

MODELOS GARRETTIANOS DE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Maria Helena Santana

CLP – Universidade de Coimbra

No capítulo V de *Viagens na Minha Terra*, há um famoso passo em que o autor, Almeida Garrett, explica ao leitor o método expedito de fazer literatura nos tempos modernos:

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* na natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo um tacto!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas.

Um pai.

Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos.

Um criado velho.

Um monstro, encarregado de fazer as maldades.

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios, e centros.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que pre-

cisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se...* (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (Garrett, 2010: 120-121)

Posta de parte a saborosa ironia sobre os processos de *copy-paste* já então correntes, a citação interessa-nos pela informação metatextual que contém: os estereótipos literários comuns ao drama e ao romance modernos consistem essencialmente num sistema de personagens – um xadrez de figuras (e figurões) aleatórios que se organizam em grupos e situações mais ou menos aleatórios. Importa reter, como elementos distintivos, a idade, o sexo e as relações de poder, organizadas segundo um esquema binário de oposições – velhos/novos, masculino/feminino, bondade/maldade; o resto é cor-local. Facilmente reconhecemos no modelo exposto (e parodiado) o esquema actancial do melodrama romântico, baseado em amores contrariados por pais tiranos de jovens inocentes, num jogo maniqueísta de adjuvantes e oponentes. Foi este modelo, importado do teatro, que inspirou grande número de novelas pungentes até quase ao fim do século XIX (lembramos *Amor de Perdição*, em 1862, ou *O Selo da Roda*, de Pedro Ivo, de 1876).

O texto também informa, de passagem, sobre o que deveria ser o trabalho consciencioso do escritor: “Desenhar caracteres e situações do *vivo* na natureza, colori-los das cores verdadeiras da história...”, o que pressupõe um conceito de verosimilhança realista, critério considerado desejável nos dois géneros romanescos mais populares na época romântica – o romance histórico e o romance de atualidade.

É essa arte da verdade humana e social que requer talento e estudo, segundo Garrett. E será esse o desafio com que ele próprio se confronta quando se dedica à narrativa.

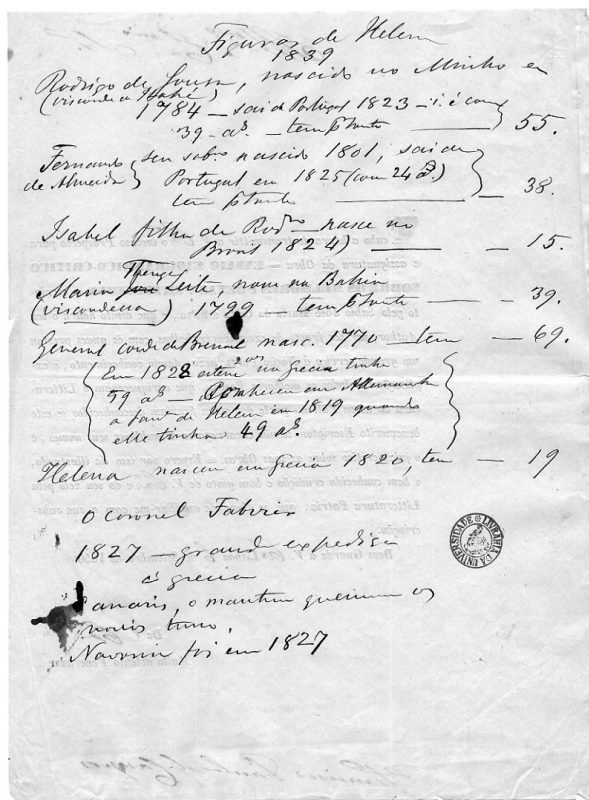
O que seguidamente irei apresentar é uma simples análise, em *close reading*, dos processos de caracterização física e psicológica ensaiados por Garrett, selecionando para o efeito um conjunto de retratos de “mulheres”. Nos romances que publicou, o escritor, que tanto admirava as mulheres – ao ponto de lhes dedicar *O Toucador*, a 1.^a revista feminina portuguesa –, privilegiou as personagens masculinas, conferindo-lhes complexidade, enquanto as femininas se mantêm numa aura de bondade que as reduz à linearidade dos *flat characters*. Assim sucede em geral na literatura romântica: a categorização sobrepõe-se à individuação, para usar a terminologia de Ralf Schneider (Eder *et al.*, 2010¹); ou anjo ou demónio, raramente um ser dotado de densidade humana. Mesmo nas personagens dotadas de personalidade, o *cliché* literário permanece como um fantasma da individuação.

