

PERSONAGENS SEM ROSTO OU A ÉTICA DA PERSONAGEM (NO ROMANCE BARROCO)

Marta Teixeira Anacleto

CLP – Universidade de Coimbra

Em 2007, no ano em que se comemorou o quarto centenário da publicação da Parte I de *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, Éric Rohmer realiza aquele que será o seu último filme – *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (Rohmer, 2008) –, pretendendo, ao reler o prolixo e longo romance pastoril do autor francês (cerca de 5000 páginas publicadas entre 1607 e 1627), dar continuidade à série dos seus filmes históricos, iniciada com *Perceval*.

Parece, pois, razoável partir da interseção das duas linguagens para formular, neste estudo associado ao Projeto “Figuras da Ficção”, uma questão prévia, admitindo que as imagens de Rohmer pressupõem uma teoria implícita da personagem, associada ao culto da “consciência da câmara” (expressão que o cineasta recupera de Pasolini)¹: corresponderá a figura simbólica do pastor de ficção a uma figuração da “personagem”, sendo certo que o universo represen-

¹ Ver, a este propósito, a reflexão levada a cabo por Thomas Carrier-Lafleur, associando o movimento da câmara à ética da filmografia de Rohmer: “La série hétéroclite des films historiques, de *Perceval* à *Astrée*, marque l'intérêt pour la composition de «plans-tableaux»: un goût pour une «conscience caméra» (l'expression est de Pasolini) qui compose les plans *en tant que* tableaux dans lesquels se jouent drames et comédies éthiques. La caméra serait cette «subjective indirecte libre», cette conscience qui, sous des airs de neutralité,

tado parece não se ver ainda forçado a legitimar (ou a retratar) o indivíduo (ou o individual), ainda que tematize o ato de ficcionalização (o pastor é um cortesão disfarçado)?²

A questão emerge, então, da própria ontologia do texto bucólico, da ficção alegórica que se pretende legitimar numa escrita hipercondificada submetida ao ecletismo do universo de pastores, no seio do qual os romancistas tendem a inscrever sucessivamente (e, até, simultaneamente) três modelos figurativos que, não raras vezes, se sobrepõem: o modelo do pastor arcádico (o arquétipo); o do autor-pastor-protagonista; o do pastor-homem de corte disfarçado.

Nesse âmbito, a questão que acabei de colocar pode tornar-se um argumento desta reflexão, equacionando a hipótese de que os textos constroem figurações de personagens sem rosto que, contudo, *parecem já personagens*, sob a forma de modelos éticos e sociais. Ou seja, se na *Arcadia* de Sannazaro desfilavam diversas personagens, partilhando os seus “casos” amorosos, sem que se desenvolvessem diferentes níveis narrativos, a partir de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor e, sobretudo, em *L’Astrée*, formaliza-se uma dinâmica hipodiegética que permite, já, discutir o estatuto da personagem bucólica. Assim, esses “pastores de ficção” aproximam-se subliminarmente do modo como a câmara de Rohmer constrói as personagens, reformulando o mundo para isolar os seus momentos éticos. Na verdade, a câmara do cineasta acentua, em primeira instância, a mediação simbólica e alegórica da configuração do “pastor de ficção” – veja-se, por exemplo, a androginia do rosto do pastor

recompose le monde pour en relever les articulations morales et les moments éthiques.” (Carrier-Lafleur, 2012: 7).

2 Wolfgang Iser refere que o discurso da pastoral é, desde o Renascimento, aquele que mais explicitamente demonstra as operações de ficcionalização, matizadas na passagem da figura do pastor da égloga para a personagem do pastor no romance pastoril (Iser, 1993: 24).

Céladon³ (imagem 1) -, no fundo, aquela que está mais próxima das figuras instituídas entre o lirismo da égloga e o prosímetro de Sannazaro ou de Fernão Álvares do Oriente.



