



Pessoas de livro: estudos sobre a personagem

Autor(es): Reis, Carlos

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/44233>

DOI: DOI:<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1642-1>

Accessed : 15-Feb-2019 12:10:00

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.

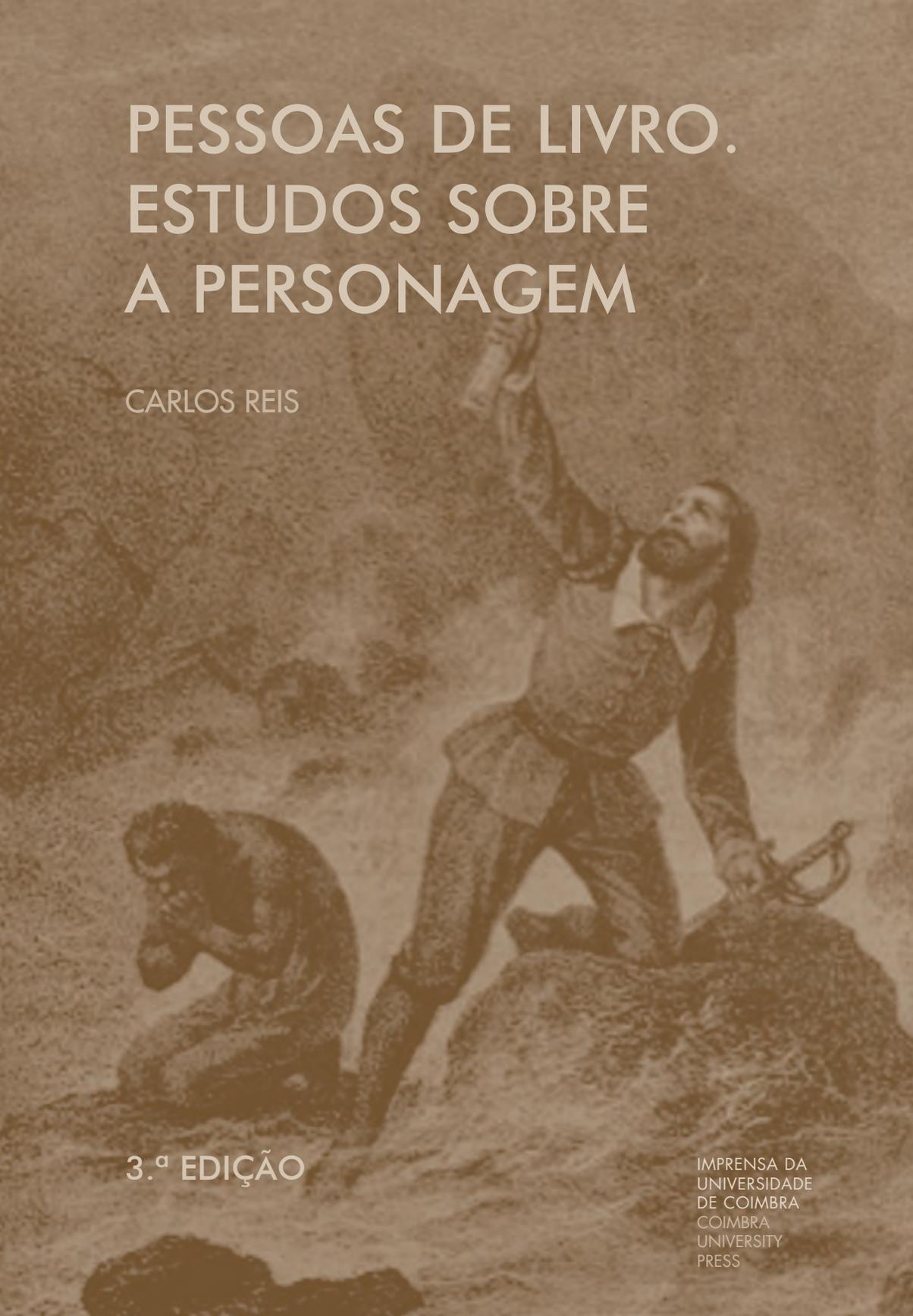


PESSOAS DE LIVRO. ESTUDOS SOBRE A PERSONAGEM

CARLOS REIS

3.^ª EDIÇÃO

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS



Encontram-se reunidos neste livro ensaios diretamente relacionados com o projeto de investigação “Figuras da Ficção” (Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra), com extensão ao blogue homónimo (www.figurasdaficcao.wordpress.com). Centrando-se na personagem, nos seus modos de existência ficcional e paraficcional, nas suas figurações e nos seus avatares, os ensaios que aqui se encontram tratam de revalorizar uma categoria narrativa que durante décadas foi relegada para as margens dos estudos literários. Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos, tendo colhido muitas das conquistas conceptuais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural. É isso que está confirmado nos estudos em que aqui são tratados temas e subtemas como a figuração da personagem realista, a refiguração de personalidades históricas, a questão do insólito ou a representação paraficcional de figuras do chamado universo mediático.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

INFOGRAFIA DA CAPA

Carlos Costa

PRÉ-IMPRESSÃO

Alda Teixeira

EXECUÇÃO GRÁFICA

Impressões Improváveis, Lda

ISBN

978-989-26-1641-4

ISBN DIGITAL

978-989-26-1642-1

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1642-1>

DEPÓSITO LEGAL

445249/18

1.ª EDIÇÃO • ABRIL 2015
2.ª EDIÇÃO • JUNHO 2015
3.ª EDIÇÃO • AGOSTO 2018

PESSOAS DE LIVRO. ESTUDOS SOBRE A PERSONAGEM

CARLOS REIS

3.^ª EDIÇÃO

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

Por mais que me custe perturbar este gozo do interessante autor da *Sátira*, eu sou, pela iniludível verdade, obrigado a declarar que o meu Tomás de Alencar não é a personificação do sr. Bulhão Pato – e que, durante o longo tempo que fui pondo de pé, traço a traço, a figura de Tomás de Alencar, nem uma escassa vez me cruzou na memória a ideia, a imagem, o nome sequer do poeta da *Paqueta!*

EÇA DE QUEIRÓS, “Tomás de Alencar (Uma explicação)”

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 (...).

JOSÉ SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa*

ÍNDICE

Nota Prévia.	9
CAPÍTULO 1: Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão	13
CAPÍTULO 2: História literária e personagens da História: os mártires da literatura	43
CAPÍTULO 3: Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar	73
CAPÍTULO 4: Figurações do insólito: a reversão do típico.	97
CAPÍTULO 5: Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. . .	119
CAPÍTULO 6: Personagem e ficção meta-historiográfica: José Saramago e José Santa-Bárbara	145
CAPÍTULO 7: The Special One. Fenomenologia do herói desportivo . . .	163
CAPÍTULO 8: A Cidade do Desassossego. Trajetos e Figurações	187
CAPÍTULO 9: Woody Allen ou a Ficção como Jogo: O Caso <i>Zelig</i>.	205

NOTA PRÉVIA

O livro de ensaios que agora se publica reúne um conjunto de textos diretamente relacionados com o projeto de investigação “Figuras da Ficção” que, nos últimos anos, tenho coordenado no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras de Coimbra. Como unidade de investigação financiada e regularmente avaliada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, o CLP integra um conjunto de investigadores envolvidos em diversos projetos de pesquisa, incluindo aquele que foi mencionado.

No caso de “Figuras da Ficção”, cerca de vinte investigadores têm participado regularmente nas atividades do projeto, juntando-se a estes outros mais que, por se encontrarem fora de Portugal (em particular no Brasil), só episodicamente podem facultar a sua colaboração ao que regularmente vamos fazendo: colóquios, workshops, conferências, etc. No final do seu percurso, o projeto “Figuras da Ficção” pretende chegar a um *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, obra já em curso de preparação e que contará com uma edição eletrónica e com uma edição em livro. Dou testemunho daquilo que os meus colegas de trajeto bem sabem: esta tem sido uma oportunidade privilegiada para aprofundar e debater questões, para conhecer pontos de vista alternativos e, sobretudo, para estudar. Digo bem: estudar, um verbo que um investigador jamais deve rasurar do seu léxico, mesmo quando, como agora acontece, se vê cruelmente assediado por formulários retorcidos e por questionários esotéricos, por plataformas complicadas e por chatas tarefas administrativas, por infundáveis reuniões e por tudo o mais que vai retirando tempo e sentido à condição universitária.

Centrando-se na personagem, nos seus modos de existência ficcional e paraficcional, nas suas figurações e nos seus avatares, o projeto “Figuras da Ficção” e, decorrentemente, este livro tratam de revalorizar a fundamental categoria narrativa que aqui está em equação. Durante décadas, a personagem viveu na penumbra para que foi relegada por desenvolvimentos da teoria literária que preferiram, com maior ou menor justificação epistemológica, centrar-se noutras categorias da narrativa. Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos, tendo colhido muitas das conquistas conceptuais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural. Por isso e com alguma ironia, David Herman, um dos protagonistas dos estudos narrativos da atualidade, declarou que os boatos sobre a morte da narratologia foram claramente exagerados.

A redescoberta da personagem conduziu a ponderação teórica e os seus efeitos operatórios a outros terrenos, para além da ficção literária. Não impede isto que se reconheça que é na ficção literária que a personagem continua a exhibir tudo o que dela faz uma decisiva categoria da narrativa. Mas podemos continuar a falar da narrativa, da personagem e das suas figurações, quando estudamos o cinema, o discurso de imprensa, as narrativas televisivas, os videogames, a publicidade, a historiografia, a hiperficção, a banda desenhada, o romance gráfico e até mesmo a comunicação quotidiana em que a narrativa se “naturaliza” a cada momento. Acudindo a todas estas (e a outras ainda) hipóteses de trabalho, os modernos estudos narrativos convocam, em fecundo movimento interdisciplinar, os estudos mediáticos, as ciências cognitivas, a cibercultura, os estudos femininos, os estudos comparados, os estudos culturais, etc.

Os conceitos de *figura* e de *figuração* correspondem, nos textos que aqui se encontram e no projeto de investigação que lhes deu lugar, não apenas a termos específicos, mas sobretudo a modos renovados de problematizar a personagem ficcional. Em grande parte por força da pertinência das noções de *figura* e de *figuração*, aqueles modos renovados de ler a narrativa estão já a produzir resultados, em ensaios, em trabalhos

académicos e, em geral, na reflexão que hoje incide sobre a personagem e sobre os seus modos de existência. No que me diz respeito, essa reflexão em muito tem beneficiado do diálogo com os meus colegas de pesquisa; a todos estou grato, por me ajudarem a levar adiante um projeto que é isso mesmo: uma viagem que, ainda não tendo terminado, sabe que caminhos trilha e onde quer chegar. Para além disso, tenho podido apresentar, em diversas reuniões científicas, os avanços (e, quando é o caso, as hesitações e as dificuldades) a que o projeto “Figuras da Ficção” tem dado lugar.

Os textos agora publicados provêm, na sua maioria, dessas reuniões científicas. Por serem partes de um todo que se pretende harmonioso, eles foram revistos e reajustados, por forma a evitar repetições naturais, nas circunstâncias descritas. Conto com a tolerância do leitor para relevar aquelas ocorrências em que o não consegui; nesses casos, preferi salvaguardar a coerência interna de cada um dos contributos de que se faz este livro. Acrescento que excertos de alguns destes textos foram publicados no blogue *Figuras da Ficção* (www.figurasdaficcao.wordpress.com), uma outra modalidade e um outro cenário de indagação cuja relevância é já irrecusável. Atesta-o o facto de, tendo sido criado há pouco mais de dois anos, o blogue *Figuras da Ficção* registar, até hoje, mais de 25 mil visualizações. Por isso também posso dizer, já concluindo, que a personagem, depois de despertar de uma letargia relativamente longa, está viva, goza de boa saúde e recomenda-se.

Coimbra, 30 de outubro de 2014

CARLOS REIS

CAPÍTULO 1
ESTUDOS NARRATIVOS: A QUESTÃO DA PERSONAGEM
OU A PERSONAGEM EM QUESTÃO

1. Começemos por uma descrição, daquelas que nos fazem (ou tentam fazer) “ver” aquilo ou 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 também, 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 ou pela pintura, o tal retrato do rosto de Emma Bovary, pois que é dela que se trata.

Se Emma Bovary fosse uma fugitiva à polícia, por causa de um qualquer crime (no século XIX o adultério implicava responsabilidade criminal),

seria talvez necessário fazer o seu retrato robô, como aqueles que, nas séries policiais, são traçados por um desenhador hábil, escutando a descrição de uma ou várias testemunhas. Pois bem, aqueles 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 convidados a refrear os seus esforços, quando se trata de partir das descrições (às vezes sumárias) de personagens que tentamos “visualizar” e “fazer ver”; e o mesmo se diga dos ilustradores que completam o texto com o registo iconográfico 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 também 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 FACES ID, em <http://www.facesid.com/products.html>), o programa que nos ajuda a “ver” personagens está descrito e ilustrado em <http://thecomposites.tumblr.com/>¹. O que ali encontramos são várias personagens de ficção, mais ou menos famosas e conhecidas (personagens de Stephen King, de Herman Melville, 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.

Mas isto não é tudo. O FACES ID levou ao desenvolvimento de um outro software, o FACES 4.0 ED, 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 *casting* e, de um modo geral, sobre a chamada fisiognomia, agora apoiada por estas ferramentas. Nem mais: no número de 8 de março de 2012, a

¹ Consultado a 16 de julho de 2012.

revista *The Atlantic* inseriu um artigo de Megan Garber, intitulado “Here’s What Humbert Humbert Looks Like (as a Police Composite Sketch)”²; 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”. 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 a evidente semelhança do desenho com a atriz; o que não impede que reconheçamos o seguinte: no *Lolita* de 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, análise e 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 desafio à 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 que são 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 ao projeto literário de quem a concebeu. Segunda: a refiguração icónica

² <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/02/heres-what-humbert-humbert-looks-like-as-a-police-composite-sketch/252866/> (consultado a 16 de julho de 2012).

de personagens literárias favorece leituras desdobradas, 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 desafia e incentiva 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 em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente. Quarto: um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é 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. Como ocorre a figuração das personagens nos textos ficcionais? Um princípio de resposta a esta pergunta pode ser encontrado em textos em que a presença da personagem é ideologicamente motivada. Por exemplo, aqueles a que chamamos *realistas*, num tempo de afirmação e de aprofundamento de um movimento literário em que a categoria que aqui está em causa ocupou lugar proeminente. Cito dois passos narrativos provindos do mesmo ficcionista. Primeiro:

O n.º 3 era no fundo do corredor. Às portas dos lados os passageiros tinham posto o seu calçado para engraxar: estavam umas grossas botas de montar, enlameadas, com esporas de correia; os sapatos brancos de um caçador; botas de proprietário, de altos canos vermelhos; as botas de um padre, altas, com a sua borla de retrós; os botins cambados de bezerro, de um estudante; e a uma das portas, o n.º 15, havia umas botinas de mulher, de duraque, pequeninas e finas, e ao lado as pequeninas botas de uma criança, todas coçadas e batidas, e os seus canos de pelica-mor caíam-lhe para os lados com os atacadores desatados. Todos dormiam. Defronte do n.º 3 estavam os sapatos de casimira

com atilhos: e quando abri a porta vi o homem dos canhões de veludilho, que amarrava na cabeça um lenço de seda; estava com uma jaqueta curta de ramagens, uma meia de lã, grossa e alta, e os pés metidos nuns chinelos de ourolo. (Queirós, 2009: 170).

Coloco-me no contexto em que este passo se encontra: no conto *Singularidades de uma Rapariga Loura*, de Eça de Queirós, uma personagem em viagem por terras do Norte de Portugal cruza-se, numa estalagem, com outro viajante que, desde o primeiro momento, ao jantar, lhe desperta curiosidade. Logo depois, ao recolher ao quarto partilhado com esse viajante, o primeiro narrador observa o calçado dos outros hóspedes, de tal forma que podemos dizer o seguinte: observar aqueles objetos é encetar um ato de conhecimento (ou mesmo de reconhecimento) que, se não permite identificar, leva, pelo menos, a categorizar, no que toca à condição sexual, social e profissional (recordo: uma mulher, um padre, um estudante, um proprietário, um caçador), personagens que não vemos.

O que delas sabemos encontra-se no lugar estratégico do *incipit* do conto, esse lugar em que, numa narrativa relativamente convencional como é esta, se estabelecem as bases para o lançamento consistente da história. Sob o signo de uma estética da descrição e do pormenor, a parte (o calçado) fundamenta o conhecimento do todo (a pessoa), por força de um movimento metonímico que é consabidamente estruturante da narrativa enquanto modo discursivo. Por outras palavras: não sendo possível contar (literalmente) tudo, então narra-se uma parte dessa totalidade, sendo claro para mim que o objeto contemplado envolve um potencial narrativo que o texto trata de confirmar ou de refrear; fica por conta dos atos cognitivos do leitor o completamento do que é dito na formulação sucinta que a lógica do conto exige. Um conto em que implicitamente se sugere que ali, na estalagem, convergem diversos trajetos pessoais que não têm todos a mesma relevância. O que me leva a realçar três dimensões distintas da descrição (por sumária que ela seja) e da correlata e ainda incipiente figuração da personagem.

Em primeiro lugar, a descrição da personagem tem uma dimensão funcional própria. Ela serve para operar representações daquela natureza

a que James Phelan chama *temáticas* (Phelan, 1989: 3), por força do tal movimento de categorização de que falei; estamos, então, muito próximos da noção de *tipo*, noção estruturante no tempo do realismo e, no caso em apreço, manifestada em função das características genológicas do conto, obrigando à modelação que aquele género narrativo exige.

Em segundo lugar, falo da dimensão representacional da descrição, de novo um aspeto decisivo para a concretização do realismo, das leituras a que ele convida e dos efeitos cognitivos daí decorrentes. É esta dimensão que, pela via da representação de objetos e pessoas, autoriza, a partir da ficção, um conhecimento do real que, neste contexto estético, almeja ser coerente, social e psicologicamente sugestivo e ideologicamente consequente.

Refiro-me, em terceiro lugar, à dimensão narratológica da descrição da personagem e dos seus atributos, tendo que ver com a articulação semionarrativa desta categoria do relato, cujos modos de existência dependem dos termos em que aquela articulação se leva a cabo: são os códigos que ela convoca (focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registos estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração. Um exemplo: no final da descrição do calçado encontramos “os sapatos de casimira com atilhos”, o que induz, por força daquela passagem do desconhecido para o já conhecido, a confirmação do destaque de uma certa personagem. Como se o narrador avisasse: é esta que interessa à história, apesar de, por agora, ela enfermar de um défice de caracterização que desafia o conhecimento pormenorizado que o relato vai propiciar; e assim “o homem dos canhões de veludilho” que se chamava Macário escapa à sumária categorização que incide sobre os companheiros de estalagem (relembro: um caçador, um padre, um estudante, etc.) para se instalar no conto como protagonista. É nessa condição que se irá desenvolvendo a sua figuração.

3. O segundo texto é mais breve e também de Eça, localizado num momento por assim dizer mais adiantado da sua escrita. Cito:

Possuía também um daguerreótipo de sua mãe: era uma mulher forte, de sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente. (Queirós, 2000: 135)

Note-se o seguinte: a descrição da personagem apoia-se numa imagem apresentada como elemento documental. Nada melhor para atestar o que é dito do que um daguerreótipo, versão primordial (e rapidamente superada) da fotografia³. É essa imagem, produzida com a intervenção de componentes químicos, que introduz a *lógica do retrato*, em estreita sintonia com a lógica do realismo e já também do naturalismo: para se concretizar a figuração da personagem, torna-se necessário conhecê-la da forma objetiva (ou julgada objetiva) e documentada que aqui se contempla.

Mas a personagem que se quer dar a conhecer é Amaro. A mãe aparece por força de um raciocínio determinista: por via hereditária, aquela “boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente” hão de ser reencontradas no protagonista, condicionando o seu comportamento. Ou seja: a figuração de uma personagem do presente apoia-se na sumária figuração de uma personagem do passado, cuja ausência é compensada pela imagem “rigorosa” (o daguerreótipo) de que dela se dispõe e que um narrador onisciente pode, com plena desenvoltura, convocar. Não o faz, contudo, sem proceder a uma seleção de traços (como, afinal, acontece com o narrador de *Singularidades de uma Rapariga Loura*, ao descrever os sapatos), em que se trata de colher apenas aquilo que importa: a boca e a cor ardente. Por fim, tanto neste como no anterior texto a personagem, até mesmo pelo modo como nos aparece e pelos elementos que cada narrador nela valoriza (o tempo vivido, os conflitos que nele se desenrolam ou desenrolaram, etc.), está implicada numa narratividade que não pode ser posta em causa.

4. Convém lembrar que aquilo que me interessa é a figuração da personagem e as suas modalidades de existência nos textos ficcionais.

³ Diferentemente da fotografia propriamente dita, o daguerreótipo, por não usar o negativo como matriz, não era reprodutível, gerando uma imagem única.

Tal tema, para bem ser compreendido do ponto de vista teórico e das consequências operatórias provocadas por certos desenvolvimentos da teoria, é indissociável da situação atual dos estudos narrativos; cabe, por isso, perguntar como ajudam a dilucidar o tema da figuração. Por outras palavras, trata-se de saber qual o *estado da questão* dos estudos narrativos, naquilo em que eles contribuem para a *questão da personagem*.

Antes de mais, uma verificação que adiante será retomada: tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia colocaram a personagem numa penumbra de onde ela só saiu nos últimos dez ou vinte anos. Sem excessivo exagero, trata-se (tratou-se) de uma espécie de *défice* teórico, gerando um complexo de rejeição que só há relativamente pouco tempo começou a ser superado.

As origens (as próximas e as remotas) da análise estrutural da narrativa e da narratologia (designadamente: a linguística saussuriana, o formalismo russo, a morfologia do conto, o estruturalismo e a teoria semótica) impuseram uma conceção funcional do relato e dos agentes que nele estão implicados. Falava-se, então, em funções e em actantes, com inerente desvalorização de leituras psicológicas (e também sociais, ideológicas, etc.) daqueles agentes, ou seja, as entidades antropomórficas que fazem avançar a ação narrativa. Quando, em 1966, Roland Barthes lançou as bases programáticas da análise estrutural da narrativa, fê-lo enunciando o que havia de inevitável nas orientações a que então se referia:

Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits? Elle est par force condamnée à une procédure deductive; 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: c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leur diversité historique, géographique, culturelle. (Barthes, 1966: 3)

“Por força condenada” (expressão sintomática) a agir dedutivamente, a análise estrutural da narrativa não tratava de casos específicos nem se

detinha em personagens singulares, mas antes em dominantes acionais e em funções narrativas. Exemplificando de forma sumária: deste ponto de vista, Dom Quixote e Sancho Pança não existem enquanto personagens com forte carga semântica, simbólica e alegórica, mas antes como uma díade de teor opositivo, estruturada em função de sentidos basilares. Ao mesmo tempo, a análise estrutural da narrativa lançava as bases para uma poética da narrativa, de caráter descritivo e não prescritivo, com um pendor anti-historicista e anti-biografista (o autor tinha morrido, como se sabe), conduzindo ao que viria a ser o objetivo fundador da narratologia: conhecer as leis gerais que regem a enunciação e a estruturação da narrativa.

Quando, em 1972, Gérard Genette analisou as bases estruturantes do discurso narrativo, num texto que hoje podemos considerar a carta constitucional da narratologia – “Le discours du récit”, inserto em *Figures III* –, privilegiou um dimensionamento triádico da narrativa (a tríade *história, discurso, narração*), onde se percebia ainda uma postulação translinguística do relato (a “grande frase” deduzida das relações entre significante, significado e enunciação). De qualquer forma, numa perspectiva agora claramente semiótica, não era a história que interessava a Genette; e assim a personagem continuou enjeitada.

Em vez dela e em harmonia com a dita formulação triádica, eram outros os conceitos que ocupavam a cena: focalizações e anacronias, analepse, prolepse e silepse, níveis narrativos, narradores e seus vários estatutos (autodiegético, heterodiegético, homodiegético), outros ainda e também o narratário, noção sempre difícil de aceitar por quem não entende que um sistema conceptual não se toma pela metade nem em suaves prestações. Adotá-lo, como muitos fizeram, às vezes tentando reajustamentos ou mesmo subversões (como foi o caso de Bal, 1977), significa acolher uma doutrina do conhecimento da narrativa que então teve larga repercussão. O aparecimento em simultâneo de dois dicionários de narratologia (Reis e Lopes, 1987; Prince, 1987) confirma o potencial operativo e a coerência interna de um campo teórico que era, evidentemente, muito mais do que uma terminologia (cf. Coste, 1990).

Nos anos 90 (e depois) o caso muda de figura e muda drasticamente. Estamos agora com aquilo a que alguns chamam *narratologia pós-clássica*, expressão que me parece poder ser substituída, com vantagem, por *estudos narrativos*. Como quer que seja, David Herman tinha razão: “It seems in short that rumors of the death of narratology have been greatly exaggerated” (Herman, 1999: 2)⁴. O que Herman não diz é que a revitalização da narratologia abriu lugar à ressurreição da personagem, uma ressurreição que, *grosso modo*, sucedeu à do autor, também ele, por algum tempo, desaparecido em combate. O vasto campo dos estudos narrativos, instituído sob o signo da interdisciplinaridade e da transnarratividade, abre caminhos de indagação em que facilmente se percebe a necessidade epistemológica de recuperação da personagem e dos seus modos de existência ficcionais e narrativos; e também, como veremos, da sua figuração. Atente-se nestas palavras:

Feminist scholars, for example, have suggested that the older narratological categories do not necessarily capture how issues of gender inflect the production and processing of stories. Other researchers have refined our understanding of narratives as complex rhetorical transactions between authors, narrators, and various kinds of audiences. Still other narrative theorists have drawn on fields such as Artificial Intelligence, hypertext, psychoanalysis, film studies, and linguistics (including possible-world semantics and discourse analysis) to broaden and diversify our conception of stories and to provide new ways of analyzing their structures and effects (Herman, 1999: 2).

De forma sintética e talvez redutora: a maioria destes domínios de análise não pode dispensar uma categoria com a densidade semântico-pragmática e com as virtualidades cognitivas da personagem.

5. Para que a culpa não tenha sempre e só os mesmos pais, é bom que se abra um pouco mais o ângulo de observação. E que se reconheça que

⁴ Um marco importante que deve ser registado: a publicação da *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman *et alii* (eds.), 2005)

estruturalismo e narratologia potenciaram, afinal, efeitos metodológicos oriundos de tendências que lhes eram anteriores e que podemos rastrear na evolução do romance chamado pós-naturalista. Baruch Hochman notou isto mesmo, num capítulo sugestivamente intitulado “The case against character”, ao olhar para o que aconteceu com o tratamento da personagem no romance de boa parte do século XX: “Over the past fifty years”, diz Hochman, “the characters of literature have, in the works of our most innovative writers, often been reduced to schematic angularity, vapid ordinariness, or allegorical inanity” (Hochman, 1985: 13).

Aquela “redução” da personagem convinha ao que foram os modos de leitura cultivados pelo *new criticism* e as tendências operativas dominantes em análises estruturalistas e narratológicas – sendo embora justo dizer que, nestas últimas, algumas importantes categorias do discurso (por exemplo: a focalização e os seus regimes de articulação) não fariam sentido se a personagem, com as suas feições distintivas e até com a sua subjetividade, fosse totalmente omitida. A verdade é que, conforme advogava Hochman, a “realidade da personagem na literatura” (título de um capítulo daquela sua obra) envolve temas de incidência crítica que vão dos sentidos simbólicos às visões morais, passando pelas técnicas narrativas que enformam o relato.

Como quer que seja, é verdade o que declara um outro estudioso da personagem, num livro clássico sobre a matéria: “What has been said about character since then has been mainly a stock of critical commonplaces used largely to dismiss the subject (...)” (Harvey, 1965: 192). Esclareço: “since then” remete para 40 anos antes, ou seja, para o tempo de publicação do estudo clássico de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), ele mesmo um romancista e responsável por uma das mais conhecidas, elementares e citadas (também por falta de alternativas) classificações de personagens, a que distingue os *flat characters* dos *round characters*. Uma distinção que se transformou num verdadeiro “lugar comum crítico”.

Perante o que fica dito, compreende-se que, agindo *pro domo sua*, o estruturalismo tenha cavalgado a onda de subalternização da personagem. Fê-lo não apenas na análise daqueles relatos (os folclóricos, p. ex., em que as personagens podiam, pela sua condição estereotipada e

sem grande desperdício, ser reduzida a “funções”), mas também quando os seus próceres lembravam romancistas para quem a personagem era uma entidade nítida, coerente, psicologicamente densa e socialmente significativa. Todorov, tentando deixar para trás a lição de Henry James (um grande criador de personagens, como se sabe), exemplifica bem, em 1971, a tendência para valorizar a personagem sobretudo como elemento subsidiário da ação narrativa:

Si l'idéal théorique de James était un récit où tout est soumis à la psychologie des personnages, il est difficile d'ignorer l'existence de toute une tendance de la littérature où les actions ne sont pas là pour servir d'«illustration» au personnage mais où, au contraire, les personnages sont soumis à l'action; où, d'autre part, le mot «personnage» signifie toute autre chose qu'une cohérence psychologique ou description de caractère (Todorov, 1971: 78).

Não anda longe disto (melhor: vai até mais longe) Gérard Genette, num outro contexto. Em 1983, tratava-se de justificar opções assumidas em “Le discours du récit”, a tal carta constitucional da narratologia; argumentando em favor da opção, no famoso ensaio de 1972, pelas categorias do discurso e da narração e não pelas da história, Genette insiste na menorização da personagem: aquela opção fora, então, “raison de plus, sans doute, pour s'intéresser davantage au discours constituant qu'à l'objet constitué, ce «vivant sans entrailles» qui n'est ici (contrairement à ce qui se passe chez l'historien ou le biographe) qu'un effet de texte” (Genette, 1983: 93). Mesmo amenizada pelas aspas, a imagem do “ser vivo sem entranhas” (expressão cunhada por Paul Valéry) diz tudo.

6. Em 2011 foi publicado um número da influente revista *New Literary History* (42, 2) consagrado à personagem. Nesse volume podemos ler estudos sobre personagem e ideologia, sobre representação da personagem, sobre ficcionalidade da personagem (em particular a que provém de figuras históricas), sobre a dimensão psicológica e moral da personagem, sobre a evolução da personagem na literatura e no cinema do século XX, etc. Como se vê, reina a diversidade, para não dizer o ecletismo, o

que bem pode ser consequência de uma espécie de retoma teórica que na introdução é sublinhada: “In the last decade (...) we have seen the sudden revitalization of a once moribund field. (...) We could say that the concept of character is not a concept that stands still” (Felski, 2011: V). E mais adiante: “No doubt, 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: IX).

Note-se: a revitalização deste que chegou a ser um “campo moribundo” é devedora de uma vasta revisão conceptual que exige que a personagem seja olhada sob o signo de uma pluralidade de perspectivas e de manifestações, correspondendo às dominantes de interdisciplinaridade e de transnarratividade de que falei acima. Isso mesmo é sugerido por um texto com um grande significado (digamos) estratégico: o capítulo “Character”, da autoria de Fotis Jannidis no *Handbook of Narratology*, da prestigiada editora Walter de Gruyter (cf. Hühn *et alii* (eds.), 2009). Aponta-se aí para um movimento de renovação que parte de um vazio que de novo é realçado: “Until recently, there was nothing like a coherent field of research for the concept of character” (Jannidis, em Hühn *et alii* (eds.), 2009: 16); incluem-se naquela renovação diversos contributos monográficos balizados por importantes estudos de Uri Margolin publicados nos anos 80 e 90⁵.

Para além disso, o que se depreende do “mapa da mina” traçado por Jannidis é uma abertura de veios teóricos e analíticos, conduzindo a domínios como o da narratologia cognitiva (em geral interessada nas respostas que os modos de conhecimento da personagem desencadeiam) ou o da análise da construção social de identidades, sejam identidades nacionais, sejam identidades de género. Neste último caso, aponta-se para a necessidade de aprofundar uma atitude de reciprocidade com benefícios mútuos para os envolvidos: por um lado, as análises de incidência identitária devem ser enriquecidas pelo estudo narratológico da

⁵ Recorde-se que é da autoria de U. Margolin a entrada “Character” em Herman *et alii* (eds.), 2005.

personagem (é ela que, obviamente, está no centro da problemática da identidade); por outro lado, a análise narratológica da personagem não deve descurar o significado das construções identitárias, bem como o de manifestações de teor semelhante reveladas pelos estudos culturais.

Não há, entretanto, como disfarçar: o apelo cognitivista que nos últimos anos tão alto tem soado (designadamente, nos estudos linguísticos) estende-se até aos estudos narrativos e ao estudo da personagem. Em resumo: “The question of how a reader relates to a character can only be answered by an interdisciplinary research bringing together textual analysis and the cognitive sciences.” (Jannidis, em Hühn *et alii* (eds.), 2009: 27). Nada disto implica que se esqueça uma questão nuclear: a da figuração ficcional, com as singularidades de análise que ela implica.

7. Em função deste estado de coisas, estamos longe dos tempos em que a narratologia francesa (Genette e companhia) detinha as rédeas do poder; o que não atira para o esquecimento dívidas ainda em aberto, relativamente a quem, para mim e para outros, foi outrora uma espécie de papa da pesquisa narratológica e das leituras críticas que ela inspirou.⁶

Se nos colocamos, entretanto, no terreno da figuração como processo discursivo, podemos envolver nessa opção teórica não apenas questões respeitantes ao estatuto narratológico da personagem, mas também (interdisciplinaridade *oblige...*) subquestões de índole histórico-literária (por exemplo, atinentes à periodização literária), transnarrativas, retóricas, fenomenológicas, cognitivas, etc. Aponta nesse sentido toda a reflexão que diz respeito à *construção da personagem*, expressão que entendo como abrangente, no tocante ao tema da figuração (cf. Vieira, 2008).

Note-se que, conforme a seguir se verá, o tema da figuração ficcional não se confunde com o da *caracterização*, uma vez que este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem; por outro lado, na

⁶ Os estudos narrativos de proveniência francesa estão bem representados, ainda assim, pela revista online *Cahiers de Narratologie* (<http://narratologie.revues.org/>), da responsabilidade do Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES; <http://www.unice.fr/lircs/>), da Universidade de Nice. Registe-se também o significado da recente publicação de Pier e Berthelot (dirs.), 2010.

caracterização nem sempre estão em causa componentes da ordem do discurso: não poucas vezes passa-se agilmente da caracterização às características, o que inspira abordagens marcadamente conteudistas (cf. Reis e Lopes, 2011: 51-54; também Docherty, 1983), apoiadas numa espécie de apreciação holística da personagem⁷. Pelo seu lado, a figuração ficcional assenta em princípios próprios e justifica, pelo menos, três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração e o da discursividade, mesmo que considerada em embrião oficial, como processo e dinâmica constitutiva da personagem.

Refiro-me, então, a dois princípios a reter como eixos estruturantes da *figuração ficcional*, remetendo o primeiro para a instância da génese da personagem e o segundo para efeitos cognitivos que ela provoca:

- i. O princípio da *permutação*, diretamente relacionado com a dimensão retórico-ficcional da personagem. Falo de permutação na sequência da proposta de Genette que retoma a metalepse como figura que se reporta à passagem de um nível (narrativo, semântico, ontológico, etc.) a outro nível, incluindo-se nessa dinâmica a circulação de entidades entre o mundo real e o mundo ficcional (cf. Genette, 2004). A figuração ficcional questiona, assim, a rigidez das molduras ficcionais e pode conduzir à sua rutura (cf. Malina, 2002); ao mesmo tempo, valoriza-se no ato de *fazer personagem* (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens). Deste ponto de vista, a *figuração ficcional* não cauciona os equívocos suscitados pela leitura de personagens em regime de identificação linear com pessoas reais (a chamada *leitura à clef*).

⁷ As seguintes palavras confirmam a tendência para considerar a caracterização como o processo e também como o seu resultado: “The term ‘characterization’ can be used to refer to the ascription of a property to a character, but also for the overall process and result of attributing traits to a given character” (Jannidis, em Hühn *et alii* (eds.), 2009: 15).

ii.O princípio da *dupla percepção*, induzido por um desdobramento cognitivo que impede a eventual confusão da figuração com a representação, este último um conceito plurívoco e filiado numa estética da imitação de índole pré-semiórica. Entendo o princípio da dupla percepção numa aceção que é sugerida por um estudioso do cinema, mas que remete para a ficção literária: “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)⁸. A figuração ficcional implica, então, que em simultâneo sejam considerados, em termos de irreduzível dualidade, os procedimentos construtivos e os vetores de sentido que, na economia do relato, estruturam a personagem, sem que, no ato de leitura, uns excluam os outros.

8. Alguns exemplos, incidindo sobre aspetos como a génese da personagem, a retórica da sua caracterização e certos procedimentos de transcodificação, ajudam a reforçar o que fica dito.

Falo em génese da personagem tendo em atenção os atos escriturais de âmbito oficinal que determinam o seu lento e laborioso aparecimento. Assim, um manuscrito de Eça de Queirós (o ms. 252 guardado na Biblioteca Nacional de Portugal, em BN Esp. E1/252 e com a designação “Plano de novela com cinco personagens”) apresenta-nos a figuração num estádio ainda incipiente; no referido manuscrito (uma folha, escrita apenas de um lado), o escritor descreve sumariamente os atributos de várias figuras a integrar num relato certamente ainda em projeto. Entre elas, João Cardoso é “bonito e pretencioso, estúpido e litterario (...), grande tradutor de dramas”; o conde da Marinha é “bom cavaleiro, bom toureiro (...) gostando d’uma aventura de mulher casada”; o banqueiro Pessanha é “um homem

⁸ Num outro texto, Murray Smith retoma a expressão “twofoldness” que dá título ao ensaio citado e relaciona-o diretamente com a dualidade que a dupla percepção pressupõe: “This ‘twofoldness’ of our perception of characters – seeing them at once as (more or less realistic) representations of persons and as artifacts in their own right – also enables us to understand fictions which foreground this duality.” (em Eder *et alii*, 2010: 237).

de meia idade: tendo pela sua fortuna uma certa importância”. Do ponto de vista que me interessa, estas personagens estão ainda muito aquém do que poderiam ter sido, se o trabalho de escrita tivesse ido além desta fase, o que não parece ter acontecido; e contudo, mesmo como figuras algo estáticas e neste momento inicial, elas evidenciam já propriedades de figuração que desde logo apontam para a sua condição de unidades discretas e individualizadas⁹. É essa condição que permite a especificação de elementos de diferenciação em que se percebem componentes de ordem psicológica, social e cultural, bem como potencialidades acionais (a desenvolver numa eventual intriga romanesca) que dão às personagens o impulso para atravessarem as fronteiras da ficção. Noutros termos: elas significam alguma coisa para o leitor, porque a figuração impõe a dinâmica transficcional que leva a reconhecer aqueles componentes psicossociais como fazendo parte do mundo do leitor, ou seja, o da sociedade oitocentista em que ele vive ou que ele, já longe desse tempo, reconhece.¹⁰ Tenha-se em conta que, sem isso a que chamo *dinâmica transficcional* (e que é da ordem da permutação metalética), o romance chamado de costumes não faria sentido.¹¹

Um outro exemplo, em que a retórica da caracterização é posta ao serviço da figuração ficcional, exemplo que desdubro em dois subcasos: a elaboração do *retrato* e o desenho do *tipo*. O primeiro caso – que corresponde, na postulação de James Phelan, à dimensão *mimética* da figuração (cf. Phelan, 1989: 2) – é bem elucidado pelo retrato de Carlos, tal como o encontramos nas *Viagens na minha terra*:

⁹ Uma análise deste manuscrito encontra-se em Reis e Milheiro, 1989: 134-137.

¹⁰ Num outro manuscrito, Eça descreve o trabalho do escritor realista em contraste com o do escritor romântico (a par do homólogo contraste do pintor realista com o pintor romântico) e conclui que o primeiro é superior ao segundo, porque a figuração ficcional que ele leva a cabo (com base na observação e no estudo dos costumes da mulher de então) transcende a ficção e aponta, em última instância, para “a burguesa da baixa, em Lisboa, no Anno da Graça de 1879.” Trata-se do ms. BN Esp. E1/295, citado de Queirós, 2011: 357.