Sabemos porém que Garrett tentou inovar, em textos narrativos que deixou inéditos e que incluíam, se os viesse a completar, alguns romances de personagem. No espólio de Garrett (guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), há nove fragmentos narrativos inacabados que vale a pena conhecer.² Os textos, escritos em diferentes fases da vida do autor, são de maturação e extensão muito variáveis – desde o pequeno esboço de uma página até ao romance *Helena*, com 24 capítulos completos e em grande parte revistos. Observando os manuscritos, pode perceber-se o processo

1 “The gender(ing) of fictional characters” (Eder *et al.*, 2010: 511-512, *apud* Marion Gymnich).

2 Aguarda-se para breve a publicação da edição crítica, preparada pela Prof.^a Ofélia Paiva Monteiro e por mim própria. A transcrição dos textos segue os critérios desta edição.

embrionário de construção ficcional e – o que aqui nos interessa – o papel nuclear que cabe à personagem como categoria narrativa.



“Figuras de Helena”: lista das personagens, idades e datas/loais de referência. [BGUC]

Não esqueçamos que Garrett é visceralmente um dramaturgo, pelo que, em geral, faz preceder o texto de um breve resumo comparável ao guião de uma peça de teatro; sintomaticamente, ainda à maneira teatral, as histórias tendem a estruturar-se a partir de um

elenco de personagens, tal como se revelava na “receita” acima transcrita, e das relações que entre elas se estabelecem³.

1. Analisemos o fragmento intitulado *Duas Irmãs*. No dossiê preparatório fixa-se, em primeiro lugar, o tempo histórico: “uma história de há 30 anos (...) o tempo dos Franceses”. Trata-se, portanto, das invasões napoleónicas, um acontecimento de memória recente. Logo a seguir vem o elenco das figuras principais e respetivas relações:

- Maria, muito doente, com Cristóvão de Moura no Estrangeiro.
- Emília sua irmã solteira.
- O Comendador tio que as acompanha e ama.
- Ernesto que ama a Maria e finge cortejar Emília — Vai para o Rio.
- Lord Max que ama Maria e que é cortejado por Emília — Vai para o estrangeiro.

Vem depois o resumo da ação, apenas centrado nas peripécias amorosas:

Maria é muito doente, casada com Cristóvão de Moura rico, etc., tomou forte inclinação por Ernesto que sua irmã também ama, e cuida que não. Ernesto é grave e sério, foi educado no Estrangeiro mas é Português na gema. (...) Mas por se ver livre de Ernesto quer que ele case com Emília. Está quasi arranjado isto quando Emília se namora de Lord Max. Ciúme de Ernesto, e deste de Maria. O comendador quer o casamento e tem raiva ao inglês. — Maria morre por não dizer a verdade — Lord Max é confidente dela e parte para Inglaterra admirado — Maria fica sendo o seu Deus.

3 Além das relações de parentesco, de afeto ou de hierarquia, ressalta um pormenor curioso: a fixação da idade atribuída cada personagem, elemento quase se diria obsessivo para Garrett.

Não seria fácil ao autor, com este enredo frágil – a fazer lembrar uma telenovela dos nossos dias –, produzir um bom romance; e talvez por isso tenha abandonado o projeto. Mas o trecho que deixou escrito, até agora inédito, merece ser destacado pela sua qualidade compositiva: neste caso, a combinação da forma dramática e da forma narrativa é o golpe de magia que transforma a trivialidade num belo texto literário.