IMAGEM 1 – O pastor Céladon

Do mesmo modo que Céladon, ao acordar no palácio de Isoure (ao acordar para o Amor de Astrée), após a tentativa falhada de suicídio no Lignon (*topos* bucólico), se vê integrado, por uma espécie de *ekfrasis* fílmica, num mundo de figurações barrocas mitológicas, que o cineasta reformula a partir do Livro II da Primeira Parte de *L'Astrée* (Urfé, 1966: 41 imagem 2), também Felício-pastor, protagonista de Fernão Álvares do Oriente (1607) acede ao espaço bucólico pela “rústica sanfonha de Sincero” – personagem de Sannazaro –, que transporta simbolicamente para a sua pátria Lusitânia, quando chega do Oriente, para nela cantar “glórias a Deus e as leis tirânicas do mundo” (Oriente, 1985: 21).

3 De acordo com T. Carrier-Lafleur, Rhomer procura, nos seus filmes, a mais pequena diferença entre duas coisas ou, no limite, duas personagens: a diferença entre uma jovem que é parecida com Céladon e Céladon disfarçado em jovem (Carrier-Lafleur, 2013: 3).



IMAGEM 2 – Ninfas e figurações mitológicas de inspiração barroca

Ambos legitimam, no espaço idealizado da ficção bucólica, uma existência essencialmente estética e literária e, por isso, fortemente estilizada, que não deixa espaço a qualquer dispositivo descritivo, a qualquer rosto retratado: no texto, o retrato é substituído pela voz, pelo canto ao divino e ao amor (obsessivo em Fernão Álvares do Oriente, mais disperso em Rodrigues Lobo, menos expressivo em Jorge de Montemayor e Honoré d'Urfé); no filme, as personagens parecem incapazes de perpetuar acções tangíveis, deixando espaço para a actuação da imagem pictórica, da fábula cinematográfica, e da *voz-off/over*.

Sem que o retrato do protagonista seja descrito, é o próprio autor, Fernão Álvares do Oriente, que se projeta na imagem de Felício, agora transformado em pastor, como se essa mudança de condição fosse condição bastante para que o retrato pastoril-autobiográfico se impusesse, em si, à memória do leitor. Nesse sentido, o que importa na ficção pastoril alegórica, não é tanto o confronto do universo e das personagens descritas com o real, mas o movimento utópico que leva a que o narrador-poeta procure a sua identidade no espaço bucólico

da sua Lusitânia, agora transformada (pela monarquia dual), entregando-se ao divino e a uma dimensão sobrenatural da existência, profundamente maneirista, desencantada e simultaneamente libertadora (o amor pastoril converte-se em canto ao divino, celebrando-se, no final, o nascimento de Cristo).

As figuras adquirem, então, uma identidade ficcional pelo modo como se filiam no espaço arcádico e no espaço da escrita bucólica, fazendo convergir os seus percursos individuais com os percursos das outras figuras com quem se cruzam, numa errância geográfica constante e quase obsessiva que, para garantir a sobrevivência de um mundo sentimental bucólico, impede a fixação de um retrato individual (ou de um rosto). A visão da pastora do bosque desconhecido, que Lereno, protagonista da trilogia de Rodrigues Lobo, evoca, na “Floresta Terceira” da *Primavera* (1601), aponta, nesse ordem de ideias, para a figuração imprecisa das personagens, sem, contudo, obstar ao seu protagonismo⁴; aponta, ainda, para a figuração subjetiva de um amor idealizado e melancólico, que ditará, ao longo do romance, até ao desengano final, a errância geográfica do pastor na procura incessante dessa personagem misteriosa (e desse sentimento de incompletude):

E depois de andar por ele grande espaço, em um pequeno campo que cobria ua copada aveleira viu que estava dormindo ua pastora, em cuja vista ele ficou alheio de todos os sentidos, que nem atinava no que faria, nem lhe lembrava a estranha ventura que ali o trouxera. E enleado neste sobressalto, como quem sem alma ficara, esteve contemplando a fermosura que via no belo rosto que com um fraco raio de sol, que de pura inveja por entre os ramos a descobria, representava na terra ua fermo-

4 Veja-se, a este propósito, o estudo fundamental de Paulo Pereira sobre o estatuto do protagonista e da ficção na trilogia pastoral de Francisco Rodrigues Lobo (Pereira, 2003).

sura divina: a cor com um transparente cristal que coberto de rosas as retratava; a boca de dous fermosos rubins que, ao doce respirar do sono, descobriam um tesouro de ricas peralas onde as orientais ficavam sem preço. (Lobo, 2003: 71-72).