¹¹ O que não quer dizer que uma tal dinâmica seja exclusiva dele: as personagens de tipo alegórico, simbólico ou até surrealizante operam uma similar permutação transficcional, ainda que de forma normalmente mais sofisticada, a exigir atos de leitura também eles mais especializados.

O oficial... – Mas certo que as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem, pelo menos, uma esquisita rápida e a largos traços do novo ator que lhe vou apresentar em cena.

Têm razão as amáveis leitoras, é um dever de romancista a que se não pode faltar.

O oficial era moço, talvez não tinha trinta anos, posto que o trato das armas, o rigor das estações, e o selo visível dos cuidados que trazia estampado no rosto, acentuassem já mais fortemente, em feições de homem feito, as que ainda devia arredondar a juventude. (Garrett, 2010: 245)

Repare-se: o narrador tem consciência de que o retrato deve ser feito, mesmo que “a traços largos”; depois, concede que aquele “dever de romancista” está ao serviço de quem lê, o que projeta o ato de figuração sobre o domínio das expectativas de leitura e dos resultados recetivos; por fim, ao esboçar o retrato, com a consciência de que segue uma rotina técnica (a tal “esquisita rápida”), o narrador aciona o princípio da dupla percepção: a dualidade (“twofoldness”, segundo Murray) revela-se pela co-presença, no texto, do ato construtivo (“vou apresentar em cena”) e dos sentidos a ler: “o oficial era moço...” e por aí adiante.¹²

O outro subcaso é o do tratamento do tipo, uma categoria consabidamente cultivada pelo mencionado romance de costumes (embora não só por ele), por força daquela que é a sua dimensão *temática* (de novo Phelan, 1989: 3). Neste caso, mais ainda do que no caso do retrato bem composto e bem pormenorizado (que Garrett simula não fazer, mas faz...), a figuração do tipo obedece a uma gestão da informação acerca da personagem que dá prioridade a um movimento *top-down*. Trata-se de um processo “in which the reader’s pre-stored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information (Schneider, 2001: 611)¹³. O conselheiro Acácio, Álvaro Mesía ou José Dias são per-

¹² Nem sempre, é claro, as coisas são assim tão explícitas; acontece que aqui trata-se também de fazer ironia com a retórica do retrato, até porque ele acaba por ser mais do que um esboço.

¹³ O movimento *top-down* distingue-se do “bottom up processing, in which bits of textual information are kept in working memory separately and integrated into an over-

sonagens cuja figuração se apoia naquelas estruturas de conhecimento armazenado pelo leitor, base de uma cumplicidade com o romancista, que permite reconhecê-las, n’*O Primo Basílio*, em *La Regenta* e no *Dom Casmurro*, como tipos bem identificados: o formalismo oficial, o Don Juan e o agregado, condições não raras vezes confirmadas pelos escritores em paratextos¹⁴. Não por acaso, o tipo obedece quase sempre ao modo de configuração da personagem plana, a velha designação de Forster que, neste aspeto, continua a fazer sentido (cf. Reis e Lopes, 2001: 322-323); por outro lado, é sintomático que por vezes o tipo seja reduzido a uma designação de classe, de profissão ou de condição social (o maltês, o ganhão, o capataz, o retirante ou o coronel, nos romances neorrealistas ou nos do chamado realismo nordestino), em detrimento do nome próprio, que acaba por ser subalternizado ou mesmo neutralizado.¹⁵

Por fim, falo em transcodificação como ocorrência singular (por assim dizer, de segunda instância) da figuração ficcional. Estão aqui em causa as interpretações iconográficas (caricaturas, retratos pintados, etc.), cinematográficas, televisivas ou, em geral, verbo-icónicas. Tais interpretações solicitam que a figuração (ou com mais propriedade: *refiguração*) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutro suporte, em plataforma adequada. Estamos agora no campo (que não aprofundarei) daquilo a que genericamente se chama adaptação ou, nos estudos mediáticos, transposição intermediática, envolvendo relevantes consequências

all representation at a later point in time” (Schneider, 2001: 611) . E ainda: “Readers can apply personality theories to the understanding of literary characters if they find that a character’s traits agree with those of their social knowledge structures” (Schneider, 2001: 612). Não adotando a perspectiva cognitivista que aqui está presente, a análise clássica de Lukács sobre o tipo (análise que é, como se sabe, de orientação marxista) não desmente o que fica dito (cf. Lukács, 1973: 9 ss.).

¹⁴ É conhecida a carta em que Eça se refere aos tipos que integram *O Primo Basílio*: “(...) o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião)”. (Carta a Teófilo Braga de 12 de Março de 1878; Queirós, 2008, I: 183).

¹⁵ Um conhecido dicionário de personagens (cf. Aziza *et alii*, 1978) procede ao inventário de tipos e de caracteres, operando uma distinção que em parte se ajusta ao que aqui tem sido dito, quanto às diferenças entre a figuração do retrato e a do tipo.

artísticas, intersemióticas e sócio-culturais¹⁶. Para bem avaliarmos as valorações e os efeitos que atingem a transcodificação como refiguração de personagens, basta atentarmos no testemunho de romancistas que enfrentaram um tal desafio. Caso muito expressivo: o de Flaubert, recusando-se a autorizar uma edição ilustrada de *Madame Bovary*¹⁷.

É claro que Flaubert não pôde, *post mortem*, fazer vigorar a sua recusa: numa edição de 1905, as ilustrações de Alfred de Richemont refiguraram as personagens de *Madame Bovary*, contrariando assim a preocupação que Flaubert revelava quanto a uma questão crucial: a personagem fixada (termo de Flaubert) numa ilustração (ou numa adaptação teatral, ou numa versão cinematográfica, etc.) como que perde o potencial que possui, enquanto figura ficcional verbalmente modelizada, para suscitar incontáveis leituras e diferentes imagens mentais.

Este é um tema suscetível de diversas reações valorativas. Sabe-se bem que as edições ilustradas podem provocar os efeitos de fixação que a definição visual da personagem suscita, como se observa, por exemplo nos romances serializados de Dickens (muitas vezes ilustrados com o aconselhamento do autor), nas personagens da *Comédie Humaine* desenhadas por Charles Huard para a edição Conard das obras completas de Balzac ou nas ilustrações de Wladimiro Alves de Souza, de Bernardo Marques ou de António sobre personagens de Eça. Mesmo com eventual desconfiança do romancista (quando ele pode pronunciar-se), as adaptações tanto podem levar ao incremento da leitura literária como à rejeição da adaptação. Diz Jorge Amado: “A adaptação de um romance para qualquer outro meio de comunicação é sempre uma violência contra o autor”; e todavia, sublinhando que “cinema, rádio, televisão são o oposto do artesanato, são indústria e comércio” (Amado, 1994: 256-257), Jorge Amado (que afinal de contas autorizou as adaptações...) reconhece que elas fomentam fenômenos de leitura literária nada desprezíveis, mesmo que o preço a pagar por isso seja um desvio figuracional que o romancista

¹⁶ Três referências apenas: Hutcheon, 2006; Plaza, 2008; Ryan, 2009.

¹⁷ Voltarei ao caso de Flaubert no capítulo “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”.

registra: “Um simples figurante se cai no goto do público pode passar à personagem principal, as tramas se desdobram em função da audiência” (Amado, 1994: 257).

A figuração por transcodificação evoca de novo o princípio da permutação, pela projeção da personagem *para fora* da ficção literária, que mais não seja (mas não só por isso, como se viu) pelo facto de ser convocada uma outra linguagem e um outro suporte, noutro contexto recetivo e as mais das vezes para outro público; e o princípio da dupla percepção, que a transcodificação igualmente traz à nossa presença, torna-se premente em especial no caso do *casting*. Comecei por falar disto no início deste texto; acentuo agora que o *casting*, em particular o cinematográfico, confirma a relevância da dupla percepção, sobretudo quando os grandes realizadores e os filmes marcantes do nosso imaginário cultural *impõem* o ator como presença forte e às vezes mais forte até do que a personagem. Assim, Woody Allen tem tido, em épocas diferentes, as suas atrizes de culto (Diane Keaton, Mia Farrow, Scarlett Johansson); o Clark Gable protagonista de *Gone with the Wind* coexiste na memória do espectador com Rhett Butler; do mesmo modo, Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, para além de todos os papéis que interpretaram, são e serão sobretudo os protagonistas de *Casablanca* – de tal modo que quase esquecemos os nomes das suas personagens (para que conste: Ilsa e Rick). Nada de muito novo, afinal: o teatro oitocentista e em particular o dramalhão romântico, tão agudamente satirizados por Garrett nas *Viagens* e por Eça n’*As Farpas*, fixaram certos atores em certos papéis (o galã, a ingénua, o pai nobre, etc.); e a extensão pós-moderna do romance-folhetim oitocentista, que é a telenovela, não fez diferente: Tony Ramos, Tarcísio Meira ou Christiane Torloni dificilmente se libertam do tipo de personagens que fazem e chegam a pagar um preço público por isso. Não é verdade que certos atores e atrizes de televisão já foram aplaudidos ou insultados por causa dos papéis que fazem?

9. Vários dos problemas que tenho considerado, pensando na transcodificação da figuração ficcional, cabem, naturalmente, no vasto âmbito da fenomenologia da obra literária. Incluem-se nesta os atos de concretização e de preenchimento de pontos de indeterminação circunstanciadamente

analisados por Roman Ingarden no seu livro clássico *A Obra de Arte Literária (Das literarische Kunstwerk, 1930)* e retomados, no contexto da chamada teoria da receção, por Wolfgang Iser em *O Ato de Ler. Uma Teoria da Resposta Estética (Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 1976)*.

É também de proveniência fenomenológica e ingardiana um conceito que quero recordar: o conceito de *vida da obra*. O que significa essa *vida* e de que modo ela cauciona um trajeto “vivo” das personagens que prevalece sobre as ficções e dura para além delas? 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).

Acerca das personagens ficcionais, pode dizer-se, com o apoio das considerações de Ingarden, que elas possuem vida própria e autónoma, relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e também uma sobrevida que transcende a do seu autor. No prefácio a *Seis Personagens à Procura de um Autor* e num estimulante contexto de indagação modernista (bem propício à problematização do desdobramento, da ponderação ontológica e da questionação da autoria), Pirandello relata o aparecimento de personagens que se lhe impõem e a que alude assim: “Criaturas do meu espírito, aqueles seis viviam já uma vida que era completamente a deles e não mais a minha: uma vida que não estava mais em meu poder negar a eles” (Pirandello, 1977: 8).

A sobrevida de que falo torna-se especialmente evidente na figuração ficcional por transcodificação, com mais razão quando ela é levada a cabo por artistas com reconhecida identidade estética, capaz de incutir um certo poder de legitimação a tais práticas. As ilustrações de Gustave Doré que no século XIX embelezaram luxuosas edições da *Bíblia*, da *Divina Comédia* ou do *Dom Quixote* acrescentaram a essa função de embelezamento um impulso de autonomização das figuras representadas e, juntamente com essa autonomização, um efeito legitimador de que aquele novorriquismo cultural bem necessitava.

Lembrarei um exemplo queirosiano. N’O *Primo Basílio*, em casa de Jorge e Luísa, não faltavam na sala, em jeito de objeto decorativo, os dois volumes da *Divina Comédia*. Durante um serão que se encontra no capítulo IX, Dona Felicidade “olhava, ao pé de Julião, as gravuras do Dante, ilustrado por G. Doré”. Julião explica:

– É um caso de amor infeliz, Sr.^a D. Felicidade. (...) É a história triste de Paulo e Francesca da Rimini. – E explicando o desenho: – Aquela senhora sentada é Francesca; este moço de guedelha, ajoelhado aos pés dela, e que a abraça, é seu cunhado, e, lamento ter de o dizer, seu amante. E aquele barbaças que lá ao fundo levanta o reposteiro e saca da espada, é o marido que vem, e zás! – E fez o gesto de enterrar o ferro.

– Safa! – fez D. Felicidade, arrepiada. – E aquele livro caído o que é? Estavam a ler?...

Julião disse discretamente:

– Sim... Tinham começado por ler, mas depois...

Quel giorno più non vi leggiemi avante,

o que quer dizer: – *E nós não lemos mais em todo o dia!*

– Puseram-se a derriçar – disse D. Felicidade com um sorriso.

– Pior, minha rica senhora, pior! Porque segundo a mesma confissão de Francesca, este moço, o da guedelha, o cunhado,

La boca me bacciò tutto tremante,

o que significa: – *A boca me beijou tremendo todo...*

– Ah! – fez D. Felicidade, com um olhar rápido para o Conselheiro. (Queiros, 1958, I: 1042-1043)

Como se vê, aqueles amores e as personagens que neles estão em causa não são *lidos* por D. Felicidade, mas *vistos* na ilustração que Julião (tendo talvez lido o texto) reconta. As personagens de Dante, objeto de figuração, por transcodificação operada por Doré, são depois sujeitas a

grosseira descrição por parte de Julião: Paulo é o um “moço de guedeha”, o marido é “aquele barbaças”; o gesto de vingança é um “zás!” que acompanha a simulação da estocada.

Os resultados desta “leitura” de uma figuração iconográfica (ou seja: leitura de uma leitura), nos planos cognitivo e social, dependem da cultura literária, das volições e das experiências de vida das personagens daquele romance queirosiano; sendo leitoras de outras personagens literárias, elas acabam por se distanciar drasticamente do original de Dante, primeiro pelo traço de Doré, depois pelo reconto canhestro de Julião Zuzarte. Para Dona Felicidade importa saber se aquela história “é uma novela”; o conselheiro Acácio acode e explica: “É o Dante, D. Felicidade (...), um poema épico classificado entre os melhores. Inferior, porém, ao nosso Camões!” (Queirós, 1958, I: 1042-1043). E não falta, a partir daqui, a alusão *en abîme*, ou seja, a referência às consequências do adultério, lembrando o que está em curso n’*O Primo Basílio*:

– Que nessas histórias estrangeiras os maridos matam sempre as mulheres! – exclamou ela. E voltando-se para o Conselheiro: – Pois não é verdade?

– Sim, D. Felicidade, repetem-se lá fora com frequência essas tragédias domésticas. O desenfreamento das paixões é maior. Mas entre nós, digamo-lo com orgulho, o lar é muito respeitado. Assim eu, por exemplo, em todas as minhas relações em Lisboa, que são numerosas, graças a Deus, não conheço senão esposas modelos. – E com um sorriso cortesão: – De que é decerto a flor a dona da casa. (Queirós, 1958, I: 1043)

E assim, a sobrevida das personagens de Dante projeta-se sobre as personagens queirosianas e renova-se (sem grande brilho, diga-se) graças a elas. Para que a figuração das ditas personagens e o adultério de Luísa sejam tocados pela ironia paródica que Eça não resiste a cultivar, torna-se necessário que, como aqui acontece, seja metaficcionalmente reduplicado o caso de Paulo e Francesca; tudo isto sem que a frívola idiotice de Dona Felicidade e o moralismo (afinal hipócrita) do conselheiro Acácio disso se apercebam.

10. A sobrevida das personagens de ficção, em boa parte alimentada por sucessivas figurações, pode levar a consequências muito díspares: as leituras imbecis de uma nova figuração são, como se viu, devastadoras; outras leituras podem ser, entretanto, estimuladas por figurações ocorridas em contextos socioculturais muito diversos daqueles que a personagem (e o seu autor) originalmente conheceram. Don Juan, Robinson Crusoe ou Tarzan, tendo derivado da literatura para o cinema, para a ópera ou para a banda desenhada revelam uma vitalidade que se explica também graças a procedimentos de figuração ajustados a quadros recetivos próprios, bem como a inovadoras soluções retóricas e de *casting*. Assim, a grande personagem de Tirso de Molina está bem viva, mas é já outra em *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* de José Saramago. E não é verdade que há quem prefira (é o meu caso) o coronel Kurtz de *Apocalypse Now*, composto de forma sublime pelo rosto trágico e pela fala arrastada de Marlon Brando, ao “ser de papel” original que lemos em *Heart of Darkness*?

Conforme parece claro, a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica; esses propósitos beneficiam da autonomização das ditas personagens e levam a dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram. São essas virtualidades que nos desafiam a conviver com personagens ficcionais que não abolimos da nossa memória, mesmo quando muito daquilo que no seu tempo parecia importante já desapareceu. Neste aspeto e como Eça notou, nada mais fugaz do que a política e “as multidões de politiquetes e de politicões enroflados, emplumados, atordoadores, cacarejando infernalmente, de crista alta”; sendo improvável que “alguém se lembre dos Ferry, dos Clemenceau, dos Cánovas, dos Bright”, continua o grande escritor, é bem seguro que de Madame Bovary continuamos a saber “a vida toda, e as paixões e os tédios, e a cadelinha que a seguia, e o vestido que punha quando partia à quinta-feira na *Hirondelle* para ir encontrar Léon a Rouen!” (Queirós, 2009a: 202).

Em última instância, é a capacidade de autonomização das personagens que nos conduz àquele nível de transcendência que está no horizonte

dos grandes criadores. Falo, evidentemente, daqueles escritores, sejam eles narradores ou dramaturgos, que “não aceitam representar figuras, casos e paisagens que não estejam embevecidos, vamos dizer assim, por um sentido particular da vida, com que tudo assume um valor universal” (Pirandello, 1977: 7).

O “valor universal” do Dom Quixote de Gustave Doré não é necessariamente o mesmo do Dom Quixote de Pablo Picasso, desenhado este numa gravura famosa de 1955 e com um traço, digamos, modernista que bem o distingue da atmosfera e dos valores românticos que no século XIX envolviam o Cavaleiro da Triste Figura. Entre ambos está o Dom Quixote de Miguel de Unamuno; enquanto exegeta da personagem e também em função do processo de figuração que esboçou na sua *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno bem pôde sublinhar, no prólogo à segunda edição daquele ensaio, que a autonomia de que tenho falado determina a prevalência da personagem em relação ao autor e a condição (que o grande escritor espanhol reivindica) de quixotista e não de cervantista:

No creo deber repetir que me siento más quijotista que cervantista y que pretendo libertar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho. (...) 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).

Assim é. E assim o reconhecem, por outras palavras, quantos reencontram personagens famosas, sempre vivas e sempre renovadas, quando a leitura que delas fazemos atinge a argúcia hermenêutica que os amigos de Luísa não podiam ter. Falo de novo de Paulo e de Francesca da Rimini, mas agora lembrando palavras de Pirandello, no texto que tenho citado, quando o grande dramaturgo italiano nos diz que todas as vezes que lemos a *Divina Comédia* “deparamos com uma Francesca viva”. E acrescenta:

Se voltássemos a ler ainda o episódio cem mil vezes, constataríamos, cem mil vezes, que Francesca fala as mesmas palavras, porém sem repeti-las mecanicamente, mas sempre como se fosse a primeira vez, isto é, com uma paixão tão viva e nova que Dante sentir-se-ia cada vez morrer novamente de compaixão. Tudo o que tem vida, justamente pelo fato de viver, possui forma e, por isso, está sujeito a morrer. Com a obra de arte, porém, acontece o contrário: ela se perpetua viva, justamente porque é a forma. (Pirandello, 1977: 19).

Quem lê e estuda as narrativas e as figuras ficcionais que as povoam chama figuração àquela *forma* de que fala Pirandello, também por aquilo que nela existe de dinâmico. Quem vive com as personagens que nas ficções se encontram sabe bem que, por alusão a um livro famoso de Wayne Booth, são elas a companhia que nos fica.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge (1994). *Navegação de Cabotagem*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Record.
- AZIZA, C. *et alii* (1968). *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Paris: Fernand Nathan.
- BAL, Mieke (1977). *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*. Paris: Éditions Klincksieck.
- BARTHES, Roland (1966). “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in *Communications*, 8.
- COSTE, Didier (1990). “A Tale of Two Dictionaries”. *Poetics Today*, vol. 11, 2, 1990, pp. 405-410.
- DOCHERTY, Thomas (1983). *Reading (absent) Characters: Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- EDER, J. *et alii* (eds.) (2010). *Characters in Fictional Worlds*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- FELSKI, Rita (2011). “Introduction”, in *New Literary History*, vol. 42, 2.
- FLAUBERT, Gustave (1964). *Madame Bovary. Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil.

- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- HARVEY, W. J. (1965). *Character and the Novel*. London: Chatto & Windus.
- HERMAN, David (ed.) (1999). *Narratologies*. Columbus: Ohio State Univ. Press.
- HERMAN, David *et alii* (eds.) (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- HOCHMAN, Baruch (1985). *Character in Literature*. Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- HÜHN, Peter *et alii* (2009). *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- INGARDEN, Roman (1973). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LUKÁCS, Georg (1973). *Balzac et le réalisme français*. Paris: François Maspero.
- MALINA, Debra (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: The Ohio State Univ. Press.
- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press.
- PIER, J. e F. BERTHELOT (dirs.) (2010). *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines.
- PIRANDELLO, Luigi (1977). "Prefácio" a *Seis Personagens à Procura de um Autor*. São Paulo: Editor Victor Civita.
- PLAZA, Julio (2008). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspetiva.
- PRINCE, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1958). *O Primo Basílio. Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão Editores, I.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, I.

- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2009a). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário MILHEIRO (1989). *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina. [1.^a ed.: 1987].
- RYAN, Marie-Laure (2009). “Narration in Various Media”, in Peter Hühn *et alii*, 2009.
- SCHNEIDER, Ralf (2001). “Towards a Cognitive Theory of Literary Character”, in *Style*, vol. 35, n.º 4.
- SMITH, Murray (2010). “Engaging Characters: Further Reflections”, in Eder *et alii* (eds.), 2010.
- SMITH, Murray (2011). “On the Twofoldness of Character”, in *New Literary History*, 42: 2.
- TODOROV, Tzvetan (1971). *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil. (ed. original: 1969).
- UNAMUNO, Miguel de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho*. 2.^a ed., Madrid/Buenos Aires: Renacimiento.
- VIEIRA, Cristina (2008). *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*. Lisboa: Colibri.

CAPÍTULO 2
HISTÓRIA LITERÁRIA E PERSONAGENS
DA HISTÓRIA: OS MÁRTIRES DA LITERATURA

0. Em “História Literária e Personagens da História” procuro conjugar dois campos de análise: o da história literária, enquanto disciplina antiga, já renovada e agora revisitada; o da teoria e análise da personagem, entendendo-se que esta categoria da narrativa indiretamente pode ser (e tem sido) objeto de atenção da história literária, tanto em termos temáticos como em termos procedimentais. Tratarei, assim, de observar e de comentar criticamente essa relação, visando os problemas levantados por personagens construídas a partir de figuras históricas, sendo algumas dessas figuras históricas escritores. O que me leva a recolocar, em diferentes contextos ideológicos, culturais e mesmo pedagógicos, o trabalho da história literária, formulando questões de ordem metodológica e epistemológica que ajudam a traçar o destino da disciplina.

1. Parto de quatro tópicos conducentes aos temas que mencionei. Primeiro, a lógica da paridade na história literária; segundo, alguns pecados da história literária, já penitenciados e absolvidos; terceiro, a articulação com os estudos narrativos, que é uma minha conveniência estratégica; quarto, duas especificações conceptuais que estabelecerei antes de avançarmos.

Falo aqui em lógica da paridade a partir de uma reflexão que há alguns anos empreendi e que era sugerida por este título: “It Takes Two to Tango: A Construção da Memória Literária” (em FERNANDES, 2005). Tratava-se de analisar uma certa forma de delinear a história da litera-

tura e o imaginário que ela convoca, tomando como mote um texto de Vergílio Ferreira, inserto num dos volume do seu diário *Conta Corrente*:

10 – Abril (quarta). Curiosa coisa – mas não sei se já o disse – é que a nossa literatura é feita largamente aos pares. Alguns serão absurdos, mas aos pares é que estão bem. Serão efeito das velas de um altar? ou de um defunto, que pode também ter 4? das leis de oposição? das leis do encosto? de uma lei metafísica dos números? O corpo humano tem órgãos pares mas também ímpares. Enfim, não entendo. A verdade é que o número par na literatura é abundante. Plutarco deu o exemplo e nós foi só copiar. Assim, logo já para trás, o Fernão Lopes e o Zurara. Depois o Gil Vicente e o Bernardim, que se emparelhou decerto pelo contraste como o preto e o branco. Depois Bocage e Filinto, Herculano e Garrett, Camilo e Eça, Cesário e Nobre, Pessoa e Sá-Carneiro, Aquilino e Ferreira de Castro, Régio e Torga, Redol e Soeiro, e hoje, enfim, ao que já ouvi a Agustina e eu. (...) Tudo isto deve ter um significado. A ver se o descubro. (FERREIRA, 1994: 90)

Uma hipótese de significado que coloquei e em que insisto: o equilíbrio que rege o princípio da paridade (ou do par) condiciona uma certa conformação histórico-literária e pré-determina o nosso imaginário cultural. Outra hipótese: a dualidade do par pode instaurar uma dinâmica de oposição e mesmo de conflitualidade, capaz de ser entendida, por outro lado, como tendência para a complementaridade: a referida “lei do encosto”. Como quer que seja, parece cómodo configurar a história literária através da redução a imagens fixadas com intuito primordialmente pedagógico, mas com consequências inevitáveis a outros níveis. Por exemplo: o da constituição do cânone, em associação com a sedimentação da nossa memória coletiva e dos valores a que ela se reporta.¹

¹ Chamo a atenção para estas palavras: “For literary history, in defining a relation of our present to a past, functions as a mode of social memory, and the different generic categories define different modes of memory, as they specify what values we associate a work with in remembering it and what other materials we link it with in our remembrance” (ARAC, 1995: 30).

Segundo tópico: o dos pecados da história literária, amargamente vividos e testemunhados pela minha geração, essa que, lá pelos anos 60 e 70 do século passado, tratou de matar o autor para ressuscitar o texto. Dito desta forma simplificada parece fácil, mas convém não esquecer que os tais anos 60 não foram amenos; e a tal geração belicosa tinha, afinal, boas razões para fazer o que fez. Algum do ensino da literatura que então se praticava era em grande parte biografista, fundado em modelos oitocentistas herdados de Sainte-Beuve e de Gustave Lanson, sobrecarregado de minudentes questões anedóticas (Gil Vicente nasceu onde, afinal? Terrível e irresolvida questão...), era causalista e duplamente finalístico. E assim, a história da literatura parecia caminhar para um fim (um final feliz, esperava-se), ao mesmo tempo que escondia um outro fim (uma finalidade), nada cândido, de intuito ideológico e legitimador. A história literária, em suma, discriminava: separava e escolhia, mas não de forma inocente. À imagem do par (recordo: “it takes two to tango”) outra vinha, então, juntar-se, esta mais cinematográfica: a dos “good guys” e dos “bad guys”. Entretanto e para que conste: depois daquela morte anunciada, o autor ressuscitou e encontra-se bem.

Terceiro tópico: com a ajuda daquela imagem cinematográfica, encaminho a reflexão acerca da história literária para o domínio dos estudos narrativos, em parte, confesso, por ser este um dos meus campos de trabalho prioritários. A esta razão estimável mas talvez insuficiente, junto outra, mais lógica: se tudo são, afinal, histórias, a da literatura e as que a literatura conta, então sejam todas elas acolhidas no regaço plural e teoricamente muito amplo dos estudos narrativos. E fiquem à vontade, até por serem os estudos narrativos uma disciplina que se flexibilizou e abriu a campos de análise que estão já para além da ortodoxia genettiana (ortodoxia que foi necessária, note-se) e da sua coorte de seguidores, incluindo o autor deste texto. Antecipando um pouco do que aí vem: para a história literária pura e dura, quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstoi ou Anna Karenina? E assim por diante.

Último tópico, porventura dispensável: distingo história literária de história da literatura – ou melhor, histórias da literatura. Como quem diz:

falo na história literária como disciplina e método de trabalho, com os seus avanços e os seus recuos, as suas operações e as suas ferramentas, os seus doutrinadores e os seus cultores (por exemplo: a história literária lansoniana); e falo na história da literatura como sua concretização, normalmente corporizada em grossos volumes que incidem sobre uma literatura específica. É o caso da *Histoire de la littérature anglaise* de Taine, da *História da literatura brasileira* de Massaud Moisés ou da *História da literatura portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes.²

2. Posto isto, vejamos alguma coisa daquilo de que aqui se fala. Por outras palavras: lembremos o que pode ser visto em retratos de Camões, alguns bem conhecidos, que destaco do conjunto da sua vasta iconografia. São esses retratos que, provindos do *imaginário camoniano*, acabam por retroalimentar e por ampliar esse imaginário, com incidências certas no campo da história literária. Assim:

- i. Numa imagem policromática de autoria desconhecida e datada de 1556, surge-nos Camões na prisão de Goa, aparentemente em posição de escrita;



² Aquelas são típicas histórias da literatura *de autor*, em vários aspetos distintas das que David Perkins designa como pós-modernas: a *Columbia Literary History of the United States*

- ii. O retrato de Camões por Fernão Gomes, conhecido como “retrato pintado a vermelho”, foi também elaborado em vida do poeta (provavelmente entre 1573 e 1575) e é uma imagem por assim dizer *canónica*, mesmo tendo sido o original rasgado e grosseiramente reparado;



- iii. Deste retrato existe uma cópia por Luís José Pereira de Resende (1760-1847), cópia que, à distância de muitos anos, por assim dizer “restaurou” o mal conservado retrato anterior;



(ELLIOTT, 1987) ou *A New History of French Literature* (HOLLIER, 1989), ambas constituídas por ensaios autónomos e sem preocupação de coerência ou sucessividade cronológica (cf. PERKINS, 1992: 3 e 56-59). Diferentemente destas, as histórias a que chamamos *críticas*

- iv. A imagem de Camões por François Gérard (1770-1837) representa o escritor com coroa de louros, revestido de armadura e com a mão direita segurando *Os Lusíadas*; é outra imagem canônica e muito difundida, acentuando a dualidade do poeta-soldado;



- v. De 1817 é uma gravura de Desenne, que situa Camões na gruta de Macau, ou seja, no exotismo e na distância do Oriente que tanto marcou o trajeto pessoal do poeta e o que nele há de lendário;



combinam a história literária propriamente dita com as aproximações críticas a que autores, períodos e estilos literários têm dado lugar. Cf. RICO, 1980-83; REIS, 1995-.... Acerca de vários aspetos da teoria, da prática e da epistemologia da historiografia literária, em particular no Brasil, remeto para dois volumes organizados por MOREIRA, 1983 e 2010.

- vi. De 1856 é o Camões náufrago da autoria de P. Morgari, representando o poeta apoiado a um rochedo, com a espada na mão esquerda e com um manuscrito (*Os Lusíadas*, naturalmente) na mão direita bem erguida; completa-se assim a dualidade do poeta-soldado com a arriscada condição do náufrago;



- vii. O pintor José Malhoa (1855-1933) compôs um retrato de Camões em pose ativa, com vestimenta escura, capa curta e chapéu na mão direita, retrato cuja feição um tanto idealizada destoa da crueza realista de outras telas do pintor;



viii. De outra natureza é o retrato composto pelo ator António Vilar para o filme *Camões*, obra com a marca ideológica do salazarismo, realizada por Leitão de Barros em 1946, que assim confirmou uma espécie de aforismo: a vida de Camões dava um filme – e deu mesmo.

Não faltam interrogações, lacunas e invenções na iconografia camoniana, em boa parte estudadas e desmontadas com paciente minúcia por investigadores dedicados: destaco aqui o trabalho de referência de B. Xavier Coutinho, *Camões e as artes plásticas* (COUTINHO, 1946-48), e um livro de Aníbal Almeida, cujo contributo para a matéria se orienta para o desenho possível do “rosto de Camões, vibrante e expressivo, tão cruelmente devastado pela fúria cega do ‘pátrio Marte’ duvidoso (...); esse Camões *de carne e osso* cuja figura ou gesto se nos vai desvelando, não obstante o processo já multissecular de desenvolvimento de uma tendência para a diluição sistemática da sua imagem *material*” (ALMEIDA, 1996: 99). Pouco faltou (comento eu) para ser esta uma figura *sem imagem física*; ou então e por isso mesmo, com tantas imagens quantas alcançou o engenho de historiadores e de ficcionistas. Uma verdadeira personagem em potência, pode dizer-se, sem exagero, personagem em quem não faltam, todavia, sugestões de caracterização e até de autocaracterização que a história literária normalmente recolhe em termos literais. Por exemplo: as dominantes do poeta-soldado, náufrago e abandonado pela fortuna, génio incompreendido, perseguido e exilado³, para mais marcado pela mutilação física, que o deformou, mas também singularizou de uma forma que chega a ser caricatural. O “olho à Camões” transformou-se até num tópico quase satírico da imagística portuguesa, muito para além do episódio e da figura que o originaram. Tudo isto por junto fundamenta o que um dia declarou Jorge Luis Borges: “Existe algo de misterioso em Camões, não apenas no seu destino, mas no destino da obra” (BORGES, 2001: 39), prolongados, ainda segundo Borges, na nação brasileira, “que

³ A questão do exílio (e, em particular, a do exílio de Camões) foi já objeto de várias análises. Veja-se, por exemplo, QUEIROZ, 1998: 149-57.

não é menos herdeira de Camões do que o próprio Portugal” (BORGES, 2001: 42)⁴.

Camões ajudou (e muito) a construir de si mesmo um retrato e, com ele, um imaginário semanticamente sobredeterminado, onde se expressam dualidades e mágoas carregadas de densidade humana. São bem conhecidos os versos finais d’*Os Lusíadas*, menos desinteressados do que se julga, quando, dirigindo-se ao monarca (como quem diz: ao poder político), o épico diz de si mesmo: “Pera servir-vos, braço às armas feito,/Pera cantar-vos, mente às Musas dada;/Só me falece ser a vós aceito,/De quem virtude deve ser prezada.” (*Os Lusíadas*, X, 155⁵). E lemos na epopeia uma referência ao naufrágio que pode até ser conveniente invenção do poeta:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço os Cantos que molhados
Vêm do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos baxos escapados,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa. (*Lus.*, X, 128)

Este de que fala o poeta é o rio Mekong. Nele sobrenadam perigo e miséria, desdita e sofrida injustiça. Perante tanta desgraça não espanta que a poesia do romantismo se tenha muito rapidamente apropriado destes ingredientes literários, temperados de heroísmo e de conflitualidade bem apetecíveis. Antes ainda do poema narrativo que começou a consagrá-lo, Garrett escreveu, em 1815 (aos 16 anos, para que conste), um soneto em que ecoa o modelo de Bocage (“Camões, grande Camões...”), soneto

⁴ Este é o texto transcrito de uma conferência proferida por Jorge Luis Borges, em Buenos Aires, a 19 de junho de 1972, curiosamente por iniciativa de Maria Julieta, filha de Carlos Drummond de Andrade.

⁵ Esta e as citações que se seguem são feitas pela edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Camões, 1972).

também de índole narrativa sobre o poeta náufrago, não certamente por ser náufrago, mas por ser poeta:

Cedendo à fúria de Neptuno irado
Soçobra a nau que o gran tesouro encerra;
Luta co'a morte na espumosa serra
O divino cantor do Gama ousado.
Ai do Canto mimoso a Lísia dado!...
Camões, grande Camões, embalde a terra
Teu braço forte, nadador aferra,
Se o Canto lá ficou no mar salgado.

Chorai, Lusos, chorai! Tu morre, ó Gama,
Foi-se a tua glória... Não; lá vai rompendo
Coa dextra o mar, na sestra a lusa fama.

Eterno, eterno ficará vivendo:
E a torpe inveja, que inda agora brama,
No abismo cairá do Averno horrendo. (GARRETT, 1971: 209-10)⁶

3. Avanço, a partir daqui, para outros desenvolvimentos: para a ponderação do escritor (em geral) como personagem; para a análise de Camões como personagem em histórias da literatura; para a sua reelaboração como personagem ficcional *strictu sensu*; por último, para uma reflexão acerca da história literária e da sua apetência pela personalidade do escritor.

Esta última questão é central na minha indagação. Resumo-a assim: por que razão as histórias da literatura (ou pelo menos algumas delas, como veremos) trabalham a figura do escritor como se de uma personagem se tratasse? Tenho para isto, desde já, três explicações que me parecem plausíveis. Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com

⁶ Tem precisamente o título *Camões, grande Camões...* uma recolha de poemas que bem atesta a vastíssima e muito antiga fortuna literária do autor d'*Os Lusíadas* (cf. MOUZINHO, 2002). No Brasil não foram poucos os poetas que corresponderam poeticamente ao fascínio por Camões; e nem Machado de Assis escapou a tal fascínio, plasmado num bem convencional soneto, sobre o episódio do naufrágio ("Um dia, junto à foz de brando e amigo").

aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos de conhecimento do fenómeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, digamos, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem sugere um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. É por este último caminho que vou continuar.

Proponho, para já, uma espécie de epígrafe que é também uma paráfrase. Assim: “eu não sou propriamente um escritor personagem, mas uma personagem escritor, para quem o romance foi um outro berço.” Não ofenderei a cultura de quem me lê identificando o texto que origina a paráfrase. O que ela insinua é que algumas ficções narrativas cultivaram um tipo de personagem (o escritor) que passou a fazer sentido a partir do tempo em que o “homem de letras” ganhou um poder simbólico que nalguns casos (Alexandre Herculano, Vítor Hugo, Machado de Assis, Zola e outros) chegou a ser considerável; curiosamente, mas não por acaso, esse foi o tempo em que a história literária deu os seus primeiros passos.⁷ Um exemplo sugestivo: no capítulo VI d’*Os Maias*, quando está para começar um jantar que se quer chique, “a porta envidraçada abriu-se de golpe”:

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre. (QUEIRÓS, 1958: 212)

⁷ O *Dictionnaire des types et caractères littéraires* (AZIZA et alii, 1978) consagra um verbete (pp. 62-63) à personagem escritor.

Esta entrada de rompante é, só por si, o anúncio vibrante de um temperamento peculiar e, evidentemente, romântico, que é o do escritor feito personagem de ficção. É como tal, quero dizer, como escritor, que o protagonista do romance o identifica e reconhece: “Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*.” (QUEIRÓS, 1958: 212)

Este escritor e estes textos não existiram na realidade da vida pública e cultural portuguesa do século XIX. Ou então, dirão outros, se forem pertinentes as acusações que Eça teve que enfrentar, Tomás de Alencar (é dele que se trata n’*Os Maias*) é a transfiguração ficcional de um escritor que realmente existiu e se chamou Bulhão Pato. No tempo de Eça e no tipo de romance a que *Os Maias* correspondiam, era cedo para um exercício de metalepse tão ousado como fazer o escritor real invadir o mundo ficcional. Noutros termos: fazer de Bulhão Pato o participante efetivo no jantar literário e na ação d’*Os Maias* – gesto que, por outro lado, seria um tanto melindroso, sendo aquela personagem o que ela tinha que ser. Conhecendo-se alguns embaraços que, por estas e por outras, Eça enfrentou, vale a pena dizer: já basta o que basta. Ou então, encaminhando-me para o que importa aqui: fique o poeta Tomás de Alencar como personagem de romance e faça-se do poeta Bulhão Pato personagem da história da literatura. Decerto que ele não o foi tanto como outros (Camões, de quem falarei de novo), por escassez de densidade humana e de dimensão literária e não por falta de impulso narrativo das ditas histórias da literatura. Por isto e ainda por outros condicionamentos biográficos a que voltarei.

Este motivo – o do escritor como personagem de ficção – não se esgota obviamente aqui, nem no que diz respeito a Eça⁸, nem no que toca à literatura coeva e à dos tempos que lhe sucederam. Mais: as pulsões pós-modernistas que têm induzido engenhosos exercícios metaficcionalistas convidam a problematizar vários aspetos da própria narrativa em função

⁸ No caso de Eça, aquele que, como às vezes se diz, poderia ter sido o seu grande romance trata precisamente do trajeto formativo de um escritor falhado: *A Capital! (Começos duma Carreira)*. Ana Isabel Pereira consagrou uma dissertação de mestrado ao tema *A figura do escritor na ficção queirosiana*. (PEREIRA, 1999).

da figura do escritor inscrito na ficção, seja ele uma pura figura ficcional, seja uma projeção metaléptica do escritor real. Não vou, evidentemente, fazer o elenco, de resto inesgotável, de tais aventuras. Remeto para quem já o fez, deixo indicado, para navegações várias, o amplo rio que daqui se avista e limito-me a apontar alguns exemplos que me desafiam: Eça personagem de romances da literatura em língua portuguesa (cf. MARI-NHO, 2001)⁹, Ricardo Reis protagonista do romance de José Saramago que leva o seu nome no título, Camilo Castelo Branco e Bernardo Soares personagens de romances de Mário Cláudio e Florbela Espanca biografada em regime paraficcional por Agustina Bessa Luís. Estes e ainda um caso recente, de novo da autoria de Mário Cláudio: a extensa biografia de Tiago Veiga, um mal conhecido escritor português que terá vivido entre 1900 e 1988 e que, de tão pouco conhecido, talvez seja, por fim, uma hábil invenção de quem o concebeu como figura em diálogo com importantes vultos da cultura portuguesa e europeia do século XX (cf. CLÁUDIO, 2011). O poeta Carlos Fradique Mendes não andou longe desta ambivalência.