O 1.º capítulo começa, como é de regra, em modo descritivo: a estância de vilegiatura de Sintra serve de cenário a um quadro social, em que várias personagens convivem na sala de jantar de uma hospedaria, cujas janelas permitem breves deslocamentos óticos para a paisagem exterior. A passagem ao quarto de dormir das duas irmãs permite a transição para uma cena de intimidade feminina, narrada em tempo real; uma *cena* no sentido dramático original do termo, já que a narração cede a primazia ao diálogo livre, durante o qual se confessam os anseios e temores de cada uma.⁴ O diálogo é mediado apenas por uma precisa didascália gestual:

Os olhos das duas irmãs encontraram-se, e pareciam espreitar mutuamente uma o que havia de dizer, outra o que devia intender./Emília

4 – “Ai! não me fale nesse homem: nunca gostei dele, a mana bem o sabe: aturava-o, nem eu sei porquê.”

– “Sei-o eu.”

– “Sabes?”

– “Sei: porque sinceramente o estimas, de veras, de todo o teu coração: mas divertes-te a negá-lo, e a encobrir uma cousa que todos sabem.”

– “Pois sabem muito mal, que não é assim.”

– “É assim; gostas, gostas muito. Ele também erro fora: um rapaz galante, de tão belas maneiras, uma pessoa de bem, com muito juízo.”

– “Por isso é que eu o não posso sofrer, por esse seu juízo tão gabado que me incomoda. Abafa a gente de estar ao pé dele co’aquele sério. Sempre tem que reparar, que dar conselhos. Parece um velho.”

certamente percebeu que se devia calar, porque abaixou os olhos e parou. Maria provavelmente adivinhou o que lhe queriam dizer porque os afastou para o lado e corou.

É assim, em técnica de *showing*, com um narrador discreto, que conhecemos as duas protagonistas da história; a opção compositiva consiste em deixar as personagens “daguerreotiparem-se”, para usar um termo adaptado pelo próprio autor.⁵ Só no 2.º capítulo o narrador se apodera definitivamente do discurso, introduzindo uma modalidade retratística convencional – não por acaso, o capítulo intitula-se “Retratos de família”. Ambas as mulheres são caracterizadas com base numa técnica mista que combina a beleza física e o efeito provocado em quem a admira. Observe-se Maria, a irmã casada (ou malcasada):

Algum tanto mais alta do que a irmã, mais delicada de formas, olhos azuis grandes, lânguidos e habitualmente pouco abertos, cabelo louro cendrado e que naturalmente se anelava onde quer que o deixavam solto, em todo o semblante cujas regulares feições eram de uma beleza pouco vulgar, unia expressão de bondade que atraía e infeitiçava sem deslumbrar. À primeira vista o aspecto de Maria causava um sentimento de espécie nova, era como uma tristeza temperada de suavidade, mas quem se demorava a olhar para ela e sobretudo quem lhe falava sentia-se tão satisfeito, num estado tão feliz, que não havia pensamento para desejar mais, nem lembrança para mudar dali.

5 Trata-se de um comentário metatextual inserto no cap. V do romance *O Arco de Sant’Ana*: “Mas não cansemos o pincel a retratar nem este nem os outros importantes caracteres da nossa história: deixemo-los *daguerreotiparem-se* aos olhos mesmos do leitor, e à luz de seus próprios *ditos e gestos*, segundo lhos vamos contando.” (Garrett, 2004: 92).

Mais do que um *tipo* ou *topos* (na conceituação de Umberto Eco⁶), mais do que um estereótipo figural⁷ ou mesmo um estereótipo feminino intemporal (delicadeza, fragilidade, gentileza), a personagem atualiza um signo literário epocal, já que transporta predicados convencionais difundidos no seio de um código bem definido: a brancura angelical, os olhos lânguidos, a melancolia, configuram um *retrato-cliché* da heroína romântica. Consequentemente, pouco se espera dela senão que cumpra as funções habituais desse código, já pressupostas na descrição: em suma, que seja sujeito/objeto de paixões infelizes. E no entanto, como também convém a uma heroína romântica, Maria apresenta-se como *única*, se não no tipo de beleza pelo menos nas sensações que inspira – “causava um sentimento de espécie nova”.

