo é confirmado por comentários de leitores que, de um modo geral, lançam reticências relativamente ao exercício compositivo, em boa parte por sentirem que falta nos desenhos alguma coisa que as descrições literárias sugerem ou implicam sem o dizerem. “Emma Bovary is not Cate Blanchett’s plain older sister”, lê-se num dos tais comentários, notando-se a evidente semelhança do desenho com a atriz, o que não impede que reconheçamos o seguinte: no *Lolita* de Stanley Kubrick (de 1962), James Mason está mais perto do *composite* do que Jeremy Irons, no seu Humbert Humbert de 1997, tal como surge no *Lolita* de Adrian Lyne. E por muito que isso pese àquele comentador anónimo, do ponto de vista estritamente fisionómico Cate Blanchett é mais Emma Bovary do que a Jennifer Jones da *Madame Bovary* de Vicente Minnelli de 1949 e do que a Isabelle Huppert da versão de Claude Chabrol, em 1991. Ou seja: estamos perante um tentador *casting* em perspetiva.

Significa isto que estão resolvidas as nossas dificuldades de leitura, de análise e de exegese de personagens ficcionais? Ou que a figuração ficcional (voltarei a este conceito) é definitivamente clarificada por um *software* milagroso? Ou que o *casting* passa a ser uma decisão puramente mecânica? De modo algum. O que pode haver de estimulante em muito do que acabo de dizer vale como proposta para a reflexão, mais do que como solução de problemas. Uma reflexão que, de um modo geral, incidirá sobre a questão da personagem no estado atual dos estudos narrativos, partindo de cinco afirmações induzidas por aquilo que ficou dito.

Primeira afirmação: a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controlo e que vai além do projeto literário de quem a concebeu. Segunda: a refiguração pela imagem de personagens literárias favorece efeitos de leitura desdobrados, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspetos insuspeitados das ditas personagens. Terceira: toda a caracterização de personagem motiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como no processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas descrita verbalmente. Quarto: um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade: a personagem é, então, ponderada como objeto artificialmente estático. Quinto e em termos mais alargados: os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam.

2. Parto do que fica dito e formulo várias perguntas, algumas delas respondidas já pela bibliografia disponível, outras dando lugar a desenvolvimentos que ultrapassam a condição e a exegese das personagens literárias. Assim: o que fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa? E qual o modo ou os modos de ser desse *resto* que conservamos? Têm as personagens vida para além dos limites (limites artificiais e porosos, é certo) do universo ficcional? Podemos falar a esse respeito de uma *sobrevida* das personagens? E se for o caso, em que medida essa *sobrevida* vai além dos atos interpretativos de uma leitura convencional que *concretiza* o texto? Avançando um pouco mais: até que ponto outros meios (outros *media*, pois então), que não o texto verbal escrito, contribuem para a tal *sobrevida*? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames, etc.? Trata-se das *mesmas* personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*?

São muitas perguntas para o espaço de que disponho. As respostas possíveis estão a ser dadas no decurso do projeto de investigação “Figuras da Ficção”. Enquanto elas vão sendo elaboradas – este texto pretende ser um contributo nesse sentido –, resumo muito do que falta resolver, a partir do que leio num romance em que personagens falam de personagens. É quando, na *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago, Maria Sara lê pela primeira vez um passo da outra *História do Cerco de Lisboa*, ou seja, a que está a ser escrita, em regime de *mise en abîme*, por Raimundo Silva. Pergunta Maria Sara: “Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, estavam os nomes, e pouco mais, como sabíamos”. Resposta de Raimundo Silva:

Ainda não sei bem (...), e calou-se, afinal deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles

eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. Disse Raimundo Silva, como se respondesse a uma observação feita em voz alta, não creio que se possa chamar-lhes personagens, Pessoas de livro são personagens, contrapôs Maria Sara, Vejo-os antes como se pertencessem a um escalão intermédio, diferentemente livres, em relação ao qual não fizesse sentido falar nem da lógica da personagem nem da necessidade contingente da pessoa (...). (Saramago, 1989: 263-264)

Isto quer dizer, desde já, o seguinte: os nomes pouco dizem, há que saber mais coisas. Os nomes e as personagens são o primeiro desafio à curiosidade de quem lê, mesmo tratando-se, como se diz, de uma leitora experiente (ou talvez por isso mesmo). Mais: o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe “pouquíssimo do que virão a ser”, sendo certo que esses que estão nos livros são, “em suma, nós”. Nós que as lemos como “pessoas de livro”, expressão de Maria Sara. Mas justamente Raimundo Silva vacila a propósito da condição ontológica daqueles seres que coloca num “escalão intermédio”. Trata-se, pergunto eu, de figuras vagamente heteronímicas, num estádio ambíguo entre o autor e a personagem em contexto narrativo? José Saramago, não esqueçamos, fez de um heterónimo pessoano uma personagem, n’*O Ano da Morte de Ricardo Reis*; mas não vou por aí agora. Trata-se de entidades ainda em processo de figuração? E, se for o caso, o que lhes falta, do ponto de vista dos dispositivos figuracionais, para que elas sejam personagens de corpo inteiro e sólido? De corpo inteiro e, certamente por isso, dotadas daquela “lógica da personagem” de que fala Raimundo Silva.