Rohmer recupera este traço nos rostos imaculados de pastores e ninfas que se prolongam no chilrear insistente e artificial dos pássaros, ouvido, mesmo, no interior dos edifícios. No cerne do “contrato pastoril” encontra-se, portanto, essa sobreposição dos lugares da exterioridade – uma exterioridade muitas vezes autobiográfica, sublinhe-se (o Lis e o Lena de Rodrigues Lobo, o Nabão de Fernão Álvares, o Mondego de Montemayor, o Forez de Urfé) – com os lugares da interioridade, uma interioridade que se desdobra, ora na contemplação de si mesmo e do outro⁵, ora na simbólica ascética do “hortus conclusus”⁶. Nesse sentido, o *ethos* pastoril impede, de certo modo, a expressão moderna da individualidade da personagem, tanto mais que a lógica da intriga romanesca, não só impele os pastores a formarem pares – na procura vã da pastora misteriosa, Lerenó, protagonista da trilogia de Rodrigues Lobo, escuta diferentes histórias de pastores com quem forma pares e aos quais se sente ligado por uma Amizade pura –, como também os leva a ouvir, em grupo, sucessivos casos de amor, dando lugar ao encaixe diegético – o elemento romanesco apoia-se, na *Diana* e em *L’Astrée*, nas múltiplas hipodiegeses

5 Como bem observa Nathalie Dauvois, há, nos textos bucólicos, um trabalho progressivo da interioridade que remete constantemente para os desdobramentos do ser e jogos de identidades (perfis) que se cruzam (Dauvois, 1998: 132).

6 A simbólica do “hortus conclusus”, integrada no mundo ficcional bucólico e, mais concretamente, na nostalgia que marca as personagens de Honoré d’Urfé, encontra-se minuciosamente analisada por Marc Fumaroli: de acordo com o autor o pastor apenas sobrevive nesse espaço fechado sobre si próprio procurando, ao longo da narrativa, a sua identidade (Fumaroli, 1990: 53).

que introduzem novas personagens e cenários, ainda assim contíguos ao pastoril. É certo que as personagens femininas conseguem, por vezes, afastar-se da configuração convencional do romance pastoril⁷, permitem-se, de algum modo, *ter momentaneamente um rosto próprio* no âmbito da ética amorosa neoplatónica que prevalece nos textos. A troca de identidades parece ser o álibi expressivo do funcionamento das figuras *como* personagens (Felismena, mais do que Diana, figura paradoxalmente ausente, é o fio-condutor da intriga, na *Diana*⁸), ainda que os romancistas não consigam prescindir do coletivo arcádico (no caso, o palácio de Felícia para onde convergem fatalmente todos os pastores e a intriga).

Ora é justamente nesse universo que ainda não se vê forçado a legitimar (ou a retratar) o indivíduo/individual, que a *personagem* pode ter primazia sobre a *pessoa*, mantendo-se, contudo, o retrato como objeto ficcional de uma ficção codificada que se mostra através do disfarce, lugar de transferência de modelos culturais. Nesse sentido, a fronteira entre a *personagem* e a *pessoa* situa-se no limiar da ética e do social, no limiar da “mentira originária”⁹ sobre a qual se constrói a ficção pastoril: o pastor é um cortesão disfarçado refletindo as maneiras e comportamentos de uma sociedade aristocrata

7 Sara Augusto tem desenvolvido esta teoria em vários estudos, nomeadamente no âmbito do projecto “Figuras da Ficção”, destacando-se a argumentação desenvolvida, a este propósito, no seu livro de 2010, sobre a alegoria na ficção portuguesa do Maneirismo e do Barroco (Augusto, 2010).

8 Tal se manifesta, no final do romance de Jorge de Montemayor, quando se descreve a convergência de todas as personagens para o palácio da sábia Felícia que realiza os casamentos, numa dinâmica de “happy-end”: “Fueron recibidos con muy gran contento de todos, especialmente la hermosa Felismena, que por su bondad y hermosura de todos era tenida en gran posesión.” (Montemayor, 1970: 299).