Como contraponto pitoresco à enigmática irmã, à jovem Emília está destinado, segundo parece, um papel secundário na intriga. Não obstante, o seu retrato é mais original, e a sua individualidade representada no discurso de forma muito consistente:

Emília tinha feito 18 anos há poucos dias: não era a mais formosa, mas era a mais galante pessoa da sua idade que brilhava nas companhias de Lisboa. Tinha uma fisionomia tão fora do comum, tão viva e ao mesmo tempo tão suave, um ar de carinho misturado de altivez, uma elegância de proporções, uma graça em tudo o que fazia e dizia, que arrebatava à primeira vista, que não era possível vê-la, uma só vez que fosse, e esquecê-la nunca mais. (...)

6 Segundo este autor, uma personagem típica, ou *topos*, é aquela que “pela organicidade da narrativa que a produz, adquire uma fisionomia completa, não apenas exterior mas intelectual e moral”, o que implica o reconhecimento amplo que o leitor nela consegue projectar (Eco, s.d.: 219).

7 Segundo J. Scheinitz (Eder *et al.*, 2010: 281), uma personagem plana torna-se um *figural stereotype* quando se estabeleceu como padrão repetitivo ao longo do tempo.

Estatura portuguesa mediana, cabelo e olhos castanhos, e estes não mui grandes, mas rasgados e vivíssimos, maneiras rasgadas sem desinvoltura, era o retrato que faziam da interessante Emília os mais desapaixonados. Não se sabia que a ninguém tivesse inspirado uma paixão destas que decidem da sorte dum homem, destas que fazem a felicidade ou a desventura de uma vida inteira, mas era infinito o número dos que a achavam encantadora (...)

E com tudo isto, Emília era frívola, duma alegria festiva que às vezes passava por desatino; não gostava de conversas sérias, não gostava que lhe dessem conselhos ou fizessem reparos sobre suas acções.

Os sublinhados assinalam um traço estilístico: a caracterização com recurso à frase negativa, a que se opõe a frase adversativa como forma de compensação – e de superlativação. Trata-se de um procedimento retórico destinado a realçar a diferença por contraste com o juízo comum acerca das qualidades femininas. Este procedimento estilístico – acentuando pela negativa o toque da originalidade individual – tornar-se-á uma marca peculiar em Garrett: reencontraremos o valor hiperbólico dos advérbios de negação no celebrado retrato físico de Joaninha, em *Viagens na Minha Terra*:

Joaninha não era bela, talvez nem galante siquer no sentido popular e expressivo que a palavra tem em português, mas era o tipo de gentileza, o ideal da espiritualidade. Naquele rosto, naquele corpo de dezesseis anos, havia, por dom natural e por uma admirável simetria de proporções, toda a elegância nobre, todo o desimbarço modesto, toda a flexibilidade graciosa que a arte, o uso e a conversação da corte e da mais escolhida companhia vêm a dar a algumas raras e privilegiadas criaturas no mundo. (...)

E não era o garbo teso e aprumado da perpendicular *miss* inglesa que parece fundida de uma só peça; não, mas flexível e ondulante (...)

Era branca, mas não desse branco importuno das loiras, nem do branco terso, duro, marmóreo das ruivas – sim daquela modesta alvura de cera que se ilumina de um pálido reflexo de rosa de Bengala. (Garrett, 2010: 172-173)⁸

A figura de Joaninha, apesar de construída também com base na fuga a um estereótipo (o padrão de beleza britânico, neste caso), não deixa de constituir um arquétipo romântico, em que domina o ideal de “graça” natural; esta emanção simbólica do Vale de Santarém apresenta-se como uma flor algo exótica do solo meridional e, em termos mais genéricos, é improvável que pretenda assemelhar-se a uma mulher “real”.