É claro que há personalidades especialmente convidativas para tais exercícios. Penso nos escritores de quem se diz que são personagens de si mesmos (Garrett e Pessoa) ou aqueles cujas vidas dariam (e deram) romances, designadamente o já citado Camilo a propósito de quem Aquilino Ribeiro escreveu uma biografia que ostenta um título significativo: *O Romance de Camilo* (1956). Por outro lado, a sedução que o escritor exerce sobre o escritor (assim mesmo: o escritor sobre o escritor) favorece incursões no tema da escrita, do seu potencial de revelações e dos jogos de sombras que lhe andam associados, não raro com ressonâncias autobiográficas. Apetece perguntar: quem se esconde por detrás daquele pintor falhado que, no final do *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago, se descobre escritor? E quem vislumbramos naquele obscuro Raimundo Silva, revisor de imprensa que, na *História do Cerco de Lisboa* do

⁹ Os três romances analisados são *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio, *A Visão de Tândalo*, de Miguel Real, e *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa.

mesmo Saramago, se atreve a reescrever em registo ficcional um episódio decisivo da História de Portugal?¹⁰

4. Estão adquiridas e têm sido aprofundadas pelos estudos narrativos algumas noções basilares, respeitantes ao poder cognitivo e representacional da narrativa. Tais noções, vindas de campos de análise que não a teoria da narrativa pura e dura, são legitimados por uma certa homologação da ficção narrativa com a historiografia. De forma mais clara: trata-se de sublinhar, na historiografia, uma predominante vocação narrativística que é entendida como inerente aos seus propósitos e às suas finalidades comunicativas. Sublinho, assim, com Louis O. Mink (e este com Arthur Danto e Robin Collingwood), a dimensão cognitiva da narrativa, bem como a capacidade que História e ficção possuem para nos levarem à compreensão do mundo e das coisas (cf. MINK, 1970 e MINK, 1978); sigo Jerome Bruner (1991) na análise de princípios estruturantes da narrativa como instrumentos de construção da realidade¹¹; e acompanho o pensamento de Hayden White, que sublinha “the value attached to narrativity itself, especially in representations of reality of the sort embodied in historical discourse”. (WHITE, 1987: 24).

É agora que cabe perguntar: como existem e para que existem os escritores enquanto personagens na história da literatura? E em termos ligeiramente distintos: como as diferentes histórias da literatura vão configurando e refigurando essas personagens? Mais: em que medida o tratamento do escritor como personagem chega a interferir na composição do cânone, em particular quando esse escritor nele ocupa um lugar central?

¹⁰ Por razões relativamente óbvias, fico-me (e em termos meramente indicativos) pela literatura portuguesa, sabendo embora que noutras literaturas não faltam casos similares a estes. Sobre a literatura brasileira veja-se MOREIRA, 2004. A uma personagem machadiana (Capitu), fazendo par como uma personagem queirosiana (Maria Eduarda), consagrou Maria Velho da Costa a peça de teatro *Madame* (2000).

¹¹ Escreve Bruner: “What I have tried to do in this paper is to describe some of the properties of a world of “reality” constructed according to narrative principles. In doing so, I have gone back and forth between describing narrative mental “powers” and the symbolic systems of narrative discourse that make the expression of these powers possible.” (BRUNER, 1991: 21).

Camões, é claro, vem a ser uma figura paradigmática na cultura portuguesa, capaz de, por essa sua condição paradigmática, levar a outras reflexões semelhantes à que vou fazer. Por exemplo, as que podem ser formuladas a propósito de Cervantes, na cultura espanhola, de Shakespeare, na cultura inglesa, de Dante, na italiana, de Goethe, na alemã, de Victor Hugo, na francesa. E assim por diante, até chegarmos a perguntar o seguinte: quando dizemos “o bruxo do Cosme Velho” estamos ainda a falar do maior romancista brasileiro ou de uma espécie de personagem ficcional construída pela história literária?¹²

Chamarei agora a atenção para alguns casos práticos em que Camões é motivo de elaboração histórico-literária, com destaque para considerações de índole biográfica, que vão construindo uma entidade com contornos de personagem. Recorro, para o fazer, a três histórias da literatura portuguesa, bem diferentes nos valores a que se reportam e nos tempos em que foram compostas ou recompostas: a de Mendes dos Remédios, datada da passagem do séc. XIX para o séc. XX; a de Fidelino de Figueiredo, especialmente o volume *História da Literatura Clássica (I Época – 1502-1580)*, em reedição publicada no semi-exílio brasileiro do autor; a de António José Saraiva e Óscar Lopes, na segunda metade do século XX, consubstanciando uma *História da Literatura Portuguesa* que foi incômoda, até 1974, para um regime político que a considerava tão subversiva (assim se dizia então) como os seus autores.

Para Mendes dos Remédios, a vida de Camões é (retenho este dado) um conjunto de circunstâncias não esclarecidas, abrindo caminho a conjeturas e a hipóteses várias. Depois disso, o que avulta no trajeto biográfico camoniano são episódios e traços comportamentais que a seguir destaco, com citações: uma “vida aventureosa e recortada de desgostos, que não mais cessaram de o perseguir”; uma vida amorosa que levou a que fosse afastado da corte; um “génio altivo e independente”; a passagem por África onde “deu asas ao seu temperamento belicoso”;

¹² É praticamente como uma personagem de ficção que um poema de Drummond de Andrade (“A um bruxo, com amor”) evoca Machado de Assis, de mistura com a referência às personagens femininas que povoam a sua obra.

a decisiva viagem para a Índia, sublinhando-se que, em Goa, Camões teve “mais ocasiões de empunhar a espada do que a pena”; a vida de martírios e um naufrágio no decurso do qual “a custo ele se salvou e à obra, que tão preciosa era”; o regresso à Pátria e a pobreza, “depois de dezasseis anos de desterro”. Quase concluindo: “Restava-lhe a sua mãe, a quem jubilosamente, decerto mostraria a obra que era seu orgulho e seu enlevo”. Por fim: Camões, sepultado em circunstâncias de abandono que o historiador pormenoriza, tendo morrido com a Pátria (como ele mesmo terá confessado), no mesmo ano de 1580 em que se deu a união das coroas ibéricas (REMÉDIOS, 1930: 144-47). Não é este, evidentemente, um final feliz, nem para o poeta, nem para Portugal; mas contrapõe-se o sofrimento, o descaso e a miséria, que o historiador não se cansa de sublinhar, à feição já mítica de uma figura cujo génio contrasta com tanta infelicidade, em biografia marcada (é Mendes dos Remédios quem o lembra) pela dualidade poeta-soldado. Não é preciso muito mais para que a vida de Camões seja contada como um agitado romance de aventuras.¹³

Fidelino de Figueiredo segue um trajeto parecido – primeiro, a vida; depois, a obra –, mas formula considerações que há que ter em conta. A vida de Camões é o que já se sabe: estudos em Coimbra, amores em Lisboa, guerras em África, desterro no Oriente, viagens atribuladas, com o tal naufrágio de permeio. No regresso a Portugal, em 1570, vinham *Os Lusíadas*. Tudo resumido, persiste o estigma da infelicidade: uma “existência penosa, que em 1580 terminava, quando terminava a autonomia política da sua pátria, cujos altos feitos calorosamente glorificara”. Entretanto, Fidelino de Figueiredo avisa: faltando ao historiador da literatura muitos elementos que permitam reconstituir a personalidade de Camões, só por “imaginação artística, fantasia de romancista”, pode essa personalidade ser desenhada. Sendo assim, sublinha-se, em jeito de conclusão, que “há sempre qualquer coisa de irreverente mau gosto, quase sacrílego, em tomar a personalidade de quem fez literatura de génio para pretexto

¹³ É em parte nesse registo que a banda desenhada tem aproveitado a vida de Camões. Veja-se MIGUEL, 2008.

de má literatura”. Como quem diz: por muito narrativizada e mesmo romanceada que seja a história da literatura, há limites para tudo (cf. FIGUEIREDO, 1946: 245-49).

Foi dentro desses limites que António José Saraiva e Óscar Lopes procuraram conter as breves referências à biografia de Camões, na sua *História da Literatura Portuguesa*. Valorizando, como princípio metodológico geral, os componentes sociais, culturais, ideológicos e políticos que enquadram a literatura e os fenómenos artísticos (é conhecida a que então era a filiação marxista de ambos os autores), Saraiva e Lopes operam de forma muito cautelosa: destacam o ambiente cultural e o contexto político em que Camões se moveu e ficam-se por testemunhos minimamente fidedignos, incluindo os do próprio poeta. “Em alguns passos da obra”, observam, “atribui Camões a responsabilidade dos seus desastres a amores infelizes; mas não passa de romance biográfico sem fundamento tudo o que desde o séc. XVII até ao 1.º quartel do século XX se tem imaginado acerca de desterros ou perseguições devidos a amores infelizes por uma alta dama do Paço (...)” (SARAIVA e LOPES, 1982: 323-24).

Nem todos, enquanto historiadores (é esse o plano em que por agora me encontro), seguiram esta contenção. As muitas lacunas que marcam o escasso conhecimento da vida de uma tão fascinante personalidade são tentadoras e mesmo eventualmente lucrativas, quando se quer exercitar aquela “fantasia de romancista” de que falou Fidelino de Figueiredo¹⁴. De forma mais rigorosa: quando surgem numa biografia *pontos de indeterminação*, para usar a noção consagrada pela fenomenologia da literatura, espaços em branco que a imaginação do historiador ousado completa. Seguindo Ingarden, Wolfgang Iser acentuou o papel pró-ativo dos atos de leitura, uma vez que a assimetria de texto e leitor convida a que este preencha os *brancos* que a ficção, pela sua natureza, deixa em aberto (cf. ISER, 1987: 255 ss.); ora o fechamento que a história literária persegue parece metodologicamente incompatível com tal preenchimento

¹⁴ Justamente: uma personalidade controversa e não raro posta em causa no que toca ao rigor científico dos seus trabalhos, José Hermano Saraiva, foi autor de uma muito vendida *Vida Ignorada de Camões*, trabalho em que o apelo do desconhecido é mais forte do que o impulso para a fixação consistente dos factos histórico-literários.

(cf. PERKINS, 1992: 47). Em termos mais claros: se a história literária não conseguiu apurar o que lhe era necessário, o historiador não deverá ir além do que é conhecido. De maneira talvez demasiado esquemática, dir-se-á que o preenchimento dos *vazios* da vida de um escritor pode ter dois nomes: falsificação, no caso da historiografia literária; ficcionalização, no campo da criação literária.

5. Mas nem tudo é assim nítido, conforme alguma literatura pós-modernista tem mostrado e tal como deixei sugerido quando antes falei naquelas engenhosas construções metaficcionalis que tratam o escritor como personagem. Ainda há pouco, uma estudiosa de Camões, Maria Vitalina Leal de Matos, publicou um romance biográfico (*Camões – Este Meu Duro Génio de Vinganças*) em que a sua experiência de camonista se alia ao processo de construção de uma personagem-Camões em regime desenvolvamente ficcional.¹⁵

Este é um exemplo (porventura o mais recente, a menos que considerássemos o recente *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares), entre muitos outros, no caso com uma nota de curiosidade adicional, chegada de onde menos se esperaria: do interior dos estudos camonianos, lá onde predominam sérias e ponderosas preocupações com o rigor dos factos histórico-literários, quando é deles que se trata. Para além disso, a hipótese que quero colocar, antes de evocar alguns outros casos bem conhecidos, é a seguinte: a literatura – a de ficção narrativa ou outra – que tem adotado Camões como personagem não será imune, bem pelo contrário, à longa tradição e ao potencial narrativístico de uma história

¹⁵ São de outra ordem e motivação (da ordem da paródia hipertextual, da desconstrução do poema épico e das derivas a que ele deu lugar) dois outros textos do nosso tempo. Um deles intitula-se exatamente *Os Lusíadas* (1977) e é da autoria conjunta de Alface (pseudónimo de João Alfacinha da Silva) e Manuel da Silva Ramos. O outro, talvez injustamente esquecido, é o longo poema *As Quybyricas*, saído quando das (e de certa forma contra as) celebrações oficiais do quarto centenário (1972) da publicação de *Os Lusíadas*; assinado por Frei Ioannes Garabatus, o poema foi, de facto, escrito pelo pintor António Quadros (1933-1994) e surgiu com um prefácio de Jorge de Sena. Convém lembrar que Sena foi não apenas um eminente estudioso da obra camoniana, mas também autor de um conto (“Super Flumina Babylonis”, em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*) protagonizado pelo Camões poeta de “Sóbolos rios que vão”.

literária que tem trabalhado o escritor como se ele fosse personagem de um relato como tal estruturado. Refiro-me a este escritor de que tenho falado e também a outros: na sua já clássica *Vida e Obra de Eça de Queirós*, João Gaspar Simões (que além de biógrafo e crítico literário foi romancista, ainda que menor¹⁶) narra assim os momentos finais da vida de Eça: “É encomendado para o Instituto Pasteur um soro que lhe será injetado, caso ainda venha a encontrá-lo com vida. Os olhos do doente cintilam. Talvez esteja ali a saúde. E uma esperança lhe faz entreabrir os lábios num débil e fugaz sorriso” (SIMÕES, 1980: 675). Por menos do que isto o romancista Eça interpelou o historiador Oliveira Martins: “Estavas lá? Viste?” (QUEIRÓS, 2008: 261). Mas há mais: sendo aquele trecho (e muitos outros, além daquele) puro romance, ele nem sequer é original. Já antes de Gaspar Simões, Vianna Moog (2006) operara um cruzamento muito significativo, para o que aqui importa: a biografia literária de Eça, de que Moog é autor, frequentemente inclui microrrelatos e diálogos que vêm da própria obra do escritor, num exercício em que se misturam as águas da história literária com as da ficção.

Em meu entender é da história literária e do imaginário camoniano por ela fomentado que se nutrem muitos dos textos (e certamente não só na literatura portuguesa¹⁷) que tratam de explorar os traços mais sedutores e mais singularmente “heroicos” da personalidade de Camões, traços que não raro são metonimicamente associados ao destino coletivo português. Em boa parte, esses traços provêm do romantismo, invadiram algumas histórias da literatura e prolongaram-se para além delas. É consabidamente romântico, narrativizado e ficcional o poema *Camões* que Garrett compôs em contexto e em momento pessoal favorecedores de um

¹⁶ Romancista menor, mas romancista, autor, por exemplo, de *Pântano* (1940), *Um Marido Fiel* (1942) e *Internato* (1946).

¹⁷ Em 1932 publicou o escritor holandês J. J. Slauerhoff um romance há alguns anos traduzido para português (*O reino proibido*, edição Teorema, de 1997) em que se encontra uma personagem moldada sobre o poeta Camões. Segundo Patrícia Couto (1999) e Arie Pos, responsáveis por aquela tradução, uma das fontes usadas pelo romancista (personalidade complexa que desenvolveu um grande fascínio de auto-identificação por Camões) foi a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de Albino Forjaz de Sampaio.

movimento de identificação nada modesto¹⁸; e em parte é romântico e narrativo o Camões que Miguel Torga celebrou num dos *Poemas Ibéricos* (“Chamar-te génio é justo, mas é pouco./Chamar-te herói, é dar-te um só poder./Poeta dum império que era louco,/Foste louco a cantar e louco a combater.” TORGA, 2000: 721). Não é menos personagem e é até, em certa medida, mais incorporadamente narrativo o Camões em forma de estátua que aparece nas linhas finais d’*O Crime do Padre Amaro*, com “a Epopeia sobre o coração, a espada firme” (QUEIRÓS, 2005: 398), nas vésperas do terceiro centenário da sua morte, efeméride contaminada por claros propósitos políticos e ideológicos. Ou o Camões de Cesário Verde, nesse mesmo tricentenário, lembrado numa estrofe d’ “O Sentimento dum Ocidental”:

E evoco, então, as crónicas navais:

Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!

Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!

Singram soberbas naus que eu não verei jamais! (VERDE, 1970: 94)¹⁹

É ainda no mesmo tricentenário, compondo oitavas de sabor camoniano, no tom sombrio que se ajustava ao estado da Pátria decadente, que Gomes Leal alegoriza a miséria do épico regressado a Portugal. Ao abrir o canto II d’*A Fome de Camões* (título que diz muito daquilo que o longo poema narrativo quer ser) e imediatamente antes de o relato dar corpo de personagem sinistra à fome do poeta já moribundo, podemos ler:

É alta a noite. A lâmpada vacila,
como um pranto, na vasta enfermaria.

¹⁸ Refiro-me ao facto de Garrett ter composto o poema *Camões* no exílio, muito marcado pela figura do poeta perseguido: a nota B do autor à primeira estrofe do canto I (na segunda edição) é a este propósito muito elucidativa. Num ensaio capital sobre esta matéria, escreveu Eduardo Lourenço: “Le poème *Camoëns* est le premier grand texte portugais tissé avec le texte camonien” (LOURENÇO, 1988: 108).

¹⁹ O espaço camoniano do Chiado reaparece noutra passo do mesmo poema, esboçado, embora, nos termos difusamente impressionistas que a poesia de Cesário cultiva: “Mas, num recinto público e vulgar,/Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,/Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,/Um épico doutro ascende, num pilar!” (VERDE, 1970: 97).

Um marmóreo suor frio cintila
sobre a fronte do Génio, na agonia.
O Génio vai morrer; sobre a pupila
treme-lhe um pranto à luz baça e sombria,
mais triste do que o luto duma sina,
e um soluço através duma ruína. (LEAL, 1979: XXI)²⁰

6. Camoniamente dir-se-ia: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades./ Muda-se o ser, muda-se a confiança”. Para aquilo que me interessa, digo: mudam-se os tempos, reescreve-se a figura do poeta e deste modo se vai mudando alguma coisa do seu ser. Acontece assim até mesmo em cenários culturais muito distantes do centro de onde derivou a figura de Camões e das normas, mesmo que difusas, do campo literário e dos seus protocolos institucionais. Recordo o que disse Borges (a nação brasileira “não é menos herdeira de Camões do que o próprio Portugal”) e remeto, mesmo que brevemente, para um trabalho de Gilberto Mendonça Teles acerca da presença de Camões na poesia brasileira; nessa e em relatos da literatura popular, sobretudo nordestina, não raro de expressão oral ou então fixada em romances de cordel. É nesses relatos que Camões é refigurado como personagem-tipo: o poeta engenhoso, de palavra fácil e sentença sábia, sempre pronto a responder a desafios que aquelas qualidades facilmente superam. E mais: capaz de conjugar (ou mesmo de fundir) esses talentos com os de uma outra figura de poeta, o Bocage das anedotas brejeiras (Cf. TELES, 1976: , 275 ss.).²¹

Não é por aí, contudo, que desejo seguir, mas antes pelo caminho que leva a dois escritores portugueses da atualidade, José Saramago e António Lobo Antunes. O primeiro, já citado aqui como exemplo de apetência pela elaboração metaficcional de escritores como personagens, consagrou a

²⁰ E na estrofe seguinte: “Junto do leito uma mulher estranha,/com grandes olhos tristes e parados,/contempla-lhe o suor frio que o banha,/e abraça-o com seus braços descarnados./Como um sol que se põe numa montanha,/são frios os seus olhos encovados,/hirta, severa, trágica a postura,/como imagem d’antiga sepultura.” (LEAL, 1979: XXI).

²¹ Dois exemplos: de José Costa Leite, *O Casamento de Camões com a filha do rei* e de Severino G. de Oliveira, *As perguntas do rei e as respostas de Camões*.

Camões não um relato, mas um texto dramático, *Que farei com este livro?* (1980); é do destino *post mortem* de Camões e da sua epopeia, sob o signo do regresso à Pátria e da confrontação com os poderes instituídos, que trata um drama de cuja leitura depende “o trânsito para o futuro”. E aí de novo o que está em causa é, na figura e na desfortuna do poeta, a problematização da literatura e do seu destino. Nesse sentido, opera-se uma transferência de foco e declara-se: o protagonista de *Que farei com este livro?* “já não é Luís Vaz de Camões, mas o destinatário do seu livro e sua maior razão de ser (e agora também desta peça que o toma para ponto de partida): o povo português”. (REBELLO, 1988: 15).

O caso de Lobo Antunes é, para o presente contexto, mais significativo: refiro-me ao romance *As Naus* e ao papel que nele cabe a “um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”. Mas antes sublinho que aquele romance, publicado em 1988, constitui um dos relatos paradigmáticos do quem tem sido, em Lobo Antunes, a *narrativa de Portugal* em regime ficcional, num momento propício a efabulações pós-modernistas e, tendo em vista a situação histórica portuguesa, pós-coloniais. Já o tenho dito: quando se fizer a história do Portugal do último quartel do século XX, alguns dos romances de Lobo Antunes ocuparão nela um lugar de destaque pela forma como dão testemunho, nessa modelização ficcional, de um tempo histórico de desengano e de revisão de valores, de regresso à Europa e de traumas legados pelo Império extinto, de figuras amargas e de episódios grotescos vividos numa atmosfera de fim de século com a crepuscular coloração de um epílogo civilizacional. É, então, de anti-heróis que se constrói a ficção de Lobo Antunes desde o romance *Os Cus de Judas*; e é um desses anti-heróis, o tal Luís sem a vista esquerda, que obriga a repensar a epopeia em função do que é uma sua antífrase, ou seja, um romance intitulado originalmente *O Regresso das Caravelas* e depois, por razões acidentais, *As Naus*²².

²² Acontece que o título *O Regresso das Caravelas* estava registado em nome de outro escritor (Vittorio Káli) e Lobo Antunes foi obrigado a encontrar um título alternativo. A edição em francês manteve, contudo, *Le retour des caravelles*.

Neste, não é só o olho vazado de Camões que é recolocado, passando para o lado esquerdo do rosto (como se um espelho provocasse a inversão); o próprio sentido da epopeia é revisto, num tom que oscila entre a paródia, o sarcasmo e a amargura da História perdida. O tal Luís, que abre o segundo capítulo do romance, é, afinal, um retornado (como nos anos 70, a seguir à descolonização, se dizia em Portugal), perdido num cais de Lisboa; ele traz consigo os poucos haveres que lhe restaram, incluindo a urna com os restos do pai, sonha com a África perdida e com “os braços noturnos das negras carecidas”, e joga às cartas com um maneta espanhol também de regresso à Europa, um antigo soldado chamado Miguel de Cervantes. Tudo ponderado, trata-se de um novo naufrágio, agora simbólico e com a feição de uma tragédia histórica irreversível. Do poema épico nada se salva; ou então fica dele apenas esta espécie de anti-epopeia em que se enceta o processo crítico do Portugal pós-imperial, incapaz, por fim, de se libertar da memória já incómoda de uma grande personagem chamada Luís de Camões. No que depender deste romance, essa memória incómoda pode mesmo chegar ao extremo de riscar a epopeia do cânone, se as histórias da literatura futuras se louvarem na ficção meta-histórica que Lobo Antunes compôs.

7. Algumas breves reflexões finais que, mais do que respostas, deixam interrogações e propostas de trabalho relacionadas com o que tem sido o eixo deste texto: a verificação de que uma categoria narrativa (no caso: a personagem escritor, ou melhor, o escritor realmente existente, configurado como personagem) assume uma presença importante na história literária e na construção do imaginário que ela alimenta. A proeminência histórico-literária da personagem não deve ignorar o que George Steiner notou: “Si la historia es la circunferencia que describe un acto literario, artístico o textual para dar forma, este acto, a su vez, modela y anima lo que postulamos como historicidad recapturable y documentada”; e acrescenta Steiner: “nuestras reconstrucciones experimentadas del pasado son «ficciones de verdad» gramaticales y textuales. Están talladas a partir de las disponibilidades del pretérito. Ninguna verificación final externa está vinculada a ellas” (STEINER, 1991: 202-03). Como se Steiner nos dissesse:

façamos de Camões e de Shakespeare, de Balzac e de Castro Alves, de Machado de Assis e de Eça, de Camilo Castelo Branco e de Tolstói, de Baudelaire e de Fernando Pessoa grandes personagens de uma *ficção de verdade* chamada história da literatura.

A isso somos conduzidos pelo facto crucial de as propriedades constitutivas da personagem implicarem a narratividade como cenário de enquadramento funcional e discursivo. Nesse sentido, podemos dizer: assim como a personagem é virtualmente narrativa (isto é: carece do relato para existir), inevitavelmente a história literária que a acolhe e que a trabalha como instrumento heurístico cultiva uma correlata dinâmica narrativa. Chamo a atenção para três aspetos deste *ménage à trois* personagem-história literária-narrativa. Primeiro aspeto: se há componente que incute densidade histórica à personagem esse componente só pode ser o tempo; e é a narrativa que acentua e dá sentido à vivência humana do tempo (assim falava Paul Ricoeur). Segundo: aquilo a que chamo densidade histórica da personagem envolve componentes ideológicos e axiológicos que muito convêm a uma história literária que se não faz de forma inocente; ela escolhe, hierarquiza e toma partido (é para isso que tendemos quando distinguimos os grandes escritores dos escritores menores)²³. Terceiro: a narratividade que, pela via da personagem (embora não só por ela), enforma a história literária favorece a tensão própria do grande enredo de que se tece a história da literatura; e assim, os escritores não são apenas *maiores* e *menores* (o que já não seria pouco), mas revelam-se-nos aos pares, em relações de enfrentamento, de complementaridade ou até de conflitualidade a que não ficamos indiferentes.

²³ A escolha e a hierarquização de que aqui se fala está presente na organização e na lógica da antologia, publicação que à sua maneira trabalha com e para a história literária. Sublinho o significado e os efeitos da escolha antológica lembrando o seguinte: uma antologia da poesia portuguesa do século XX publicada há alguns anos (antologia construída, é certo, de forma peculiar) causou perplexidade e mesmo controvérsia por deixar de fora um escritor como Miguel Torga. O título e o propósito do ensaio introdutório da referida antologia deixam no ar algumas insinuações interessantes: “Desaprender com a história” (cf. SILVESTRE e SERRA, 2002).

Dito isto, acrescento o seguinte: ter-se-á notado (ou então nota-se agora) que os nomes que invoquei como potenciais ou efetivas grandes personagens da história literária (Camões, Shakespeare, Baudelaire, Pessoa, etc.) correspondem a escritores do passado, historicamente “resolvidos” e devidamente classificados e arrumados nas estantes que para eles preparámos. Mais: aqueles são nomes que vêm de tempos e de modos de vida em que abundam omissões e lacunas; não os conhecemos em carne e osso, como aconteceu, acontece ou poderá ainda acontecer relativamente a Drummond de Andrade, a Miguel Torga, a Saramago, a Paul Auster, a Lobo Antunes, a Mario Vargas Llosa ou a Gabriel García Márquez. Por tudo isso, parece fazer mais sentido (ou um sentido diferente) a construção daquelas outras personagens-escritores cujos pontos de indeterminação (Ingarden) ou *brancos* (Iser) autorizam a imaginação do historiador a um trabalho que evita a pergunta embaraçosa de Eça a que antes aludi. Jorge de Sena, notável escritor e eminente camonista, escreveu palavras que confirmam, a respeito de Camões, isto mesmo e outras coisas que aqui já disse: “É certo que pouco ou nada se sabe de concreto acerca desse homem, cujo nascimento, cuja vida, cuja morte e cujos restos mortais são duvidosos, maravilhosamente duvidosos. O que é um convite à imaginação”. (SENA, 1980: 17)

Mas há mais. Os escritores, digamos, *de agora* sabem defender-se ou têm quem os defenda das confabulações de uma história literária que, no futuro (se houver um futuro para a história literária), poderia dar deles uma imagem diferente da personagem que eles querem ser ou que alguém quer que eles sejam. Não me adentrarei por este terreno movediço, deixo apenas o alerta para esta questão. Esse alerta decorre do conhecimento que hoje temos da forma de atuar de diversos mecanismos institucionais que incluem, entre outros, os prémios, as validações académicas (às vezes estimuladas pelos próprios escritores), as editoras e as suas máquinas de *marketing*, os agentes literários, a vigilância dos herdeiros e os *lobbies* que protegem as minorias²⁴. Assim se vai preparando a posteridade do

²⁴ Alguns destes mecanismos e instâncias de validação estão caracterizados em REIS, 2001: 19 ss.

escritor e condicionando a personagem que outros não de ler numa narrativa chamada história da literatura. Não havia tais mecanismos no tempo de Gil Vicente, de Camões, de Racine, de Baudelaire ou de Fernando Pessoa; e os que existiam (como a proteção mecenática) tinham efeitos diversos, eventualmente menos sinuosos e de menor projeção histórica do que aqueles que mencionei.

Penso que assim, pela via da consagração do escritor como personagem, está vencida uma espécie de aporia ou, no mínimo, um constrangimento metodológico formulado por David Perkins: por um lado, “narrative literary history cannot be wholly adequate as history because it is narrative”; por outro lado, “it cannot be very gripping as narrative because it is also criticism and history” (PERKINS, 1992: 40). Acontece que, pelo caminho que tenho seguido, aquele constrangimento deixa de fazer sentido, porque a história literária é narrativa e não se vê que possa ser de outro modo; o próprio Perkins nota que a história literária atual é viável por ter sido superada uma fratura operativa que há meio século predominava: “literary critics studied rhetoric and fictional representation, and historians (and even literary historians) made representations of the past without considering that these also were rhetorical in form and were even, in many cases, like literary fictions. Now, however, we increasingly see that the past is necessarily transformed in the effort to represent it discursively”. (PERKINS, 1992: 19).

Isto dá resposta a todas as dificuldades da história literária na atualidade? Certamente que não e muito menos são assim resolvidas duas que, por fim, aponto. Uma: a história literária, *também por ser narrativa*, não se esgota no tratamento da figura singular do escritor; antes dele e envolvendo-o está o sentido da mudança e a feição plural que esta exhibe, conforme bem notou Claudio Guillén: “Un punto de vista lineal, secuencial o serial, nos impediría captar las simultaneidades. *El sistema en conjunto cambia, pero sólo porque ciertas alteraciones parciales hacen posible ese efecto total*” (GUILLÉN, 1989: 261). Outra dificuldade: a história literária sempre enfrentará a cruel e perversa obrigação da escolha, que vai de par com a síndrome do esquecimento que é a contraparte inevitável de uma tal escolha; e ambos, escolha e esquecimento, transparecem em ges-

tos e em opções tão díspares como a preparação de planos curriculares, a dimensão das estantes que compramos ou os elencos de autores em coleções que editamos.

Recorro a Eça para bem me explicar e já terminando. Num caricatural episódio do romance *A Capital!*, alguns conspiradores que se batem pela implantação da República chegam a discutir uma proposta bizarra: pendurar nas paredes da sala onde se reúnem os sócios do clube político os retratos de todos os mártires da liberdade. Proposta difícil de concretizar, conforme argumenta um dos conspiradores, cúmplice, sem o saber, das dificuldades da história literária. Diz ele: “é difícil obter o retrato da maior parte, – a não ser desenhos de fantasia, que por falsos, tendem a produzir indiferença, em lugar de impor a veneração. Além disso, os mártires são inumeráveis, as paredes são só quatro...” (QUEIRÓS, 1992: 299)

Assim estamos nós: lutamos contra a indiferença de quem lê as nossas fantasias e temos escassas paredes para tantos mártires da literatura.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Aníbal (1996). *O Rosto de Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARAC, Jonathan (1995). “What is the History of Literature”, in Marshal Brown (ed.), *The Uses of Literary History*. Durham and London: Duke Univ. Press.
- AZIZA, Claude *et alii* (1978). *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Paris: Fernand Nathan.
- BORGES, Jorge Luis (2001). *Destino e obra de Camões*. Buenos Aires: Embaixada de Portugal.
- BRUNER, Jerome (1991). “The Narrative Construction of Reality, in *Critical Inquiry*, 18, Autumn.
- CAMÕES, Luís de (1972). *Os Lusíadas*. Edição de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- CLÁUDIO, Mário (2011). *Tiago Veiga*. Lisboa: Pub. Dom Quixote.
- COUTINHO, B. Xavier (1946-48). *Camões e as artes plásticas*. Subsídios para a iconografia camoniana. Porto: Liv. Figueirinhas, 2 vols.

- COUTO, Patrícia e Arie POS (1999). “Camões e Macau num romance neerlandês”, in *Revista Camões*, n.º 7.
- ELLIOTT, Emory *et alii* (ed.) (1987). *Columbia Literary History of the United States*, New York: Columbia Univ. Press.
- FERNANDES, Maria da Penha C. (coord.) (2005). *História(s) da Literatura*. Actas do 1.º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas. Coimbra: Almedina.
- FERREIRA, Vergílio (1994). *Conta-corrente*, nova série, III. Lisboa: Bertrand.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da Literatura Clássica*. I Época (1502-1580) (1946). 3.ª ed. rev. São Paulo: Editora Anchieta.
- GARRETT, Almeida (1971). *Lírica de João Mínimo, Lírica Completa*. Lisboa: Arcádia.
- GUILLÉN, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- HOLLIER, Denis (ed.) (1989). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- LEAL, Gomes. *A Fome de Camões* (1979). Lisboa: Pub. Culturais Engrenagem.
- LOURENÇO, Eduardo (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões*. 2.ª ed. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda.
- MARINHO, Maria de Fátima (2001). “A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos”, in *Voz Lusíada*, 16, 1.º sem.
- MIGUEL, Jorge. *Camões. De vós não conhecido nem sonhado?* (2008). Lisboa: Plátano.
- MINK, Louis O. (1970). “History and Fiction as Modes of Comprehension”, in *New Literary History*, vol. 1, 3, Spring.
- MINK, Louis O. (1978). “Narrative form as a cognitive instrument”, in R. H. Canary e H. Kozick (eds.), *The Writing of History*. Literary Form and Historical Understanding. Madison: The Univ. of Wisconsin Press.
- MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o Século XIX* (2006). 6.ª ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro [1.ª edição: 1938].
- MOREIRA, Maria Eunice (1983). *Histórias da literatura*. Teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- MOREIRA, Maria Eunice (2004). “Uma história (romanceada) da literatura brasileira”, *Revista da ANPOLL*, v. 16.
- MOREIRA, Maria Eunice (2010). *Histórias da literatura*. Teorias e perspectivas. Porto Alegre: EDIPUCRS.

- MOUZINHO, António Ruivo (org.) (2002). *Camões, grande Camões...* Porto: UNICEPE.
- PEREIRA, Ana Isabel (1999). *A figura do escritor na ficção queirosiana*. Coimbra: Faculdade de Letras.
- PERKINS, David (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press.
- QUEIRÓS, Eça de (1958). *Os Maias, Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão Editores, vol. 2.
- QUEIRÓS, Eça de (1992). *A Capital! Começos duma carreira*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2005). *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Presença.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência* (2008). Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vol. II.
- QUEIROZ, Maria José de (1998). *Os Males da Ausência ou a Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- REBELLO, Luiz Francisco (1988). “Prefácio (talvez) supérfluo”, *Que farei com este livro?* 2.^a ed. Lisboa: Caminho.
- REMÉDIOS, Mendes dos (1930). *História da Literatura Portuguesa desde as Origens até à Atualidade*. 6.^a ed. Coimbra: Atlântida Liv. Editora.
- REIS, Carlos (org.) (1995-...). *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- REIS, Carlos (2001). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina [reimp.].
- RICO, Francisco (org.) (1980-1983). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- SARAIVA, A. José e LOPES, Óscar (1982). *História da Literatura Portuguesa*. 12.^a ed. Porto: Porto Editora.
- SENA, Jorge de (1980). *Trinta Anos de Camões: 1948-1978*. Lisboa: Edições 70.
- SILVESTRE, Osvaldo M. e Pedro SERRA (eds.) (2002). *Século de Ouro*. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.
- SIMÕES, J. Gaspar (1980). *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 3.^a ed. Amadora: Liv. Bertrand.
- STEINER, George (1991). *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino.
- TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Camões e a poesia brasileira*. 2.^a ed., Brasília/São Paulo: Ed. Quíron/Inst. Nacional do Livro.

TORGA, Miguel (2000). *Poesia Completa*. Lisboa: Pub. Dom Quixote.

VERDE, Cesário (1970). *O Livro de Cesário Verde*. 15.^a ed., Lisboa: Minerva.

WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form*. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press.

CAPÍTULO 3
FIGURAÇÕES DA PERSONAGEM REALISTA:
OS BIGODES E OS RASGOS DE TOMÁS DE ALENCAR

1. Sempre constituiu para mim um desafio quase perverso aquilo que se passa (e também o que *não* se passa) num episódio bem localizado d'*Os Maias*. Tal episódio não nos é *dado a ver*, no sentido figurado em que o narrador do romance o não relata em primeira instância; em vez disso, é uma personagem que conta a outra o que se passou. Recordo: Pedro da Maia sai para uma caçada, organizada para obsequiar um italiano exilado, que exhibe a aura romântica de ter sido condenado à morte por conspirar contra os Bourbons. Pois bem, as coisas quase acabam mal (melhor: vão mesmo acabar mal, mas ainda é cedo para o saber). Cito:

Nessa tarde, Maria jantava só no seu quarto, quando sentiu carruagens parando à porta, um grande rumor encher a escada; quase imediatamente Pedro aparecia-lhe trémulo e enfiado:

- Uma grande desgraça, Maria!
- Jesus!
- Feri o rapaz, feriu o napolitano!...
- Como?

Um desastre estúpido!... Ao saltar um barranco, a espingarda disparara-se-lhe, e a carga, zás, vai cravar-se no napolitano! Não era possível fazer curativos na *Tojeira*, e voltaram logo a Lisboa. Ele naturalmente não consentira que o homem que tinha ferido recolhesse ao hotel: trouxera-o para Arroios, para o quarto verde por cima, mandara chamar o médico, duas enfermeiras para o velar, e ele mesmo lá ia passar a noite...

– E ele?

– Um herói!... Sorri, diz que não é nada, mas eu vejo-o pálido como um morto. Um rapaz adorável! Isto só a mim, Senhor! E então o Alencar, que ia mesmo ao pé dele... Podia antes ter ferido o Alencar, um rapaz íntimo, de confiança! Até a gente se ria. Mas não, zás, logo o outro, o de cerimónia. (Queirós, 1958a: 31)

Sabe-se o que acontece a seguir: o italiano é levado para Arroios, passa a frequentar a família e um dia, como era de esperar, foge com Maria Monforte. Segue-se a separação dos irmãos, o suicídio de Pedro da Maia e, muito mais tarde, a tragédia do incesto.

As minhas questões são estas: como se desenrolaria a história d’*Os Maias* se o tiro tivesse acertado, como Pedro deseja, no Alencar, amigo disponível que para isso bem serviria? Iria Alencar para Arroios? Haveria adultério e fuga de Maria Monforte? Com Tomás de Alencar? Haveria incesto? Em resumo: existiriam *Os Maias*? Talvez, mas certamente não como os conhecemos.

Não pretendo reescrever o romance, como é evidente. Mas parto desta hipótese (desta *não história*) para o que quero expor. E centro-me nas figurações da personagem, tendo em atenção o que elas implicam num determinado quadro periodológico, que é o do realismo. É esse quadro periodológico que de certa forma determina, constrange e rege a figuração da personagem, traçando-lhe limites e demarcando comportamentos que fazem dela uma entidade pouco menos do que previsível. Noutros termos: mesmo que levasse um tiro, Alencar não se atreveria, por certo, a levantar olhos gulosos para a bela Monforte. É verdade que o poeta da *Flor de Martírio* nutre pela mulher do amigo uma paixão, mas, diferentemente de outras que então afluem, é essa uma paixão inocente, expressa através de uma retórica em princípio inofensiva: “E nada havia mais extraordinário que o tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal, com que ele pronunciava este nome – MARIA!” (Queirós, 1958a: 29)

A virilidade do poeta de Alenquer não está aqui em causa. O que digo é que, no cenário ficcional em que existe como personagem, Alencar não pode ir além de arroubos líricos que os seus bigodes e os seus

rasgos pré-determinam. De certa forma, os bigodes, os rasgos e o olho turvo são as marcas emblemáticas de uma personagem que se configura como Alencar e não de outro modo, porque uma certa lógica de figuração ficcional isso mesmo impõe. Outra questão será sabermos se aquela lógica e aquele retrato em esboço consentem extensões endereçadas a outras entidades que não comparecem formal e expressamente na ficção. E ainda outra coisa: de que modo essas extensões se processam, em clave realista e num século que afirmamos ser o do romance. Dizendo-o interrogativamente: até onde podem chegar os rasgos e os bigodes de Tomás de Alencar? Mais: quem é, por fim, Tomás de Alencar?