9 Ao longo de um estudo de referência, André Grange sublinha que, num movimento de transposição metonímica, o mundo dos pastores encerra o mundo da corte e, assim, a ficção pastoril é, *ab initio*, uma “mentira originária” (Grange, 1980).

que tende a mimetizar¹⁰. Compreende-se, nesta ordem de ideias, que Jorge de Montemayor faça depender de Felismena, personagem central do romanesco, a correspondência metonimicamente evidente entre o mundo urbano da corte, o mundo natural pastoril e o mundo sobrenatural, materializada no episódio do banho purificador que une, na fonte maravilhosa do palácio de Felícia, as três ninfas a essa dama de corte disfarçada de pastora:

Y tomándose de las manos, se entraron en una recámara, a una parte de la qual estava una puerta y abriendo la hermosa Dórica, baxaron por una escalera de alabastro a una hermosa sala que, en medio della, avía un estanque de una claríssima agua adonde todas aquellas nimphas se bañavan. Y desnudándose, así ellas como Felismena, se bañaron y peinaron después sus hermosos cabellos y se subieron a la recámara de la sabia Felicia, donde después de averse vestido las nimphas, vistieron ellas mismas a Felismena una ropa y basquiña de fina grana, recamada de oro de cañutillo de aljófar y una cuera y mangas de tela de plata empresada.” (Montemayor, 1970: 171-172).

Os romancistas valorizam, assim, gradualmente uma “aparência de verdade”¹¹ na ficção arcádica, ao integrarem tacitamente as aventuras amorosas no espaço social, afastando-se do arquétipo de Sanzaro. Visível em Rodrigues Lobo e, sobretudo, em Jorge de Montemayor e Urfé, esse pacto ficcional serve a duplicidade própria da cortesia e a retórica do “parecer”, vinculando a personagem do pas-

10 Helen Cooper confirma, de forma clara, este pressuposto: “The third feature that most clearly distinguishes the Arcadian from the *bergerie* tradition is that not only does pastoral become aristocratic but the shepherd becomes an aristocrat.” (Cooper, 1978, p.106).

11 A expressão surge no *Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet como forma de definição da verosimilhança que deve presidir à construção da ficção e das personagens de ficção (Huet, 1970: 8).

tor-homem de corte a ideais de cortesia e de “honnêteté” que transparecem no discurso. A entrada da figura do pastor no domínio da ficção faz-se, então, pela “instituição de uma personagem”¹² que sabe como atuar etica e socialmente. Por isso, Jean Pierre Van-Elsland, ao definir os contornos do imaginário pastoril no século XVII, afirma que, tal como os atores, os pastores conhecem o seu texto antes de entrarem em cena, dado que muitos dos seus gestos são imutáveis para serem reconhecidos pelos outros pastores¹³. Desse modo, o disfarce acolhe, na sua lógica da duplicação literária do rosto (um rosto ainda necessariamente ambivalente), a modalidade da personagem-chave (“personnage à clef”), pressupondo esta um forte vínculo ao espaço social do leitor e deixando antever um modelo particular de leitura (os jogos de ser e parecer, da realidade/ficção que percorrem o romance barroco)¹⁴.

Ora, se, no romance pastoril português, esta mediação ética e social está quase ausente (em Fernão Álvares do Oriente) ou surge de forma mitigada (em Rodrigues Lobo), sob gestos estilizados de honestidade, descrição, cortesia e gentileza que movem as personagens, já nos “libros de pastores” espanhóis e nas “Bergeries” francesas a realidade social infiltra-se numa ficção completamente assumida como tal e essa transposição ontológica desenvolve-se em múltiplas

12 A expressão é utilizada por Emanuel Bury num estudo que analisa a vertente civilizacional da cultura do século XVII francês, no que à “honnêteté” e à “courtoisie” diz respeito (Bury, 1992: 130).