Mas voltemos à frívola Emília, que, como planta de salão, transporta outras virtualidades sociais. Nas conversas com a irmã, a personagem exprime-se com desusada desenvoltura, desdenhando dos costumes nacionais:

‘Que me diz, mana, ao Inglês? Não o acha muito galante? Tão civil, tão delicado? Destes não temos nós por cá. Olhe, eu de Portugueses, digo-lhe que não gosto, que os não posso sofrer. Brutos, não sabem dizer duas palavras a uma senhora. Ou hão-de falar logo em namoros, em tolices, ou ficam como uns monos. Não falo a mais nenhum, não respondendo a mais nenhum, e o primeiro que me vem secar co’as suas sensaborias, digo-lhe que não seja...’

O seu comportamento em público suscita reparos e põe em causa a ideia de que a feminilidade se associa a recato e contenção:

8 E se passássemos à descrição dos olhos, o traço mais simbólico da personagem, veríamos que são verdes – “não daquele verde descorado e traidor da raça felina, não daquele verde mau e destingido que não é senão azul imperfeito, não; eram verdes-verdes, puros e brilhantes como esmeraldas do mais subido quilate.” (Garrett, 2010: 175)

(...) porque Emília era de gosto difícil, sabia o que valia, não o mostrava, mas fazia-o sentir. Não se podia dizer que tinha presunção; a sua vaidade não era feminina, era uma vaidade que parecia orgulho de homem.

A autodeterminação da jovem Emília tem limites apertados, circunscrita que está à sociabilidade mundana permitida na sua idade e condição; mas é suficiente, ainda assim, para questionar convenções. É uma pena que Garrett não nos tenha oferecido mais detalhes acerca desta personagem, que promete ser mais do que um *flat character*, como sucede, por norma, às suas protagonistas.

2. O *topos* da jovem rebelde e afirmativa reaparece em outras narrativas do autor. A mais conhecida é Gertrudes, a bela caldeireira⁹ de *O Arco de Sant'Ana*, que, com apenas 16 anos, conspira contra a tirania do bispo do Porto e incentiva o namorado a comandar a revolta popular. Um outro exemplo mais elaborado surgiria em *Helena*, o (grande) romance colonial de que Garrett se ocupava nos últimos anos de vida.

A história passa-se no final dos anos 1830, numa fazenda isolada do interior do Brasil, onde um viajante francês vem encontrar uma família peculiar: senhores de um vasto domínio agrícola, os viscondes de Itahé mantêm dentro de portas uma existência requintada, ao estilo aristocrático de Londres e Paris. É a filha, Isabel — uma menina de 16 anos, educada segundo os padrões europeus mas desfrutando de relativa liberdade cultural —, que nos interessa observar:

9 “Enfim, Gertrudes era alva e fina, negra de olhos e negra de cabelos; e pudera chamar-se Isaure, Matilde, Urraca ou Mumadona se vivesse em um castelo com ameias e ponte levadiça, porque tinha fidalguia no corpo, no rosto e n'alma para mais do que isso. Chamava-se porém Gertrudinhas, e morava na Rua de Sant'Ana, nasceu burguesa porque assim tinha de ser.” (Garrett, 2004: 223-224)

Isabel levantou-se, e atravessou rapidamente a sala, mas com certa moleza graciosa que deixou o general incantado de sua figura, a qual se tinha algum defeito, era o de uma leve inclinação a arredondar-se, a suavizarem-se de mais as linhas de sua perfeita simetria. A cintura de vespa, o colo alto, os dedos afilados, largos e fortes os ombros, o seio túmido e os braços torneados. Era branca por extremo, mas pálida; os olhos castanho-claros, de grande brilho mas pouca vivacidade. O cabelo, da mesma cor, porém com um reflexo tão doirado, que à primeira vista podia passar por loiro, caía-lhe em longas espirais que naturalmente se anelavam sem se increspar, e lhe caíam em vasta profusão pelos ombros e pelo seio. (cap. VII)