De tudo isto retenho, para o que me interessa, que as “pessoas de livro” (ou seja, as personagens, segundo Maria Sara) surgem, àquele autor de circunstância, “diferentemente livres”, projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina. A tal *sobrevida* de que falei, essa mesma a que aludiu Miguel de Unamuno, por outras palavras, quando um dia declarou que se sentia mais quixotista do que cervantista e que pretendia mesmo “libertar al Quijote del mismo Cervantes”; e acrescentou: “Y es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo consciente ni dicho autor mismo” (Unamuno, 1914: 7). De novo e para que conste: as personagens têm uma *lógica íntima*.

Não por acaso, trago aqui Don Quixote “liberto” do seu autor por um dos seus mais ilustres exegetas. É que o chamado Cavaleiro da Triste Figura é duplamente significativo neste contexto: por ser uma *figura* e porque, de forma multimoda e consequente, protagonizou uma *sobrevida* que a língua consagrou, ao cunhar o adjetivo *quixotesco*. O quer dizer que, para lá da ficção, a língua que falamos faz-nos reconhecer sobrevivências do *quixotismo* (certamente com aquela *lógica íntima* de que fala Unamuno) em pessoas reais com quem nos cruzamos, muito tempo depois das desventuras do engenhoso fidalgo. Uma *figura*, repito, e deixo para depois o significado, o alcance e os desenvolvimentos daquela designação, que à sabedoria de Sancho Pança se deve.

3. Não avanço para aquilo que neste momento considero substantivo sem fazer um brevíssimo excuro pelo caminho que me trouxe até este ponto. Refiro-me ao desenvolvimento dos estudos narrativos, no estado em que hoje os conhecemos, tendo reincorporado no seu âmbito uma categoria narrativa que durante algumas décadas foi subalternizada. Chama-se *personagem*, essa categoria sem a qual não

há relato que se sustente. Mas, de certa forma, foi isso mesmo que os fundadores dos estudos narrativos ignoraram, quando, na esteira do formalismo russo, da análise propiana do conto folclórico e da descrição estrutural do mito, a análise estrutural da narrativa, nos gloriosos anos 60, procurou cumprir um projeto de trabalho de base dedutiva. “Devant des millions de récits”, dizia Roland Barthes, a análise da narrativa está “par force condamnée à une procédure déductive; elle est obligée de concevoir d’abord un modèle hypothétique de description (...), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s’en écartent” (Barthes, 1966 : 2).

O projeto estruturalista era, como se sabe, de índole translinguística; o seu aprofundamento semiótico, por exemplo, na abordagem greimasiana, acentuou a dimensão funcionalista dos agentes narrativos, reduzidos à condição abstrata de papéis actanciais sem densidade humana. Exagerando um pouco, mas não muito, podemos mesmo dizer: nesse tempo, o autor foi morto e levou consigo, para a cova que lhe abriram, a personagem, companhia solidária e a vários títulos conveniente (modestamente também ajudei ao funeral, mas não foi por mal...). Mesmo a narratologia de Genette, verdadeira revolução copernicana dos estudos sobre a narrativa, cuja sistemática construção até hoje tem validade, fixou-se na articulação do discurso e na dinâmica da narração e dos protagonistas que nela intervêm. Quando, em 1983, reviu e reajustou as suas propostas, Genette respondeu a quem nelas criticara a omissão da personagem: “Le discours du récit porte sur le *discours* narratif et non sur ses *objets*” (Genette, 1983: 93). A distinção *discurso/objetos* reiterava, evidentemente, a dicotomia discurso/história, que fundamentava a narratologia de então. Sendo assim, a personagem ficava de fora, abandonada à sua sorte e olhada como “ce «vivant sans entrailles» qui n’est ici (...) qu’un effet de texte” (Genette, 1983: 93).

Terá sido por estas (e por outras) que a pertinência operatória da narratologia se foi desvanecendo? Talvez, mas não só. Em todo o caso, é preciso dizer que alguma coisa dela perdurou e perdura, em parte porque a narratologia incorporou subdomínios muito fecundos (como a pragmática narrativa) e abriu-se interdisciplinarmente à psicanálise, à sociocrítica, à teoria da receção, à retórica, aos estudos fílmicos, etc. De modo que, *not so fast*, a narratologia não morreu. Ou então, para o dizer como David Herman: “It seems in short that rumors of the death of narratology have been greatly exaggerated” (Herman, 1999: 2). E foram mesmo, conforme se percebe pelo que hoje conhecemos como *narratologia pós-clássica* ou, como prefiro dizer, estudos narrativos; a sua conjugação com as solicitações e com os fundamentos epistemológicos da retórica, das ciências cognitivas, dos estudos femininos, dos estudos culturais ou dos estudos mediáticos trouxe de novo ao nosso convívio a personagem, essa figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela, como magistralmente explicou Paul Ricoeur, está inscrita uma temporalidade humana que é co-natural à própria temporalidade narrativa.