13 Cf. “Comme les acteurs, les bergers *connaissent leur texte à l'avance*. (...) Leurs mouvements, leurs poses sont dirigés. (...) [Les bergers] sont encore spectateurs de leur propre jeu. Ils doivent être reconnus des autres bergers. Aussi, chacune de leurs rencontres, chacun de leurs échanges constituent-ils un évènement spectaculaire » (Van Elslande, 1999: 31; 35).

14 O estatuto da “personage à clef” e das implicações da sua ontologia na construção da ficção do século XVII, é analisado com grande acuidade por Delphine Denis, no seu estudo sobre o *Parnasse Galant* (Denis, 2001).

histórias palacianas e de cavalaria (a de Felismena e D. Félis, a da novela mourisca de d'Abindarráez et Xarifa, introduzida a partir da edição de 1561 da *Diana*, para não citar as dezenas de intrigas de corte encaixadas no romance de Urfé), a ponto de os textos poderem ser vistos como modelos ficcionais para a educação do homem dos séculos XVI e, sobretudo, XVII.

Ainda assim, e por esta ordem de razões, textos e personagens não deixam de atuar na fronteira que separa o quadro utópico da Arcádia do quadro da História, tanto mais que esses rostos da sociabilidade cortesã traduzem a idealização, muitas vezes nostálgica, de uma sociedade de corte, situada na história e protegida da História pela perfeição codificada, artificial, do *locus* pastoril. É, aliás, no quadro desta relação aporética que marca a evolução do prosímetro para o romance, que se institui, *de facto*, a personagem bucólica¹⁵. O encontro subliminar entre o interior (os códigos simbólicos da sociedade pastoril) e o exterior (os códigos de comportamento de uma sociedade galante) concretiza-se, por conseguinte, num jogo constante de papéis e de rostos que se intersetam (o pastor, o cortesão, a ninfa, o druída) sob o mesmo discurso e as mesmas convenções retóricas.

Em qualquer dos casos, o jogo de identidades mostra com a *personagem* se sobrepõe, no romance pastoril, à *pessoa*, sem, contudo, deter uma autonomia estética que a separe da ética. É este, então, o argumento primordial que delinea o estatuto da personagem no romance pastoril e que Rohmer leu, a meu ver, de modo sublime: o jogo ontológico em causa projeta-se no isolamento que a câmara recorta, em quadro central, do primeiro encontro de Astrée com Céladon (Imagem 3), após o pseudo-suicídio deste, quando o pastor, julgado morto, se escondia, pelo disfarce, sob a falsa identidade de

15 Tal fica cabalmente demonstrado no importante estudo que Françoise Lavocat dedica a estas "Arcadies Malheureuses", situadas nas origens do romance modern (Lavocat, 1998).

Alexis, filha do druída Adamas, até aí protegida do mundo, fechada como uma “não-personagem” num convento dos celtas Carnutas, onde apenas permaneciam as filhas dos druidas.

Do longo diálogo “précieux” dos dois pastores, que Urfé coloca no Livro I da III Parte do seu romance (Urfé, 1966b): 18-20), o cineasta apenas recupera e enfatiza os jogos de palavras que mesclam identidades várias (Alexis, Céladon, Astrée, a deusa Astrée), conciliando-os com uma idealização do quadro cinematográfico (gestos das personagens e confluência estética de rostos; corte estabelecido entre o interior e o exterior pelo movimento da câmara sobre as árvores), tentando mostrar que a ética apenas é verbalizada pelo artifício. De novo, Astrée e Céladon/Alexis são seres iluminados, sem defesa perante o mundo exterior (Carrier-Lafleur, 2012: 19), prisioneiros do sentido da sua ficção, do seu protagonismo na ficção, da sua artificialidade extrema, como as personagens dos “livros de pastores” dos séculos XVI e XVII.