Numa primeira impressão, o aspeto físico de Isabel – apreciado pelos olhos experientes do viajante – apenas destoa do ideal de época pela silhueta roliça e o “seio túmido”, indícios talvez da mistura genética do pai português e da mãe brasileira, que é branca, mas de origem autóctone. A este traço tropical vem acrescentar-se, numa inferência já explicitamente assumida pelo narrador, “a morbidez lasciva daquelas formas sedutoras” que, se não fosse a palidez, “arrebatariam mais desejos do que admiração e sentimento”. Feito o retrato, o autor humoriza com um dos seus típicos excursos metaliterários:

Não era uma beleza romântica: pesa-me confessá-lo. Silfa de Walter Scott não era, fada de Shakespeare não podia ser; mas tal como as plasmava Homero, como as metrificava Ovídio ou Tibulo. Não lhe posso valer, era assim. Bem sei que a deusa da moda se chama Magreza; que as Giselas e as Undinas¹⁰ expulsaram Vénus e as Graças, e reinam transparentes e diáfanas nos corações ascéticos dos nossos macilentos

¹⁰ *Gisela* é a protagonista do bailado criado em 1841, em Paris, a partir de um libreto de Jules-Henri de Saint-Georges e Théophile Gautier, com música de Adolphe Adam; *Undina* é a heroína de um popular romance de fadas do escritor alemão Friedrich de la Motte-Fouqué.

Antonys. Mas não lhe posso valer; repito. Era assim Isabel: e eu escrevo uma história, não faço versos à Lua, debruçado nos balcões ideais de uma criação caprichosa e imaginário estilo...

Verificamos na descrição a bem conhecida desmontagem garrettiana do processo criativo – e note-se que ele próprio admite que *escreve uma história*, género que requer ilusão de verdade: se a personagem obedecesse ao modelo ideal da época, seria magra e macilenta como as heroínas de Scott e Shakespeare; assim *como é* aproxima-se do modelo greco-romano popularizado por Ovídio, talvez mais capitoso mas *démodé*. No fim de contas, é ainda a literatura a comandar a figuração, e não tanto a mimese do real como pretende o narrador-autor. Por último, deve registar-se a visualidade da cena no seu conjunto: a imagem de Isabel é captada em movimento, enquanto atravessa o aposento, para em seguida, “levantando um reposteiro no fim da sala”, dar lugar a outra personagem (a mãe). Para além dos diálogos, a encenação teatral está sempre presente nos vários quadros em que a ação se desenrola.

O retrato psicológico de Isabel constrói-se de forma descontínua ao longo do romance, através das falas e comportamentos da personagem (ou do que as outras dizem dela). É alegre, impetuosa, e bate-se pelas suas convicções intelectuais: defende o abolicionismo e chega mesmo a declarar que o Evangelho é socialista. A família teme as suas ideias libertárias, nomeadamente o desejo de dar alforria aos escravos da casa. Por outro lado, considera-se muito “ciosa” da identidade luso-brasileira e não perde oportunidade para a afirmar. Quando o pai reclama da ausência da precetora inglesa, reage com desdém:

– ‘Ora, papá!’

– ‘Não é ora papá; é que esta Senhora, general, fala Inglês perfeitamente; e, ficando assim muito tempo sem ter com quem praticar, esquece-o.’ (...)

– ‘Mas se eu não gosto de Ingleses’ continuou Isabel, (...) ‘Se eu não gosto de Ingleses nem da sua língua! Estudei-a por fazer a vontade ao papá...’ (cap. XIV)

Nascida e criada no sertão, Isabel aprendeu a conhecer o mundo a partir dos livros. É uma pequena *femme savante*, que se deleita em discussões literárias sobre os autores preferidos, mas não quer ser confundida com uma literata; ao ser confrontada com este paradoxo, explica de viva voz as suas razões:

‘Digo o que sinto, digo as impressões que me faz um livro, como digo as que me faz uma bela paisagem, uma pintura, uma estátua. Isso não é intender nem julgar, é sentir. E entrar-me pelos ouvidos de modo que me traga ideias perfeitas, naturais, sentimentos verdadeiros ao espírito, só a língua da terra de meus pais. Fui criada aqui: não vê? Se eu fora de pequena para um colégio estrangeiro, não sei...’ (cap. XIV)

Natureza *vs.* educação, uma antinomia romântica muito cara a Garrett, constitui um tema importante da obra. Ora em Isabel os dois polos convergem em função do gênero: é por ser mulher que tira partido da educação para melhor afirmar o seu orgulho feminino. Aliás, a discussão (moderadamente feminista) sobre a ‘natureza’ do ser¹¹ e dos papéis dos homens e das mulheres constitui um dos muitos aspetos inovadores da obra. O narrador informa-nos de que a jovem herdou da mãe o “instinto selvagem”, em luta com a “razão civilizada”, e que esse legado pode gerar “infelicidade e destruição”¹².