Invoco três testemunhos (e só três) muito expressivos do que é o diversificado potencial de abordagens teóricas, metodológicas e críticas que a personagem presentemente inspira. Um: a extensa entrada “Character” que Fotis Jannidis redigiu para o *Handbook of Narratology*, um texto muito expressivo quanto aos caminhos de investigação abertos pela revalorização amplamente interdisciplinar da personagem (cf. Jannidis, 2009). Outro: o volume *Characters in Fictional Worlds*, de 2010, coordenado por Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (cf. Eder *et alii*, 2010), que claramente confirma aquela abertura interdisciplinar e também transnarrativa, estendendo a problematização da personagem aos estudos mediáticos, ao discurso dramático, à poesia, ao cinema, à banda desenhada, aos mundos virtuais ou aos estudos de género. Terceiro: o número monográfico que,

em 2011, a revista *New Literary History* consagrou à personagem, partindo de premissas que hoje não podem ser ignoradas: “We could say that the concept of character is not a concept that stands still”, nota Rita Felski no texto introdutório daquele volume, sendo certo que “a certain conception of what constitutes character – an idea of unified, unchanging, intrinsic, or impermeable personhood – is no longer sustainable on theoretical or historical grounds” (Felski, 2011: V e IX).

4. É a partir destes e de outros contributos e insistindo numa postulação dinâmica da personagem que valorizo um conceito axial para a reflexão desenvolvida pelo projeto “Figuras da Ficção”: o conceito de *figuração*, síntese possível de quase tudo que determina o *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem.

Em termos gerais, o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece igualmente, de modo residual, em contextos de enunciação poética; acontece assim, em especial, quando estão em causa composições dotadas de um certo índice de narratividade. Ou seja: a personagem pode ser *figurada* na poesia lírica. Por outro lado, a *figuração* deve ser encarada em aceção translata, quando observamos a sua ocorrência em discursos que não são formal ou institucionalmente literários. Refiro-me, por exemplo, à historiografia, à epistolografia e aos discursos de imprensa (p. ex., os retratos de figuras públicas, os obituários, etc.). Mais perto de nós e de forma já quase avassaladora, os perfis do Facebook, incluindo a fotografia e o seu cenário de enquadramento, projetam no ambiente eletrónico, em suporte digital e com vasta difusão

na rede, componentes que nos habituámos a ler nas narrativas literárias convencionais: origem, formação, cronologia, relações de amizade e de família, hábitos culturais e sociais, etc. (deixo de lado, por agora, fenómenos como os chamados *fakes*, que retêm alguma coisa da figuração ficcional, mas deslizam para o terreno da falsificação, o que de alguma forma os afasta do quadro ético da ficção literária; este é o domínio dos ambientes virtuais e da criação de avatares, tal como são referidos no ensaio em que Marie-Laure Ryan pergunta: os novos *media* produzirão novas narrativas? Cf. Ryan, 2004: 337-359).

Para os efeitos da presente análise, dou atenção particular à figuração narrativa, pela relevância que lhe é própria, na vasta tradição ocidental de relatos em que a personagem ocupa lugar de destaque. Assim, sendo um processo ou um conjunto de processos, a figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. O que me leva a realçar o seguinte: a figuração não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e conseqüente.

A adequada conceptualização da noção de figuração carece de aprofundamentos que visam os dispositivos que articuladamente a concretizam. Neste momento é possível distinguir os seguintes: primeiro, dispositivos discursivos (ou retórico-discursivos); segundo, dispositivos de ficcionalização (ou, no mínimo, paraficcionais); terceiro, dispositivos de conformação acional ou comportamental. Naturalmente que só de forma artificial estes dispositivos são isoláveis, uma vez que normalmente a figuração implica a sua interação e interpenetração.

Antes de avançar, convém recordar o seguinte: o termo *figuração* é indissociável do conceito polissêmico de *figura*, do termo que o designa e da sua etimologia. Os vocábulos *figuração* e *figura* acentuam, então, na conceptualização da personagem, pelo menos três aspetos: primeiro, a tradição retórica que, desde a Antiguidade, incide sobre os procedimentos respeitantes à construção do discurso, às suas qualidades argumentativas e ao respetivo trabalho formal; segundo, o deslizamento semântico que conduz do sentido primordial de *figura* (“forma exterior, o contorno externo de um corpo”, conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*) até ao sentido de personagem (de novo no *Dicionário Houaiss* chama-se figura a “cada um dos personagens de uma peça”); terceiro, o estabelecimento de relações cognatas (ou de “parentesco”) de *figura* com *ficção*, *ficcionalidade*, *fictício* e *fingimento* (também o pessoano, claro), relações suportadas pela etimologia comum daqueles vocábulos e sustentadas pela poética horaciana (cf. Azevedo, 1976).