2. Parto para o que se segue de uma reflexão acerca daquilo a que chamo a precariedade inelutável da imagem, num sentido amplo que cobre também a imagem das personagens nas ficções narrativas. Diz Jean Burgos, num livro conhecido sobre a poética do imaginário: “Para ser a melhor figuração possível, a imagem nunca é senão aproximação, na medida em que a realidade que ela chama permanece para sempre ausente, secreta e esquiva; e a ponderação da sua função simbólica ensinanos, deste modo, que a imagem é essencialmente inadequada e remete, por esse facto, para uma multiplicidade de qualidades não figuráveis” (Burgos, 1982: 81). Avanço desde já para o seguinte: provavelmente são as *qualidades não figuráveis* que explicam perguntas e equívocos muitas vezes patentes na reação perante certas personagens ficcionais, quando alguma ou algumas delas são identificadas com pessoas conhecidas pela nossa experiência empírica, concretizando-se então um procedimento de leitura à *clef*.

Semelhantes equívocos e interrogações são especialmente dramáticos (e, de outro ponto de vista, impertinentes), quando a precariedade da imagem envolve a linguagem verbal. E, ao contrário do que à primeira vista seria de pensar, são as narrativas ditas realistas que suscitam com mais frequência aqueles mal entendidos e aquelas perguntas. Voltarei a isto, mas antes devo notar o seguinte: se associamos, como parece aceitável, a questão da imagem à da representação, então podemos falar verdadeiramente em paradoxos como aquele a que Félix Martínez Bonati se

referiu: “A representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto.” E depois: “A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação funcionar como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado” (Martínez Bonati, 1980: 20). Não estamos aqui longe, como parece evidente, de uma perspectiva fenomenológica, segundo a qual dizemos: “O representante ‘imita’ o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente representado e assim trazer, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura” (Ingarden, 1973: 267).

Além de outras já formuladas e que a estas conduzem, as questões que me interessam são, portanto, as seguintes: o que nos é dado a conhecer quando lemos a representação, tanto quanto possível *realista*, de uma personagem ou de um cenário de ficção? Para que *ausência* remete essa representação? Temos legitimidade, numa tal busca do ausente, para reconhecer entidades empiricamente existentes, sem derrogação da lógica da ficção? De forma mais clara: em *La Regenta*, Vetusta é mesmo Oviedo? Tomás de Alencar é mesmo Bulhão Pato? Perguntas diferentes, estas últimas, de outras, porventura mais frequentes e menos melindrosas, tais como: D. João V do *Memorial do Convento* é o mesmo D. João V da História de Portugal? O Rio de Janeiro de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o mesmo Rio de Janeiro de um cidadão chamado Machado de Assis?

Aquelas primeiras interrogações conduzir-me-ão em tempo próprio a um outro paradoxo, o da transparência dos discursos a que chamamos realistas. Antes, porém, sublinho uma proposta de novo sugerida por Burgos: trata-se de ler a ficção realista com base em procedimentos de alusão que fazem da leitura um ponto de partida e não de chegada¹; ou, se se preferir, um ponto de passagem. Voltando ao meu título, indagarei,

¹ Escreve Jean Burgos: “Se, então, a imagem parece sempre fazer alusão a outra coisa que não a linguagem que ela sustenta, virando as costas a todos os referentes de que procede, é efetivamente porque ela é essencialmente lugar de eclosão, ponto de partida” (Burgos, 1982: 79).

com a ajuda de Eça doutrinário, onde nos levam os bigodes de Tomás de Alencar, se quisermos saber para quem eles apontam.

Chegado a este ponto, é inevitável trazer aqui uma metáfora tão sugestiva como enganadora: fronteiras da ficção, expressão que é, por assim dizer, a especialização de uma outra mais abrangente e igualmente territorial, a das fronteiras da literatura, esta última em direta correlação com a noção, também metafórica, de campo literário². O que aquela metáfora insinua, porventura com excessiva desenvoltura, é que os universos ficcionais constituem espaços demarcados, onde não se entra e de onde se não sai sem visível subversão ontológica. Este é, aliás, um aspeto de que os narradores realistas mais formais e mais sisudos muitas vezes cuidaram, eximindo-se, por exemplo, de interpelações ao *leitor* que ficava disciplinadamente *do lado de fora* da ficção, atento e venerador – mas no seu lugar.

A metáfora é excessiva, bem entendido. Gérard Genette, conjugando a argúcia do ensaísta com o rigor do teorizador, recuperou uma figura de retórica relativamente obscura, a metalepse, para mostrar que as mudanças de nível nas narrativas ficcionais são mais correntes do que se julga. Mais frequentes até do que poderiam pensar os tais sisudos narradores realistas (alguns não o foram tanto), que certamente não leram *Jacques le fataliste* e que não viram *A Rosa Púrpura do Cairo*, esse extraordinário exercício metaficcional que consente a Tom Baxter, “adventurer, explorer, of the Chicago Baxters”, a transgressão da fronteira física que o separa da espectadora Cecily (cf. Genette, 2004: *passim*).

Quando Henry James, no prefácio de *The Portrait of a Lady*, disse que a casa da ficção tem um milhão de janelas, estava claramente a indiciar uma permeabilidade e um potencial de passagens transficcionais que desmentem a rigidez formal das tais fronteiras. Não é menos elucidativa, ainda que de uma outra ordem (a da contratualidade da leitura em função

² Como sugere Laurence Lerner, importa ter em conta que “a literatura invade e imbrica-se com os territórios contíguos”; sendo certo que “as fronteiras são efectivas”, também é certo que “essas sobreposições não são nada de assustador, mas antes enriquecedoras” (Lerner, 1988: 3). A imagem do *campo literário* remete, evidentemente, para o pensamento e para as análises de Bourdieu, 1992.

de molduras editoriais próprias), a paródica ambivalência d’*O Mistério da Estrada de Sintra*: o relato epistolar de incidentes anunciados como verídicos, que o jovem Eça e o amigo Ramalho Ortigão publicaram no espaço usualmente “literário” do folhetim, no *Diário de Notícias*, parece mudar de estatuto (para o leitor desprevenido muda mesmo), quando o próprio jornal, no fim da história, desfaz a divertida mistificação. O que mais tarde vem a ser confirmado quando as cartas são reunidas num volume como romance epistolar em regime ficcional. Como quem diz: ontologia e fenomenologia da ficção, enfim harmonizadas (veja-se a este propósito Monteiro, 1987).

4. Antes de chegar a um caso-personagem exemplar para a problematização da estética do realismo, lembrarei aspetos importantes da representação da personagem de ficção ou, como prefiro dizer, da *figuração ficcional* (cf. Reis, 2006). Coloco-me, assim, num estádio de partida, que é o da semântica formal, tal como ela se projeta no âmbito dos estudos narrativos. Desenvolve-se a partir daí uma teoria da personagem que faz dela uma categoria nuclear na construção do que chamamos mundos possíveis ficcionais; sendo o que são, os mundos possíveis ficcionais não devem ser entendidos, todavia, nos termos de uma plena autonomia em relação ao mundo real e ao conhecimento empírico que dele temos. A radicalização da autonomia que eles reclamam – mesmo quando parecem apontar nesse sentido – traduzir-se-ia numa absurda concepção dos textos ficcionais como textos autotélicos e desligados do mundo.

O erro de um tal desligamento acentua-se quando falamos do realismo e quando nos seus romances observamos, como que em jeito de ponderação metaficcional, reações e comportamentos diretamente decorrentes de modos culturais de existência das personagens como leitoras de romances e espectadoras de teatro. Emma Bovary e Luísa, sua descendente em linha direta, não leem impunemente Walter Scott: aquele cavaleiro com uma pluma branca que galopa sobre um cavalo negro e que Emma deseja³,

³ Um passo do cap. VI de *Madame Bovary*: “Avec Walter Scott, plus tard, elle s’éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre

tende a tornar-se real e (literalmente) palpável, mas sem a pluma nem o cavalo, quando a personagem amadurece, num cenário provinciano pouco propício a tais adereços. E em *La Regenta*, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla não é, para Ana Ozores, presença inócua; percebe-o bem o astuto Magistral, atento aos sentidos (à sensualidade) da confessada, quando se faz porta-voz nem mais nem menos do que da palavra de Deus: “Hija, pues para acordarte de mí no debes necesitar que a Zorrilla se le haya ocurrido pintar los amores de una monja y un libertino; ven a mi templo, y allí encontrarán los sentidos incentivo del alma para la oración, para la meditación y para esos actos de fe, esperanza y caridad que son todo mi culto en resumen...” (Clarín, 1985: 375).

O que estes comportamentos e decorrentes desafios mostram é que a semântica das figuras ficcionais (e antes de mais, as que são “lidas” por personagens que o realismo europeu consagrou) desenvolve-se e aprofunda-se numa pragmática da ficção que aos propósitos ideológicos do realismo muito convém. A personagem Don Juan não chega a passar fisicamente para o lado da espectadora Ana Ozores; e Luísa não é levada por Armand (*bélas!*) a passear no Bosque de Bolonha, cujos fascínios a estreiteza lisboeta do Passeio Público mais realçava. Mas o impulso metaléptico existe e é ele que, por causa da desatenção de amigos e de maridos, contribui para traçar a *sorte funesta* daquelas mulheres – como diria o conde de Monte Redondo, do drama *Honra e Paixão*. Não é Ernestinho Ledesma, autor daquele drama, mas sim o provinciano Artur Corvelo, nos “começos duma carreira” de escritor, quem se vê compelido a alterar, no seu drama *Amores de Poeta*, o nome de uma personagem, a Duquesa de S. Remualdo, porque uma embaraçosa semelhança onomástica ameaçava a respeitabilidade da Condessa de S. Remualdo:

dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.” (Flaubert, 1964: 586-587). No respeitante a Eça e à questão da leitura enquanto condicionamento do imaginário (e em particular do imaginário feminino), deve ser mencionado o estudo de Cunha, 2004.

Artur, atarantado, balbuciou:

– É duquesa.

– Duquesa, ou condessa. É um título da casa, é um título antiquíssimo. Sou relação da família, pessoas da primeira sociedade... (Queirós, 1992: 237).

O escritor neófito está, então, avisado: há componentes da personagem (o nome é um deles, mas há outros talvez mais tentadores) que induzem procedimentos de identificação potencialmente ofensivos. Do mesmo modo, as Emmas, as Luíças e as Anas Ozores de carne e osso que leram *Madame Bovary*, *O Primo Basílio* e *La Regenta* ficam a saber que a permeabilidade entre mundos ficcionais e vidas reais gera movimentos de vaivém que podem ter consequências (de novo) funestas.

Esboçam-se assim dispositivos narrativos que articulam uma verdadeira retórica da personagem, uma retórica cuja componente perlocutória é óbvia. Não forço a nota se disser que essa retórica da personagem contribui decisivamente para a concretização de figuras ficcionais com especial significado funcional no tempo do realismo: o tipo e o retrato, sendo este segundo um efeito da homologação da literatura com a pintura (veja-se Guillou e Thoizet, 1998). De facto, as cumplicidades entre realismo pictórico e realismo literário estão bem evidenciadas na frequência com que, em discursos doutrinários, o segundo adotou expressões e imagens provindas do primeiro: o retrato, o quadro, a caricatura, o traço, a pintura, etc. (voltarei a esta questão, a propósito de Tomás de Alencar e dos retratos a que ele deu lugar).

Ao mesmo tempo, convém lembrar que a retórica da personagem, em tempo e em contexto realistas, determina a configuração de entidades com a nitidez e com a capacidade de diferenciação que as circunstâncias requerem: a personagem é, então, normalmente bem caracterizada, insere-se numa hierarquia estruturada, revela uma coerência e uma previsibilidade que a lógica do romance vigente impõe, deixando pouca margem para o inusitado. A não ser, é claro, que esse inusitado esteja desde logo inscrito (e, portanto, previsto) no código genético da figura em desenvolvimento. O que não implica que da personagem seja dito *tudo*: fazê-lo seria tornar

a narrativa interminável, ao mesmo tempo que se neutralizaria aquela concretização de que há pouco falei e não sem intenção. Disso mesmo apercebeu-se Eça de Queirós, como que antecipando críticas que Machado de Assis haveria de fazer a *O Primo Basílio*. Diz Eça na conhecida carta a Teófilo Braga, de 12 de março de 1878: “Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação”; e acrescenta: “O essencial é dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura” (Queirós, 2008, I: 184).

5. Repito: não foi por acaso que usei o termo concretização. Usado na aceção fenomenológica que Ingarden estabeleceu e Wolfgang Iser aprofundou, o conceito de concretização deslocou-me para um terreno que me interessa, agora que me vou acercando dos bigodes e dos rasgos de Tomás de Alencar. Esse terreno é o da leitura, enquanto processo de preenchimento de pontos de indeterminação que levam à constituição de uma imagem em que o leitor incute, por sua conta e risco mas não de forma aleatória, algumas das qualidades não figuráveis de que antes falei. Algo semelhante a um *casting* (encontrar um ator de carne e osso para uma personagem) e algo que, ao mesmo tempo, há-de ajudar a responder à pergunta que a alguns embaraçou: é Tomás de Alencar um erro ou um acerto de *casting*?

Chego, assim, ao domínio daquilo a que Vincent Jouve, conjugando psicanálise, narratologia e fenomenologia, chamou *imagem-personagem*. A natureza e o modo de existência da imagem-personagem (uma imagem induzida pelo ato de leitura) assenta no reconhecimento de uma espécie de escassez descritiva que acaba por se revelar bem fecunda, do ponto de vista da configuração do universo ficcional e dos seres que o povoam. “Aquela pobreza visual da imagem mental”, diz Jouve, “não é necessariamente negativa. É, com efeito, a indeterminação relativa da representação que cria essa intimidade excepcional (...) entre o sujeito que lê e a personagem” (Jouve, 1992: 41).

Confesso que não me agrada a expressão *intimidade excepcional*, uma vez que ela evidencia uma feição psicologista que me causa algum des-

conforto. Mas não deixo de acentuar o significado de dois componentes importantes da construção da personagem: a sua dimensão extra-textual, que remete para a memória de experiências do leitor, e a sua dimensão intertextual, apelando à enciclopédia de leituras (como diria Umberto Eco) de quem lê (cf. Jouve, 1992: 45 ss.). E isto embora se saiba que a personagem realista está muitas vezes espartilhada por elementos de caracterização que podem limitar aquela indeterminação relativa. Exemplifico: se sabemos do conselheiro Acácio, entre outras coisas, que era alto e magro, que vestia de preto e que tinha um rosto aguçado no queixo, terminando numa “calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto” (Queirós, 1958: 863), então parece que temos pouca margem de manobra para, no plano da apreensão do que significa esta figura ficcional, irmos além do que está no texto e em metatextos a que ele deu lugar. Refiro-me em especial à tal carta de Eça a Teófilo Braga, em que o escritor explicou bem explicado o que significam as personagens d’*O Primo Basílio*⁴. Exagerando um pouco: no quadro de referência do realismo que enforma *O Primo Basílio*, não podemos esperar que o respeitável conselheiro seduza Luísa e lhe ensine, como Basílio, numa bafienta alcova em Arroios, “uma sensação nova” (Queirós, 1958: 995)⁵ – coisa que seria estranha, mas não impossível, do ponto de vista da pura lógica da ficção, desde que nos deslocássemos para um outro âmbito periodológico, por exemplo, para o de uma paródia pós-modernista; em semelhante contexto, as competências do conselheiro poderiam aparecer renovadas.

Mas a verdade é que, mesmo sendo as coisas o que são, aqueles traços físicos e sobretudo aquela calva não se esgotam (nem esgotam

⁴ Um passo dessa carta bem conhecida: “*O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isto é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. – enfim, a *burguesinha da Baixa*. Por outro lado, o amante – um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor *grátis*. Do outro lado, a criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra.” (Queirós, 2008, I: 183).

⁵ Refiro-me, evidentemente, ao famoso (e escandaloso, na época) episódio do *cunnilingus* que ocorre no capítulo VII d’*O Primo Basílio*.

a personagem, bem entendido) na descrição feita: para a fogaosa Dona Felicidade, ainda antes de o conselheiro entrar em cena, a calva do conselheiro é “larga, redonda, polida, brilhante às luzes” (Queirós, 1958: 862) e sobretudo provoca na boa senhora transpirações nas costas e desejos mal contidos: “Tinha uma vontade absurda, ávida de lhe deitar as mãos, palpá-la, sentir-lhe as formas, amassá-la, penetrar-se dela!” (Queirós, 1958: 863). Ou seja: mesmo que a personagem pareça aperreada pelas suas características físicas (mesmo que pareça, dizia o velho Forster, um *flat character*), há mais vida para além daqueles atributos, como o sugerem Dona Felicidade e, com ela, as Donas Felicidades da vida e das leituras que nela se fazem. Deste modo, até a personagem realista pode revelar uma capacidade de projeção extra-ficcional que me leva a notar no conselheiro Acácio dois movimentos complementares: aquele que convida a indagar, em sintonia com as lógicas do romance realista oitocentista, de *onde vem* o conselheiro Acácio⁶ (não necessariamente *de quem vem*), e o movimento mais difuso, que transcende a personagem e que, por via idiomática, gerou um vocábulo vivo e ativo entre nós: o adjetivo *acaciano*, mais sugestivo do que o *conselheiral* que Eça chegou a usar. Um tal vocábulo tem tudo a ver com deslocamentos metalépticos que a mais insuspeita narrativa ficcional permite, deslocamentos que, vou já alertando, não são necessariamente da ordem da transposição, digamos, física das chamadas fronteiras da ficção.

Já que estou em registo de referências à conformação da cabeça e da calvície, trago aqui uma outra personagem queirosiana, para continuar a rebater a imagem de estabilidade que nem sequer a personagem-tipo (como diria a doutrina do realismo) acaba por conseguir. Carlos Fradique Mendes, que é quem descreve e caracteriza essa outra personagem, não gostaria por certo de se ver citado a propósito do realismo – e isso dava até para outras considerações (cf. Reis, 1999: 156-163); mas o seu Pacheco é, a vários títulos, tentador. Como se sabe, desde jovem Pacheco escondia o seu “imenso talento” por detrás da testa: “A testa de Pacheco

⁶ Eça ajudou a responder a isto na carta a Teófilo Braga: Acácio provém de uma atitude mental e social que o escritor designa como formalismo oficial.

oferecia uma superfície escanteada, larga e lustrosa. E muitas vezes, junto dele, conselheiros e directoresgerais balbuciavam maravilhados: «Nem é necessário mais! Basta ver aquela testa!» (Queirós, 1958b: 1065-66). Pois bem: com o decorrer dos anos, Pacheco vai emudecendo e a testa vai crescendo, como imagem visível do processo que culmina onde era de esperar: “A sua velhice ofereceu um carácter augusto. Perdera o cabelo radicalmente. Todo ele era testa.” Nem de propósito: o mausoléu em que repousa Pacheco, no Alto de S. João, ostenta uma escultura, «Portugal chorando o Génio», “por sugestão do senhor conselheiro Acácio (em carta ao «Diário de Notícias»)” (Queirós, 1958b: 1067-1068). Não basta isto para assimilarmos Pacheco a Acácio; mas isto é suficiente para lermos as personagens realistas como ponto de passagem para outra coisa, que não necessariamente as pessoas que elas permitem evocar, com ou sem razão (normalmente sem razão). E não deixo, mesmo indo por este caminho, de ter em atenção que este último retrato de personagem se esboça num contexto que está aquém dos dispositivos convencionais do *fazer ficção*: trata-se de uma carta contaminada pelos protocolos da biografia e do panegírico, tudo em clave de irrisão, naturalmente.

É de outra ordem, dramática, que não caricatural, uma mudança que surpreendemos em Afonso da Maia, mudança do que é a sua imagem, proposta e depois reelaborada, em dois momentos distintos e muito breves, que estão longe de inculcar um retrato sobrecarregado de pormenores. Sublinho, antes de lá chegar, que os mais refinados escritores realistas também souberam cultivar, na caracterização das suas personagens, uma contenção de meios diretamente proporcional ao potencial de refiguração que uma visão fenomenológica do realismo valoriza. Foi assim com Flaubert e com Eça, com Clarín e mesmo com o Machado de Assis que acabou por deixar um genial retrato dos costumes, dos tipos e das mentalidades da sociedade fluminense do século XIX. Pois bem: quando lemos Afonso da Maia, no momento estratégico da sua apresentação, que é aquele em que a personagem se instala no presente da ficção (de 1875 a 1877), a imagem que dele configuramos é a de alguém “um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes” (Queirós, 1958a: 11-12). Note-se: “um pouco baixo”, o que não impede que Carlos “leia” (e provavelmente nós

com ele) em Afonso referências extra-textuais a D. Duarte de Meneses e a Afonso de Albuquerque (que, confesso, não sei se eram baixos). A ação do romance desenrola-se como a conhecemos e, na sua última aparição em vida, no capítulo XVII, o avô de Carlos surge “lívido, mudo, grande, spectral.” Assim mesmo: “grande”. Pergunto: terá Afonso crescido (é difícil ser fisicamente grande sem ser alto)? Esqueceu-se Eça de que, dois anos e muitos capítulos antes, a personagem era baixa? O grande romancista terá cometido um ou outro deslize no tratamento da coerência interna dos seus romances, mas não este. Afonso é, evidentemente, grande, mas só do ponto de vista moral, como o são outros Afonsos guardados, como se viu, na memória cultural de Carlos (D. Duarte de Meneses está ali para amenizar a conotação, digamos, afonsina do passo, que dispensa até D. Afonso Henriques, não explicitado, mas facilmente induzido); é Carlos quem vê aquele Afonso refigurado, com olhos e com medos que explicam uma tal grandeza, num derradeiro e silencioso encontro descrito num parágrafo carregado de tensão e de remorso. Um parágrafo que tem tanto de melodramático (talvez parodicamente melodramático) como de cinematográfico *avant la lettre*⁷.

6. Importa recordar brevemente que o realismo foi para Eça, com frequência, um tema de reflexão doutrinária, até se transformar, sob o signo de Carlos Fradique Mendes, numa *vexata quaestio*. Um projeto (aliás falhado, coisa sintomática) designado “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da Vida Portuguesa” concentra muito dos propósitos e das vacilações do grande escritor em torno do realismo; é esta uma matéria mais do que

⁷ Eis o que pode ler-se nesse admirável passo d’Os *Maias*: “Defronte do *Ramalhete* os candeeiros ainda ardião. Abriu de leve a porta. Pé ante pé, subiu as escadas ensurdecidas pelo veludo cor de cereja. No patamar tacteava, procurava a vela – quando, através do reposteiro entreaberto, avistou uma claridade que se movia no fundo do quarto. Nervoso, recuou, parou no recanto. O clarão chegava, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete: a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, spectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até às profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: – e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida!” (Queirós, 1958a: 461-462).

estudada e que se ilustra com indagações queirosianas sobre a relevância e a funcionalidade da personagem, sobre o potencial de transcendência que nela deveria ser valorizado, sobre a importância operativa da observação, sobre as cumplidades entre pintura e literatura e assim por diante. A isto acrescento que, quando aqui falo de realismo queirosiano, não trato de destrinçar o que nesse realismo (assim chamado pelo próprio escritor, de forma não isenta de equívocos) se aprofunda no cumprimento do programa ideológico e literário do naturalismo, em ligação com a fisiologia experimental⁸.

Prefiro notar que o realismo que Eça perseguiu corresponde àquilo que Darío Villanueva designou como *realismo genético*, ou seja, aquele que, fundando-se na crença e na elaboração de uma linguagem supostamente “transparente”, privilegia um referente que lhe é pré-existente (Cf. Villanueva, 1997: 15 ss.). O caráter falacioso da representação de um real que emerge sem deformação, mediado por uma linguagem “translúcida”, foi várias vezes intuído por Eça e lamentosamente confidenciado em cartas (sobretudo a Ramalho Ortigão), nos anos mais árduos de escrita realista; foi preciso, todavia, que Carlos Fradique Mendes fosse confrontado com a sugestão de narrar uma viagem a África e de descrever o que lá vira, para que aquela falácia se declarasse, sob a forma de impossibilidade da representação através da palavra: “Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto...”, declara Fradique, antes de postular uma linguagem por inventar e “que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma...” (Queirós, 1958b: 1036).

Repare-se: Fradique não chega a pôr em causa a condição heterónoma e supostamente exterior do objeto a representar; basta-lhe afirmar a falência da linguagem como semiose do mundo empírico para que a sua doutrina

⁸ É isso que está esboçado no texto que até agora conhecíamos como “Idealismo e realismo”, texto recentemente retomado em edição diplomática por Irene Fialho, no volume *Almanaque e outros dispersos* (Queirós, 2011: 340-358), da série Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós.

implícita da representação o coloque na linha do que Flaubert chegou a desejar: “um livro sem referência, que se sustentaria por si mesmo, pela força interior do seu estilo” (Flaubert, 1980: 31)⁹. No limiar, então, do realismo formal, segundo Villanueva. Mais: antes mesmo de chegar a este ponto, Fradique Mendes desqualifica o que fora um crucial instrumento de análise do realismo mais vigorosamente genético: a observação. “Não vi nada na África, que os outros não tivessem já visto”, confessa, naquele mesmo passo.

Só para amenizar: muito antes do Fradique anti-realista, o Eça que escreveu (mas não completou) *O Conde d’Abranhos* encena um serão em que o jovem Alípio declama um poema, *Ciúmes do Céu*, “do nosso chorado Gomes Guiães”, um confrade de Alencar. Pois bem: esse poema, *malgré lui* demasiado “realista”, causa escândalo por aquilo que *dá a ver* através da linguagem; logo depois da descrição dos ardores de Elvira derrubada pelo poeta amante na areia de uma praia, o desastrado Alípio procura ajuda junto do venerável padre Augusto, amigo da família que recebe. O digno sacerdote não atende a razões estéticas e verbera a nitidez do quadro:

– Mas é que realmente está a gente a vê-los! É que se me não tira diante dos olhos o quadro, a mulher toda desapertada... Foi um desgosto para a Sra. D. Laura. E vê V. Exa., com que cuidado, com que recato, tem sido educada a Virgininha. É a primeira que ela ouve... É a primeira ... E é de mão cheia¹⁰.

“Está a gente a vê-los!”, exclama o padre. Ver é, então, um risco moral, mas não deixa de ser uma tentação: o mesmo padre Augusto pede a Alípio que só para ele declame outras estrofes do poema, estas prudentemente

⁹ Carta (de janeiro de 1852) a Louise Colet. Acrescenta Flaubert: “As obras mais belas são aquelas em que há menos assunto; quanto mais a expressão se acerca do pensamento, mais a palavra adere a ele e desaparece e mais bela se faz a obra. Creio que o futuro da arte segue esta via” (Flaubert, 1980: 31).

¹⁰ A citação é feita a partir do manuscrito d’*O Conde d’Abranhos* (BN E1/285, fl. 66 r), em leitura de Irene Fialho, a quem agradeço. Em breve será publicado este texto queiroso, em edição preparada por aquela estudiosa e inserida na série Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós.

omitidas na recitação pública. E de novo reage, agora mais tolerante: “– Hum, é o que eu disse, é estar a vê-los. É que os estou a ver! Pois é uma bela poesia... E lá o que é a D. Laura, tudo se acomoda, com a graça de Deus!” (BN E1/285, fl. 67 v.).

O cruzamento (ou a confusão) de critérios morais com tendências estéticas não foi raro, como se sabe, em tempos de realismo naturalista e Eça bem se queixou disso mesmo¹¹, pouco antes do episódio Alencar, marcado também por esse cruzamento. Um episódio que constitui uma etapa mais importante do que parece, no trajeto queirosiano em torno das hipóteses, das falácias e dos riscos do realismo; ou, se se preferir, tendendo a propostas que visam uma fenomenologia da personagem realista, como superação daquelas falácias.

7. Trago aqui de novo Tomás de Alencar, agora a partir de um texto de Eça de Queirós sobre a sua personagem, texto em que surge a expressão que no meu título se encontra e que é, em toda a linha, uma sagaz, hábil e bem argumentada reflexão sobre semântica da ficção e, em conjugação com ela, sobre o realismo literário. Ou melhor: sobre as hipóteses do realismo literário. Falo, evidentemente, de “«Os Maias». Tomás de Alencar – Uma explicação”, carta pública inserta no jornal *Tempo*, postumamente recolhida no incharacterístico volume *Notas Contemporâneas* e agora integrada na já citada coletânea epistolar *Cartas Públicas*.

Lembro o que é conhecido: em 1889, Eça viu-se obrigado a escrever aquela carta, no sentido de contrariar uma acusação veementemente formulada por Pinheiro Chagas, “sempre este homem fatal!”¹²: “A minha injúria”, diz Eça, “consistira em caricaturar Bulhão Pato n’«Os Maias», sob os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar, e a desforra de Bulhão Pato fora correr à sua grande lira, e lançar contra mim uma grande sátira! Tais se me apresentaram os factos” (Queirós, 2009: 224). Perante os factos, pergunto, de forma bem singela: como existe e como se nos

¹¹ Veja-se a este propósito a carta-prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arnoso (em Queirós, 2009).

¹² O texto de Chagas encontra-se inserto em Lourenço, 2000.

apresenta Tomás de Alencar n'Os *Maias*? Faço notar que, no contexto de uma representação realista, são “as personagens e os lugares que formam os referentes primários da narrativa literária” (Margolin, 2005: 493); no caso de Alencar, a sua presença no universo d'Os *Maias* é, como se sabe, aparentemente secundária, mas regular e mesmo constante. Para todos os efeitos, ele é a personagem que quase tudo vive e que a todos sobrevive, desde a juventude de Pedro da Maia, lá pelos anos 40 do século XIX, até 1887, quando Carlos regressa a Lisboa. Quase meio século, em suma.

Pois bem, ao exhibir uma tal resiliência (como agora se diz), Alencar é uma figura que, aparecendo e reaparecendo n'Os *Maias*, solicita, em várias dessas aparições, atos de reconhecimento que dão que pensar. Esses reconhecimentos são normalmente apoiados em redundantes traços fisionómicos, em poses e em indumentárias, às vezes sob o olhar de outras personagens, que assim ensaiam uma fenomenologia da personagem realista. “Quem é este?”, pode perguntar o leitor implicado, sempre que Alencar surge na cena da ficção, nos termos que vou recordar, com a ajuda de ainda úteis ferramentas da narratologia. E assim, é em regime de focalização externa que, logo no primeiro capítulo, se nos revela “um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro, que fumava encostado à outra ombreira, numa pose de tédio”. É ele quem murmura ao ouvido de Pedro da Maia, “na sua voz grossa e lenta”; e é ele (não o narrador) quem a si mesmo se nomeia como o “amigo Alencar” (Queirós, 1958a, 19). Segunda aparição, cerca de um quarto de século depois, no jantar do hotel Central:

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre. (Queirós, 1958a: 112)

Note-se: é Carlos da Maia quem, com algum espanto, isto vê e é a Ega que cabe a apresentação (“Tomás de Alencar, o nosso poeta...”),

ao que se segue a identificação: “Era ele! o ilustre cantor das *Vozes de Aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*”. Algum tempo depois, em Sintra, Carlos ergue-se para ver uma caleche que se aproxima, na crença de que nela chegava Maria Eduarda. Engano perverso, não isento de significados que não aprofundo: quem lá vem é uma matrona inglesa. Passa a caleche e é como se se abrisse uma cortina:

E logo atrás, quase no pó que as rodas tinham erguido, apareceu, caminhando pensativamente, de mãos atrás das costas, um homem alto todo de preto, com um grande chapéu panamá sobre os olhos. Foi Cruges que reconheceu os longos bigodes românticos, que gritou:

– Olha o Alencar! Oh! grande Alencar!... (Queirós, 1958a: 164)

Por fim, no regresso de Carlos a Lisboa, em 1887, de novo irrompe Tomás de Alencar, sempre teatral:

A porta abriu-se, um brado cavo ressoou:

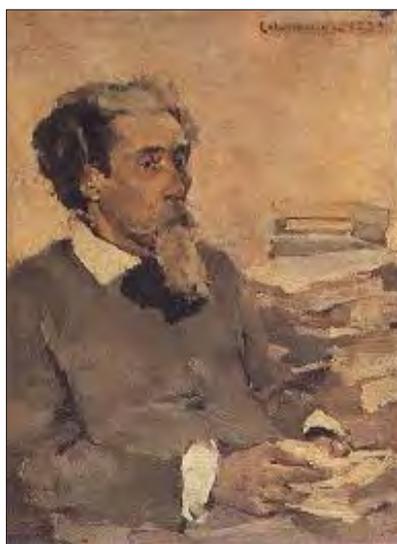
– Até que enfim, meu rapaz!

– Oh, Alencar! – gritou Carlos, atirando o charuto.

Neste momento da história não são necessárias, evidentemente, mais apresentações e Alencar é agora reconhecido de imediato. Mas Carlos não resiste, ainda assim, a um momento de contemplação: “E parecia-lhe mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções...” (Queirós, 1958a: 479)

Não me ocuparei do que significa, n’*Os Maias*, a capacidade de sobrevivência de Alencar, epítome do romantismo; e nem preciso de sublinhar a persistência de elementos fisionómicos que o tempo vai degradando, com destaque para aqueles bigodes e para aquela grenha, primeiro negros, depois grisalhos, por fim brancos. Detenho-me, isso sim, nas explicações dadas por Eça, no tal texto em que desmonta as frementes acusações de Chagas. E noto desde já que afloram aqui, mais uma vez, termos como “caricaturar” (que Chagas também usara) e “retrato”. É neste último que Eça insiste, para sublinhar já não a importância do retrato

como procedimento realista (isso ficara para trás, nos tempos da querela com Machado de Assis), mas o seu poder simbólico, como legitimação de uma personalidade: “Em literatura”, declara o escritor, “o retrato torna-se assim a investidura oficial da glória” (Queirós, 2009: 25).



O que é interessante notar é que Bulhão Pato fora já, por essa altura, objeto de outra legitimação, ou seja, de retratos propriamente ditos: o de Miguel Ângelo Lupi, seguramente anterior a 1883, e um primeiro de Columbano, exatamente de 1883¹³, já para não falar em gravuras conhecidas e certamente divulgadas em publicações da época. Não sei se Eça conhecia esses retratos *de visu* (as gravuras provavelmente sim), o que é uma questão secundária, até porque não lhe era estranho escrever sobre telas que não vira, mas de que tinha informação em segunda mão: assim o terá feito na conferência de 1871, quando descreveu obras de Courbet em que nunca pusera os olhos. O que importa é que, insistindo embora na importância do conhecimento direto como critério operativo para o retrato realista, Eça defende um procedimento de figuração (“figurar num romance”, palavras do texto que estou a comentar; Queirós, 2009: 225)

¹³ Ambos estão no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa. Ambos reproduzidos acima, o de Lupi à esquerda.

que, partindo de uma concepção genética do realismo, abre caminho a um realismo de índole fenomenológica, que evidentemente está para além daquilo que Pinheiro Chagas podia alcançar.

Vai nesse sentido a argumentação da resposta queirosiana a Chagas. Reconhecendo embora que a sua personagem provém de um modelo exterior (pouco importa se este Pato ou outro Pato qualquer), Eça observa que o referido modelo deve ser superado: leia-se em Alencar, propõe Eça, mais do que um retrato à *clef*. O que n’*Os Maias* temos, afirma, “é um retrato”, mas “um retrato desenvolvido, completado com traços surpreendidos aqui e além na velha geração romântica” (Queirós, 2009: 227). Recuperando a análise de Vincent Jouve: a imagem-personagem pode evidenciar, ao mesmo tempo, uma dimensão extra-textual (aqui um tanto subalternizada), a par de uma assumida densidade intertextual. Em Alencar não está exatamente Bulhão Pato (vá lá: até pode estar, por metonímia, alguma coisa dele; afinal de contas Eça conhecia-o e talvez aos seus retratos ...); o que nele podemos “ler” é a poesia romântica, a sua retórica e as suas poses vividas pela tal “velha geração”, que intertextualmente comparece também n’*O Crime do Padre Amaro*. É isso que Eça observa, ao lembrar o poeta Carlos Alcoforado, “muito fatal, muito olhado”, origem remota de Alencar.

Fazer personagem realista é então, para este Eça, proceder a atos de modelização ficcional, de acordo com os quais o retrato deriva para a alegoria e pressupõe leituras a vir, uma vez que aquela modelização constitui um duplo processo: primeiro, ela transforma o modelo, ou seja, liberta Alcoforado do seu xale-manta e do seu cão, “porque estes dois atributos não se coadunam com os costumes da capital” (Queirós, 2009: 228); depois, aquela modelização ficcional postula a necessidade de uma leitura (uma concretização) que preencha vazios da personagem, mas não à procura de semelhanças físicas com o tal suposto modelo. E é aqui precisamente que se opera a mudança qualitativa do realismo queirosiano, certamente indiciada ou tentada já noutros romances, mas agora programaticamente afirmada pelo escritor.

Reaparece assim a questão do reconhecimento, desde logo insinuada, como mostrei, em vários dos momentos em que Tomás de Alencar irrompe

na história; e ela reaparece com a plena noção, por parte de quem a coloca, de que se trata, mais do que nunca, de um desafio enfrentado pela linguagem verbal como mediadora de uma representação cada vez mais consciente da falácia da sua transparência. Como dizia Fradique, recusando-se a descrever um arbusto: “eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!” (Queirós, 1958b: 1036). Mas isto não significa que da cena da leitura ficcional seja rasurado o reconhecimento, ou melhor, o reconhecimento em segundo grau, que aprofunda aquele que se opera no romance, sempre que Alencar aparece: se na ficção ele é identificado pelos bigodes, pela grenha, pelas vestimentas sombrias e pelos rasgos, no ato da leitura o princípio da recognoscibilidade deve operar de modo mais sofisticado e mais denso. É isso que Eça explica a Chagas. Noutros termos: se Luísa há de ser lida como a burguesinha da baixa, n’*Os Maias* solicita-se um movimento que aponta para mais longe. Uma vez, diz Eça, que os “traços de superfície (...) não individualizam ninguém”, sendo que “um poeta romântico é sempre parecido com outro poeta romântico” (Queirós, 2009: 230), o que deve ser lido em Alencar é algo que, antes de mais, vem do tal poeta da província, agora ficcionalmente modelizado (os bigodes, os rasgos e “a voz cavernosa e lenta”), para logo os transcender a ambos: “a lealdade, a honestidade impecável, a bondade, a generosidade, a alta cortesia de maneiras” (Queirós, 2009: 228). Estes atributos não tangíveis caucionam a inequívoca identificação de Bulhão Pato? Não forçosamente; eles inserem-se naquilo a que costumamos chamar mundos epistémicos, quando aludimos ao facto de, no universo da ficção como no da nossa experiência empírica, se manifestarem crenças, atitudes éticas, valores, juízos e ideias, do domínio das axiologias e das ideologias. Do ponto de vista de uma leitura fenomenológica, capaz de ir além das feições contingentes da personagem, são aqueles sentidos que permitem falar na transitividade mediata dos mundos ficcionais; e são eles que potenciam a dimensão de transcendência das grandes personagens de ficção. Ou, no dizer de Rainer Warning: “O discurso ficcional não é um discurso de consumo, mas isso não quer dizer que ele seja inútil. A oposição aqui não é entre consumo e não-utilização, mas sim entre consumo e re-utilização” (Warning, 1979: 335).