11 Sobre esta problemática da interpretação da natureza na visão romântica do ser (*masculine/feminine self*), vd. Anne K. Mellor, “Feminism”, *apud* Roe, 2008: 182-198.

12 “E da luta contínua em que viveu, travada em seu instinto selvagem e sua razão civilizada, morreu vítima aquela boa e santa criatura, legando à sua adorada e única filha os mesmos gérmes de infelicidade e destruição.” (cap. XXI).

A boa senhora nunca conseguiu superar este conflito íntimo, mas sabe que a filha tem um temperamento mais forte e determinado; por isso, ao mesmo tempo que a aconselha a moderar-se nas opiniões, faz questão de a consciencializar de certos direitos que lhe assistem, como o de casar por amor e de livre vontade.¹³ Essa forma de auto-determinação, porquanto limitada (“é condição das filhas de Eva que quanto mais sabem, mais erram”), funciona, no seu entender, como uma espécie de antídoto contra as restrições sociais da mulher.

Que destino o autor reservava a Isabel fica por revelar, mas a personagem tem um alto potencial dramático: livre-pensadora de asas cortadas, viverá ainda dividida entre dois mundos – o Brasil onde cresceu e a Europa que se prepara para conhecer – e onde irá decerto confrontar-se com Helena, a misteriosa heroína que não chega a ter forma romanesca¹⁴.

3. Termino com um último retrato feminino – neste caso de uma mulher morta, um *topos* romântico por excelência. O texto pertence ao manuscrito *A Cruz e o Perjúrio*, datado de 1849, de que existem apenas os dois capítulos iniciais. Neles se relatam os últimos momentos de vida de uma jovem infeliz que se dedicou de corpo e alma a um homem mundano (é de notar a coincidência autobiográfica destes elementos). É ele quem a contempla na hora da morte:

Em pé junto do leito, imóvel como o cadáver que está contemplando, Jorge parece fascinado por aquela vista. A morte vai estendendo sobre o rosto macerado da defunta o supremo véu misterioso que dá às feições

13 Diz a mãe a Isabel: “Teu pai não te obrigará; nem tu és para isso, que eu bem te conheço, filha. Assim a tua escolha fica livre. Pensa, examina, – conhece-o; e não ames senão a quem conheceres; não te dê senão a quem amares” (cap. XIII).

14 Sobre os espaços de indeterminação da obra cf. Monteiro (1999).

dos recém-finados uma indizível expressão de solene melancolia que não é sem beleza. (...)

Seria isso, seria ilusão da remenescência em Jorge? Seria a evocação de antigos – e ai! de esquecidos incantos? Fosse o que fosse, Jorge estava vendo no apenas tépido cadáver de sua amante surgir uma por uma todas as belezas, harmonizar-se em todo seu prestígio a elegante simetria de formas, resplandecer em todo o seu brilho a acurada reverberação d'espírito que dava àquele rosto fino e delicado um poder d'expressão que outra mulher não tivera jamais.

Em termos imagísticos, o retrato segue o padrão já conhecido da beleza angelical romântica, aqui retoricamente reforçado pelo efeito sublime da morte. Seguir-se-á a descrição de detalhes particularmente expressivos, como os olhos negros e o nariz romano, indiciadores de inteligência e tenacidade afetiva. Mas há sobretudo a registrar uma inovação técnica relevante: o rosto da mulher surge-nos através de um jogo de olhares – o do homem que contempla a amante, e o do narrador que interpreta esse olhar:

‘Que tesouro eu perco!’ era o pensamento íntimo de Jorge! ‘E como nunca avaliado’ lhe respondeu mais de dentro a consciência. ‘Vinte e dous anos ali estão e os vai devorar a sepultura. E que bela era! – Não sei se bela. Não, não era bela – nem a isso que chamam bela. Mas que formosura, que incanto naquele rosto! Parece-me como a vi no primeiro dia (menos a voz). (...)’