Por fim, a *figuração* passa por atos de semiotização e pode alcançar um índice considerável de disseminação, transcendendo o texto em que ela se concentra. Tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a *refigurações* de vária índole (dramatúrgica, cinematográfica, iconográfica, etc.) e ganham, por isso, uma sobrevida que merece atenção especial. Essa sobrevida pode atingir formulações ousadas do ponto de vista ontológico, como a que consiste na interpelação ou na questionação do autor pela personagem (voltarei a este tema).

5. Não posso agora deter-me com profundidade na análise do que chamei dispositivos de *figuração*. Já o fiz noutros momentos, em relação direta com o desenvolvimento do projeto “Figuras da Ficção”.

Limito-me a breves notas de ilustração dos chamados dispositivos retórico-discursivos, que são aqueles em que o labor textual é mais flagrante.

Um caso exemplar: um tão hábil e fecundo narrador como é o das *Viagens na Minha Terra* explicitou o que aqui está em causa, quando revelou uma autoconsciência compositiva que, no caso, se reportava à elaboração de um retrato de personagem: “(...) as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem, pelo menos, uma esquiça rápida e a largos traços do novo ator que lhes vou apresentar em cena” (Garrett, 2010: 245), lê-se no capítulo XX. Em função desta alusão ao *ator*, lembro, de passagem, algo que já afirmei: que é pertinente alargar a noção de figuração ao universo dramático.

Aquela referência ao *ator* (que consabidamente age em tensão dialética com a personagem do drama ou do filme) conduz a um princípio determinante para o trabalho compositivo, com clara dimensão cognitiva; chamo-lhe princípio da *dupla percepção*, num sentido que deduzo da propriedade que Murray Smith designou como *twofoldness* ou (em tradução expedita) dupla face, verso e reverso de uma entidade dual que apreendemos nessa sua condição de duplicidade. Apetece-me até, para melhor captar o movimento percetivo de que falo, apelar à noção pessoana de duplo: “Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo.../O vulto do cais é a estrada nítida e calma/Que se levanta e se ergue como um muro (...)” (Pessoa, 1965: 113).

Cito o texto de Smith de onde parto para falar em dupla percepção: “When we engage with a literary character, our awareness of that character brings together an understanding of their place in the fictional world with an appreciation of their place in the design of the work” (Smith, 2011: 283). Ou seja: não é possível dissociar o lugar funcional da personagem (Carlos é o herói da novela das *Viagens*) de um certo desenho da narrativa (que inclui a tal “esquiça rápida”,

que afinal não é assim tão rápida...). Num outro plano, que é homólogo deste, falamos em atores ou em atrizes de culto, como elementos decisivos para a conformação de certos tipos de personagem, em determinados universos fílmicos (p. ex., os atores e as atrizes de Alfred Hitchcock, de Woody Allen ou de Manoel de Oliveira). Em todos estes casos, trata-se de um ato de contemplação, em simultâneo, de duas faces (*twofoldness*) de uma entidade que se dá a “ler” nessa condição dual, sem que uma oculte a outra (de novo a “Chuva Oblíqua”: “Vai e vem a bola, ora um cão verde,/Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...”; Pessoa, 1965: 116).

Regresso ao plano da formalização da figuração e noto que, em termos genéricos, a figuração, no que toca sobretudo aos dispositivos retórico-discursivos, requer atos de semiotização, ou seja, solicita a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos. No quadro modal da narrativa, esse discurso pode ser descrito de forma pormenorizada, com recurso ao aparato conceptual que a narratologia (dita) clássica sistematizou; trata-se de um legado teórico que vem do trabalho fundador de Gérard Genette (Genette, 1972; Genette, 1983) e que, no seu tempo próprio, foi mesmo objeto de dicionarização².

É com base nesse legado que, por exemplo, podemos dizer que as pausas descritivas, para caracterização alargada em regime omnisciente, são operadores discursivos da figuração, às vezes construindo retratos de personagem com apreciável potencial mimético (no sentido de Phelan, 1989: 2). O mesmo afirmamos acerca dos movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais, como se vê na chamada personagem-tipo, dotada de acentuada feição

² Refiro-me evidentemente aos dois dicionários de narratologia publicados no mesmo ano (cf. Reis e Lopes, 1987; Prince, 1987), cujo significado, no que respeita ao desenvolvimento da narratologia, foi sublinhado por Coste, 1990.

temática e social (cf. Phelan, 1989: 2-3), como se observa sobretudo na ficção realista do século XIX. Em contraste – um contraste que vale como confirmação daquilo que se quer cancelar –, outra ficção narrativa, em contexto pós-modernista, tende a desvanecer a retórica da figuração, no aspeto discursivo de que tenho estado a falar; o que não significa a rasura da personagem enquanto tal: veja-se a sua centralidade num romance tão significativo como *O Delfim*, de José Cardoso Pires, nas obras de Vergílio Ferreira, de Agustina Bessa Luís, de António Lobo Antunes ou de José Saramago (há bibliografia específica cada vez mais abundante a confirmar o que deixo dito; por exemplo: Arnaut, 2012; Neto, 2013).