8. Concluindo: Bulhão Pato prosseguiu, para além de Eça e de Alencar, o seu trajeto de figura venerável que o retrato continuou a dignificar. Em 1908, Columbano Bordalo Pinheiro voltou a pintá-lo (abaixo, à direita), numa pose de pompa e de consagração final (Pato morreria em 1912, com vetustos 84 anos); mas já antes disso, em Abril de 1902, o outro Bordalo Pinheiro, Rafael, caricaturara o poeta da *Paqueta*, numa das derradeiras gravuras do Álbum das Glórias. A acompanhar a caricatura lá vem, como sempre, um texto, neste caso assinado por um tal Rufo, que não é outro senão Júlio Dantas. E como é descrito Bulhão Pato? Como poeta prestigiado, português de raça, “reliquia solene do velho espírito lusitano”, caçador e cultor de uma “cozinha declamatória e grandiosa”. Mais: diz-se do poeta que ele exhibe uma “juba leonina de prata oleosa”¹⁴. A imagem dá que pensar, quando nos recordamos de Alencar: no hotel Central, respondendo a um desafio de Eça, o poeta “teve um movimento de leão que sacode a juba” (Queirós, 1958a: 119); e no final, no reencontro com Carlos, Alencar “acabou por abancar, ruidosamente, sacudindo para trás a juba branca” (Queirós, 1958a: 479).



¹⁴ Citado da edição digitalizada da Biblioteca Nacional: <http://purl.pt/14828/2/>

Não sei se Bulhão Pato acedeu ao pedido que Eça lhe fez, quando este veio “rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do [seu] personagem” (Queirós, 2009: 230). Mas quero crer que, por fim e depois d’*Os Maias*, Alencar jamais saiu de dentro de Bulhão Pato. Assim são as grandes personagens: sobrevivem para além dos romances em que se revelam e ficam connosco para sempre.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BURGOS, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- CLARÍN, Leopoldo Alas (1985). *La Regenta*. 17.^a ed., Madrid: Alianza Editorial.
- CUNHA, Maria do Rosário (2004). *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- FLAUBERT, Gustave (1964). *Madame Bovary. Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, t. I.
- FLAUBERT, Gustave (1980). *Correspondance*. Paris: Gallimard, II.
- GENETTE, Gérard (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- GUILLOU, Marlène e Évelyne THOIZET (1998). *Galerie de portraits dans le récit*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- INGARDEN, Roman (1973). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- JOUVE, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: P.U.F.
- LERNER, Laurence (1988). *The Frontiers of Literature*. London: Basil Blackwell.
- LOURENÇO, A. Apolinário (2000). *O Grande Maia. A recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus.
- MARGOLIN, Uri (2005). “Reference”, in D. Herman, M. Jahn e M.-L. Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1980). “Representation and fiction”, *Dispositio*, V, 13-14.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1987). “Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: ‘O Mistério da Estrada de Sintra’”, *Colóquio/Letras*, 97 e 98.
- QUEIRÓS, Eça de (1958). *Obras de Eça de Queirós. O Primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão Editores, I.

- QUEIRÓS, Eça de (1958a). *Obras de Eça de Queirós. Os Maias*. Porto: Lello & Irmão Editores, II.
- QUEIRÓS, Eça de (1958b). *Obras de Eça de Queirós. A Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão Editores, II.
- QUEIRÓS, Eça de (1992). *A Capital! (Começos duma carreira)*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, I.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaque e outros dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1999). *Estudos Queirosianos*. Lisboa: Presença.
- REIS, Carlos (2006). “Narratologia(s) e teoria da personagem”, in C. Reis (coord.), *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- VILLANUEVA, Darío (1997). *Theories of Literary Realism*. New York: State University of New York.
- WARNING, Rainer (1979). «Pour une pragmatique du discours fictionnel», in *Poétique*, 39.

CAPÍTULO 4

FIGURAÇÕES DO INSÓLITO: A REVERSÃO DO TÍPICO

1. O presente texto parte de reflexões anteriores, agora desenvolvidas com rumo próprio. As bases de trabalho e os parâmetros aqui adotados serão os seguintes:

- i. A investigação levada a cabo no âmbito do projeto “Figuras da Ficção” (Centro de Literatura Portuguesa/FCT). Destacam-se nela, com relevância para a presente proposta, os conceitos de *figura* e de *figuração*. Estas são noções que, revelando um potencial de ponderação teórica considerável, estarão implícitas no decurso da presente intervenção.
- ii. O investimento em conceitos correlatos, diretamente motivados pela problemática do *insólito*. Nesse quadro, ganha importância própria a noção de *ficção do insólito*. A projeção neste contexto das noções a que fiz referência leva a acentuar aquilo que respeita à dimensão da ficcionalidade que nelas reconhecemos.
- iii. Um dos princípios adquiridos na conferência “Figurações do insólito em contexto ficcional” (I Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional), segundo o qual é pertinente falar no insólito em confronto com a ficção a que chamamos *realista*. Para ser adequadamente descrito, esse insólito deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir *contra* essa lógica. Penso aqui sobretudo na personagem, como categoria central do processo realista; e acrescento que o destaque concedido a essa categoria levará a equacionar a noção de *típico* e a categoria do *tipo*.

iv. O princípio segundo o qual o insólito literário se manifesta contextualmente. Ou seja: o romantismo, o barroco, o realismo ou o surrealismo definem-se como contextos periodológicos que explicam diversas manifestações de insólito. Isto significa, noutros termos, que importa analisar o insólito, tendo-se em atenção a sua condição histórica, bem como os reajustamentos que ele sofre, em função de mudanças contextuais projetadas na evolução literária.

2. Ainda que orientando-se para casos específicos e para a categoria da *personagem literária*, a abordagem do insólito faz-se num arco discursivo amplo, sendo muito produtiva a tomada de consciência dessa amplidão. Naquele arco, é possível assinalar aspetos e práticas muito distintas. As que a seguir se indicam são meramente ilustrativas, mas devem ser trazidas a esta análise.

Chamo a atenção, antes de mais, para aquilo que designo como a dimensão do idioma. Essa dimensão permite apreciar uma semântica do insólito que opera em função de mutações que ocorrem no interior de cada língua e dos seus lentos movimentos históricos. Julgo ser particularmente expressivo evocar aqui o que ocorreu e ocorre no português e no espanhol, pelo facto de se tratar de dois idiomas cuja geografia e cuja história registam algumas afinidades importantes. E contudo, enquanto em português o termo *insólito* e os seus cognatos foram remetidos para uma zona linguística relativamente rarefeita, em espanhol o vocábulo pertence a uma “família” que tem curso na linguagem de uso corrente.

Dois exemplos, provindos de épocas distanciadas entre si, mas ambos colhidos em contexto literário. Recordo um soneto conhecido de Camões:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança:
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve) as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mór espanto,
Que não se muda já como soía. (Camões, 1980: 257)

É preciso esperar pelo último verso – “Que não se muda já como soía” – para lermos em Camões um encontro de circunstância maneirista com a manifestação do insólito. Se o tempo é mudança constante e irreversível, ele traz consigo, pela constância dessa mudança, uma instabilidade, uma melancólica fragilidade e mesmo uma amargura existencial que as imagens da natureza tornam evidentes: o “verde manto” que agora veste o chão alterna com o “que já coberto foi de neve fria”; do mesmo modo, a mudança trouxe ao poeta um choro bem diferente daquilo que antes foi “doce canto”. A angústia deduzida da incessante mudança (a dos tempos e a das vontades) não é determinada apenas por ela, em si mesma. É a *mudança da mudança* que causa o “mor espanto” provindo da consciência de que nada “se muda já como soía”. O que “soía” era aquilo que o poeta vivia como *sólito*, como usual, seguro e previsível, isso que o *insólito* do modo de ser da mudança veio tornar dramático e quase patético. Repare-se, entretanto: para atingirmos os sentidos que assim vão emergindo, temos que deslocar-nos de um verbo que o português do século XVI usava correntemente – o verbo *soer*, de onde o imperfeito *soía* – para chegarmos ao adjetivo *sólito* (também caído em desuso) e, por negação, ao *insólito* de que nos ocupamos (cf. Castro, 2008).

3. Muito tempo depois de Camões, um dos grandes romances da literatura espanhola, *La Regenta*, de Leopoldo Alas, «Clarín», dá testemunho da sobrevivência, na língua espanhola, da forma novilatina do verbo *solere* (em espanhol: *soler*, com formas conjugadas como *suele*, *solía*, *suela* ou *soliera*); e mesmo sendo este um verbo defetivo e portanto de conjugação restrita, ele assume, em contexto literário, um significado funcional e temático que quero sublinhar. Vou exemplificar, mas antes lembro: *La Regenta*, romance publicado em dois volumes, em 1884 e em 1885, é um admirável retrato ficcional da vida burguesa de uma cidade do norte de Espanha, chamada Vetusta, mas certamente remetendo para Oviedo; é um sacerdote, Don Fermín de Pas, dito El Magistral, quem exerce, em Vetusta, uma influência espiritual e moral considerável sobre a bela Ana Ozores, casada com o Regente de Audiência e, por isso, familiarmente conhecida como “la Regenta”. Dessa influência e da insidiosa sedução que dela decorre nasce uma relação amorosa potenciada por uma condição feminina que os romances de adultério oitocentistas muitas vezes glosaram, em Flaubert, em Eça, em Tolstoi ou em Machado de Assis. No caso de *La Regenta*, a tematização do adultério é condimentada pela atmosfera clerical que envolve a mulher e pela submissa devoção religiosa em que ela mergulha, o que faz deste romance uma obra da “família” literária d’*O Crime do Padre Amaro* de Eça e de *La Conquête de Plassans*, de Zola.

Pois bem: em *La Regenta* exhibe-se um cenário, como ficou dito, *de costumes*, na aceção temática que aquela expressão costuma designar, quando lemos este tipo de romance; alude-se, assim, aos hábitos de vida, às rotinas sociais e culturais e à naturalização de comportamentos reiterados, por um coletivo que se estrutura sobre convenções aparentemente imutáveis. E por isso, logo na abertura de *La Regenta*, o protagonista Don Fermín de Pas aparece-nos a fazer o que lhe era usual: subir à torre da catedral e contemplar Vetusta com um óculo; em função desse hábito, insinua-se a negação do insólito, que estilisticamente não prescinde da atualidade – idiomática e representacional – do verbo *soler*, ou seja, *costumar*. Assim, o ato de subir à torre não pode ser surpreendente naquela figura eclesiástica de vida metódica: “Solía hacerlo a la hora del coro, por la mañana o por la tarde, según le convenía.” (Alas, «Clarín», 1993,

I: 152). Mais: os estados de ânimo da personagem oscilam por força de circunstâncias que se repetem: “Estas crisis del ánimo solían provocarlas noticias del personal: el nombramiento de un Obispo joven, por ejemplo.” (Alas, «Clarín», 1993, I: 154)

Curiosamente, tudo concorre, neste e noutros romances de adultério, para que se aceite como inevitável (e portanto como não insólito) aquilo que, afinal de contas, derogava a respeitável moral burguesa. Se é certo que o adultério feminino era visto como uma prática reprovável – a estética realista e naturalista queria reformar os costumes que eram a sua causa –, não é menos certo que ele se inseria no quadro de uma lógica comportamental (o tal hábito) distante da surpresa do insólito. E contudo, como se estivessem conscientes das limitações do que aparecia como convenção literária, os grandes romances realistas – e, com eles, *La Regenta* – procuravam pontualmente “compensar” os estereótipos dos modos de vida de que faziam matéria ficcional, em episódios ou em reações dissonantes em relação àqueles estereótipos. A meu ver, é essa capacidade de subversão que faz de Machado de Assis, no tempo do realismo, um caso à parte, mas não é dele que me ocupo agora.

Insisto no romance de «Clarín» e destaco nele o significado esteticamente subversivo (subversivo em relação à “norma” realista, entenda-se) de um gesto e de uma reação que se encontram no final da história, ou seja, num lugar estrategicamente relevante do texto. É perante um “Jesús de talla, con los labios pálidos entreabiertos y la mirada de cristal fija, (...) como si esperase una escena trágica inminente” (Alas, «Clarín», 1992, II: 597) que Ana Ozores se vê rejeitada pelo sacerdote que a seduzira; e, bem de acordo com a hipersensibilidade feminina (outro estereótipo) que muitos romances oitocentistas referem, Ana desmaia. O ambiente é sombrio, até mesmo sinistro e, para a personagem que o sente, assustador; o que se segue ao desmaio, em parte modelado pelos sentidos da perturbada Ana Ozores, torna patente que, ao terminar, o romance distancia-se da (desejada) objetividade realista e abre-se a um insólito que me parece estar no limiar do fantástico. É quando a figura repelente do acólito Celedónio aproveita o desmaio de Ana para se aproximar dela. Cito:

Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: y por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios.

Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas.

Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo. (Alas, «Clarín», 1992, II: 598)

Volto ao verbo “soer” para notar que ele não está cancelado na língua literária portuguesa. Aliás, numa língua literária criativa e inovadora, nenhum vocábulo está cancelado. Mas observo que a sua ocorrência, além de meramente pontual, induz notações de alguma estranheza, que é a que os arcaísmos normalmente suscitam no contexto em que ocorrem. É esse sabor arcaico que surpreendemos em Bernardo Soares, no texto que abre algumas edições do *Livro do Desassossego*. Trata-se de uma espécie de prólogo em que parece vislumbrar-se a própria figura de Fernando Pessoa, em regime de diálogo implícito com Soares (mas aquele regime enunciativo pode ser invertido, sendo então a voz a de Pessoa, comentando o seu encontro com Soares). O que esse texto descreve é uma rotina de vida obscura, baça e insignificante. Com nada de insólito, portanto. Num registo distanciado do realismo, mas vinculado a um processo de interiorização dos pequenos episódios de um quotidiano dramaticamente banal, atravessado pelo tédio que confina com o desassossego (essa espécie de *incompetência para viver* que dá nome ao livro), o narrador do prólogo recupera o verbo “soer”; e, ao fazê-lo, estabelece o anti-insólito como estatuto daquela existência cinzenta, mas hipersensível. Cito:

Não sei porquê, passámos a cumprimentarmo-nos desde esse dia. Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir vímos ambos jantar às nove e meia, entrámos em uma conversa casual. A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista *Orpheu*, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que

talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, sóia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (Pessoa, 2001: 40)

4. Regresso ao final do romance de «Clarín» para nele recuperar um aspeto que me conduz ao que se segue. O “ventre viscoso e frio de um sapo” que Ana Ozores julga sentir sobre os lábios constitui uma imagem forte com dupla marcação sensorial: antes de mais, aquela sensação “de pele”, como costumamos dizer, que expressivamente sugere o repelente e o repugnante, fazendo contraste com a beleza da personagem; junta-se-lhe a própria imagem visual do sapo, animal de formas estranhas, muitas vezes associado a atos de bruxaria, mas também a uma capacidade de metamorfose que o coloca no extremo oposto daquilo que ele esconde: a fealdade do sapo pode ocultar a beleza do Príncipe Encantado que o beijo de uma jovem desperta.

Em qualquer caso, estamos aqui no centro de um processo representacional em que a imagem visual e a reação sensorial se revelam fortes argumentos para a afirmação do insólito. E assim, as práticas estéticas que genericamente integramos nas artes visuais constituem campos fecundos para a manifestação de um insólito que pode ser associado a específicos movimentos estéticos, a certos géneros e subgéneros narrativos e a linguagens verbo-icónicas com ampla difusão mediática: na banda desenhada, no cinema, na televisão ou nos videogames.

Na pintura surrealista e na arte expressionista, em geral, é flagrante o apelo a uma visualidade “forte”, legitimada pelo propósito de projetar na tela figuras de conformação irracional, fragmentos aparentemente desconexos, significados e objetos provindos do mundo dos sonhos. E no cinema de terror, de suspense, de figuração fantástica ou dos super-heróis são as imagens chocantes, as sonoridades assustadoras e as proezas sobre-humanas que acentuam o insólito; um insólito que, em muitos casos, vem de matrizes literárias, ou seja, de romances e de contos adaptados ao cinema. Os nomes e os títulos são conhecidos: Alfred Hitchcock, David

Cronenberg, Tim Burton, Stephen King, *Psico*, *A Mosca*, *Sweeney Todd: O Terrível Barbeiro de Fleet Street*, *O Silêncio dos Inocentes*, *O Exorcista* ou *Alien*, o *Oitavo Passageiro*. Repito: o ponto de partida para algumas destas representações são narrativas literárias e mesmo mitos da Antiguidade. Por exemplo, *A Mosca*, de Cronenberg, vem d'A *Metamorfose*, de Kafka; e o Super-Homem descende quase em linha direta dos relatos mitológicos que nos contam os trabalhos de Hércules, um super-homem dos tempos antigos.

Importa notar que, para que o Super-Homem do século XX se fizesse personagem e herói com as ressonâncias míticas que Umberto Eco nele destacou (cf. Eco, 1976: 239 ss.), foi preciso esperar que a imagem trouxesse para a cena do relato o insólito visual de quem carrega automóveis, voa pelos ares ou consegue ver através dos objetos: foi em 1938 que a revista *Action Comics* começou a publicar a banda desenhada de Jerry Siegel e Joe Shuster, amplamente explorada depois pelo cinema, pela televisão e pela tecnologia dos efeitos especiais, prolongando-se no Batman, no Homem-Aranha, no Capitão América e em toda a família de personagens fisicamente sobredotadas. Foi a partir da feição plástica e dinâmica de imagens em movimento e de sons em profusão, tudo apoiado ultimamente pela computação gráfica, que aqueles heróis e mais os avatares concebidos por James Cameron e outros que tais geraram uma cultura pós-moderna e sensorial do insólito. Comparada com tal exuberância, séries televisivas como *Ficheiros Secretos*, *Diários do Vampiro* ou *The Walking Dead* (e com estas, outras semelhantes) chegam a parecer discretas; e todavia, em última instância elas fazem parte de uma disseminação do insólito que a literatura cultivou dentro dos limites da palavra, que a estética do realismo tentou retardar e que a civilização da imagem, na aldeia global e na era digital, acabou por fazer explodir. Os públicos deste insólito que apela aos sentidos e às emoções fortes alheiam-se dos princípios da verosimilhança e operam uma radical suspensão da descrença; nada devem e em tudo divergem dos leitores que o realismo literário oitocentista educou no respeito pela mencionada verosimilhança: ela era o princípio e a regra de um *ethos* que convivia mal com o insólito e, por consequência, com o fantástico.

5. Entretanto, é oportuno recordar aqui algumas questões levantadas por aquilo a que chamei o *ethos* da verosimilhança realista e por aquela desconfiança que coerentemente lhe era provocada pelo insólito.

Nesse contexto e pensando na personagem, nos procedimentos da sua figuração e na sua correlação com a chamada *lógica da ficção*, avanço para duas subdefinições:

- Uma subdefinição conduz à categoria do *tipo*, em articulação direta com as injunções ideológicas do realismo oitocentista e com a noção de *estereótipo*. Trata-se aqui de erigir um quadro de referência que, por natureza, podemos considerar da ordem do anti-insólito e de perceber como esse quadro de referência constitui o ponto de partida para figurações que rompem com ele.
- Uma segunda subdefinição insiste no significado das construções periodológicas, entendidas não como finalidade em si mesmas, mas como tentativas de propósito explicativo. São aquelas construções que permitem observar uma dialética de transformações que levam a distinguir o tipo e o insólito do realismo do tipo e do insólito românticos; ou a indagar um insólito pós-modernista que lida com figuras históricas ou com categorias de tão remota existência cultural como a alegoria.

Tenha-se em conta desde já que o *tipo* deve ser entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença. Essa presença faz do tipo uma personagem *temática*, no sentido em que ele é “tomado como uma figura representativa, como alguém que fala por uma classe” (Phelan, 1989: 3). Sendo assim, o tipo, apresentando-se embora como figura individualizada (com nome próprio, para nos entendermos), não perde contacto com um coletivo em que se insere e com dominantes sociais e psicológicas desse colectivo.

Pensando no realismo oitocentista e em Balzac, Lukács enunciou a este propósito considerações que permanecem atuais. “O tipo”, diz Lukács, “é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular”; a personagem faz-se tipo “porque nele convergem e reencontram-se todos

os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico” (Lukács, 1979: 3). A nossa percepção do tipo contempla, então, propriedades sociais, psicológicas ou físicas que podemos sumariar num só vocábulo ou numa frase curta: o agiota, o avaro, o jornalista ou a mulher fatal são, então, emblemas de profissão, de mentalidade ou de classe social que, uma vez reconhecidos como tais, impedem a surpresa, no que toca aos seus comportamentos numa ação narrativa (cf. Fishelov, 1990: 422).

Do que fica dito resulta o seguinte: o tipo, enquanto personagem que age de forma redundante e previsível, dificulta ou até inviabiliza o insólito; é *contra o típico* que o insólito ousa afirmar-se como tal. A isto acrescento o seguinte: não sendo exclusivo do realismo, é sobretudo nele que o tipo acentua o potencial de crítica social que lhe é inerente. Mas isto não obsta a que noutros tempos surjam tipos reconhecidos como tais. Assim, o pícaro é uma personagem-tipo do século XVII espanhol com clara feição social; o misantropo ou o avaro são tipos conhecidos que, encontrando-se no teatro de Molière, transcenderam o seu tempo; e se o dandy é uma figura que, no romantismo e depois dele, cultiva a transgressão, a provocação e a excentricidade anti-burguesa, há nessas atitudes, apesar de tudo, uma dose de convencionalidade que é compatível com a previsibilidade de que falei.

Em vários testemunhos doutrinários é possível confirmar muito do que fica dito e, em especial, duas coisas: uma, a cumplicidade que une o tipo e o realismo reformista; outra, a condição não-insólita desta subcategoria da personagem. Uma condição que se acentua, quando o naturalismo prolonga e aprofunda o realismo, incutindo-lhe uma lógica positivista e determinista que inevitavelmente amarra a personagem ficcional a um trajeto de vida irreversível e, como tal, pouco ou nada propenso à surpresa.

Eça de Queirós esboçou, em 1879, um texto que não chegou a publicar na totalidade, texto destinado, em parte, a explicar os processos de figuração da personagem feminina, enquanto mulher socialmente representativa. E típica, como vamos ver. “Trata-se da mesma Virgínia que mora ali defronte”, diz Eça. O romancista realista (e já mesmo naturalista) vai vê-la e, sob o signo da observação, “estuda-lhe a figura, os modos, a

voz: – examina qual foi a sua educação; estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem: que livros lê, que gostos tem. E dá-nos enfim uma Virgínia que não é Cordélia, nem Ofélia, nem Sto. Agostinho, nem Clara de Borgonha, – mas que é a burguesa da baixa, em Lisboa, no Ano da Graça de 1879” (Queirós, 2011: 357). Como quem diz: um verdadeiro tipo, que nada tem de surpreendente (ou de insólito), bem diferente nesse aspeto de outras personagens – Cordélia, Ofélia ou Clara de Borgonha – que não se ajustam à condição de “normalidade” social que Eça quer destacar; e assim, o romancista do realismo crítico “põe diante dos teus olhos [os do leitor, entenda-se] num resumo, o que são as Virgínias Contemporâneas” (Queirós, 2011: 358).¹

6. Retomo vários aspetos do que fica dito para a leitura de dois casos de estudo, com significado próprio na história literária portuguesa; uma leitura de que aqui ficam pistas para eventual desenvolvimento. Um desses casos é a recolha *Contos*, de Álvaro do Carvalho, publicada postumamente em 1868; trata-se de um conjunto de seis relatos, em parte associados ao fantástico (com destaque para “O Punhal de Rosaura” e para “Os Canibais”), que não podemos dissociar de modelos literários românticos, por vezes expressamente invocados. O outro é o romance epistolar *O Mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Publicado em 1870, inicialmente como folhetim do jornal *Diário de Notícias*, este é um relato que, desde logo por força da estratégia de

¹ Vai no mesmo sentido a conhecida carta de Eça a Teófilo Braga, em que o romancista descreve sumariamente os tipos sociais e mentais a que correspondem as personagens que compõem a galeria de figuras que enquadram a intriga do adultério: “Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens – o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião)” (Queirós, 2008, I: 183). Veja-se o que o mesmo escritor escreveu a propósito da figura do brasileiro trabalhada pela novelística romântica, que dela fez uma personagem totalmente estereotipada e, por isso, previsível: “Sempre que o enredo (...) necessitava um ser de animalidade inferior, um boçal ou um grotesco, o Romantismo lá tinha no seu poeirento depósito de figuras de papelão, recortadas pelos Mestres, o brasileiro – já engonçado, já enfardelado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos.” (Queirós, 2009: 179).

publicação que cultivou, em vários aspetos pode ser associado ao culto do insólito.

Antes de pormenorizar o que há a pormenorizar, devo lembrar que ambos os títulos ocupam uma posição singular na produção literária da época, convidando a que operemos aquela interseção do eixo da diacronia com o eixo da sincronia, em tempos proposta por Jauss². Por outras palavras: se me ocupo sobretudo da questão da personagem, então devo ler, nos relatos que aqui virão, a dimensão sincrónica dessa categoria literária, em articulação com o eixo diacrónico em que projeto as mudanças do sistema literário.

No final da década de 60, ia-se esgotando, por saturação e por redundância de processos, a fórmula romântica que fazia da personagem o fulcro de emoções destemperadas e de reações inflamadas. Desde os anos 40, com a lucidez que lhe reconhecemos, Garrett satirizara, nas *Viagens na minha terra*, a melodramática entoação do teatro *plusquam* romântico e dos relatos imitados d'*Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue: era destes que chegavam “um *Chourineur* a amolar um facão de palmo e meio para espatifar rês e homem, quanto encontrar, – uma *Fleur-de-Marie* para dizer e fazer pieguices com uma roseirinha pequenina, bonitinha, que morreu, coitadinha! – e um príncipe alemão incoberto, forte no soco britânico, imenso em libras esterlinas, profundo em gírias de cegos e ladrões...” (Garrett, 2010: 110). Paradoxalmente, o que de insólito e excessivo existia nestas figuras e nas suas ações certamente já não surpreendia o leitor, em meados do século XIX; logo depois, na passagem dos anos 60 para os anos 70, chegou o tempo de um impulso de renovação literária, tendente a abandonar estes comportamentos e os cenários terríficos (terríficos, mas convencionais) que os emolduravam.

7. Quando o jovem Álvaro do Carvalho começa a escrever e a publicar os seus contos, estava na ordem do dia uma querela, a chamada Questão

² Cito: “Há de ser (...) possível efectuar um corte sincrónico atravessando um momento de desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogénea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico” (Jauss, 1994: 46).

Coimbrã, em que se punha em causa a atmosfera romântica que se respirava em Portugal, assim se preparando o terreno para a afirmação do realismo como estética reformista. Com este, chegaria um modelo próprio de figuração de personagens, pouco propensas ao insólito e mais dadas à trivialidade do típico. Na Questão Coimbrã, Carvalhal tomou partido pela renovação, contra o magistério daqueles que mantinham a literatura e a poesia enfeudadas às fórmulas da chamada segunda geração romântica. E contudo, os seis contos que deixou não se desligam por inteiro do legado de excessos emocionais e até estilísticos a que me referi, ainda que episodicamente com o tempero da paródia. Um dos poucos críticos (e um dos mais prestigiados, por sinal) que se ocuparam da prosa de Álvaro do Carvalhal, no caso, José Régio, declarou que o contista “exagera. Exagera no estilo, como exagera em tudo. Ultrapassa as medidas, vai além da meta... se as suas histórias já são monstruosas, a linguagem em que estão contadas ainda sublinha essa monstruosidade”; o efeito disso é um deslizamento que leva a “cair no grotesco, no burlesco, no ridículo” (citado por Miraglia, 2004: 301)³. Por este lado, conclui Régio, Álvaro do Carvalhal é da família literária de um certo Camilo Castelo Branco, uma “familiaridade” evidenciada em regime de caricatura; o que significa que um autor que usualmente tratamos como *menor* pode, afinal, ilustrar aspetos importantes da mudança literária em que participa.⁴

Não por acaso, José Régio chama a atenção para o facto de os contos de Carvalhal serem redigidos nos mesmos anos (1866 e 1867) em que um jovem Eça seduzido pelo fantástico romântico colhido em Hoffmann, escrevia textos mais tarde chamados “prosas bárbaras”. Diferentemente do que aconteceu com esse Eça depois convertido ao realismo (*O Mistério da Estrada de Sintra* daria sinais nesse sentido), a curta vida do contista

³ Os textos de José Régio foram publicados no jornal *O Primeiro de Janeiro*, a 14 de fevereiro e a 6 de março de 1968 e não se encontram integrados em volume do autor.

⁴ Foi sob este ângulo de análise que Maria Cristina Batalha chamou a atenção para o significado histórico-literário de Carvalhal: é pertinente, então, revisitar a historiografia literária portuguesa, “sob o ponto de vista desse autor menor, com sua lógica própria e em suas relações estreitas com os maiores e com as demais estéticas consideradas canônicas em sua época, a saber o ultra-romantismo, o romantismo e o realismo, na segunda metade do século XIX em Portugal.” (Batalha, 2011: 158).

não o deixou ir além daquele incipiente conjunto de relatos; dele destaque, para aquilo que aqui me interessa, “O Punhal de Rosaura”, texto em que, como acontece em “Os Canibais”, se salienta “o emprego mais sistemático que se faz das figuras e ocorrências sobrenaturais e o impacto de dúvida e de mistério que estas desencadeiam” (Oliveira, 1992: 42).

A história é sombriamente sangrenta e atravessada por lances sinistros. Everardo, companheiro de Rosaura, é confrontado por esta, humilhada pela aparente frieza do amante; num gesto dramático, Rosaura saca de um punhal e suicida-se, morrendo nos braços de Everardo. Depois de a sepultar, Everardo parte para Veneza onde, um ano depois, encontra, num baile de Carnaval, uma misteriosa figura disfarçada: “um tentador dominó escarlata” (Carvalho, 2004: 199). É essa figura que atrai Everardo a um palácio em ruínas; ali, arrancada a máscara, reaparece Rosaura, “não a Rosaura, resplendente de vida e de alegrias”, mas uma figura “lívida, petrificada, como um anjo de mausoléu” (Carvalho, 2004: 207). É tudo? Não: já numa taverna de Córdova, um Everardo envelhecido vê ressurgir o dominó escarlata, que por fim revela a sua verdadeira identidade; trata-se de Lorenzo del Giocondo, irmão de Rosaura, que por ela se fizera passar. O final é violento e quase inevitável: Lorenzo mata Everardo (“Caíra de braços sobre a mesa da taverna com o punhal de Rosaura atravessado na garganta”; Carvalho, 2004: 214).

Desta ação, onde abundam os gestos teatrais e os discursos inflamados, destaque os aspetos que permitem identificar um tratamento da personagem como entidade insólita e, como tal, situada num lugar literário distanciado da mediania que o realismo há de cultivar. Antes de mais, pelo nome: Everardo, Rosaura ou Lorenzo del Giocondo não sintonizam com a “normalidade” burguesa das Luíças, dos Jorges, dos Calistos, dos Soares, das Margaridas ou dos Silvestres. Depois: a indumentária, não raras vezes emblema de identificação social, desmente e neutraliza essa função, porque o dominó é antes de mais a ocultação da identidade e até a sua mistificação. E ainda: o retrato de personagem, processo retórico que no tempo do realismo traduz uma conceção da pessoa como entidade racionalmente descrita, é aqui um não-retrato. A radicalização de contrastes inviabiliza qualquer abordagem socialmente representativa, logo que lemos que Rosaura tem um “rosto

afogueado por um misto de contrários sentimentos” e que a sua “fisionomia simpática [era] a perfeita manifestação da sua alma ardente. Era uma natureza extraordinária pelo complexo de elementos variados e opostos, que a constituíam” (Carvalho, 2004: 187). Culminando tudo isto (que não é pouco) os olhos de Rosaura morta não são já, como no romantismo mais genuíno, espelho da alma, mas reflexo repulsivo da morte: “Fascinaram-me aqueles olhos baços, vidrados, transvasando viscosos líquidos e carregados de magnética fixidez” (Carvalho, 2004: 197). Quando reaparece Rosaura (que não é ela, afinal...), a mesma imagem, quase *ipsis verbis*, é retomada: “E pregava em mim em mim uns olhos baços, vidrados e carregados de magnética fixidez” (Carvalho, 2004: 207).

8. O caso d’*O Mistério da Estrada de Sintra* é diferente, por várias razões. O que nele se lê pode ser entendido como um apelo tácito à superação de uma retórica do insólito, cultivado aqui pela via do mistério. Trata-se da história de uma morte envolta em enigma, que decorre de uma relação amorosa adúltera: a condessa de W., atormentada pelo ciúme, involuntariamente mata Rytmel. É o cadáver deste que é exposto, logo no início do relato, a um médico sequestrado, juntamente com um amigo, por quatro mascarados, na estrada de Sintra. Por fim, acrescentados vários testemunhos e longas explanações, o corpo é enterrado em segredo e a condessa entra num convento.

Tudo isto é contado, no *Diário de Notícias*, por um conjunto de cartas de autoria não revelada, ao longo de dois meses. Esta estratégia compositiva e editorial acentua a síndrome de mistério que se insinua no relato; o que não impede que, pelo menos para o leitor atento de hoje, transpareçam na serialização os sinais de um divertido jogo com os protocolos da ficção e de uma paródia em que se cruzam referências conhecidas do romance policial e do romance de mistério. Edgar Poe é, evidentemente, uma dessas referências.⁵

⁵ Estes aspetos d’*O Mistério da Estrada de Sintra* foram já objecto de análise, destacando-se aqui os estudos de Ofélia Paiva Monteiro (Monteiro, 1987) e de Maria de Lourdes Sampaio (Sampaio, 2005; Sampaio, 2010)

Fixo-me na carta de abertura, para chamar a atenção, com a brevidade que aqui se impõe, para alguns componentes narrativos e metanarrativos que me parecem significativos. Desde logo, a representação submetida a um sujeito colocado numa posição condicionada e deficitária, relativamente aos factos e aos objetos que reporta; com efeito, o que na carta do médico podemos ler decorre da sua observação e das suas inferências, num cenário que lhe é estranho e hostil e numa situação envolta em mistério: “Os sucessos a que me refiro”, declara, “são tão graves, cerca-os um tal mistério, envolve-os uma tal aparência de crime que a publicidade do que se passou por mim torna-se importantíssima (...)” (Queirós e Ortigão, 1967: 13). Depois disto, os inusitados acontecimentos começados na estrada de Sintra são relatados, na estrita dependência de um olhar e de uma atenção individual que adensam a estranheza do que vai ocorrendo; é isso que faz deste narrador de circunstância, ao mesmo tempo, o investigador de um crime conjeturado e um operador de suspense.

A figuração das personagens que vão surgindo é coerente com este critério representacional. Delas sabemos tão-só o que sabe um narrador limitado pelas suas restrições cognitivas: a entoação das vozes, o aspeto da indumentária e do calçado, os gestos, as poucas e cautelosas falas. “Não tendo tido tempo de observar miudamente a cada um”, escreve o Doutor ***, “e tendo-lhes ouvido apenas algumas palavras fugitivas, figuravam-se-me pessoas de bom mundo” (Queirós e Ortigão, 1967: 17). O mesmo regime observacional, apoiado na competência técnica de quem é médico, comanda a análise do cadáver, que não é já, neste relato, um objecto repulsivo, mas um corpo de presumível delito: dele importa extrair informações que resolvam o enigma de uma morte por explicar. Noutros termos: com *O Mistério da Estrada de Sintra* está superado o insólito que aterroriza e instalado o insólito da perplexidade e da inverosimilhança, supostamente (e parodicamente) fora dos quadros da ficção. Se o Redator do *Diário de Notícias* (e também o leitor) pensa que tudo isto é digno de Ponson du Terrail⁶, então importa advertir: “Parece

⁶ Ponson du Terrail surge aqui, a partir de uma expressão do narrador (“Puro Ponson du Terrail! Dirá o Sr. Redator”; Queirós e Ortigão, 1967: 13), como representante de um tipo

que a vida, mesmo no caminho de Sintra, pode às vezes ter o capricho de ser mais romanesca do que pede a verosimilhança artística. Mas eu não faço arte, narro factos unicamente.” (Queirós e Ortigão, 1967: 15)

Resguardado por esta afirmação, o narrador chega ao momento mais agudo e mais extremado do seu trajeto de indagações e de suposições: é quando analisa não já uma figura humana, mas apenas o que dela resta, um cabelo louro que inspira, em “longas conjeturas”, a circunstanciada descrição da mulher que o perdeu. O passo é longo, mas vale a pena retomá-lo, para os efeitos que aqui me interessam:

A pessoa a quem ele pertencia era loura, clara, decerto, pequena, *mignonne*, porque o fio de cabelo era delgadíssimo, extraordinariamente puro, e a sua raiz branca parecia prender-se aos tegumentos cranianos por uma ligação ténue, delicadamente organizada.

O caráter dessa pessoa devia ser doce, humilde, dedicado e amante, porque o cabelo não tinha ao contacto aquela aspereza cortante que oferecem os cabelos pertencentes a pessoas de temperamento violento, altivo e egoísta.

Devia ter gostos simples, elegantemente modestos a dona de tal cabelo, já pelo imperceptível perfume dele, já porque não tinha vestígios de ter sido frisado, ou caprichosamente enrolado, domado em penteados fantasiosos.

Teria sido talvez educada em Inglaterra ou na Alemanha, porque o cabelo denotava na sua extremidade ter sido espontado, hábito das mulheres do Norte, completamente estranho às meridionais, que abandonam os seus cabelos à abundante espessura natural. (Queirós e Ortigão, 1967: 48-49)

Parece difícil, a não ser em contexto de paródia, aceitar que um cabelo feminino seja portador de tantas informações, muito antes de terem sido inventadas as máquinas e apuradas as técnicas que, num qualquer *C.S.I Miami*, fundamentariam aquelas conclusões. Consciente do excesso, o

de ficção alimentada pelas intrigas movimentadas, recheadas de episódios inesperados e de atitudes ousadas e surpreendentes. Rocambolescas, em suma, como bem o diz o adjetivo cunhado a partir do nome de uma das suas mais populares (na época) personagens, o Rocambole protagonista de uma série de romances de aventuras de Ponson du Terrail, publicados nos anos 50 e 60 do século XIX (*Les drames de Paris*).

narrador desarmadilha, logo depois, o trabalho da inferência: “Isto eram apenas conjecturas,” declara, “deduções da fantasia, que nem constituem uma verdade científica, nem uma prova judicial.” (Queirós e Ortigão, 1967: 48-49).

Mas alguma coisa fica, sobretudo se compararmos o que aqui lemos com o que encontramos n’*“O Punhal de Rosaura”*. E assim, aquilo que, sob o signo do mistério e das suas incógnitas, parece relevante n’*O Mistério da Estrada de Sintra* é o conhecimento minucioso da figura em causa (a tal mulher do cabelo louro): a sua origem, o seu caráter, os seus gostos, a sua educação, os seus hábitos, etc. Tudo o que, em suma, servirá para compor uma personagem, quando o realismo se fizer assunto sério em *Eça* (por agora, predominam a provocação e a paródia) e quando se tratar de levar às últimas consequências a dimensão metonímica da narrativa e dos seus componentes; por força dessa dimensão metonímica, os atributos das personagens legitimam uma análise com propósito social, em particular quando as ditas personagens correspondem à mediania do que é típico.

9. Termino, propondo outras reflexões a desenvolver. Como esta: o insólito pode ser estudado não só em função da personagem propriamente dita, mas também do processo de figuração que ela motiva. É isso que decorre, n’*O Mistério da Estrada de Sintra*, de uma representação narrativa em que a dúvida, a incerteza, o oculto, a indagação, a estranheza e a ponderada gestão da informação condicionam a composição da personagem, numa narrativa que é agora *de mistério*, mais do que *de terror*. Outra hipótese de reflexão: certos subgéneros narrativos, determinados pelos modos de produção ficcional e pelo gosto dos leitores do século XIX, implicam uma renovação do insólito como aquela que *O Mistério da Estrada de Sintra* ilustra; o romance de mistério e a narrativa policial (esta última em afirmação e consolidação, a partir sobretudo de Edgar Poe) contribuem decisivamente para a dita renovação, dispensando punhais ensanguentados e cadáveres de olhos vazados pelos vermes. Por fim: um contrato narrativo como aquele que vigora neste primeiro romance de *Eça* e *Ramalho* completa o potencial de excitação emotiva do leitor fascinado por este insólito moderado; é a publicação na imprensa,

em regime folhetinesco e com ambivalente oscilação entre o verídico e o ficcional⁷, que acentua a expectante curiosidade de quem lerá aquilo que vem a seguir, habilmente deixado em suspenso. Sendo assim, é claro que a publicação do romance folhetinesco em livro quebrou o encanto daquela curiosidade

Por fim: não encontramos no romance de Eça e Ramalho (e menos ainda no conto de Carvalhal) os procedimentos de figuração que o romance realista e a sua deriva naturalista cultivaram. Mas n' *O Mistério da Estrada de Sintra* aponta-se já nesse sentido. Uma das mais longas cartas do romance é a que se intitula "A confissão dela". "Ela" é a condessa de W., protagonista do adultério e, naquela carta, analisa relativamente distanciada das causas que o explicam, em abstrato: a atração por um qualquer D. Juan convencional, o tédio do ócio, um marido burguês e prosaico. Tudo o que leremos em textos d' *As Farpas*. Neles e nos romances de adultério que preenchem uma parte importante da produção ficcional realista. Quero dizer: tematicamente, está esboçado naquela carta um *tipo*, o da mulher adúltera. O que significa que a condessa de W., como personagem, perde a inusitada singularidade de que o insólito carece; para que o processo se complete, falta apenas a omnisciência narrativa que a racionalidade do realismo e do naturalismo há de convocar. Com ela, o insólito deixa de fazer sentido.