IMAGEM 3 – Primeiro encontro de Astrée e Alexis (Céladon)

Parece, pois, legítimo, para concluir esta reflexão, retomar a questão inicial relativa ao estatuto da personagem bucólica e à possibilidade ou impossibilidade de se assumir como figuração do indivíduo e

do individual na ficção. A formulação oximórica de que parti – “personagens sem rosto” – associada à disjunção que se lhe segue (*ou* a ética da personagem) representa, por si só, um argumento explicado através dos textos e do filme de Éric Rohmer, aqui entendido como rasto crítico, de distanciamento. Na realidade, a possibilidade de encarar as personagens pastoris como “figuras sem rosto” que, contudo, *parecem ser* já personagens, resulta de uma interiorização estética da noção de *fragilidade* (que se aplica também a Rohmer) imposta pela forma altamente codificada de um romanesco que se procura e se esgota nos primeiros 30 anos do século XVII e pela mundividência barroca que nele interfere.

Dito de outro modo, a “elegância melancólica da pastoral” ou a sua “perfeição hesitante”¹⁶, acentuada no período barroco, leva a que a ética se sobreponha à figuração do rosto (ou do retrato), tanto mais que os romancistas não conseguem rasurar um coletivo arcádico que, dada a convenção do género, apenas raramente permite o isolamento distintivo de um perfil. Aliás, os múltiplos finais em aberto dos romances (da *Diana*, da *Primavera*, dos quatro volumes de *L’Astrée* escritos por Honoré d’Urfé, antes de Baro e Gomberville terminarem artificialmente e artificiosamente a história de Astrée e de Céladon) dão justamente conta dessa especularidade narrativa que projeta as personagens em outras personagens de rostos idênticos que contam casos de desventuras amorosas também idênticos, obedecendo a uma ética própria das histórias de amor barrocas.

Mesmo quando as personagens se isolam como protagonistas de uma narrativa singular, mesmo quando as personagens são projecções autobiográficas do autor ou quando são modelos de excepção

16 As expressões são utilizadas por Thomas Pavel em *La pensée du roman*, enquadrando-se a escrita do género num idealismo pré-moderno que determina seguramente o estatuto das suas personagens (Pavel, 2003: 79).

de um “savoir-vivre” da sociedade que lê o romance, subsistem hesitações estéticas e ontológicas que as impedem de se constituir como figurações individuais, adivinhando-se, contudo, um maturação pré-moderna da figuração em ficção, ou seja, a ante-câmara estética do percurso seguido até à modernidade de Garrett. Foi, muito provavelmente, um ensaio desse percurso que Éric Rohmer transpôs, em 2007, para a sua fábula cinematográfica, ao isolar a história de amor de Astrée e Céladon, seres frágeis porque portadores de uma ética situada no limite do artificial, personagens de rostos iluminados, quase intangíveis, isoladas das forças do mundo, em seiscentos e, de algum modo, no século XXI.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Sara (2010). *A Alegoria na ficção portuguesa do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.
- BURY, Emmanuel (1992). “Civiliser la «personne» ou instituer le «personnage»? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVIIe siècle”, Alain MONTANDON (dir.). *Étiquette et politesse*. Clermont-Ferrand: Coll. Littératures: 125-138.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas (2012). “Choisir Rohmer. Variations sur le jeu bien curieux de la «reprise»”. *Acta fabula*, vol.13. n.º 9: 1-19, disponível em <http://www.fabula.org/revue/document7371.php>, (consultado em 21/10/2013).
- COOPER, Helen (1978). *Pastoral – Mediaeval into Renaissance*. Ipswich: Totowa, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield.
- DAUVOIS, Nathalie (1998). *De la Satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*. Paris : Honoré Champion.
- DENIS, Delphine (2001). *Le Parnasse Galant. Institution d’une catégorie littéraire au XVIIe siècle*. Paris: Honoré Champion.
- FUMAROLI, Marc (1990). “Le retour d’Astrée”, in Jean Mesnard (dir.), *Précis de Littérature Française du XVIIe siècle*. Paris : PUF.