6. Passo, por fim, da questão da figuração à questão da sobrevivência. Reporto-me, assim, ao que considero ser uma deriva ontológica da personagem, às vezes mais ousada do que pensamos: migrando dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, ela ganha, em relação à figuração original, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária.

O que significa essa vida da obra literária e, por consequência, a das personagens ficcionais? Duas coisas: “1. A obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (Ingarden, 1973: 380). Pois bem: quem hoje, na cidade espanhola de Oviedo, atravessa a praça da Catedral cruza-se com Ana Ozores, protagonista de *La Regenta*, o magistral romance de Leopoldo Alas “Clarín”. Trata-se de uma estátua em tamanho natural, da autoria do escultor Mauro Álvarez Fernández, que integra a personagem no espaço real que terá servido de modelo à cidade de Vetusta, no relato de Clarín (*A Corregedora*, na tradução portuguesa de Joana Morais Varela).

E assim, a personagem prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma sobrevida, neste caso por um processo de metalepse mais ousado do que quando, n' *A Rosa Púrpura do Cairo* de Woody Allen, Tom Baxter (explorador e aventureiro, dos Baxters de Chicago) invade o mundo da fascinada espectadora Cecily.

Note-se ainda o seguinte: a inserção de Ana Ozores no espaço urbano da capital das Astúrias assume um significado diverso daquele que podemos “ler” nas estátuas de Dom Quixote e Sancho Pança, situadas na Praça de Espanha, em Madrid. Neste caso, colocadas aos pés de Cervantes (são dois patamares que configuram dois níveis: o do criador e o das criaturas), as duas personagens integram-se num conjunto escultórico cuja modelação afasta qualquer possibilidade de interação com quem as olha – a não ser a de uma contemplação distanciada.

Só que, daqueles dois, pelo menos Sancho Pança dispensa uma estátua como a de Ana Ozores. Há muito que ele vive para além das fronteiras da ficção, antes do impulso de transcendência que Unamuno quis incutir ao cavaleiro da Mancha, quando falou na “vida própria” de Dom Quixote. Lembro o que a história literária e o texto do romance conjugadamente nos dizem. Assim, a primeira parte do livro de Cervantes foi publicada, como se sabe, em 1605; a segunda parte apareceu dez anos depois, em 1615, o que quer dizer que aquilo que hoje é um livro foi inicialmente editado em dois volumes. Isto é importante para o que vem a seguir e também porque entre as duas partes intrometeu-se o chamado falso Quixote, publicado em 1614 e da autoria de Alonso Fernández de Avellaneda (é um pseudónimo e não se conhece a identidade do autor real). O título é sugestivo, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida*; o seu propósito era certamente tirar proveito do êxito alcançado pelo primeiro volume, o tal de 1505, da autoria de Miguel de Cervantes. Pois bem, Cervantes não ficou calado e, além

do que escreveu no prólogo da segunda parte, delegou em Sancho Pança um comentário que tudo diz acerca da capacidade de sobrevivência de uma personagem, como “pessoa de livro” que vai além da ficção que a gerou. A conversa passa-se no capítulo III da segunda parte, quando Sancho alude a uma notícia trazida de Salamanca pelo bacharel Sansón Carrasco:

(...) Me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (Cervantes, 1968: 885).

A partir daqui desenvolve-se uma reflexão-diálogo, entre Sancho, Dom Quixote e o dito bacharel. Trata-se, naturalmente (mas não é o que agora me interessa), de relembrar a primeira parte do *Quixote* (Sansón Carrasco confirma que o seu autor suposto é Cide Hamete Benengeli), para que a segunda, esta mesma que estamos a ler, ganhe reforçada legitimidade, contra a versão apócrifa do atrevido Avellaneda. Mas trata-se sobretudo de, com aquela reflexão-diálogo, mostrar que as personagens não só sobrevivem à sua origem e primeira vida ficcional, como podem prolongar a sua existência numa segunda vida, com consciência de que essa sobrevivência é uma possibilidade e até um direito. E não só elas permanecem, mas também os seus atributos, as suas qualidades e as suas propriedades físicas: conforme se diz no mesmo capítulo III, tornou-se tão lida e tão popular a primeira parte do *Quixote* que Rocinante saiu dela e ganhou existência no mundo real dos seus leitores. É de novo Sansón Carrasco quem o diz, com a sua autoridade de bacharel por Salamanca: “es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto

algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va *Rocinante*» (Cervantes, 1968: 894). Ou seja: ainda o fidalgo da Mancha não dera lugar ao adjetivo *quixotesco* e já o esquálido Rocinante era reconhecido “por todo género de gentes”. No século XX, Unamuno era mais quixotista do que cervantista, mas as gentes de Castela, no princípio do século XVII, já eram mais rocinantistas do que cervantistas.