Questão diferente desta⁸, mas com ela relacionada, é a que respeita à composição de figuras típicas, naqueles casos de radicalização do insólito que são as narrativas fantásticas, na aceção mais convencional que a expressão pode ter (e que em boa parte se ajusta aos dois relatos de Carvalhal que mencionei). Quando, numa narrativa daquele tipo, facilmente reconhecemos o vampiro, a sereia, a fada, o duende ou o fantasma – e é

⁷ Logo no segundo folhetim, o autor da primeira carta nota esta ambivalência, em grande parte motivada pelo lugar físico (o rodapé do jornal) em que o seu texto foi publicado: "Acabo de ver a carta que lhe dirigi publicada integralmente por V. no lugar destinado ao folhetim do seu periódico. Em vista da colocação dada ao meu escrito procurarei nas cartas que houver de lhe dirigir não ultrapassar os limites demarcados a esta secção do jornal." (Queirós e Ortigão, 1967: 18-19).

⁸ A questão foi levantada por Flavio Garcia, comentador deste texto, quando da sua apresentação.

claro que estas personagens provêm de diferentes “famílias” do fantástico –, então podemos dizer que o típico como propriedade e o tipo como personagem estão de volta. As razões pelas quais assim acontece são certamente várias; limito-me a hipóteses susceptíveis de aprofundamento. Uma: trata-se de relatos que, por derivação epigonal ou por pura inércia evolutiva, levam ao extremo as convenções do fantástico e chegam àquele estágio de saturação que permite falar em estereótipos. Outra hipótese: estamos perante casos de paródia (de certa forma, acontece isso com Álvaro do Carvalho), parecendo evidente que o impulso parodístico e às vezes caricatural convida a acentuar traços que tornam a personagem fantástica previsível e um tanto risível; sendo assim, ela debilita o *pathos* que o fantástico autêntico persegue. Um *pathos* que nem sequer atinge o público infantil, quando o tipo fantástico ganha contornos e comportamentos que, ajudados pela tipificação, cancelam o susto: bem contada, a história de Casper, o fantasma simpático, pode até ajudar uma criança a adormecer...

Referências bibliográficas

- ALAS, «CLARÍN», Leopoldo (1993). *La Regenta*. I, 7.^a ed. Madrid: Cátedra.
- ALAS, «CLARÍN», Leopoldo (1992). *La Regenta*. 6.^a ed. Madrid: Cátedra.
- BATALHA, Maria Cristina (2011). “Álvaro do Carvalho: o que pode nos informar um ‘autor menor’?”, in *Itinerários*, n. 33, jul./dez., pp. 157-170.
- CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa*, II. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARVALHAL, Álvaro do (2004). *Contos*. Fixação do texto e posfácio de Gianluca Miraglia. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CASTRO, Manuel A. de (2008). “A realidade e o insólito”, in F. García (ed.), *Narrativas do Insólito: Passagens e Paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts.
- ECO, Umberto (1976). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JAUSS, H. Robert (1994). *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática.

- LUKÁCS, G. (1973). *Balzac et le réalisme français*. Paris: F. Maspero.
- MIRAGLIA, Gianluca (2004). “Álvaro do Carvalho”, posfácio a CARVALHAL, 2004.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1987). “Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: ‘O Mistério da Estrada de Sintra’”. *Colóquio/Letras*, 97 e 98, Maio-Junho e Julho-Agosto, pp. 5-18 e 38-51.
- PESSOA, Fernando (2001). *Livro do Desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição de Richard Zenith. 3.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*, vol. I. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de e Ramalho ORTIGÃO (1967). *O mistério da estrada de Sintra*. Porto: Lello & Irmão.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2005). *Aventuras literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão*. Coimbra: Angelus Novus.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2010). “Contaminações fecundas: traços de Edgar Allan Poe em Antero de Quental e em Eça de Queirós”. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, n.º 7, pp. 64-78.

CAPÍTULO 5
PESSOAS DE LIVRO: FIGURAÇÃO
E SOBREVIDA DA PERSONAGEM

1. Formulo, como ponto de partida, 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 transversais 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 pelo projeto de investigação “Figuras da Ficção”¹. 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.

¹ Ver <http://figurasdaficcao.wordpress.com/about/>

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 dispo-

sitivos 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, quando um dia, falando na *lógica íntima* das personagens ficcionais, declarou que se sentia mais quixotista do que cervantista e que pretendia mesmo “libertar al Quijote del mismo Cervantes” (Unamuno, 1914: 7).

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, protagonizou uma sobrevida que a língua consagrou, ao cunhar o adjetivo *quixotesco*. Isto quer dizer que, para lá da ficção, a língua que falamos faz-nos reconhecer sobrevivências do *quixotismo* (certamente com aquela *lógica íntima* aduzida por Unamuno) em pessoas reais com quem nos cruzamos, muito tempo depois das desventuras do engenhoso fidalgo. Uma *figura*, repito, e deixo para mais tarde o significado, o alcance e os desenvolvimentos daquela designação, que à sabedoria de Sancho Pança se deve.

2. Não avanço para aquilo que neste momento considero substantivo sem notar o seguinte: o caminho que me trouxe até este ponto foi aberto pelo desenvolvimento dos estudos narrativos, chegando ao estado em que hoje os conhecemos e tal como eles foram caracterizados no primeiro capítulo deste volume. Foi isso que contribuiu para uma postulação dinâmica da personagem, em função da qual falo em *figuração*; traduz-se nesse conceito-síntese quase tudo que determina aquele *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 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; passa-se isto, 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 consequente.

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, paraficcionalis); 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 polissémico 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).

Em termos genéricos, a figuração, enquanto representação ficcional da pessoa, requer atos de semiotização, ou seja, 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 muito pormenorizada, com recurso ao aparato conceptual que a narratologia (dita) clássica sistematizou.

Por fim, a figuração, passando por aqueles atos de semiotização, 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 refiguração e ganham, por isso, uma sobrevida que merece atenção. Essa sobrevida pode assumir feições diversas, incluindo a mais ousada, que é a que consiste no ato de interpelação ou de questionação do autor pela personagem (voltarei a este tema).

3. Volto àquilo a que chamei dispositivos de figuração, isto é, aos procedimentos que levam a *fazer personagem*, em particular a personagem narrativa e ficcional.

No tocante aos chamados dispositivos retórico-discursivos (que são aqueles em que o labor textual é mais flagrante), importa lembrar que estamos aqui naquele domínio que, num certo passo das *Viagens na minha terra*, foi explicitado pelo narrador, quando mostrou uma acentuada consciência compositiva. Refiro-me ao conhecido episódio em que o narrador, ao fazer entrar em cena a personagem Carlos, explicita o propósito de *fazer retrato*: “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). Em função desta alusão ao *ator*, noto, apenas de passagem, algo que já sublinhei: é possível alargar a noção de figuração ao universo dramático.

Aquela referência ao *ator* (que age em tensão dialética com a *personagem* do drama ou do filme) conduz-nos ao princípio da *dupla percepção*, um princípio com implicação cognitiva, diretamente relacionado com o trabalho compositivo; Murray Smith designou-o como *twofoldness* ou (em tradução expedita) dupla face, verso e reverso de uma entidade dual que apreendemos nessa sua condição dupla (cf. Smith, 2011: 283). Para melhor captar o movimento perceptivo que aqui está em equação, apetece-me apelar a uma noção pessoana: “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, 1990a:113).

De acordo com Smith (e com Garrett), não é possível dissociar o lugar funcional da personagem (para todos os efeitos, Carlos é o herói da novela das *Viagens*) de um certo “desenho” da narrativa, que inclui a

tal “esquissa rápida” (e que afinal não é assim tão rápida...), bem como uma determinada “arquitetura” das personagens. Num outro domínio, que é homólogo deste, falamos em atores ou em atrizes de culto, como escolhas preferenciais de realizadores, para a conformação de certos tipos de personagem, em determinados universos filmicos (p. ex., os atores e atrizes de culto de Alfred Hitchcock, de John Ford ou de Woody Allen)². Em ambos os casos, trata-se de um ato de contemplação, em simultâneo, de duas faces (*twofoldness*) de uma entidade que se dá a “ler” nessa condição dúplice, 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, 1990a: 116).

Regressando ao plano da formalização da figuração, clarifico: os dispositivos retórico-discursivos são aqueles que a chamada narratologia clássica fixou de forma sistemática, a partir dos trabalhos fundadores de Gérard Genette, nos anos 70 e 80 (Genette, 1972; Genette, 1983)³. Por exemplo: as pausas descritivas em regime omnisciente, que operam caracterizações alargadas, levando, pela já comentada homologação com a pintura, a retratos com apreciável potencial mimético (no sentido de Phelan, 1989: 2). Ou então os movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais, como se vê na chamada personagem-tipo, com feição temática e social (cf. Phelan, 1989: 2-3); como é evidente, a personagem-tipo é praticamente obrigatória no romance realista, mas reencontra-se na ficção do século XX, de tendência neorrealista ou similar, prolongando assim a funcionalidade crítica do tipo social, um prolongamento não isento de constrangimentos ideológicos, como se sabe. Em contraste (um contraste que vale aqui 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

² Alguns nomes conhecidos: Jimmy Stewart para Hitchcock, John Wayne para John Ford ou Scarlet Johansson para Woody Allen (mas este foi variando as atrizes de culto, ao longo da sua filmografia). Nestes casos, falando do filme mais facilmente recordamos o nome do ator ou da atriz do que o da personagem.

³ Em Portugal merece ser mencionado a este propósito o trabalho de Vieira, 2008 (em particular o cap. 3). Veja-se também Reis e Lopes, 2011, *passim*.

estado a falar; o que não significa a rasura da personagem enquanto tal: veja-se a sua centralidade em romances de José Cardoso Pires, de Vergílio Ferreira, de Mário de Carvalho, de Lídia Jorge, de António Lobo Antunes ou de José Saramago.

4. Falo agora de dispositivos de *ficcionalização*, ou seja, aqueles em que a figuração da personagem evidencia ou acentua a sua condição de entidade ficcional. Uma condição que, como vimos, é sugerida pelas reminiscências etimológicas do vocábulo *figura*. Neste aspeto, é de novo expressivo um testemunho pessoano, a propósito da ficcionalidade dos heterónimos, justamente com recurso ao termo que aqui está em análise:

Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em *figura*, movimentos, carácter e história, várias *figuras* irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real (Pessoa, 1990b: 95; itálicos meus)

Fernando Pessoa não o diz, mas a reflexão desenvolvida na sua famosa carta autobiográfica incide sobre o problema das fronteiras da ficção, da sua porosidade e das ambivalências que ela suscita; por isso, quando fala da criação infantil “de amigos e conhecidos que nunca existiram”, Pessoa adverte: “Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos” (Pessoa, 1990b: 95).

Por outro lado, a correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das obras artísticas. Explico-me: sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquele seu estatuto, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção⁴. Um tal ímpeto de autonomização estimula

⁴ Veja-se, a este propósito, o ensaio capital de Genette, 1994.

uma visão fenomenológica da personagem; é pela concretização, no ato de leitura, que a autonomização se decide, contribuindo para incutir sentidos renovados ao texto e atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor. Com razão, o bacharel Sansón Carrasco diz a Dom Quixote que a história deste, divulgada na primeira parte do livro, permite que entidades nele lidas sejam reconhecidas e entrem na vida corrente de quem leu: a história do “ingenioso hidalgo” é “tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘allí va Rocinante’”; com mais ousadia, Tom Baxter, aventureiro e explorador, dos Baxters de Chicago, atravessa o écran, passa para a plateia e leva consigo, para “dentro” do filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, a embevecida espetadora Cecily.

Ao princípio que dinamiza tais idas e vindas – princípio que é o mesmo que nos permite dizer de alguém do nosso mundo real que é *acaciano* ou *hamletiano* ou *bovarista* – chamo princípio da transposição ontológica. O dispositivo que materializa a transposição ontológica – uma espécie de oscilação pendular entre mundo real e mundo ficcional, com intercâmbio de posições e de estatutos – é a metalepse, originariamente uma figura de retórica que justamente designa uma transferência ou mudança de nível⁵. As perguntas triviais que, por vezes, indagam de onde vêm as personagens e quem do mundo real é por elas retratado são justamente da esfera da metalepse. O que não quer dizer, obviamente, que esta se reduza às respostas procuradas por aquelas perguntas, não raro formuladas a partir de um ponto de vista imediatista ou ingênuo⁶. Como quem diz: as coisas não são assim tão lineares.

⁵ Do ponto de vista retórico, a *metalepse* é entendida como uma variedade da metonímia e ainda como “um tropo, que procura o seu estranhamento, fora do contexto, na ocasional sinonímia de um corpo de palavra” (Lausberg, 1982: 144). Aquele “estranhamento, fora do contexto”, explica a reformulação narratológica da *metalepse* como transposição, permutação, mudança ou passagem de um nível narrativo a outro. Alguns estudos recentes confirmam a relevância da questão: da *metalepse*: Malina, 2002; Genette, 2004; Pier e Schaeffer (eds.), 2005; Kukkonen e Klimek (eds.), 2011.

⁶ Repare-se neste testemunho de Flaubert: “Cuando terminé *Madame Bovary*, se me preguntó varias veces: ‘Era a Madame xxx a quien usted pretendía retratar?’ Y recibí varias cartas de auténticos extraños, una de ellas de un caballero de Reims, que me felicitaba por haberle *vengado!* (de una mujer infiel). // Todos los farmacéuticos del Sena inferior

Em todo o caso, a metalepse ficcional é mais frequente do que parece à primeira vista. Quando, no passo das *Viagens* já citado, o narrador se dá conta de que “as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem” conhecer alguma coisa “do novo ator” que faz a sua entrada na história, é um gesto metaléptico que ali se esboça, pelo cruzamento de dois níveis, o do narrador e o das leitoras. Passa-se isto, para mais, num relato em que predomina uma equívoca mas fecunda ambiguidade, no respeitante à vinculação (por fim, muito frágil) de viajantes e de personagens da novela aos respetivos níveis narrativos, níveis que são confundidos no final do relato. Diz o viajante-narrador a propósito do protagonista da história que ouviu (a chamada novela sentimental) e de uma carta que leu: “Fui camarada de Carlos, não o vejo há muitos anos” (Garrett, 2010: 458). Em termos mais sistemáticos, o realista (Eça de Queirós, por exemplo) que observa uma pessoa real para construir uma personagem faz ecoar na figura ficcional sentidos que apreendeu na tal observação, sentidos esses que dizem respeito a valores, a crenças e a atitudes ético-morais, mais do que à realidade contingente. Lembro o testemunho de Eça, quando descreve o trabalho de figuração do romancista realista:

Vai ver Virgínia, estuda-lhe a figura, os modos, a voz: examina qual foi a sua educação; estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem: que livros lê, que gostos tem. – E dá-nos enfim uma Virgínia (...) que é a burguesa da baixa, em Lisboa, no Ano da Graça de 1879. (Queirós, 2011: 357)⁷

Entretanto, parece conveniente que os sentidos axiológicos e ético-morais (em geral inerentes aos chamados mundos epistémicos) interpelem o leitor e assumam vigor pragmático. Para tal, torna-se necessário associar aquele vigor pragmático à mobilidade e à ambivalência com que tais sentidos transitam, por via metaléptica, das pessoas reais para as figuras ficcionais e vice-versa. Relaciona-se com isto aquela *verdade interna* da

se reconocieron en Homais y querían venir a abofetearme” (carta a Mme. Hortense Cornu, de 20 de março de 1870 ; *apud* Allott (ed.), 1966: 349-350.

⁷ Cito a parte útil da transcrição diplomática do autógrafo, por Irene Fialho.

ficção reclamada pelo ficcionista, às vezes de forma provocatória, e que é tão legítima como aquela com que lidamos na nossa realidade empírica. Observe-se o seguinte passo passo do conto *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa:

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor. (Rosa, s.d.: 311).

Num outro caso, entretanto, é a figuração em si mesma que está em causa, quando o romancista se vê compelido a explicar como procedeu à modelização secundária (e ficcional) de uma personagem a partir de um modelo real, em parte como acontecia com a “burguesa da Baixa”, no texto que citei. Vejamos: Eça trata de explicar que, n’*Os Maias*, o modelo de Tomás de Alencar é um poeta de província que o escritor conheceu em Leiria; foi essa pessoa observada que “entrou” n’*O Crime do Padre Amaro* como personagem fugaz, de nome Carlos Alcoforado; e foi este que depois derivou para *Os Maias*, de novo reajustado. Lembro o texto, que é longo, mas muito sugestivo:

Eu conheci Tomás de Alencar. Conheci-o na província, donde nunca saiu, quando ele já tinha o seu longo bigode romântico embranquecido pela idade e amarelecido pelo cigarro, como nos *Maias*. (...) Desde o primeiro dia em que o tratei senti logo nele uma soberba encarnação do lirismo romântico. E desde logo tive o desejo, a fatal tendência, de convertê-lo num personagem. Já, com efeito, este homem perpassa no *Crime do Padre Amaro* – tão rapidamente, porém, que o tipo vem todo condensado numa só linha. (...)

O meu trabalho nos *Maias* foi transportá-lo para as ruas de Lisboa, acomodá-lo ao feitio de Lisboa começando por o desembrulhar do seu xale-manta, e separá-lo do seu cão – porque estes dois atributos não se coadunam com os costumes da capital. Completei-o também dando-lhe esse horror literário do Naturalismo, que Alcoforado nunca tivera – porque nesses tempos ditosos ainda se não parolava em Portugal acerca do Naturalismo, nem o nosso bom Chagas conhecia ainda, para dele se rir, de alto para baixo, o épico de *Germinal*. (Queirós, 2009: 227-228).

O ato de converter (termo de Eça) uma pessoa numa personagem, isso a que chamo *figuração*, opera-se por um primeiro salto metaléptico (recordo: “E desde logo tive o desejo, a fatal tendência, de convertê-lo num personagem”); num segundo momento e já lidando com uma personagem, o romancista procede a uma sua *refiguração*, quando Alcoforado é *remodelado* em Tomás de Alencar⁸. O que resta, afinal? Restam, como diz Eça, “as feições fundamentais”, que é aquilo que realmente interessa: a solenidade, “a voz cavernosa e lenta”, outros tiques e sobretudo “a lealdade, a honestidade impecável, a bondade, a generosidade, a alta cortesia de maneiras” (Queirós, 2009: 229). Ou seja: aqueles valores e propriedades “abstratas” que fazem *bypass* do real para a ficção e vice-versa. Tudo por força da figuração de uma personagem admirável e com um potencial de transcendência a que mais adiante voltarei, de novo com a ajuda deste texto, a propósito da questão da sobrevivência.⁹

Não se pense, entretanto, que estes movimentos são exclusivos de um tempo histórico específico e de um tipo de romance datado. Nada melhor, para refutar esta ideia, do que recordar a vasta produção literária e narrativa chamada metahistóricográfica, que temos lido nas últimas décadas. O que nela se encontra muitas vezes é a figuração ficcional de personalidades históricas, por via da metalepse, com propósito ideológico bem diverso do que inspirava a novelística histórica do romantismo¹⁰; trazer essas personalidades históricas para a ficção exige um trabalho de modelização afinal semelhante ao que Eça descreveu, incidindo agora nesse trabalho (que trata de questionar a “verdade” histórica oficial) sobre aquilo a que José Saramago chamou “uma grande zona de obscuridade”, afirmando: “é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho.” E acrescentou:

⁸ A *refiguração* que se opera por transposição intermediática (p. ex.: uma adaptação ao cinema) é um caso extremo e naturalmente mais complexo e conseqüente do que este.

⁹ Retomei aqui algumas questões analisadas com mais desenvolvimento no capítulo “Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar”.

¹⁰ Com efeito, “a ficção histórica pós-modernista constrói e desenvolve dispositivos de contraditória conjectura e auto-reflexividade, de modo a questionar a natureza do conhecimento histórico, tanto de um ponto de vista hermenêutico como de um ponto de vista político.” (Wesseling, 1991: 117).

Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo. Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. (Saramago, 1990: 18)

E assim, no *Memorial do Convento*, D. João V e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão atingem, pela via da figuração ficcional, um nível de significação que a historiografia não alcançou, sendo isso indiciado no segundo desde logo pela redução do nome (que no romance é apenas Bartolomeu Lourenço). Retroativamente, a imagem histórica de D. João V, de cognome “o Magnânimo”, acaba por ser negativamente condicionada pela transposição ontológica (da História para a ficção) que viabilizou a figuração ficcional, mais os efeitos críticos que ela produziu. Num outro plano, pode notar-se (e esta é uma pista de reflexão que não aprofundo agora) como diferentes géneros discursivos dialogam entre si com base nestes movimentos de passagem: em crónicas de José Cardoso Pires ou de António Lobo Antunes encontramos protofigurações ficcionais em microrrelatos cujos protagonistas, quase sempre observados em episódios do quotidiano, parecem prontos a integrar um romance em projeto ou em elaboração.¹¹

5. Os dispositivos de *conformação acional* são aqueles que, dependendo do desenvolvimento de uma ação narrativa e da sua temporalidade, constituem fatores de configuração da personagem. O que nos remete para o princípio basilar da *narratividade*, enquanto propriedade diretamente relacionada com a dita ação narrativa, nos seus vários incidentes (conflitos, tensões, enfrentamentos, cumplicidades, dissensões, etc.); tal formulação

¹¹ Em parte (isto é, no que toca a Lobo Antunes) tratei desta questão em Reis, 2003 e Reis, 2005.

é efetiva, notória e irrecusável nos textos narrativos propriamente ditos, ficcionais ou não, mas pode manifestar-se, potencial ou residualmente, em textos dramáticos e até em textos líricos.

Sublinho a pertinência da interação personagem/ação, nos termos em que a refiro, apoiando-me na caracterização do conceito de *narratividade* e na relevância nele assumida por aquela interação. Diz-se, então, que a manifestação da narratividade, numa determinada narrativa, “partly depends on the extent to which that narrative constitutes an autonomous whole representing discrete, particular, positive, and interrelated situations and events, involving a conflict, and meaningful in terms of a human project” (Prince, 2005: 387). Insisto: as situações e os eventos interrelacionados fazem sentido porque envolvem conflitualidade e assumem uma dimensão humana, associada a um dinamismo (decorrente também da temporalidade narrativa) que contribui para consumir a figuração.

Algumas observações, antes de continuarmos. Lembro o contributo importante que foi dado a esta questão por análises da narrativa de matriz funcional e actancial: penso na muita antiga descrição propiana de funções (trinta e uma, no conto popular) e de esferas de ação (sete) de personagens-tipo, tudo inscrito numa dinâmica sequencial que esboçou um primeiro esquema actancial; e penso, naturalmente, no modelo greimasiano, cujos actantes (entidades virtuais suscetíveis de individuação em atores) permitiam descrever a organização sintática do texto narrativo construído com base numa relação transitiva entre sujeito e objeto. Uma outra observação: apesar do seu potencial de valorização das ações narrativas, aqueles modelos tiveram alcance limitado, do ponto de vista operatório, pelo menos por duas razões. A primeira delas tem que ver com a sua dificuldade para lidarem com narrativas complexas do ponto de vista semântico e literariamente sofisticadas (o que não era o caso dos contos folclóricos analisados por Propp); segunda razão: o modelo actancial é eminentemente acrónico (ele visa a representação paradigmática de relações mútuas entre esferas de ação ou operadores sintáticos), pondo em causa o irredutível fator cronológico que é responsável pela narrativização de qualquer intriga. Foi isso que Paul Ricoeur contestou no paradigma greimasiano, ao notar o significado daquilo a que chama

uma fenomenologia do sofrer-agir, no plano da semântica da ação; uma fenomenologia que se relaciona diretamente com a densidade da personagem e com a dimensão temporal da experiência humana¹².

Posto isto, recoloco a questão: como se definem e como procedem aqueles a que chamo dispositivos de *conformação acional*? Trata-se basicamente de comportamentos humanos (ou de uma série de comportamentos humanos), implicados numa ação narrativa e nela manifestados; tais comportamentos indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem. Aquela condição dinâmica sugere que a conformação acional (ou conformação *por via* acional, de forma mais explícita) envolve conjuntamente personagem e ação, tempo e eventos singulares que na dita ação localizamos. Por fim: a conformação acional (conformação: ação de dar ou de tomar forma, ato ou efeito de formar um ser ou uma coisa) não define desde logo a personagem, antes funciona como premissa (dir-se-ia: como pré-figuração) para o desenvolvimento da figuração, entendida, como já se disse, enquanto processo gradual e complexo.

Pode perguntar-se: é necessário que haja uma intriga tensa, desenrolada de forma causalista e com desenlace irreversível (uma morte, um casamento, uma partida), para que faça sentido falar em conformação acional? Não forçosamente. Um dos mais famosos e inovadores romances de toda a história da literatura, o *Ulisses* de James Joyce, transcorre no escasso tempo cronológico que se sabe, narrando, nesse tempo, ações banais e prosaicas, sem fulgor nem desenlace vistoso; e contudo, no universo mental em que essas ações muitas vezes se desenrolam vai-se conformando a figura ficcional de quem, muitos séculos depois, paródica e subversivamente, refigura personagens homéricas. De forma ideologicamente mais impressionante, a protagonista de um romance de Carlos de Oliveira, *D. Maria dos Prazeres*, revela de si o que a ação do romance vai mostrando: “Lavrava o incêndio dentro dela” (Oliveira, 1980: 34-35), diz-se, no momento em

¹² Nas palavras de Ricoeur: “Existe entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural” (Ricoeur, 1983: 85).

que o gesto desesperado de chicotear uma égua denuncia e sublima um fogo que tem muito da frustração sexual que o nome próprio, Maria dos Prazeres, ironiza. Por fim, Álvaro Silvestre responde com outra ação violenta: “Ergueu-se com dificuldade e apanhando pela sala tudo o que lhe veio à mão decidiu espatifar os retratos” (Oliveira, 1980: 76). Na sua condição de objetos ficcionais, os retratos dos Alvas, Pessoas e Sanchos são chamados a interagir com a personagem; ao mesmo tempo, eles são também o retrato (ou o seu substituto metonímico, como numa narrativa convém) não dito de D. Maria dos Prazeres e do seu passado familiar, todos eles achando-se implicados, no plano da conformação acional, em comportamentos que valem como procedimentos de figuração.

6. Passo da questão da figuração à questão da sobrevida. Reporto-me, assim, ao que considero ser uma deriva ontológica, às vezes mais ousada do que pensamos, quando a personagem trata de “migrar” do mundo ficcional para o mundo real. A personagem ganha então, em relação à figuração original, uma existência própria, deduzida, numa perspetiva fenomenológica, da chamada vida da obra literária¹³. Um exemplo: quem hoje, na cidade espanhola de Oviedo, atravessa a praça da Catedral cruza-se com Ana Ozores, protagonista de *La Regenta*, o grande 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 aquele que atingiu o citado Tom Baxter d’*A Rosa Púrpura do Cairo*.

Note-se ainda o seguinte: a inserção de Ana Ozores no espaço urbano da capital das Astúrias assume um significado diverso daquele que pode-

¹³ Recordo a formulação de Roman Ingarden: “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).

mos “ler”, por exemplo, 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 1505; a segunda parte apareceu dez anos depois, em 1515, 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 ainda porque entre as duas partes intrometeu-se o chamado falso Quixote, publicado em 1514 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. 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 sobrevida 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, com aquela reflexão-diálogo, de 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 sobrevida 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 esquelético Rocinante era reconhecido “por todo género de gentes”. No século XX, Unamuno era, como se viu, 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 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 nomes banais como Quijada, Quesada ou Quijana; 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>).¹⁴

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

¹⁴ Acedido a 28 de setembro de 2014.

estavam a transformar radicalmente as artes gráficas e as técnicas de reprodução iconográfica, à emergência do que hoje 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. Menos mal que Flaubert não chegou a ver a Emma Bovary composta pelo programa informático FACES ID ¹⁵ ou até, muito antes disso, a edição de 1905 em que Alfred de Richemont tratou de refigurar as personagens de *Madame Bovary*, contrariando assim a preocupação que Flaubert revelava quanto a uma questão crucial: a personagem *fixada* (termo do romancista) numa ilustração, numa adaptação teatral ou numa versão cinematográfica como que perde o potencial que possui, enquanto figura ficcional verbalmente modelizada, para inspirar incontáveis leituras e diferentes imagens das figuras ficcionais.

Sendo assim, a sobrevida iconográfica pode mutilar as indeterminações (expressão de Ingarden, já se sabe) que estimulam a interpretação. Mas ela é capaz ainda de potenciar criativos completamentos 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 queria 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

¹⁵ Cf. *supra*, o capítulo “Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão”.

a uma indústria mais poderosa do que a literária: refiro-me às versões cinematográficas d'*A Jangada de Pedra*, do *Ensaio sobre a Cegueira* e d'*O Homem Duplicado*¹⁶. 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 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, depois de terem migrado para essa ficção a partir da História que o romancista subverteu (cf. Santa-Bárbara, 2013)¹⁷.

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 pela *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, aquele texto sobre o poeta Tomás de Alencar que antes citei, verdadeiro guião para um curso de semântica da ficção. Respondendo a uma acusação formulada pelo severo Pinheiro Chagas, segundo a qual Tomás de Alencar seria uma maldosa caricatura de Bulhão Pato, Eça enuncia uma bem refutação: não foi a personagem que “imitou” a pessoa (ou, pelo menos, *aquela* 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 não apenas, conforme afirmou, com a memória de um obscuro poeta de província, mas também a partir do retrato de Bulhão Pato, pintado por Columbano em 1883; e este, ao pintar de novo Pato, em 1911, não terá escapado à memória da imagem literária de

¹⁶ O primeiro, em 2002, com realização de George Sluizer; o segundo, em 2008, com realização de Fernando Meirelles; o terceiro em 2013, com realização de Denis Villeneuve.

¹⁷ Veja-se, neste volume, o ensaio “Personagem e ficção meta-historigráfica. José Saramago e José Santa-Bárbara”.

Alencar. O mesmo talvez tenha acontecido, em última instância, 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 sobrevida que Alencar teve como personagem. Por isso, o genial romancista deixa um pedido:

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 empanurramento, – o meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da «Sátira», e rogar-lhe o obséquo 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 tempos, declarou um dos sucedâneos de algum daqueles, sem perceber o verdadeiro alcance do que estava a dizer. Infelizmente é verdade: eles “andam por aí” 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 bibliográficas

- ALLOTT, Miriam (1966). *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1976). *À Volta do Poeta Fingidor*. Separ. de *Biblos*, LII, pp. 365-383.
- CERVANTES, Miguel de (1968). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar.
- GARRETT, Almeida (2010). *Viagens na minha terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard (1994). *L'oeuvre d'art. Immanence et transcendance*. Paris: Seuil.
- INGARDEN, Roman (1973). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- KUKKONEN, K. e S. KLIMEK (eds.) (2011). *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- LAUSBERG, Heinrich (1982). *Elementos de retórica literária*. 3.^a ed. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- OLIVEIRA, Carlos de (1980). *Uma Abelha na Chuva*. 19.^a ed. Lisboa: Sá da Costa.
- PESSOA, Fernando (1990a). *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 3.^a ed. [reimpressão]. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- PESSOA, Fernando (1990b). *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 3.^a ed. [reimpressão]. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.
- PIER, J. e J.-M. SCHAEFFER (eds.) (2005). *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- PRINCE, Gerald (2005). "Narrativity", in D. Herman *et alii* (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge.
- 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.

- QUEIRÓS, Eça de (2011). *Almanaques e outros dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- REIS, Carlos (2003). “António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio”, in E. Cabral, Carlos J. F. Jorge e Christine Zurbach (orgs.), *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Pub. Dom Quixote, pp. 19-33.
- REIS, Carlos (2005). “Los domingos grises de António Lobo Antunes”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 660, junio, pp. 37-51.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7.^a ed. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil, t. I.
- ROSA, J. Guimarães (s.d.). *Sagarana*. Lisboa: Livros do Brasil.
- RYAN, Marie-Laure (2004). “Will New Media Produce New Narratives?”, in Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: Univ. of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-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.
- SARAMAGO, José (1990). “História e ficção”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 400, 6 de março, pp. 17-19.
- 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.
- WESSELING, Elisabeth (1991). *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

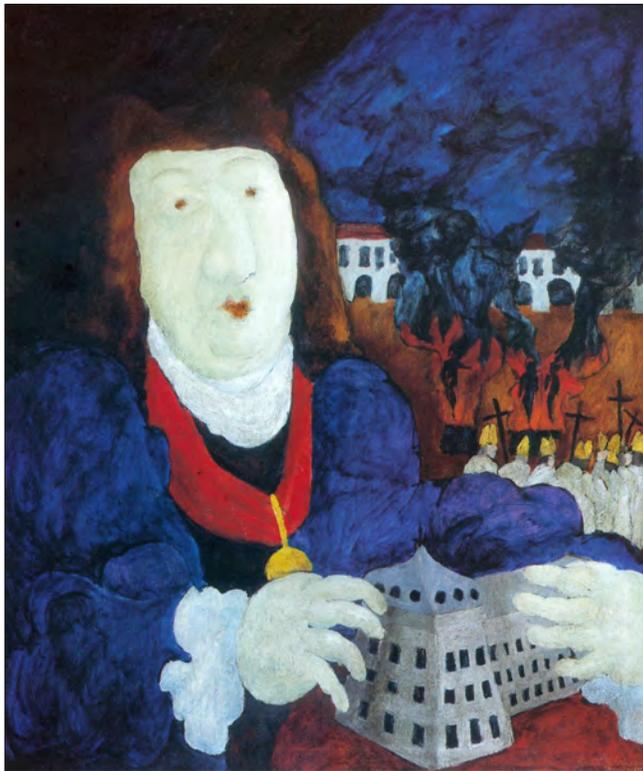
CAPÍTULO 6
PERSONAGEM E FICÇÃO META-HISTORIOGRÁFICA
JOSÉ SARAMAGO E JOSÉ SANTA-BÁRBARA

1. A 19 de agosto de 2001, foi inaugurada na Biblioteca Nacional, em Lisboa, uma exposição do pintor José Santa-Bárbara, intitulada *Vontades. Uma Leitura de Memorial do Convento*. Estava-se ainda relativamente perto da atribuição do Prémio Nobel da literatura a José Saramago e o autor de *Memorial do Convento* (1982), em grande parte graças a este romance, era já uma figura com projeção e com notoriedade internacionais.

O motivo e os temas da exposição eram evidentes: o pintor fizera uma leitura de *Memorial do Convento* e as obras exibidas traduziam, num *medium* próprio, o resultado dessa leitura. Recordo brevemente o que foi a mencionada exposição, que à época conheceu assinalável êxito de público: são 35 telas, compreendendo 11 estudos, com recurso a diferentes técnicas, mas com predominância do óleo e da têmpera vinílica sobre papel colado; todos os estudos usam o pastel, com uma exceção (uma aguarela). A feição geral das obras revela-nos um conjunto de figuras com rostos alongados, individualmente e em grupos, pintados em cores sombrias e envoltos por uma atmosfera densa e dramática.

Importa sublinhar desde já que se trata, neste conjunto pictórico, sobretudo de personagens, para usar um conceito que provém do romance e que aqui é pertinente. E parece estranho, à primeira vista, que nenhum dos quadros fixe a monumentalidade do convento que dá título ao romance: ele aflora apenas e de forma parcelar ou implícita em episódios (e em telas) como, por exemplo, “A ara de Cheleiros”, “Infanta gatinhando”, “Os fazedores do capricho” e sobretudo “Os passatempos

d'El-Rei”, este último um quadro a que voltarei. Para além disso, o pintor fixou-se em ações e em contextos que, articulando-se com as personagens, desde logo sugerem o reiterar de componentes ideológicos que semanticamente estruturam a história contada no romance: o esforço anónimo dos operários, os cenários da Inquisição, a construção da passarola voadora. Aqueles componentes ideológicos e, naturalmente, o tempo histórico em que transcorre a ação do *Memorial do Convento*, ou seja, o século XVIII português e o reinado de D. João V, que a História, digamos, oficial fixou com o cognome de Magnânimo. É em função do tempo histórico, da sua representação ficcional e das figuras que nela encontramos que me interessa aqui a pintura de José Santa-Bárbara, em diálogo ativo com o romance *Memorial do Convento* e, pela mediação deste, com aquele tempo histórico.



“Os passatempos d'El-Rei”, por José Santa-Bárbara

2. Podemos ler, no catálogo *Vontades. Uma Leitura de Memorial do Convento* (Santa-Bárbara, 2013), breves textos que constituem uma boa abertura para a análise do diálogo a que me referi, um diálogo desenvolvido em função da triangulação História-ficção-pintura. Num deles, é o próprio pintor quem nota que Saramago “deu nome aos fazedores do capricho, João Francisco, João Elvas, Manuel Milho, Julião Mau-Tempo, José Pequeno, Francisco Marques, Joaquim da Rocha, Baltasar Mateus, Blimunda”; e logo depois cita o conhecido passo do *Memorial do Convento* em que são alfabeticamente elencados os nomes dos tais fazedores: “Torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo...” (Santa-Bárbara, 2013: [4]). Ou seja, *todos os nomes*, sem título de distinção social nem apelido de família, remetendo-se deste modo e por antecipação para a lógica da *nomeação do desconhecido* que reencontraremos num outro romance de Saramago, precisamente *Todos os Nomes* (1997). Por fim: “Aqui fica a minha «leitura» d’aquilo que para mim é a verdadeira História” (Santa-Bárbara, 2013: [4]). Como quem diz (repare-se nas aspas): há uma «leitura» outra, que não é modelizada em palavras, mas em imagens, e a “verdadeira História” requer a questionação (ideológica, bem entendido) da versão oficial que uma outra História tratou de instalar no imaginário que dela se alimentou.

O próprio José Saramago confirma o que fica sugerido no breve texto que escreveu para o catálogo. Ou seja: a questionação empreendida por Santa-Bárbara, pela via da pintura, prolonga o romance e aprofunda a indagação da História que nele pode ler-se. Destaco três ideias desse texto: uma, Santa-Bárbara não pinta a História, mas sim uma sua representação literária, ou seja, a ficção meta-históricográfica chamada *Memorial do Convento*; outra, o pintor “representou e sublinhou a figuração humana do *Memorial do Convento*” (*apud* Santa-Bárbara, 2013: [9]), quer dizer, valorizou nele o processo retórico-narrativo de construção de personagens; outra ainda, a pintura como re-figuração permitiu a Saramago superar aquela espécie de persistente inibição que o fez retardar por algum tempo a autorização para adaptações cinematográficas (para estas, não para as teatrais nem para as operáticas) do *Memorial do Convento*. “Não queria ver as caras das minhas personagens” (Reis, 1998: 106),

dizia Saramago a propósito de eventuais adaptações cinematográficas; mas agora, vendo as telas de Santa-Bárbara, “sei, finalmente, como era Blimunda” (*apud* Santa-Bárbara, 2013: [9]). O que quer dizer que a pintura deu à personagem o rosto que o romance mal havia esboçado.