Se a focalização interna dá acesso a aspetos objetivos e subjetivos, a focalização externa permite caracterizar em simultâneo as duas personagens envolvidas. Por sua vez, o monólogo é integrado pelo discurso modalizante do narrador, que acrescenta informação algo desconcertante:

Pensava Jorge tudo isto? Meditava nisto? Parece: porque seus olhos se não descravavam do rosto da sua amante. – A expressão da sua fisionomia parecia dizê-lo. O que se passava no coração, sabe-o Deus. (...)

Fosse qual fosse, Jorge nunca sentiu por essa mulher viva o profundo revolvimento de intranhas que, morta, perdida para sempre – lhe estava causando agora. Explique o fenómeno quem quiser e souber: o facto era este.

O narrador distancia-se da tentação de interpretar personagens com base em inferências e, desta forma, previne o leitor dos limites da omnisciência narrativa quando estão em causa os mecanismos mentais. Garrett põe assim em causa os seus próprios processos de caracterização, assentes na semiótica facial. A ficção moderna do século XX, com o seu relativismo cognitivo, viria a dar-lhe razão. Afinal uma personagem verosímil, se verdadeiramente ambiciona ser um simulacro do ser humano, só pode conhecer-se por aproximação.

REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto (s.d.). “O uso prático da personagem”, in *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- EDER, J., F. JANNIDIS e R. SCHNEIDER (2010). *Characters in Fictional Worlds*. Berlin/ New York: The Gruyter.
- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na Minha Terra*. Edição crítica de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GARRETT, Almeida (2004). *O Arco de Sant’Ana*. Edição crítica de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- GARRETT, Almeida (s.d). *Fragments Romanescos*. Edição crítica de Ofélia P. Monteiro e de Maria Helena Santana. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [no prelo].

MONTEIRO, Ofélia Paiva (1999). “*Helena*: os dados e as incógnitas de um enigma romanesco”, in *Leituras – Revista de Biblioteca Nacional*, 4: 147-174.

ROE, Nicholas (ed.) (2008). *Romanticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.

ABSTRACT

The birth of Portuguese modern fiction is due to Almeida Garrett’s pioneer writing, in the first quarter of nineteenth century. Amongst the writer’s eclectic production two novels rise, both published in his mature years; but the author’s archives reveal a long-term exploratory work on new narrative genres, such as ‘roman d’actualité’. My intention is thus to analyse this literary apprenticeship of the novelist. The manuscripts – left in different stages of elaboration – clearly show that Garrett’s novels are character-driven narratives: it is possible to observe, for instance, how the actantial model first used in dramatic works has been adapted into more complex methods of portrayal; or how the fictional character assembles the semantic axes of the text during its composition process.

Keywords: categorization, stereotypes, Garrett, *Romanticism*.

RESUMO

A ficção portuguesa moderna nasceu com a obra pioneira de Almeida Garrett, no 1.º quartel do século XIX. Da sua eclética produção vieram a público dois famosos romances, já em plena maturidade literária; mas o espólio do autor revela uma longa experimentação da escrita romanesca, em que avulta o romance de atualidade. É essa “oficina” literária de um romancista-aprendiz que nos propomos comentar. O esboço de personagens constitui o núcleo narrativo da escrita garrettiana, como se pode

inferir da leitura desses materiais manuscritos, deixados em diferentes fases de elaboração. É possível, por exemplo, observar como o modelo actancial dramático evolui para processos mais complexos de caracterização; ou em que medida a categoria personagem catalisa os eixos compositivos e semânticos do texto em construção.

Palavras-chave: categorização, estereótipos literários, Garrett, *Romantismo*.