7. Não ficam as coisas por aqui e Sancho Pança dá um outro e precioso contributo ao projeto “Figuras da Ficção”, no que toca à questão da sobrevida da personagem. Passa-se isso no capítulo XIX do *Dom Quixote*, quando está a decorrer, nos seus aspetos mais significativos, a figuração do protagonista, incluindo-se nela a sua denominação. Sem ter lido a bibliografia disponível acerca do tema do nome da personagem, Sancho concentra-se nele e dá-nos um exemplo claro da passagem da *nomeação* à *descrição definida*. Da primeira não falo agora, limito-me a uma verificação consensual: normalmente as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo discursivo de figuração, às vezes com sugestão comportamental. Um caso conhecido: o nome Carlos Eduardo da Maia parecia a Maria Monforte “conter todo um destino de amores e façanhas” (Queirós, s.d.: 38). E assim foi, tragicamente.

Para além da nomeação como identificação da personagem, a chamada descrição definida “permite privilegiar determinadas facetas da personagem romanesca e orientar a leitura desta para sentidos axiológicos pré-definidos pelo autor” (Vieira, 2008: 48). Está certo, pré-definidos pelo autor; mas acrescento: projetam-se esses sentidos, a partir de então, no mundo do leitor e perduram para além do trajeto da personagem num específico universo de ficção.

No caso de *Dom Quixote*, é sabido que foi ele mesmo que assim se autodenominou, rejeitando os banais nomes Quijada, Quesada ou Quijana, não se sabe bem; mas apesar disso, o nome Quijote parece

insuficiente a Sancho, que, a certa altura, chama a seu amo e senhor *Caballero de la Triste Figura*: “porque le he estado mirando un rato a luz de aquella hacha que llevaba aquel mal andante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto, y débelo de haber causado o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes” (Cervantes, 1968: 387). Está dado por Sancho o mote para dois movimentos de sobrevida da personagem enquanto figura ficcional: um deles diz respeito à vastíssima exegese, talvez a mais ampla, diversificada e fecunda que alguma vez contemplou uma personagem, exegese que não descuidou a dimensão de “mala figura” de que fala Sancho. O mesmo Unamuno que em 1914 se declarou mais quixotista do que cervantista, chegou a esse lugar interpretativo passando por um seu ensaio de 1896, justamente intitulado *El Caballero de la Triste Figura*, com um subtítulo sugestivo: “Ensaio iconológico”.

Não tenho tempo agora para confrontar a imagem esboçada por Sancho com a leitura de Unamuno e verificar se esses dois *beaux esprits* realmente se encontram, mas aproveito o impulso unamuniano para a iconologia e volto ao texto do *Dom Quixote*. Chego então ao tal segundo movimento que assegura a sobrevida da personagem. Levado pela sugestão de Sancho, o cavaleiro reconhece que “el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo”; mas não se fica por aqui: “Y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura” (Cervantes, 1968: 387).

Começa neste ponto e com a própria personagem a vasta história iconográfica que fez de Dom Quixote provavelmente a mais desenhada, pintada, esculpida e filmada figura de toda a literatura mundial, uma história que tem sido feita com assinaturas prestigiadas como as de Gustave Doré, Pablo Picasso, Salvador Dalí ou

Cândido Portinari. E contudo, embalado pela ilusão que sempre o acompanhou, o Cavaleiro da Triste Figura não alcança que a imagem a pintar, abrindo caminho à sua posteridade como personagem de ficção, custa um preço. Que o diga Flaubert, que isso mesmo percebeu em termos que trazem consigo a marca de um outro tempo, que era aquele em que a iconografia começava a ser cúmplice privilegiada (ou má companhia, como vamos ver) das ficções literárias e sobretudo daquilo que nelas tem maior potencial icónico: as personagens.

8. Vamos aos factos: em 1862, discutindo a possibilidade de uma edição ilustrada de *Salammbô*, Flaubert reagiu com indignação a uma tal possibilidade, numa carta de 12 de junho desse ano, endereçada a Ernest Duplan:

Jamais de mon vivant, on ne m'illustrera. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd le caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus que font dire au lecteur : 'J'ai vu cela' ou 'Cela doit être'. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. (...) En résumé: je suis inflexible quant aux illustrations. (em <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=11>)³.