Curiosamente, é um outro escritor, Orlando da Costa, quem, igualmente num texto do catálogo, nota: “Neste conjunto de quadros impõe-se sobretudo a *figuração*, como uma ordem a que o pintor obedece com um sentido de liberdade instrumental de criatividade interpretativa, figurantes sem voz, personagens carregadas de silêncio e vontades, vontades, mesmo em trabalhos forçados” (*apud* Santa-Bárbara, 2013: [30]). O termo *figuração* está dito e tem um alcance teórico e metodológico que hoje tratamos de acentuar, no que toca ao seu significado conceptual (cf. Reis, 2006: 9-23); no caso de Santa-Bárbara, o movimento de *figuração* confirma a relevância das personagens como imagens disponíveis para uma releitura cuja dimensão fenomenológica é salientada num outro texto do catálogo, o do pintor Rogério Ribeiro. Diz Ribeiro: os quadros de Santa-Bárbara são uma “construção paralela, um outro tecido, associando o desígnio de dar forma, onde cada um já pôde construir as inevitáveis imagens mesmo que as não represente”; e assim, se o pintor pôde propor um “certo rosto das personagens” (*apud* Santa-Bárbara, 2013: [37]), não é essa proposta outra coisa a não ser o resultado de uma leitura da História e de algumas das suas personagens agora refiguradas, desde logo em confronto com as imagens que a leitura de cada leitor tratou de constituir. Melhor: trata-se de uma *leitura da leitura* da História, pois que ela se centra num romance que só o foi a partir da pesquisa meta-histórica que o escritor José Saramago levou a cabo, para proceder à *figuração* ficcional de D. João V.

Outra questão seria a de saber até que ponto as telas de Santa-Bárbara, cada uma por si ou todas em conjunto, assumem alguma coisa da narratividade de que o romance de Saramago naturalmente é tributário. O que bem se compreende, não só por força da basilar natureza modal do romance, mas também como efeito derivado daquela outra narratividade que é própria de muitos textos historiográficos ou similares (por exemplo, as biografias), designadamente aqueles que o escritor terá lido

para escrever o seu romance. Se hoje a problematização da narratividade se alarga a outros âmbito modais (a poesia) e até a práticas artísticas não-verbais (a música e a pintura) (cf. Steiner, 2004; Tarasti, 2004; Hühn e Kiefer, 2005; McHale, 2009; Toolan, 2011), com mais razão ela pode colocar-se quando falamos da pintura como “leitura” do romance. Esta é, contudo, uma questão que ultrapassa os limites desta análise.

3. Que a literatura constitui um fundamental veículo de conhecimento de épocas, de costumes, de figuras e de acontecimentos é bem sabido, como se sabe que ele é de natureza diferente daqueloutro conhecimento que a reflexão científica busca, incluindo-se aqui o conhecimento histórico facultado pela historiografia. Porque o conhecimento que a literatura permite modeliza-se em função de fatores normalmente alheios ao discurso científico: a configuração de mundos ficcionais, sem obrigação de verificação empírica ou de validação documental; a propensão para a elaboração simbólica, metafórica ou alegórica; a vocação para cultivar, na linguagem verbal que em primeira instância suporta o discurso literário, procedimentos estilísticos de muito variada feição.

Quando a literatura se faz romance, o conhecimento que dela decorre tende, em todo o caso, a homologar-se (como é óbvio, a homologia é coisa diversa da analogia) ao da historiografia. Por isso, o romancista e historiador Alexandre Herculano dizia, em 1840, que “o noveleiro [entenda-se: novelista] pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive”; e acrescentava: “Essa [a novela] é a história íntima dos homens que já não são: esta [a história] é a novela do passado” (Herculano, 1840: 243).

O raciocínio de simetria que Herculano explana inviabiliza-se quando, muito depois do idealismo romântico que o determinou e em tempo de pulsões pós-modernistas, o romance, em provocatória radicalização do seu poder evocativo, fomenta visões alternativas da História e desafia o conhecimento que dela temos. Conforme é notório, uma parte importante da ficção de José Saramago constitui uma ativa interpelação da História, através da palavra do romance. Desde *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Levantado do Chão* (1980) que assim aconteceu, então ainda de

forma moderada. Mas é o romance *Memorial do Convento* que constitui, no conjunto da produção saramaguiana, uma verdadeira pedra angular, em vários aspetos e naquele a que me reporto: tanto do ponto de vista temático, como no que toca às estratégias narrativas nele instauradas, como ainda pela peculiaridade do seu estilo, *Memorial do Convento* revelou-se um momento de viragem técnica e de refinamento ideológico, reafirmando a vocação para aquela interpelação da História que ficou referida e que foi retomada, em termos diferentes, na *História do Cerco de Lisboa* (1989).

De forma necessariamente sintética e antes de voltar a figuras históricas presentes no *Memorial do Convento*, trato de recordar que um traço evidente da ficção de José Saramago é o impulso para operar uma revisão da História, em função de um ponto de vista ideológico que subverte imagens e heróis aparentemente estabilizados pela historiografia oficial. A lição do historiador Georges Duby é, neste contexto, indispensável; a partir dela, Saramago valoriza a condição dos obscuros e dos anónimos, multidão esquecida cujo esforço coletivo foi, afinal, o motor da História. Modela-se, assim, uma ficção em que se contempla uma dinâmica histórica anti-heróica e anti-individualista, deduzida de um labor de reflexão com a propensão doutrinária que pode ler-se nestas palavras:

Diria eu que a História, tal como se escreve, ou – repetindo a provocação – tal como a fez o historiador, é primeiro livro, não mais que o primeiro livro. Claro que não esqueço que o mesmo historiador sempre fará, ele próprio, outras viagens ao tempo por onde antes viajara, esse tempo que por sua intervenção deixara de ser informe, que passara a ser História, e que, graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado nos vinha dando. Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho. (Saramago, 1990: 19)

Na História refigurada pela ficção (o “campo de trabalho” do romancista) sobressaem as contingências e as fragilidades de mitos e de heróis que o discurso ficcional repensa e relativiza. Assim, a construção do

Convento de Mafra é descrita à luz dessa visão relativizadora e subversiva, que privilegia as figuras de Baltasar Sete-Sóis, de Blimunda ou do padre Bartolomeu Lourenço e da sua passarola voadora; e a conquista de Lisboa (em *História do Cerco do Lisboa*) é reescrita, no nosso tempo, por um revisor de provas tipográficas, cuja ousadia consiste em negar (literalmente) factos da História oficial: o relato ficcional impõe, então, o seu poder de reconstrução de uma memória coletiva cujas crenças ele vem abalar. Sem maiores delongas (até porque este é um tema amplamente visado pela bibliografia saramaguiana, por exemplo, em Silva, 1989; Martins, 1994; Arnaut, 1996; Roani, 2002), lembro apenas as palavras com que Saramago respondeu a uma pergunta que incidia precisamente sobre a revisão ficcional da História. “Creio que a História não pode ser corrigida, que não pode ser reescrita infinitamente (...). Talvez eu pensasse mais numa espécie de reivindicação ou o ato de chamar à presença.” A expressão que aqui faz sentido é *reclamar*, vocábulo que duplamente designa o chamar de novo e o tom de exigência que toda a *reclamação* implica. O escritor concorda: “Exatamente: reclamar a presença.” (Reis, 1998: 84-85).

4. Volto ao *Memorial do Convento*, às *Vontades* de José Santa-Bárbara e a figuras históricas que são *reclamadas* pelo escritor e, depois dele, pelo pintor. Com elas e a par delas, emergem outras figuras, congenitamente ficcionais estas últimas, necessárias porém para que se faça justiça, mais de dois séculos depois, ao que terá sido o seu trabalho de “fazedores do capricho”, ou seja, de construtores de um enorme convento que o rei D. João V, na sua frívola megalomania, mandou erigir.

Há um passo do *Memorial do Convento* em que metadiscursivamente (e bem de acordo com o *ethos* pós-modernista) o narrador se refere à necessidade de redizer o já dito, mas agora num registo que mostre o que antes ficou oculto; e isto porque, segundo o escritor, a instância e o testemunho historiográficos (“não mais que o primeiro livro”) legaram “uma grande zona de obscuridade” que deve agora ser iluminada. É quando, depois de descrever o árduo trabalho de quantos desbastam a pedra, a transportam e a trabalham, o narrador declara:

São trabalhos já ditos, que mais facilmente se recapitulam por serem de força bruta, porém, é causa da sua reiteração não consentir que esqueçamos o que, por tão comum e de tão mínima arte, se costuma olhar sem mais consideração que distraidamente vemos os nossos próprios dedos escrevendo, assim de um modo e outro ficando oculto aquele que faz sob aquilo que é feito. (Saramago, 1982: 239).

Tal como aqui e em prol de uma memória renovada, torna-se necessário, então, rever figuras históricas e fazer com que, no universo da ficção, elas coabitem com entidades ficcionais, de modo a que “aquilo que é feito” (o convento) não condene ao esquecimento “aquele que faz” (quem trabalhou, a mando do poder real consubstanciado em D. João V). Aquela coabitação configura, assim, o que John Woods, numa obra clássica sobre a semântica da ficção, chamou *modalidades mistas de existência* (cf. Woods, 1974: 42 ss.).

De acordo com aquele conceito, o rei D. João V e o músico Domenico Scarlatti são seguramente personalidades históricas, confirmadas como tais em testemunhos diversos; Baltasar Sete-Sóis e Blimunda são entidades ficcionais, sem outra existência que não seja a que o mundo possível ficcional de um romance consente, o que não quer dizer, como veremos, que delas se faça uma leitura puramente imanentista ou indiferente a possíveis fontes em que elas (em especial a segunda) se baseiam; por sua vez, Bartolomeu Lourenço, assim denominado no romance, revela-se-nos numa situação singularmente ambivalente: com o nome que tem no *Memorial do Convento*, ele assume uma condição ontológica que somos levados a entender como similar à de Baltasar e de Blimunda, com quem, de resto, ele convive e sobre quem detém um claro ascendente. Mas ao ser Bartolomeu Lourenço quem concebe uma passarola voadora de que existem notícias algo fantasiosas, permitimo-nos reconhecê-lo como personalidade historicamente convalidada: trata-se do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, nascido no Brasil em 1685 e falecido em Espanha, em 1724. Que conste desde já o seguinte e para memória futura: o nome de batismo Bartolomeu foi completado com o patronímico Lourenço e só mais tarde com o sobrenome Gusmão, homenagem a um seu percetor, o

padre jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724)¹; para além disso, existe um retrato de Bartolomeu de Gusmão, datado de 1902 e pintado no Brasil por Bernardo Calixto, retrato que obviamente não está suportado pela observação *de visu*.

5. As questões que agora coloco são três: como conheceu José Saramago aquelas figuras históricas? E como as re-conheceu José Santa-Bárbara? Por fim, que efeitos (digamos, fenomenológicos) decorrem da representação pictórica que o pintor levou a cabo, seguramente com base na representação literária?

As respostas às duas primeiras perguntas são relativamente óbvias, embora apoiadas em inevitáveis conjeturas. José Saramago conheceu D. João V e o seu tempo – tempo de absolutismo político, de intolerância religiosa, de vícios escondidos e de ostentação de um fausto desmesurado – a partir da leitura de textos historiográficos, incluindo eventualmente biografias. Penso, por exemplo, em obras de Eduardo Brasão (1907-1987), um prolífico estudioso da diplomacia portuguesa, em particular a do tempo que nos interessa². E qualquer manual de História de Portugal dá a saber, com as naturais oscilações inspiradas por diferentes perspetivas metodológicas e até ideológicas, quem foi este rei controverso, magnânimo para uns, freirático para outros, por força de inclinações amorosas que aquela alcunha evidencia. Uma verdadeira personagem em potência, coisa que Rebelo da Silva bem aproveitou, quando escreveu um dos romances históricos mais populares do romantismo português, *A Mocidade de D. João V* (1851). Tudo motivos para convergirmos com Hayden White, que se refere ao texto historiográfico como artefacto dotado de propriedades formais de recorte literário, de certa forma impulsionando o trânsito do histórico para o ficcional (cf. White, 1987: 81 ss.). Mas há

¹ A não confundir com o homónimo Alexandre de Gusmão (1695-1753), por sinal irmão mais novo de Bartolomeu, que foi académico e diplomata ao serviço de D. João V e que era afilhado do mencionado padre jesuíta.

² Alguns títulos: *Relações externas de Portugal: reinado de D. João V* (1938), *Dom João V e a Santa Sé: as relações diplomáticas de Portugal com o Governo Pontifício de 1706 a 1750* (1937), *O Casamento de D. João V* (1937), e *D. João V: Subsídios para a História do seu Reinado* (1945).

mais: o volume *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983), organizado por Castelo Branco Chaves, tendo embora sido publicado depois do *Memorial do Convento*, recolhe testemunhos da época e dos costumes do Portugal do século XVIII, testemunhos não de todo desconhecidos quando o romance foi composto. Acresce a isto o facto de, num dos relatos ali reunidos, se aludir a uma espécie de Blimunda, que assim poderá ter tido um referente lendário na realidade de então, sem ser uma personalidade histórica no mesmo sentido “denso” em que o afirmamos a propósito de D. João V ou de Domenico Scarlatti³. Além disso (e julgo que este aspeto está por explorar), a imagem de D. João V é também a dos retratos que dele foram pintados, antes de Saramago o investir da categoria de personagem ficcional.



D. João V por Pompeo Batoni

Voltarei a Santa-Bárbara, mas antes falo de alguns retratos de duas figuras históricas do *Memorial do Convento*. Por exemplo, D. João V por Pompeo Batoni, que nos mostra o monarca ainda jovem, ou os dois

³ Ana Paula Arnaut refere-se a estes relatos, sendo um deles mencionado com algum pormenor por Camilo Castelo Branco em *Noites de Insónia* (1874), concretamente o que se reporta a Pedegache, mulher de estranhos poderes que foi talvez o embrião de Blimunda (cf. Arnaut, 1996: 63-68).

retratos da autoria do pintor régio Domenico Duprà, um deles no Paço Ducal de Vila Viçosa, o outro na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra; em todos eles revela-se-nos a pose majestática que a atmosfera do absolutismo estimulava, num estilo e num ambiente semelhantes ao que observamos naquele que terá sido o paradigma dos retratos reais, o de Luís XIV por Hyacinthe Rigaud. Do mesmo modo, Domenico Scarlatti, professor de música na corte, foi retratado, neste caso por Domingo Velasco, numa composição adequada à função, ou seja, em atitude de leitura e com a mão direita apoiada sobre um cravo.⁴



"Sete-Sóis, Sete-Luas", por José Santa-Bárbara

Não foi a partir destes retratos de consagração institucional e política que José Santa-Bárbara pintou Scarlatti e o rei, mas antes na sequência do que leu no romance, conforme ele mesmo dá a entender no catálogo da exposição. E só isso, ou seja, ler o texto saramaguiano, poderia fazer em relação a Baltasar e a Blimunda, de quem, evidentemente e que eu

⁴ O retrato enquanto género pictórico (e, em particular, o chamado retrato de corte) encontra-se estudado pelos historiadores da arte: cf. Pimentel, 2008; Flor, 2011.

saiba, não poderia haver retratos, até Saramago escrever o *Memorial do Convento*. Neste segundo caso, ou seja, no das personagens ficcionais, nada de inusitado existe em que um artista plástico procure fixar as respetivas figuras. Desde que as artes gráficas e as técnicas de reprodução da imagem se aperfeiçoaram, em especial no século XIX, as edições ilustradas fizeram a sua entrada no mundo cultural, para deleite dos burgueses que talvez não lessem a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* ou o *Dom Quixote*, mas não dispensavam, como objeto decorativo bem visível, uma pomposa edição ilustrada por Gustave Doré; lá a encontramos (no caso, a *Divina Comédia*) em casa de Luísa, n' *O Primo Basílio* de Eça. E não é difícil aceitar o seguinte: as personagens de Walter Scott, de *La Regenta* (ilustrada logo na primeira edição, de 1884-5, por Juan Llimona) ou da *Comédie Humaine* (em particular a partir da edição Conard, de 1912-40, com gravuras de Charles Huard) não são lidas apenas no texto, mas também, em paralelo, nas representações icónicas de personagens e episódios. De um ponto de vista cognitivo, o conhecimento das personagens acaba por ser inevitavelmente condicionado, durante a leitura e depois dela, pelas ditas representações icónicas – e talvez já mesmo antes dela, se a observação da respetiva imagem a preceder.

Como se sabe, quando ocorre um processo correlato (o *casting* para adaptações cinematográficas ou televisivas, de que não me ocupo agora), este tema – delinear o rosto de uma personagem a partir do texto – não é pacífico. Com efeito, o advento e a massificação das narrativas mediáticas, com predominante ou até exclusivo recurso à imagem (como as que referi e outras ainda), aliados à facilidade da reprodução, quando a arte entra na era da reprodutibilidade técnica (expressão que, evidentemente, remete para o famoso ensaio de Benjamin), dão todo o sentido à noção de *remediação*⁵. Designa-se assim a transposição intermediática

⁵ No *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* "remediation" é "the correction of something bad or defective." A tradução *remediação* e sobretudo *remediar* ("to remediate") evoca inevitavelmente o uso de uma substância (um remédio) ou de um processo destinados a melhorar um estado de saúde ou uma situação precária.

que recodifica o relato literário noutros suportes, linguagens e técnicas narrativas (do romance ao cinema ou à banda desenhada, por exemplo). Decorre daquela recodificação o risco de tensões interpretativas bem conhecidas, quando uma personagem “fixada” no rosto de um ator ou no desenho de um artista gráfico gera divergências com as leituras do *ser de papel* que, antes disso, ela fora; a isso reagimos, então, com discordância às vezes irritada, porque aquela já não é a *mesma* personagem do romance. Junta-se a isto a crescente e, para alguns, dramática subalternização da leitura *tout court*. Aquela subalternização tende a ocorrer quando se sabe que “cada novo *medium* de base tecnológica pode ser entendido, no contexto dos outros *media*, como tentativa para ‘remediar’ as suas limitações e para ficar mais perto da fugidia meta de ‘alcançar o real’” (Ryan, 2009: 267).

6. O que fica dito foi já respondendo à interrogação formulada acerca dos efeitos decorrentes da representação pictórica consumada a partir da representação literária. Mas é preciso completar a resposta com considerações atinentes, antes de mais, à fenomenologia da ficção meta-históricográfica e, a partir dela, à sua reelaboração pelo pintor, em particular no que toca às personagens.

No *Memorial do Convento* identificamos a condição histórica de D. João V, de Domenico Scarlatti ou de Bartolomeu de Gusmão (este último, a tal figura de nome ambivalente) porque na figuração de tais personagens está ativo um princípio de recognoscibilidade que requer o prévio (prévio à leitura da ficção, entenda-se) conhecimento de atributos físicos, morais, sociais, profissionais e culturais que o discurso historiográfico, as artes plásticas (designadamente, os retratos) e mesmo o imaginário derivado da História trataram de ir disseminando. Por exemplo: na abertura do romance diz-se que a rainha “até hoje ainda não emprenhou” e ressalva-se que disso não tem culpa o rei, até “porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça” (Saramago, 1982: 11). O que remete para uma figura histórica que, pela sua incontinência amorosa extra-conjugal, foi brindada com o epíteto já aqui lembrado de *freirático*, pois que em tal classe freirática se espalhou com generosidade

a “real semente” que deu origem aos “meninos de Palhavã”⁶; e não só isso, já que essa mesma figura foi historicamente celebrada por aquilo que se lhe atribui no romance, a saber, a iniciativa de construção de um monumental convento.

Coisa semelhante podemos afirmar acerca do reconhecimento de quem se dedicou a construir uma engenhosa passarola (de que há gravuras amplamente difundidas, note-se) ou de quem ensinava música e a tocava na corte. O que não impede que se diga o seguinte: um leitor não identificado com a História de Portugal (digamos: um chinês corrente ou um português inculto) não lerá necessariamente aquelas figuras como *históricas*. Que é como quem diz, esse leitor despreparado estará muito longe da condição de Leitor Modelo de que falou Umberto Eco e não assegurará as “condições de felicidade” que o escritor persegue quando idealiza o tal Leitor Modelo.

Refocando a análise, importa colocá-la, como me parece ajustado, no quadro da fenomenologia literária. Sendo assim, lembro obrigatoriamente o que escreveu Roman Ingarden: notou o filósofo polaco que as chamadas *objetividades apresentadas* numa obra literária podem corresponder a “pessoas e acontecimentos que são conhecidos do leitor pela história como personagens e acontecimentos que efetivamente já existiram”; a isto acrescentou que tais *objetividades apresentadas* “são sempre distintas das pessoas (coisas, acontecimentos) reais outrora realmente existentes”, embora devam, para ser reconhecidas, “«imitar» o seu caráter, as suas ações, as suas situações na vida e proceder «inteiramente como elas»”. As aspas que abundam neste passo do magistral ensaio de Ingarden traduzem uma cautela conceptual que no passo que se segue está bem patente:

[As personagens históricas] devem, portanto, ser em primeiro lugar «reproduções» das pessoas (coisas, acontecimentos) outrora existentes e ativas, mas ao mesmo tempo devem *representar* aquilo que reproduzem. Se fossem meras cópias, então

⁶ Assim eram designados os bastardos do rei, por terem sido criados e educados num palácio em Palhavã, expressamente construído para o efeito. Trata-se da atual residência do embaixador de Espanha em Portugal.

não só se destacariam nitidamente daquilo que é reproduzido mas deveriam em relação ao «original», ao «modelo», ao que é o próprio objeto em questão, reduzir-se ao papel de «mera imagem», portanto ao papel de algo que não é o copiado em si mesmo e também não ocupa o mesmo lugar ôntico que o modelo, mas comparado com ele é apenas uma «aparência». (Ingarden, 1973: 266).

No *Memorial do Convento*, José Saramago configurou o seu D. João V (Eça dizia: “a minha Jerusalém”; 2008: 369-370⁷) para superar a síndrome da “mera cópia” de que fala Ingarden. Ao fazê-lo, fundou-se nalguma construção historiográfica que, em sintonia com a teoria do texto historiográfico como artefacto literário (Hayden White), era “não mais que o primeiro livro” (disse Saramago, em artigo que citei). Ingarden não lera White (porque não podia ter lido), quando falou em «reproduções» de pessoas históricas, mesmo acautelando com as aspas a precária relatividade de tais «reproduções»; e nenhum deles teve presente o que Eça lapidarmente afirmou: “A História será sempre uma grande Fantasia” (Queirós, 2008: 370).

Conforme já afirmei, com base no depoimento do pintor, quando Santa-Bárbara pintou as *Vontades*, ele não se reportou à História elaborada pela historiografia, mas sim à ficção que a reviu e subverteu. A figuração pictórica é, assim, um contributo decisivo para assegurar aquilo a que chamo *sobrevida da personagem*. Os procedimentos de *remediação* por transposição intermediática (também, evidentemente, quando as figuras da ficção passam ao cinema, ao teatro ou à ópera, fenómenos que já aconteceram com romances de Saramago) tendem então, por absurdo que pareça, a “libertar” a personagem, fazendo-a passar além dos limites da ficção que a engendrou.

No caso de Santa-Bárbara leitor de Saramago e pintor de personagens com origem em figuras históricas, é a própria História que se liberta uma segunda vez, agora por força de outros processos de mediação e con-

⁷ Trata-se de uma carta de Eça de Queirós ao conde de Ficalho, em que o escritor comenta as pesquisas que então está a fazer, para devidamente ilustrar o cenário histórico do romance *A Relíquia* (1887).

duzindo a efeitos de “leitura” não obrigatoriamente coincidentes com os que o romance suscitou, ainda que possa dizer-se (mas não entro nessa análise) que ideologicamente o pintor acompanha o escritor. Libertas não em duplo, como diria Pessoa, mas em múltiplas figuras (porque múltiplas podem ser as figurações subseqüentes ao romance), as personagens de Saramago vão ganhando aquela sobrevida a que, num outro plano de análise, chamaríamos transcendência⁸. Curiosamente, essa sobrevida é caucionada simbólica e institucionalmente pelo escritor e pelo aparelho editorial que o enquadra: quando, em 2002, em vida de Saramago e com um seu depoimento preambular, foi publicada uma edição de celebração dos 20 anos do *Memorial do Convento*, tal edição integrou reproduções das *Vontades* de Santa-Bárbara (cf. Saramago, 2002). Como se, deste modo, o romancista expressasse a aceitação dos rostos e dos gestos que adivinhamos nessas figuras e na protonarrativa que encenam.

Mais do que pessoas difusas, Baltasar e Blimunda são agora figuras com a conformação e com a sobrevida que a pintura de Santa-Bárbara lhes inculuiu. Figuras que estão já para além do romance e que acabarão por condicionar as leituras que faremos dele e da História nele representada: o que é reiterado pela capa da edição de 2002, é que dessa História fica a imagem das mãos do monarca enclavinadas como garras sobre o convento que não ele, mas sim os “fazedores do capricho” construíram. Nunca conheceríamos a dimensão do seu trabalho e esforço coletivos, se um romancista os não tivesse resgatado do esquecimento de uma História parcial; nesse resgate ocupa lugar decisivo o movimento ascensional de uma passarola que, alegorizando o sonho e a invenção que ele inspira, permite ver o que a História ignorou:

(...) Não faríamos ideia da grandeza da obra se o padre Bartolomeu Lourenço não tivesse inventado a passarola, a nós nos sustentam no ar as vontades que Blimunda juntou dentro das esferas de metal, lá em baixo outras vontades andam, presas ao globo terra pela lei da gravidade e da necessidade, se pudéssemos contar os carros que se movem por estes caminhos de ir e voltar,

⁸ Veja-se neste volume o ensaio “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”.

próximos ou mais longe, chegaríamos aos dois mil e quinhentos, vistos daqui parece que estão parados, é por ser tão pesada a carga. Mas os homens, se os quisermos ver, tem de ser de mais perto. (Saramago, 1982: 239-240).

Foram estas vontades que José Santa-Bárbara pintou. Assim, e porque a pintura interpelou o romance, podemos agora ver os homens que a ficção, à sua maneira, representara.

Referências bibliográficas

- ARNAUT, Ana Paula (1996). *Memorial do Convento. História, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto.
- FLOR, Pedro (2011). *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HERCULANO, Alexandre (1840). “A Velhice”, in *O Panorama*, vol. quarto, pp. 242-246.
- HÜHN, Peter y Jens KIEFER (2005). *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: Walter de Gruyter.
- MARTINS, Adriana A. de Paula. (1994). *História e ficção. Um diálogo*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- MCHALE, Brian (2009). “Beginning to Think About Narrative in Poetry”, in *Narrative*, vol. 17, 1, January, pp. 11-30.
- PIMENTEL, António Filipe (2008). “Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte”, in *Revista de História da Arte*, 5, pp. 132-151.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vol. I.
- REIS, Carlos (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- ROANI, Gerson Luiz (2002). *No limiar do texto. Literatura e História em José Saramago*. São Paulo: Annablume.
- RYAN, Marie-Laure (2009). “Narration in Various Media”, in Peter Hühn *et alii*, *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- SANTA-BÁRBARA, José (2013). *Vontades*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José (1982). *Memorial do Convento*, Lisboa: Caminho.

- SARAMAGO, José (1990). “História e ficção”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 400, pp. 17-19.
- SARAMAGO, José (2002). *Memorial do Convento*. Pinturas de José Santa-Bárbara. Lisboa: Caminho.
- SILVA, Teresa Cristina C. da (1989). *José Saramago. Entre a História e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Pub. Dom Quixote.
- STEINER, Wendy (2004). “Pictorial narrativity”, in Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 145-177.
- TARASTI, Eero (2004). “Music as a Narrative Art”, in Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 283-304.
- TOOLAN, Michael (2011). “La narrativité musicale”, in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21, pp. 2-10.
- UNAMUNO, Miguel de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*. 2.^a ed., Madrid: Renacimiento.
- WESSELING, Elisabeth (1991). *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- WHITE, Hayden (1987). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press.
- WOODS, John (1974). *The Logic of Fiction*. The Hague: Mouton.

CAPÍTULO 7
THE SPECIAL ONE. FENOMENOLOGIA
DO HERÓI DESPORTIVO

1. O herói da minha adolescência foi um cidadão da União Soviética, nascido em Moscovo em 1929 e ali falecido, com pouco mais de sessenta anos de idade. Chamava-se Lev Ivanovich Yashin, media quase um metro e noventa e dele diz-se que foi o melhor guarda-redes que o futebol já viu, tendo ficado mundialmente conhecido pelo cognome de *Aranha Negra*. Digo cognome e não alcunha, porque é pelo cognome que celebramos aqueles cujos feitos são dignos de memória (voltarei a isto). Os feitos deste herói foram os que muitos quiseram imitar: dominar a grande área, comandar a defesa, desfazer cruzamentos, voar para deter um remate traiçoeiro, defender um penalty.

Não recordarei aqui os títulos, os troféus e as distinções, algumas de feição política, que o herói Aranha Negra conquistou e recebeu em vida, enquanto foi guardião do Dínamo de Moscovo e da seleção soviética. Bastam-me as imagens (é disso que em grande parte aqui se trata) que dele ficaram para sempre: o equipamento negro, as luvas também negras, as joelheiras (às vezes uma só, na perna direita), o voo que a fotografia suspendia, a calma de um olhar que intimidava os adversários. Foi tudo isso que fez de Yashin um herói daqueles que jamais dececionam.

Nunca assisti a um jogo do Aranha Negra, ao vivo, no calor do estádio. Arrisco até dizer o seguinte: se o tivesse visto, talvez o não achasse, por fim, tão alto, tão ágil e tão dominador. Se para mim ele foi tudo isso – como quem diz: um fenómeno –, foi porque outros, à sua maneira fazedores de heróis, assim o descreveram e relataram. Chamavam-se Artur Agostinho,

Amadeu José de Freitas e Nuno Brás, eram relatores de futebol e, num mundo ainda sem televisão, as suas vozes enchiam umas ondas médias em que se dizia a insustentável leveza de um ser cognominado Aranha Negra. Desse e de outros heróis, admirados todos graças à mediação do jornalismo desportivo, nos *dias da rádio* que Woody Allen evocou, num filme justamente famoso.

2. Trato aqui do herói desportivo, tal como o encontramos sobretudo na modalidade de alcance planetário que é o futebol. Não que ele seja, como é óbvio, a única modalidade que gera, difunde, dá a consumir e às vezes ajuda a corromper heróis; outras o fazem, com as suas lógicas próprias. Todavia, é aquela dimensão planetária que o futebol ganhou, graças a procedimentos de figuração e de mediatização em contexto de comunicação social, que eleva os protagonistas da modalidade à dimensão de heróis, também eles planetários e dotados de atributos outrora exclusivos das representações da literatura, das artes plásticas, das lendas e dos mitos inacessíveis ao comum dos mortais. Os heróis de que aqui me ocupo são figuras tão massificadas como os veículos e os discursos mediáticos que fazem do futebol uma presença quase obsessiva no nosso quotidiano, assim projetando sobre ele aquelas propriedades e atributos.

Vem a propósito: em 2013, um jovem fotógrafo português, Daniel Rodrigues, ganhou um prémio de fotojornalismo do World Press Photo (categoria “Daily Life”), por uma fotografia que tudo diz acerca da disseminação do futebol no quotidiano de qualquer lugar do mundo, mesmo no mais recôndito e miserável. (ver em <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/6690/portugues-que-venceu-o-world-press-photo-nao-tem-maquina>; acesso a 28.10.2014). As crianças da Guiné-Bissau que, naquela fotografia, jogam um futebol de pé descalço em campo improvisado são muito pobres e vivem o sonho de um dia serem um Messi, um Cristiano Ronaldo ou um Didier Drogba. E talvez já o sejam imaginariamente, naqueles minutos de evasão. É um pouco disso que a fotografia do jornalista nos transmite: o poder mimético e o potencial de emulação que os heróis desportivos levam até àqueles que o deus-desporto promete libertar da miséria. Os

pouquíssimos que o conseguem, não raro por entre redes de tráfico de adolescentes e ganâncias de empresários inescrupulosos, chegam a passar por provações que só os predestinados vencem.

Assim tem sido, desde os grandes mitos da Antiguidade: para alcançar o estatuto de herói, Hércules teve que superar os doze trabalhos que lhe foram impostos como redenção da culpa; e Ulisses pagou cara a artilosa vitória sobre os troianos, penando dez anos até chegar ao refúgio do lar perdido. Não dez anos, mas 19 longos dias (porque a condição humana hoje é menos paciente do que na Antiguidade) foram aqueles que uma criança indonésia passou, na sequência do tsunami que, em dezembro de 2004, engoliu terras e gentes na remota Indonésia. Entretanto, a camisola da seleção portuguesa de futebol que a dita criança vestia naquele transe fez nascer um herói: “o pequeno herói”, dizia o *Jornal de Notícias* a 17 de janeiro de 2005, “envergava a camisola da seleção portuguesa de futebol”.

A resistência do jovem Martunis e “o milagre (...) ocorrido em Banda Aceh” (dizia o *Diário de Notícias* no mesmo dia) foram habilmente associados ao poder redentor do futebol, porque este fez chegar até ao outro lado do mundo uma das suas imagens de marca. Aquilo que foi insinuado pelos relatos mediáticos e pelas imagens que o acompanharam veio à superfície do nosso imaginário: por força de uma espécie de metonímia oculta, a criança de 7 anos recebeu do talismã que cobria o seu corpo frágil o poder de superar a morte e ganhou, por um breve tempo, a celebridade que aos heróis está reservada. Hoje não sabemos o que é feito do jovem Martunis, agora quase adulto, mas naqueles dias de 2005 ele foi um dos heróis a que temos direito e que modernamente só o desporto nos concede.

3. Sem almejar a densa conceptualização que aqui se não justifica (veja-se Müller, 1997), cabe perguntar: de que falamos, quando dizemos de alguém que é um herói? E que sentido faz (e porquê) transferir uma indagação acerca do herói para o campo do fenómeno desportivo e dos discursos que o narram?

Alinharei alguns tópicos de reflexão que tentarei disseminar no que se seguirá. Primeiro: o herói é um componente estruturante de algumas

narrativas, cuja enunciação se processa em função dessa figura em quem se centram os conflitos e sobre quem pendem ameaças que só ele vence. Acentuo esta dimensão narrativa do herói, nestes termos: sem narrativa não há herói. Aquilo que o legitima é um trajeto de sobre-humana vitalidade, contra obstáculos e contra forças hostis; desenrola-se esse trajeto num tempo potencialmente narrativizado que o herói atravessa, em movimento de busca e de afirmação do seu estatuto, com maior intensidade e dramatismo quando esse estatuto se coloca sob o signo da transgressão de normas, de limites ou de estatutos sociais. Num ensaio célebre, agora com quase um século de vida, György Lukács falou em *herói problemático*, a propósito do protagonista de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, e notou que naquele romance é contada a “história dessa alma que vai pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para nelas se testar e, por essa prova, atinge a sua medida e descobre a sua própria essência” (Lukács, 1970: 85).

Segundo: o herói não é atemporal nem a-histórico, pelo que não se manifesta do mesmo modo em todas as épocas. O herói da Antiguidade Clássica povoada por mitos ou aqueloutro herói modelado por ela no século XVI confinam ambos com a condição divina e chegam a ofender os deuses, quando quase os igualam: por isso, Baco ataca os novos heróis que, em navegação ousada, tendem a obscurecer o prestígio dos deuses (penso, evidentemente, do que se encontra no canto I, 30, d’Os *Lusíadas*: “O padre Baco ali não consentia/No que Júpiter disse, conhecendo/Que esquecerão seus feitos no Oriente/Se lá passar a Lusitana gente.” (Camões, 1972: 8). Fernando Pessoa, já noutra época, expressou a incómoda vizinhança dos deuses com os heróis terrenos, com estas palavras meio enigmáticas: “Como porém o homem não pode ser igual dos Deuses, pois o Destino os separou, não corre homem nem se alteia deus pelo amor divino; estagna só deus fingido, doente da sua ficção.” <http://arquivopessoa.net/textos/2968>).

Terceiro: o herói não é uma personagem qualquer. Na palavra que o designa, ressoa, de forma bem audível, “uma tonalidade própria que resulta do facto de o lexema *herói* provir do vocabulário religioso, cultural, antropológico, anterior à sua inclusão no da crítica literária” (Queffélec,

1991: 242), bem como à sua utilização no campo da análise das narrativas mediáticas; o que é facto, porém, é que aquela tonalidade própria não se perde por completo, mesmo quando se dá a secularização do herói nas narrativas subsequentes à laicização das sociedades ocidentais, posterior ao século XVIII. Exemplo expressivo: Leopold Bloom é um anti-herói banalizado pelo quotidiano burguês de Dublin, tal como o genial romance de Joyce o representou; do Ulisses homérico resta a memória desgastada de um heroísmo mítico, outrora roçando o poder sobrenatural dos deuses, poder que reconhecemos inviável e anacrónico, naquele cenário urbano. Anacrónico, mas não perdido para sempre, quanto mais não seja como motivo de ironia nostálgica ou de revisão modernista.

Quarto: certos tempos históricos são especialmente propícios à heroição das personagens, por razões que têm que ver com as cosmovisões que as enquadram. O renascimento foi um desses tempos, potenciado por filosofias de vida, por ideais de beleza e por princípios de emancipação e de plenitude humana que levaram à redescoberta do homem como herói do seu tempo, viajante por espaços inexplorados e renovador do conhecimento de si e do mundo. Por sua vez, o romantismo associou o porte heroico à reivindicação do individualismo como atitude existencial, ato de rebeldia contra a “normalidade” burguesa ou busca de um absoluto que o comum dos mortais não entendia.

Quinto: o herói enquanto fulcro da narrativa interpela e desafia o leitor. “O herói provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a dor do leitor”, disse um dos formalistas russos, Boris Tomachevski, em 1925; e a isto acrescentou: “A relação emocional decorre da construção estética da obra e só nas formas primitivas essa relação coincide obrigatoriamente com o código tradicional da moral e da vida social” (*apud* Todorov, 1965: 295). A partir daqui, posso concluir, por agora: a fenomenologia do herói decorre da tensa interação de certas atitudes recetivas (emoções, preconceitos, imagens adquiridas, molduras comportamentais) com os dispositivos retóricos, em particular narrativos, que procedem à figuração do herói. Em última instância, a *concretização do herói*, no sentido fenomenológico da expressão, depende de atos cognitivos que investem na leitura do relato (do relato desportivo, quando é o caso) muito mais

do aquilo que a letra do texto revela e mais também do que aquilo que o seu autor quis representar.

4. Não me referi, na minha breve caracterização do herói, a uma sua propriedade que parece adquirida nas narrativas literárias da modernidade (quero dizer: do século XVIII em diante), ou seja, a sua condição de entidade ficcional. Direi apenas que essa condição ficcional, podendo achar-se vinculada a um tempo e a uma modelação estética específicos (é o caso da novelística romântica), não é evidente em todas as épocas nem em todos os relatos. Na Antiguidade Clássica ou no renascimento, a feição do herói impõe aos homens comuns o respeito reverencial que é devido a figuras dotadas de exemplaridade religiosa, mitológica ou histórica, prévia a um seu eventual estatuto de personagens literárias. Noutros termos: as narrativas épicas ou as canções de gesta, que exaltavam heróis no universo da guerra ou do proselitismo religioso, não eram forçosamente entendidas como literatura, à luz dos princípios estéticos e institucionais vigentes no nosso tempo.

Isto quer dizer que a problemática do herói não é estritamente literária. Ela abre-se a reflexões de índole filosófica, ético-moral, política ou doutrinária que se não restringem às práticas literárias e aos mundos imaginários em que transitam os heróis ficcionais; isso não impede que nestes, ou seja, nos heróis ficcionais e literários, se projete uma axiologia do heroísmo provinda daquelas reflexões. Em 1637, o teólogo jesuíta Baltasar Gracián publicou *El Héroe*, um conjunto de diretrizes que deveriam reger a vida e as decisões dos governantes, como referência moral dos homens que eles governam; e abria com um conselho bem significativo: o herói deverá cultivar o engenho de “ostentar-se ao conhecimento, mas não à compreensão; alimentar a expectativa, mas nunca saciá-la de todo” (Gracián, 2001: 17). Diríamos hoje, como se falássemos de um herói desportivo (já lá chegarei): o herói deve saber gerir a sua imagem (para isso servem os assessores que integram a sua *entourage*).

Muito tempo depois de Gracián, em 1841, Thomas Carlyle publicou um conhecido ensaio de forte repercussão política, não isento de ambiguidades ideológicas, com o título *On Heroes, Hero-worship and the Heroic*

in History. Dizia Carlyle: “Tal como a entendo, a História Universal, a história daquilo que o homem realizou neste mundo, é afinal a História dos Grandes Homens que aqui laboraram” (Carlyle, 1840). Foram esses Grandes Homens providenciais – Maomé e Shakespeare, Lutero e Rousseau, Cromwell e Napoleão, outros ainda, nos domínios da religião, das letras ou da política – que se transformaram em modelos, no mundo em que viveu “the general mass of men”. E pouco depois, entre 1883 e 1885, o Zaratustra nietzschiano enunciou os princípios constitutivos e as máximas que moldavam o comportamento de um herói-super-homem ameaçado pela “gente miúda”: “Superai-me, ó homens superiores, as pequenas virtudes, as mesquinhas prudências, os escrúpulos ínfimos como grãos de areia, a agitação própria de formigas, o contentamento deplorável, a ‘felicidade da maioria!’” (Nietzsche, 1996: 336).