- GRANGE, André (1980). “Le langage des gestes et des attitudes dans la pastorale romanesque du XVIème et XVIIème siècle”, in *Le genre pastoral en Europe du XVème au XVIIème siècle*. Saint-Etienne: Publications de l’Université de Saint-Etienne.
- HUET, Pierre-Daniel (1970). *Traité de l’origine des romans*. Genève: Slatkine.
- ISER, Wolfgang (1993). *The fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.
- LAVOCAT, Françoise (1998). *Arcadies Malheureuses. Aux origines du roman moderne*. Paris: Champion.
- LOBO, Francisco Rodrigues (2003). *A Primavera*. Lisboa: Vega.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1970). *Los siete libros de la Diana*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ORIENTE, Fernão Álvares (1985). *A Lusitânia Transformada*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PAVEL, Thomas (2003). *La pensée du roman*. Paris: Gallimard.
- PEREIRA, Paulo Silva (2003). *Metamorfoses do Espelho. O Estatuto do protagonista e a lógica da representação ficcional na trilogia de Rodrigues Lobo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ROHMER, Éric (2008). *Os Amores de Astrea e de Celadon – Les Amours d’Astrée et de Céladon*. Lisboa : Atlanta Filmes.
- URFÉ, Honoré d’ (1966a). *L’Astrée. Première Partie*. Genève : Slatkine Reprints.
- URFÉ, Honoré d’ (1966b). *L’Astrée. Première Partie*. Genève : Slatkine Reprints.

ABSTRACT

The goal of this article concerning a reflection on the ontological existence of the character in the “baroque” novel lies not so much on the discursive methodology used by novelists of that era to introduce figures of fiction in allegorical universes; it lies instead on a number of questions on the exis-

tence or non-existence of the “character” and the place of its aesthetical autonomy in an universe not yet compelled to legitimate (or to portray) the individual. Starting from the theoretical reflection that has been developed within the “Figuras da Ficção” project, and with the 16th and 17th centuries’ “libros de pastores” as a textual canvas, one will assess how, before Garrett, the character can be presented as an ethical and social model (shepherds, knights, nymphs and satyrs), based on the confrontation between Utopia, History and Fiction. One can therefore presume the possibility of deeming pastoral characters as “faceless figures” that, however, seem to already exist as characters. As a demonstrative argument, one will use cinematographic reconfiguration of the characters from *L’Astrée* employed in Eric Rohmer’s latest movie (*Romance of Astree and Celadon*, 2007): Celadon’s androgynous face states, in a way, the essential ambiguity of the face (or the non-face) of Sheppard Peregrino de Rodrigues Lobo, without illuding, in the 17th century, the novelist conscience of the “protagonist”, which the filmography of the french director makes sense out of in the 21st century.

Keywords: allegorical fiction, pastoral characters, bucolic text, pastoral *ethos*.

RESUMO

O intuito de refletir sobre o modo de existência ontológico da personagem no romance «barroco», não é tanto, neste artigo, o de descrever a metodologia discursiva utilizada pelos romancistas desse período para introduzir figuras de ficção em universos alegóricos, mas o de colocar um conjunto de questões sobre a existência ou inexistência da «personagem», o lugar da sua autonomia estética, num universo que ainda não se vê forçado a legitimar (ou a retratar) o indivíduo/individual. Partindo da reflexão teórica que tem sido desenvolvida no âmbito do projeto “Figuras da Ficção”, e tendo como

horizonte textual os «libros de pastores» do século XVI e XVII, pretender-se-á avaliar como, antes de Garrett, a personagem se pode apresentar sob a forma de modelo ético e social (pastores, cavaleiros, ninfas, sátiros), assente no confronto entre a Utopia, a História e a Ficção. Admite-se, assim, a possibilidade de encarar as personagens pastoris como «figuras sem rosto» que, contudo, parecem ser já personagens. Será utilizado como argumento demonstrativo deste pressuposto o modo de reconfiguração cinematográfico das personagens de *L'Astrée* que Éric Rohmer trabalha no seu último filme (*Os Amores de Astrea e de Celadon*, 2007): o rosto andrógino de Celadon denuncia, de algum modo, a ambiguidade essencial do rosto (ou do não-rosto) do Pastor Peregrino de Rodrigues Lobo, sem que, contudo, se iluda, já no século XVII, a consciência romanesca do «protagonista» a que a filmografia do cineasta francês dá sentido, no século XXI.

Palavras-chave: ficção alegórica, personagens pastoris, texto bucólico, *ethos* pastoril.