Não foi esta a única vez que o grande romancista, de certa forma atormentado por um fantasma chamado realismo, se pronunciou contra qualquer imagem que desse um rosto preciso à personagem figurada. Bem vistas as coisas, Flaubert resistia, num contexto de inovações que estavam a transformar radicalmente as artes gráficas e as técnicas de reprodução iconográfica, à emergência do que hoje

3 Acedido a 28 de setembro de 2014.

chamamos a civilização da imagem. Para além disso, não podia ele saber que a particularização da face e do corpo da sua Emma Bovary era, quase paradoxalmente, uma hipótese segura de sobrevivência da personagem, como se a morte pelo arsénico fosse, afinal, provisória. Tem sido assim com as Emmas da gravura, da pintura, do cinema, do teatro, etc. É verdade que desse modo se perde aquele “caractère de généralité” que seguramente permite interpretar a personagem com uma latitude semântica que a imagem restringe. Mas não se pode ter tudo – e menos mal que Flaubert não chegou a ver a Emma Bovary composta pelo programa informático FACES ID...

Dizendo-o de forma mais elaborada: a sobrevida iconográfica pode custar a morte das indeterminações (expressão de Ingarden, já se sabe) que estimulam a interpretação. Mas ela é capaz ainda de potenciar criativos complementos daquilo que o romancista deixou por figurar na sua personagem. José Saramago, mais de cem anos depois de Flaubert, resistiu até onde pôde a aceitar refigurações cinematográficas das suas personagens: “No caso da adaptação ao cinema,” disse Saramago, “não quereria ver as caras das minhas personagens” (Reis, 1998: 106); “no *Memorial do Convento*, praticamente não descrevo a Blimunda! Só digo a certa altura que ela é alta e delgada e que tem um cabelo meio louro ou cor de mel, mais nada (...). E ninguém sabe como é o nariz da Blimunda ou a boca da Blimunda” (Reis, 1998: 107). Saramago não viu essas caras, mas viu outras, o que dá no mesmo, quando cedeu a uma indústria mais poderosa do que a literária: refiro-me às versões cinematográficas d’*A Jangada de Pedra* e do *Ensaio sobre a Cegueira*⁴. E podia referir-me igualmente à ópera, ao teatro ou à série *Vontades*, do pintor José Santa-Bárbara: não são só os rostos de Baltasar e de Blimunda que prolongam a vida

4 O primeiro, em 2002, com realização de George Sluizer; o segundo, em 2008, com realização de Fernando Meirelles.

ficcional das personagens; são também os de D. João V e os de Bartolomeu de Gusmão, dotados, para nosso gozo, de uma sobrevida construída a partir das personagens de ficção que eles passaram a ser, tendo migrado para essa ficção a partir da História que o romancista subverteu (cf. Santa-Bárbara, 2013).

Assim são as coisas e estes casos não são únicos, evidentemente. Abre-se aqui uma enorme janela de reflexão, dizendo respeito sempre à sobrevida das personagens, reflexão que envolve os problemas levantados por isso a que Marie-Laure Ryan chamou *transposição intermediática* (cf. Ryan, 2009: 267). Não entro por tal janela agora, embora gostasse. Mas não termino sem lembrar que Eça de Queirós conheceu estas questões e escreveu sobre elas, com a inteligência que se sabe. Grande criador de personagens (que muito têm sido contempladas por representações iconográficas, diga-se de passagem), Eça deixou-nos, acerca de temas como os que tenho analisado, um magistral texto, verdadeiro guião para um curso de semântica da ficção. Nessa carta pública responde a uma acusação formulada por Pinheiro Chagas: segundo o severo Chagas, Tomás de Alencar seria uma maldosa caricatura de Bulhão Pato. Na sua hábil refutação, Eça é bem claro: não foi a personagem que “imitou” a pessoa, foi esta que, afinal, se permitiu “entrar” abusivamente na personagem. Não trato de saber quem tem razão, Eça ou o intrépido Chagas. Conjeturo apenas (mas não posso demonstrá-lo aqui) que Eça terá figurado Alencar a partir do retrato de Bulhão Pato, pintado por Columbano em 1883 e que este, ao pintar de novo Pato, em 1911, não escapou à memória da imagem literária de Alencar; e o mesmo talvez tenha acontecido com a caricatura que o mano Rafael Bordalo Pinheiro publicou no *Álbum das Glórias*, em 1902. A ser assim, Alencar já então estaria mais vivo do que o ancião Bulhão Pato.

Ora o que me interessa é valorizar a reação final de Eça àquela acusação, encerrando a querela; uma reação que, para mim, quer

dizer o seguinte: Bulhão Pato não merece, como pessoa, a sobrevivida que Alencar terá como personagem. Por isso, o genial romancista deixa um pedido exarado:

E visto que nada agora pode justificar a permanência do sr. Bulhão Pato no interior do sr. Tomás de Alencar, causando-lhe manifesto desconforto e empanturramento, – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da «Sátira», e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem. (Queirós, 2009: 230).

E assim, podemos dizer: Tomás de Alencar e o conselheiro Acácio e Dâmaso Salcede e o Palma Cavalão e Teodorico Raposo e o cónego Dias e os condes – três condes: Abranhos, Ribamar e Gouvarinho – sobreviveram a Eça de Queirós, e “andam por aí”. Foi isso que há algum tempo declarou um dos sucedâneos de algum daqueles, sem perceber o verdadeiro alcance do que estava a dizer. Infelizmente é verdade: eles “andam por aí”, acrescento eu, como “pessoas de livros” que bem dispensaríamos. Não acontece assim com o remoto Bulhão Pato, porque, como escritor, já o esquecemos e quando pontualmente o lembramos é por causa da polémica com Eça – ou das amêijoas, evidentemente.

De todos estes, dos mais de quem falei e dos muitos que calei posso afirmar, por fim, o que Unamuno, no seu ensaio sobre o *Cavaleiro da Triste Figura*, deixou escrito, quando encetou o retrato possível de Dom Quixote:

Los datos para pintar a Don Quijote hay que ir a buscarlos en la obra de Cide Hamete Benengeli, dentro de ella y fuera de ella también; en la obra de Cide Hamete por haber este sido su biógrafo; dentro de ella se descubren honduras que el buen biógrafo no calló siquiera; y fuera de ella, porque fuera de ella vivió y vive el ingenioso hidalgo. (Unamuno, 1970: 67)

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1976). *À Volta do Poeta Fingidor*. Separ. de *Biblos*, LII, pp. 365-383.
- BARTHES, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Communications*, 8, 1966, p. 2.
- CERVANTES, Miguel de (1968). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar.
- COSTE, Didier (1990). “A Tale of Two Dictionaries”, in *Poetics Today*, vol. 11, n.º 2, Summer, pp. 405-410.
- EDER, Jens *et alii* (2010). *Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- FELSKI, Rita (2011). “Introduction”. *New Literary History*, 42: 2.
- FLAUBERT, Gustave (1964). *Madame Bovary. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, vol. 1.
- GARBER, Megan (2012). “Here’s What Humbert Humbert Looks Like (as a Police Composite Sketch)”, in *The Atlantic*, 10 de fevereiro. Disponível na Internet em <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/02/heres-what-humbert-humbert-looks-like-as-a-police-composite-sketch/252866/> (acedido a 28.9.2014).
- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- HERMAN, David (ed.) (1999). *Narratologies*. Columbus: Ohio State Univ. Press.
- INGARDEN, Roman (1973). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- JANNIDIS, Fotis (2009). “Character”, in Peter Hühn *et alii* (2009). *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- PESSOA, Fernando (1965). *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora.

- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: The Univ. of Nebraska Press.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.). *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RYAN, Marue-Laure (2009). “Narration in various media”, in P. Hühn *et alii* (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, pp. 263-281.
- SANTA-BÁRBARA, José (2013). *Vontades*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1989). *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.
- SMITH, Murray (2011). “On the Twofoldness of Character”, in *New Literary History*, 42, pp. 277–294.
- UNAMUNO, Miguel de (1914). “Prólogo a esta segunda edición”, *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid/Buenos Aires: Renacimiento.
- UNAMUNO, Miguel de (1970). *El Caballero de la Triste Figura*. 5.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- VIEIRA, Cristina da C. (2008). *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Colibri.

ABSTRACT

In this text I examine, among other issues, what remains of fictional characters after we finish reading. This issue is analyzed alongside the concept of figuration, the possible synthesis of everything that determines the

creation of a character that fiction, either explicitly or implicitly, exhibits. A thorough examination requires the contextualization of these issues within narrative studies that recently reincorporated the narrative category of the fictional character that during several decades had been neglected. From this study of figuration, I work with the notion of fictional survival, considered the ontological drift of the character. As a result of its migration from the possible fictional worlds to the real one, the character acquires its own existence. This is what the phenomenology of reading contemplates, within the frame of the life of the literary work.

Keywords: character, figuration, literary survival, narrative studies.

RESUMO

Neste texto pondera-se, entre outras questões, a que trata de saber o que nos fica das personagens quando encerramos a leitura da narrativa. Relaciona-se esta questão com o conceito de figuração, síntese possível de quase tudo que determina o *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem. O aprofundamento da análise exige a sua contextualização no âmbito dos estudos narrativos, que reincorporaram no seu âmbito uma categoria narrativa (a personagem) que durante algumas décadas foi subalternizada. Da figuração passa-se à noção de sobrevida, considerada deriva ontológica da personagem. Migrando dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, ela ganha, em relação à figuração original, uma existência própria, que a fenomenologia da leitura contempla, no quadro da vida da obra literária.

Palavras-chave: personagem, figuração, sobrevida, estudos narrativos.