Não me alongo sobre esta que, de certa forma, é uma “matéria perigosa” (diria Camões). Sabemos bem o que, política e historicamente, veio depois de Carlyle e de Nietzsche; e desconfiamos até que dos seus conceitos de herói alguma coisa terá sido herdada, pela via de interpretações deformadas, por ditadores, por defensores da superioridade de uns sobre outros, por agentes da intolerância ideológica e da violência política. Regresso, por isso, a coisas elementares, mas trago comigo alguns dados adquiridos, que são os atributos com que se forja o herói: os sentidos do modelo, da superação individual e da calculada gestão da superioridade, bem como a posição de evidência do herói perante o coletivo, a composição de uma sua imagem de mistério e de distância em relação a esse coletivo. Tudo isso e também, como comecei por afirmar, a pertinência e a vocação da narrativa como construtora de heróis. Na História, na ficção literária, na lenda e na mitologia. E no desporto, acrescento agora.

5. Volto, então, ao mundo do desporto para dizer o seguinte: temos os heróis desportivos que temos porque lemos, ouvimos e vemos relatos mediáticos construídos em função de um leque considerável de possibilidades, dependendo de propriedades e de combinações definidas em campos de caracterização próprios. É este um enquadramento operatório que, estando implícito em muito do que aqui digo, deixo com os espe-

cialistas, em particular com aqueles que se ocupam dos *media* orientados para grandes massas de recetores.

Dentre esses especialistas, cito Marie-Laure Ryan que, numa análise tão sucinta como esclarecedora, diferenciou as narrativas mediáticas de acordo com o seu alcance espaço-temporal, com as suas propriedades cinéticas, com a diversidade de códigos implicados (p. ex., os *media* chamados multicanais), com a prioridade ou hierarquia dos canais sensoriais, com a materialidade dos signos e suportes tecnológicos e com a função cultural e métodos de produção e distribuição (cf. Ryan, in Herman *et alii*, 2005: 290-291). De acordo com estas distinções, até os modestos cromos da bola são narrativas mediáticas em potência, limitadas por força do seu alcance e da rigidez das suas imagens estáticas; ainda assim, quantas jogadas, quantas fintas, quantas defesas não fizeram e fazem, no imaginário infantil, os heróis dos cromos da bola.

A par destes, fomos conhecendo, ao longo do século XX, outros relatos mediáticos mais elaborados, no jornal desportivo, na rádio, escassamente no cinema, mais tarde na televisão, esta última agora ajudada (com inevitáveis efeitos dispersivos, no que toca à atenção do espectador) por incontáveis câmaras, por gruas diligentes, por incessantes repetições, por ângulos inversos, por grandes planos, por imagens congeladas ou em *slow motion*, por estatísticas precisas, por diagramas minuciosos, por velocidades da bola, por distâncias percorridas, por linhas virtuais que humilham os árbitros e os seus auxiliares. Por tudo isto e por comentadores que nada calam, desde o feitio da chuteira até à média de golos por campeonato, nos últimos vinte ou até trinta anos, quase sempre com desprezo pelo gozo e pelo sossego de quem vê.

Seja como for, mesmo neste mundo em que as narrativas mediáticas são exibição de si mesmas, não passamos sem heróis, porque sem eles não há espectáculo e nem negócio, é claro. “Si no hay dinero, no hay portero”, declarou há muitos anos Carlos Gomes, um mítico guarda-redes do Sporting, quando estava para ser transferido para Espanha. Na idade do digital e da informação em rede, com a celeridade e com a leveza, com a exatidão, com a visibilidade e com a multiplicidade que são suas propriedades estruturantes (Calvino *dixit*), nessa idade nova mas já

nossa que é o século XXI, o espaço do jogo excedeu os limites físicos do campo de futebol, do court de ténis ou da piscina olímpica. Indo além da televisão de alcance planetário, a cena de afirmação dos heróis do desporto, hoje em dia, é sobretudo o ciberespaço, ou seja, o “*espaço de comunicação aberto pela interconexão dos computadores e das memórias dos computadores*” (Lévy, 2007: 92).

Nesse novo cenário, os jogos são cada vez mais videogames e talvez até passe por aí o futuro da narrativa. Desenvolve-se nos videogames, segundo os especialistas na matéria, uma narratividade reelaborada pelas potencialidades do digital e da interatividade; trata-se agora de um jogo radicalmente virtual que podemos jogar em qualquer lugar e em qualquer momento, com a suave ilusão de sermos os seus agentes e os seus protagonistas: nos videogames escolhemos os jogadores, determinamos as dimensões do campo, decidimos as condições atmosféricas. É nessa dimensão do digital que se refiguram novos heróis; e não foi por acaso, que, na noite de 5 de abril de 2010, depois de uma derrota pesada, perante um Barcelona intratável e guiado por um herói do futebol, marcador de quatro golos, o treinador do Arsenal, Arsène Wenger, declarou, acerca de Messi: “é um jogador de PlayStation”.

Foi bem assim. E todavia, quem se lembra desse jogo e de tudo o que dele fez um espetáculo memorável (espetáculo de televisão, bem entendido), recorda-se das suas últimas imagens, vistas por quem estava em casa mas não certamente pela esmagadora maioria dos que foram ao estádio: as imagens são as de Messi saindo do relvado, levando a bola debaixo do braço, com a alegria de uma criança que, depois de uma tarde de futebol de rua com amigos, regressa a casa, suado e feliz, como um deus descido à Terra. Aquele deus “tornado outra vez menino” (Pessoa, 1994: 52), diria Alberto Caeiro, é agora um ser humano, tal como as crianças que, cansadas de brincar, “limpavam o suor da testa quente/ com a manga do bibe riscado” (Pessoa, 1994: 43). Ou seja: desligada a PlayStation, o herói virtual refez-se pessoa normal, jovem discreto sem brincos, tatuagens ou gel no cabelo. Uma espécie de anti-herói fora do campo, não tanto, ainda assim, como um seu companheiro de equipa, negação pura e confirmação *a contrario* dos rituais do herói moderno;

falo do extraordinário Andres Iniesta que, na sua aparência modesta de honrado operário já com um princípio de calvície à vista, serpenteia por entre adversários com a despojada simplicidade com que o dito Alberto Caeiro faz os seus versos: para Iniesta, tal como na poesia de Caeiro, o mistério do futebol é ele não ter mistério nenhum. Sem esse mistério e com o rosto infantil de Messi depois das jogadas de PlayStation, renasce alguma coisa de uma pureza original que as tecnologias geradoras do herói moderno rasuraram do nosso horizonte.

Dotado de conformação bem singular é aquele outro herói em quem dialeticamente logo pensamos, quando descrevi a singeleza infantil de Lionel Messi. Trata-se do “irmão desavindo” Cristiano Ronaldo. Digo-o nestes termos por saber que o motivo do irmão desavindo (cf. Frenzel, 1980: 146-153), como o motivo do rival inconciliável, são ambos tão antigos como os relatos fundacionais da civilização judaico-cristã ou as narrativas identitárias da Antiguidade Clássica, matrizes de um imaginário de que se alimentam também as narrativas mediáticas do fenómeno desportivo. Caim e Abel, Esaú e Jacob, Rómulo e Remo, num outro plano que é o da rivalidade dos heróis, David e Golias, Aquiles e Heitor, Artur e Lancelote não seriam heróis sem a conflitualidade às vezes fratricida que expressa a diferença e acentua a energia vital que caracteriza o comportamento heroico. Em tudo distinto de Messi, o herói Cristiano Ronaldo é filho da mesma mãe mediática, mas é moldado por uma figuração paraficcional própria. Expressa-se essa figuração na exuberante musculação e na gestualidade de guerreiro Matrix que se exhibe na arena mediática. Antes disso, está uma proclamada e assumida metodologia do treino com requintes científicos, tudo desembocando numa imagem cuja dimensão humana é quase residual. Com o apoio de gráficos, de estatísticas e de iconografia computadorizada, o herói está feito um robot, com designação de marca a condizer: CR7. Trata-se agora de uma espécie de organismo cibernético, cuja sofisticada agressividade se traduz em imagens verbais que os narradores do relato mediático já estereotiparam: Cristiano Ronaldo não marca livres; CR7 dispara mísseis tomahawk. No Brasil, ele perdeu por completo a condição humana: “é a fera”, dizem os comentadores.

6. Continuo interessado no herói desportivo, na sua figuração narrativa e nas suas cumplicidades com o universo dos relatos literários. E falo de outras narrativas, cuja matriz paraliterária é agora mais clara: reporto-me à biografia como género narrativo e, a seu modo, mediático. Uma evidência relativamente trivial: nos nossos dias, tal como acontece com os grandes estadistas, com os grandes artistas ou com os grandes escritores, alguns desportistas ganham direito à narrativa biográfica que institucionaliza a sua imagem de heróis modernos. Sem esse enquadramento narrativo de que a figura tida por excepcional carece, não seria adequadamente realçada aquela semântica da ação (ação desportiva, neste caso) de que falou um grande filósofo da linguagem, Paul Ricoeur; foi em função dela que Ricoeur aludiu a uma “fenomenologia do *sofrer-agir*” (Ricoeur, 1984: 90) deduzida dos trajetos humanos e da sua inscrição na temporalidade que leva da vida à morte.

A biografia é um género em que consabidamente se combinam duas propriedades que muito importam à heroização do atleta. Primeiro: a biografia exalta uma personalidade que merece ser destacada do fluxo da História, assim ganhando uma proeminência homologada pelo facto de ser essa personalidade a grande figura (o grande herói) da narrativa. Segundo: a biografia recorre a elementos paraficcionais, ou seja, a componentes da “história” contada que, não sendo verificáveis empiricamente, às vezes ocultam zonas menos nobres da vida passada. Com a conivência, até com a exigência dos interessados, as chamadas biografias autorizadas são exímias em cultivar essas estratégias de camuflagem.

Curiosamente (e sintomaticamente), as biografias de homens e de mulheres do desporto são quase sempre da autoria de jornalistas ou, no mínimo, escritas em regime jornalístico. Não tendo lido, de fio a pavio, os títulos que se seguem, pude perceber, pelo que deles vi, como são construídos: *Cristiano Ronaldo: A Verdadeira História do Melhor Futebolista do Planeta* (2008), por Tom Oldfield; *Rosa Mota: Memória de uma Carreira* (1999), por Leonor Pinhão; *Carlos Lopes* (1992), por Carlos Pinhão, que foi um dos grandes jornalistas d’*A Bola* de outrora. Para além destes e de outros mais, lembro um caso assaz bizarro de disfuncionalidade discursiva, ainda no campo da narrativa da vida: uma auto-

biografia escrita não pelo próprio, como mandam as regras do género, mas por um escriba de serviço: *Meu Nome é Eusébio: Autobiografia do Maior Futebolista do Mundo* (1966), prefácio e narrativa recolhida por Fernando F. Garcia. Recolhida e certamente reescrita, digo eu sem maldade, porque a derrogação é perdoável: quem tem talento com os pés não o tem necessariamente com a pena.

Trata-se, em geral, de obras de extensão relativamente reduzida (a vida que para ali importa é tão curta como breve é a atividade do desportista), em estilo simples, direto e pouco dado a flores de retórica (a não ser a hipérbole, é claro), relatando origens humildes, a que se seguiu a árdua superação de obstáculos de toda a ordem, com o justo prémio de taças, campeonatos, medalhas e recordes, por entre viagens incessantes, duros treinos e algumas lesões; um trajeto de vitórias, em suma, aqui e ali alternando com uma ou outra chorada derrota. Não faltam na biografia testemunhos do visado e prolixos depoimentos de familiares, amigos, treinadores e companheiros de profissão. Tudo isso e imagens, muitas imagens, sobretudo de proezas e, às vezes, de fracassos, porque são estes que, por fim, humanizam o herói.

Como se isso não bastasse, em certos casos (que são talvez extremos), a biografia do herói completa-se com a daqueles que o geraram. Por um efeito metonímico de impulso retroativo, Dolores Aveiro, mãe de Cristiano Ronaldo, transforma-se em heroína, quando dela se publica uma biografia generosamente ilustrada e com título brechtiano: *Mãe Coragem*. O subtítulo *A mulher a quem o sofrimento nunca apagou a esperança* prenuncia o tom geral da narrativa, engendrada por Paulo Sousa Costa, a figura de quem menos se falou na ampla divulgação mediática a que o livro teve direito.

Insisto aqui num aspeto relevante desta explanação, ou seja, o império das imagens enquanto instância de figuração do herói desportivo. E lembro imagens talvez já esquecidas, que deram a volta ao nosso pequeno mundo português; foram elas recolhidas no dia em que um herói foi derrotado e com ele uma nação. Refiro-me às fotografias de Eusébio debulhado em lágrimas, num certo dia 26 de julho de 1966, logo depois da derrota por 2 a 1 com a Inglaterra (uma das derrotas que,

naquele tempo, eram transformadas em vitórias morais). Pois bem: o que impressiona não é apenas a desolação de um moço simples de 24 anos, consolado em gesto paternal pelo selecionador Manuel da Luz Afonso. A desolação fala por si e não carece de mais comentários. Mas aquela imagem é também fotografia do fotógrafo, não do que a captou, é claro, mas da segunda figura que apoia Eusébio, o inesquecível Formidável, uma presença que ali significa o seguinte: o fotógrafo estava lá, porque tinha que estar, mas por momentos fez parte do drama como ser humano, não como suporte e operador da máquina. Com a câmara fotográfica momentaneamente esquecida, o fotógrafo diz-nos, sem o dizer: houve um tempo em que o espectáculo desportivo e o seu herói, começando já a ser imagem, consentiam a trégua de um gesto de carinho. E assim, o fotógrafo não fotografou porque preferiu confortar o herói, porventura inocente dessa sua condição.



Quer isto dizer que os atletas já não choram? De modo algum. Quase quatro décadas depois, no derradeiro jogo do Euro 2004, um herói português ainda em crescimento (quero dizer: antes de ser o robot que dispara

mísseis e antes de ter a mãe famosa de hoje) não conteve o pranto. Mas nesse dia, o jovem quase adolescente não foi acalentado por nenhum Formidável; todo ele era imagem, uma imagem de que nenhum fotógrafo solidário abdicou. Por isso, quando terminou a final (essa final que tragicamente sempre perdemos), Cristiano Ronaldo ergueu os olhos ao céu distante e mudo; depois chorou sozinho, perdido no relvado onde foi herói por cumprir e vítima inconsolável, criança abandonada à crueza de imagens excessivas e quase indecorosas. Nesse dia, o fotógrafo estava onde devia, atrás da câmara; com ele estavam os agentes das imagens que (passe a redundância) fazem ícones e configuram heróis. Heróis que, quando derrotados, pagam o preço de uma solidão que o poder das imagens cruelmente acentua.



7. Foi de peito aberto às balas que, num dia de junho desse mesmo ano de 2004, em Londres, um treinador português, José Mourinho, contratado por um milionário russo proferiu uma declaração que o acompanhará pelo resto da vida: “I am the European champion. I think I am a special one.” Assim mesmo, sem rodeios nem modéstias, ficava enunciado o que parecia ser o princípio de uma narrativa, mas que, afinal, era já a sua continuação e a promessa de novos e mais excitantes capítulos. Mourinho, de resto, logo em 2003 tivera direito a uma biografia, da autoria de Luís Lourenço, biografia que hoje sabemos provisória, porque faltava (e falta) muito para a história acabar.

Quem era José Mourinho e por que razão este herói então em projeto indignou alguns, chocou outros e seduziu não poucos? Era alguém que, ali no coração da “pátria do futebol” (metáfora cara a utentes do lugar-

-comum), sabia que estava a falar para o mundo (as televisões filmaram e as imagens permanecem no ciberespaço); alguém que afirmava um poder que nada autorizava, a não ser a crença nas virtudes de um heroísmo por provar. E assim, um treinador jovem, chegado de um pequeno país do sul, historicamente colónia económica da Grã-Bretanha, aliado poderoso e imperialista, afrontava o John Bull robusto e prosaico de quem, como muitos outros, falou Ramalho Ortigão. E fazia-o na própria casa de quem o acolhia, como que compensando, quase quarenta anos depois, a derrota no Mundial de 66. As lágrimas de Eusébio estavam vingadas; e mais vingadas ficaram quando o jovem treinador mostrou que era herói por palavras e por atos. Por tudo isso, pela imagem que soube cultivar e pelo cognome “the special one” que o próprio Mourinho escolheu, como se desse modo se definisse a marca de água que o distingue como herói desportivo.

Falo, então, do cognome como procedimento de figuração que destaca o herói desportivo dos demais praticantes, até daqueles que comungam do mesmo nome próprio. Mas antes, continuando com o “special one” e para bem justificar a justeza do epíteto, insisto na imagem desse que hoje é um herói fora das quatro linhas (outra imagem estafada), ali à beira do terreno de jogo, como líder das tropas que afrontam o inimigo. A expressão parece excessiva e antidesportiva, mas a realidade mostra o contrário, quando sabemos que os famosos *mind games* do “special one” atraem sobre o treinador uma agressividade que dessa maneira é desviada dos guerreiros, libertando-os para a tarefa que lhes cabe: jogar futebol. Explico-me: José Mourinho é herói e mártir porque, com desassombro e com desprendimento, dá o corpo às balas, sabendo que o sacrifício é necessário. A História mostra-o bem e a iconografia confirma-o; vejamos como.

No dia 3 de maio de 1808, na madrilenha Moncloa, centenas de rebeldes espanhóis, resistindo à invasão francesa que punha em causa a independência de Espanha, foram fuzilados, num sangrento episódio de execução em massa que o genial Goya immortalizou numa tela famosa, “Los fusilamientos del tres de mayo”. De tal modo que um grande poeta português foi sensível ao episódio e fez dele motivo para um extenso

poema: “Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/há mais de um século e por violenta e injusta/ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,/que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/e de amor” (Sena, 1988: 123-124), assim escreveu Jorge de Sena em “Carta a meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya”.



José Mourinho certamente nunca leu o poema de Sena e talvez não conheça a tela de Goya. Mas o seu desassombro provocador leva-o, como a Hidra de Lerna, monstro mitológico que reganhava forças sempre que era atacada, a colocar-se no lugar dos fuzilados, quando chega a hora do martírio que faz heróis. O episódio aconteceu mesmo e a pouca distância da Moncloa, onde tombaram os patriotas espanhóis; foi no dia 1 de Dezembro de 2012, quando o Real Madrid recebeu no Santiago Bernabéu o rival Atlético de Madrid e Mourinho, vinte minutos antes de começar o jogo, subiu ao relvado disposto a chamar sobre si a atenção dos adeptos indispostos com a carreira do Real; o treinador-herói não foi executado, mas, em imitação diferida do quadro de Goya, deu o corpo aos projéteis. Outros projéteis, claro, disparados estes por outras armas, que a seu modo ferem e de outra forma também matam: máquinas fotográficas e câmaras de televisão. Talvez por isso e com escasso exagero falamos às vezes em imagens assassinas. Mourinho sabe-o bem, mas não se intimida.



8. A expressão “the special one” traz consigo o timbre do lugar onde foi inventada e a marca linguística de uma internacionalidade que hoje é própria dos heróis errantes do futebol. O cognome impõe, então, uma imagem que vem a ser ela mesma e o mais que lhe está associado.

Se o Aranha Negra lembra os membros longos que protegem a baliza e, juntamente com eles, a cor (que é, de facto, uma não-cor) que os reveste, o Pantera Negra evoca a africanidade de Eusébio e das suas origens, mais o estilo felino da corrida, da impulsão e do remate. Nos anos 50 e até meados dos 60, o Real Madrid de Puskas e Gento era comandado por um avançado extraordinariamente veloz, para os padrões da época: Alfredo Di Stéfano, chamado “la Saeta Rubia”, para que justiça fosse feita à velocidade de um jogador de cabelos claros, coisa pouco usual num latino. Outras alcunhas, sendo menos “nobres”, assinalam outras diferenças. Diz-se de Edson Arantes do Nascimento que ficou Pelé por corruptela do nome Bilé – que era o de um guarda-redes por ele admirado. Pouco importa. Muitos pensam que Pelé quer dizer “o Rei” e está bem assim, porque não houve outro como ele; por ser o rei que é, Pelé ficou, até hoje, um herói nacional e o génio futebolístico por antonomásia, de tal modo que a designação foi transferida para Johan Crujff, dito o Pelé Branco, um dos jogadores mais elegantes e inteligentes que já pisaram relvados.

Por entre todos eles escapa-se, com fintas e com simulações nunca vistas, um nome de pássaro, Garrincha. Mas Garrincha foi outra coisa, foi um herói quase impossível, plebeu de pernas tortas saído do nada e tornado alegria do povo. Disse-o Nelson Rodrigues, que bem entendeu que Mané Garrincha, Manuel Francisco dos Santos de nome próprio, devolveu a um povo humilde e anónimo um poder de que ele estava despojado, mas que a magia do jogador resgatou, em particular quando foi herói de duas Copas. “Em 58, ou 62,” escreveu Nelson Rodrigues, “o mais indigente dos brasileiros pôde tecer a sua fantasia de onipotência. // E, por tudo isso, as multidões, sem que ninguém pedisse, e sem que ninguém lembrasse, as massas derrubaram os portões. E ofereceram a Mané Garrincha uma festa de amor, como não houve igual, nunca, assim na terra como no céu.” (Rodrigues, 1994: 138). Das multidões rendidas ao herói-plebeu falaram dois poetas brasileiros: Drummond de Andrade que, no dia seguinte à morte de Garrincha, escreveu: o “agente divino” foi “um pobre e pequeno mortal que ajudou um país inteiro a sublimar suas tristezas” (Andrade, 1983); e Vinicius de Moraes, no soneto “O anjo das pernas tortas”, lembrando o mágico poder mobilizador do rei do drible: “Num só transporte a multidão contrita/Em ato de morte se levanta e grita/Seu unísono canto de esperança.” (Moraes, 1962).

Não raro o herói desportivo é ele mesmo e mais o coletivo sugerido pelo cognome, com as suas virtudes, com os seus defeitos e com os seus valores. Na seleção alemã campeã do mundo de 1974, destacavam-se dois jogadores, o ponta de lança Gerd Müller e o médio Franz Beckenbauer, capitão da equipa. O primeiro era o Panzer, o segundo era o Kaiser. Não é preciso dizer mais, para reconhecer os sentidos de militarismo, de disciplina, de poder e de imperialismo que estes sobrenomes conotam. No jogo final desse mundial, a Alemanha derrotou a Holanda de Crujff e Neeskens, para mágoa de quantos pensavam que David derrubaria Golias; não foi assim e foi também evidente que ali estiveram em causa representações e atitudes de identificação bem mais densas do que um mero jogo de futebol.

Foi algo mais do que o futebol que, com propósito nacionalista, se quis inculcar, quando a seleção portuguesa de 1966 levou para Inglaterra o

epíteto coletivo de Magriços. Não por estarem os jogadores desnutridos, como então alguns pensaram, mas porque se queria recuperar o episódio fantasioso dos Doze de Inglaterra e do seu líder Álvaro Gonçalves Coutinho, o Magriço. O dito episódio está n'*Os Lusíadas* e tal bastou para que os poderes de então pensassem que isso era motivo suficiente para que se galvanizasse (termo bem futebolístico) um povo. Só que os Magriços originais eram uma lenda literária, não uma imagem nítida e visível; sem essa imagem, nada feito.

9. Deixo de lado os cognomes e fixo-me, então, nas imagens que, numa cultura mediática que vive delas, valem por muitos manifestos políticos e por não poucas proclamações ideológicas. E fazem heróis coletivos.

Na final do Mundial de 1982, aos 69 minutos de jogo, o italiano Marco Tardelli marcou o segundo golo à Alemanha e correu para a glória, porque o jogo estava praticamente ganho. Corrijo: aquilo que nos contam as imagens de euforia que deram a volta ao mundo não é tanto o golo de Tardelli (veja-se em <https://www.youtube.com/watch?v=7XOL8o-3TZ8>), é a vitória da latinidade contra os povos do Norte. Os italianos vinham de um Estado unificado por Garibaldi e pelo desporto-rei; para além disso, eram bonitos, elegantes, ágeis e tinham nomes musicais – Graziani, Gentile, Conti, Oriali, Altobelli. Do outro lado estavam os germânicos, louros e hirsutos, com nomes que aos ouvidos do sul soavam quase como bárbaros: Horst Hrubesch, Karl-Heinz Rumenigge, Paul Breitner, Harald Schumacher. Venceram os latinos e por uma vez não valeu aquela máxima mais tarde inventada por um jogador inglês, Gary Lineker: “O futebol é um jogo simples: são onze contra onze e no fim ganham os alemães.” Nem sempre, como se viu.

Quando não ganha quem se espera, quando a finta é desfeita e a defesa fica incompleta, o herói é vencido e com ele as ilusões que lhe havíamos confiado. Dentro e fora do campo, fisicamente ou moralmente. Como que atingido por uma maldição aziaga, Fernando Pascoal das Neves, de alcunha Pavão, tombou morto no Estádio das Antas ao minuto 13, num jogo da jornada 13, num dia chuvoso de Dezembro de 1973, a três dias de cumprir 26 anos, ou seja, duas vezes 13. Antes e depois dele outros

heróis ficaram por cumprir, porque caíram em plena competição. O primeiro de todos, na nossa memória coletiva, foi o maratonista Francisco Lázaro, evocado como personagem de um romance de José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos* (2006). De todos podemos afirmar como Fernando Pessoa, na morte de Mário de Sá-Carneiro: “Morre jovem o que os Deuses amam”. Como quem diz: há heróis desportivos que se vão, talvez porque eram grandes de mais para a sua precária condição de mortais.

Conta-se que, na Roma antiga, durante o desfile da vitória, o general vencedor era acompanhado por um escravo que lhe murmurava ao ouvido, por entre as aclamações da multidão, palavras de prudente lembrança de uma condição humana que nenhum herói deve esquecer. Os deuses podiam ficar invejosos do excesso da glória. Outros excessos, por causa da fama atingida ou a atingir, derrubam moralmente heróis desportivos do nosso tempo, desavisados dos riscos da ambição: os casos de Lance Armstrong e de Oscar Pistorius (este com a alcunha, já de si inquietante, de Blade Runner) falam por si e dispensam comentários, a não ser dizer que a derrota moral parece ainda mais penosa do que a derrota desportiva. Esta, para todos os efeitos, faz parte da lógica do jogo.

É precisamente da queda do herói enquanto atleta cumpridor das leis do jogo que quero ainda falar. Para o fazer como comecei, trago de novo à reflexão a personagem que se destaca na grande narrativa que é o jogo de futebol: o guarda-redes. Tal como o herói romântico, ele está solitário entre os postes e é diferente dos demais: equipa-se de modo distintivo e segue regras próprias que às vezes transgride, por exemplo, quando, em desespero de causa, vem à área adversária ou quando ousadamente finta o avançado que o ameaça. O colombiano Higuita saía a jogar com os pés e às vezes dava-se mal; e o brasileiro Rogério Ceni deixou a baliza para marcar, de livre e de penalty, mais de cem golos pela sua equipa, o São Paulo. Guarda-redes contra guarda-redes: não há fratricídio mais dramático.

Na marcação do penalty é a solidão total do condenado à execução. Nesse momento em que o tempo parece deter-se, trava-se um duelo que de um dos lados tem sempre o mesmo protagonista, herói celebrado quando defende, anti-herói humilhado quando é batido. Foi um pouco

disso que Peter Handke transpôs metaforicamente para uma novela intitulada *A Angústia do Guarda-Redes antes do Penalty* (1970), depois passada ao cinema por Wim Wenders; e foi certamente a pensar no título de Handke que o antigo jogador argentino Jorge Valdano escreveu sobre “O penalty sem angústias”, dizendo dele: é “um golo por acabar (e que pode acabar mal)” (Valdano, 1983: D5). Para o guarda-redes, antes de mais, para a equipa juntamente com ele e para tudo o mais que aquele singular jogador carrega nos ombros, em segundos decisivos, sem apelo nem retorno.

Não foi preciso um penalty para que, numa tarde de 1950, um guarda-redes passasse de herói a anti-herói em frações de segundo. Há poucas imagens da tragédia (digo tragédia, sem exagero), porque nesse tempo a televisão não entrara ainda nos estádios de futebol, o cinema tinha as suas limitações e as fotografias eram poucas e às vezes de qualidade precária. Falo da final do Mundial de 1950, num dia 16 de julho em que um pequeno país venceu a grande nação que fazia do futebol uma causa coletiva e um emblema de afirmação identitária. O Uruguai-David bateu o Brasil-Golias, com um golo do avançado Alcides Ghiggia marcado ao guarda-redes Barbosa; em três instantâneos estão fixados os tempos do desastre: a bola que voa, o guarda-redes que parece olhá-la, já certo da derrota, por fim o retrato do irrecuperável desalento, quando o derrotado tarda em reequer-se, sob o peso imenso do erro já irremediável.

Faltando dez minutos para as cinco da tarde e apenas onze para o jogo terminar, nascia, no Maracanã e sob o olhar incrédulo e gelado de 200 mil pessoas, um anti-herói; o guarda-redes, naturalmente. Por causa dele e só por causa dele, desatou-se o pranto num país inteiro, que se tinha por vencedor antecipado. A culpa, carregada até ao fim da vida por aquele atleta negro nascido em Campinas, era irremissível. Não foi o defesa que falhou o desarme, não foi o médio que desajudou o defesa. Quem perdeu e para sempre, foi o guarda-redes, arrastando no seu fracasso todo um povo, mais as suas ilusões desfeitas e as suas alegrias frustradas. (Ver <http://gaucha.clicrbs.com.br/rs/noticia-aberta/ghiggia-conta-como-calou-o-maracana-na-copa-do-mundo-de-1950-54120.html>; acedido a 29 de Outubro de 2014).

Que o guarda-redes erra muitas vezes, é sabido. Afinal de contas e para todos os efeitos, se ele é o primeiro que ataca é também ele o último que defende. Seja como for; naquela história que já muitas vezes se contou ao longo de 90 minutos e que se chama jogo de futebol, lá está ele sempre. Diferente dos outros, elegante, carismático e distante. O herói guarda-redes. O autêntico “special one”.

Referências bibliográficas

- CAMÕES, Luís de (1972). *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- FRENZEL, Elisabeth (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GRACIÁN, Baltasar (2001). *El Héroe*. Barcelona: Estrategia Global.
- LÉVY, Pierre (2007). *Cibercultura*. 2.^a ed. São Paulo: Editora 34.
- LUKÁCS, G. (1970). *La théorie du roman*. Paris: Éditions Gonthier.
- MÜLLER, Lutz (1997). *O herói. Todos nascemos para ser heróis*. São Paulo: Cultrix.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Assim falava Zaratustra*, in *Obras Escolhidas de Nietzsche*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PESSOA, Fernando (1994). *Poemas completos de Alberto Caetano*. Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença.
- QUEFFÉLEC, Lise (1991). “Personnage et héros”. In: GLAUDES, Pierre e REUTER, Yves, *Personnage et histoire littéraire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
- RODRIGUES, Nelson (1994). *À sombra das chuteiras imortais. Crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RYAN, Mary-Laure (2005). “Media and Narrative”. In: HERMAN, David *et alii* (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- SENA, Jorge de (1988). *Metamorfoses, seguidas de quarto sonetos a Afrodite Anadiómena*, in *Poesia II*. Lisboa: Edições 70.
- TOMACHEVSKI, Boris (1965). “Thématique”. In: TODOROV, Tzvetan (ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.
- VALDANO, Jorge (1993). “O penalty sem angústias”, em *Expresso*, 10 de julho, p. D5.

Endereços eletrônicos

- ANDRADE, Carlos Drummond de (1983). “Mané e o sonho”. *Jornal do Brasil*, 22 jan. (em <http://diariodocentrodomundo.com.br/o-encontro-de-dois-genios-drummond-e-garrincha/> ; acesso a 12.7.2014).
- CARLYLE, Thomas (1840). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. (<http://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm>; acesso a 12.7.2014).
- MORAES, Vinicius de (1962). *Livro de sonetos*. (em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-anjo-das-pernas-tortas>; acesso a 12.7.2014).
- PESSOA, F. “Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)” (em <http://arquivopessoa.net/textos/2968>; acesso a 12.7.2014).

CAPÍTULO 8

A CIDADE DO DESASSOSSEGO. TRAJETOS E FIGURAÇÕES

1. Na abertura do *Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, encontramos um texto atribuído a Fernando Pessoa, texto que funciona como antecâmara do complexo de fragmentos que logo se lhe segue. Nessa antecâmara, fala-se de um cenário urbano, expressamente situado em Lisboa, um pequeno restaurante onde logo se destaca uma personagem em projeto. É assim nalgumas das construções editoriais do *Livro do desassossego*, por exemplo, na de Richard Zenith (Soares, [1998] 2001) e numa das que foram preparadas por Jerónimo Pizarro (Pessoa, 2013)¹; esboça-se ali um retrato que parece antecipar outros desenvolvimentos, na sequência do *Livro*. Cito:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava — parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. (Soares, [1998] 2001: 39)

¹ O panorama das edições do desassossego pessoano-soarista é vasto, começando por aquela que, em 1982, iniciou um processo editorial sempre suscetível de revisão; refiro-me a Pessoa, 1982. Seguiram-se-lhe Pessoa, 1990-91; Soares, [1998] 2001; Pessoa, 2008; Pessoa, 2010. Recentemente foi disponibilizado o *Arquivo LdoD*, “um arquivo digital colaborativo do *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa”, permitindo “que os utilizadores colaborem na criação de edições virtuais” do macrotexto de Soares (coordenação de Manuel Portela, em <https://ldod.uc.pt/>).

Depois disto, quem surge como um narrador convencional descreve os pequenos hábitos, as rotinas e os gestos daquele que era “empregado de comércio, numa casa ali perto” (Soares, [1998] 2001: 39). Num certo momento, depois de estabelecido contacto entre ambos, fala-se da revista *Orpheu*:

Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permitti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (Soares, [1998] 2001: 40)

A seguir vem um sucinto esboço biográfico desta figura singular, que em Lisboa vive uma existência apagada e solitária, sem outra história que não seja a dedicação a uma escrita sempre inacabada. Tudo pensado “para manter a dignidade do tédio” (Soares, [1998] 2001: 41)².

Do que aqui fica, destaco três aspetos que de seguida trato de aprofundar. Primeiro: esta é uma figuração em processo, estádio preambular de um relato que, do meu ponto de vista, está a começar. Segundo aspeto: a figuração e a figura por ela induzida podem ser encaradas como reversíveis, quando ponderamos as respetivas identidades. Explico-me: trata-se de Fernando Pessoa que fala de Bernardo Soares ou é este que fala daquele, reconhecendo nele parencas e cumplicidades evidentes? As consabidas afinidades entre ambos, expostas em conhecidos textos de autoanálise de Pessoa³, reforçam esta hipótese, neste texto prefacial que não podemos ler como fechado, nem do ponto de vista funcional (quem diz o quê sobre quem), nem do ponto de vista semântico (quem é quem). Terceiro aspeto: tudo isto é incidental. Foi “incidentalmente,

² Na edição crítica de Jerónimo Pizarro, o texto que tenho vindo a citar não aparece como prefácio, mas sim dividido em dois fragmentos, respetivamente o 122 e o 136, correspondendo o segundo ao início do prefácio (Pessoa, 2010: 125 e 141.)

³ Veja-se, entre outros, Pessoa, s. d.: 103-106.

por um criado do restaurante”, que o narrador soube que o outro era empregado comercial (não o era também Fernando Pessoa?); para mim é claro que aquela condição incidental tem a ver diretamente com a lógica composicional (ou com a sua ausência...) e com os procedimentos de figuração que vamos encontrar no *Livro do desassossego*.

2. Recordarei de seguida algumas coisas já sabidas, encaminhando-me para o que aqui me interessa.

Publicado pela primeira vez em 1982, o *Livro do desassossego* traz consigo a síndrome de uma incompletude virtual, prenunciada pelos escassos aparecimentos de alguns fragmentos em vida de Pessoa. A essa incompletude e às vacilações que envolve podemos associar oscilações autorais, que vão de Bernardo Soares (o mais consistente e reconhecido dos putativos “autores” do *Livro*) a Vicente Guedes e ao Barão de Teive. Para além disso, é o que se sabe: do fragmentarismo que em geral atinge o *Livro do desassossego* depende a sua feição de “livro em construção”, ou seja, de processo formal e discursivo feito de tentativas e de hesitações, de avanços e de recuos, de confrontos entre o passado e o presente, o tempo adulto e o infantil, a proximidade e a distância. Não são, naturalmente, indiferentes a estes movimentos as dominantes temáticas que o *Livro* vai exibindo, reiterando e modulando: o vazio existencial, a obscuridade da condição do burocrata, o anonimato de quem vive os movimentos da cidade, o mal-estar que decorre da “incompetência para a vida” (Soares, [1998] 2001: 138), a inquietação e o enervamento, a ansiedade sem explicação visível e, acima de tudo, um tédio de sabor decadentista, reelaborado em contexto modernista. Os elos de narratividade incipiente que religam episódios, vivências e evocações várias permitem levantar questões significativas do ponto de vista modal. Chego a essas questões indo além da mera referência ao que seria uma espécie de hibridismo formal, sem género discursivo definido; em vez disso, falo numa tensão dialética entre pulsão intimista e dinâmica narrativa.

Por um lado, o *Livro do desassossego* obedece a um impulso genérico para a autoanálise e para um confessionalismo dilacerado por estados de alma cujo fulcro é a noção difusa a que justamente se chama *desas-*

sossego. Ou uma “impaciência da alma comigo mesma”, uma constante instabilidade de que se fala num fragmento que deve ser citado:

E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa: uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende. (...) Sou dois, e ambos têm a distância — irmãos siameses que não estão pegados. (Soares, [1998] 2001: 53)

Quem assim se define (ou tenta fazê-lo) posiciona-se perante os outros e perante o mundo não apenas como entidade traumaticamente desdobrada. Trata-se também de um sujeito que, no real que o envolve, colhe imagens instantâneas e fugazes, inapreensíveis por uma representação de tipo descritivista ou trivialmente realista; imagens de feição impressionista, através das quais Soares começa a revelar-se-nos como *parente próximo* de Cesário Verde, mas escrevendo em prosa assumida, não naquela prosa dos versos de que falava Alberto Caeiro. No centro da representação que no *Livro* se vai explanando coloca-se a primeira pessoa que comanda um assomo de autorretrato quase digno desse nome.

Mas, por outro lado, o *Livro do desassossego* é também ensaio de narrativa. Na articulação da tensão dialética de que falei e em contraponto à pulsão intimista, vai emergindo uma dinâmica de narratividade que se observa, antes de mais, na orientação para o espaço urbano: Soares é expressamente “ajudante de guarda-livros *na cidade de Lisboa*” (itálico meu). O pendor para a exteriorização, que é fulcral em qualquer processo narrativo, consuma-se na representação de ambientes, de espaços interiores e de trechos da cidade, bem como na difusa alusão (veremos em que termos) às figuras que a povoam. Nisso tudo e em pequenos episódios relatados, às vezes esboços de contos, fragmentos autobiográficos ou tentativas do que, em regime narrativo, poderiam ser crónicas de imprensa.

3. Recupero a menção a Lisboa que lemos no subtítulo do *Livro* para notar o seguinte: se bem que tome a cidade como espaço de referência praticamente constante, o *Livro do desassossego* não corresponde àquela *literatura de cidade* de que por vezes falamos, quando pensamos no grande romance realista do século XIX, mas também num poeta como Cesário Verde. Noutros termos: não se replicam linearmente, no *Livro do desassossego*, tendências representacionais e temáticas bem conhecidas e fundadas em preocupações sociais e em orientações ideológicas tipicamente oitocentistas; foram essas tendências que fizeram do chamado romance de costumes, em contexto urbano, um testemunho expressivo de contradições, de excessos e de fenómenos culturais decorrentes da Revolução Industrial.

Em Dickens como em Balzac, em Zola, em Eça, em Clarín ou em Machado de Assis, com maior ou menor ênfase crítica e com variável rigor descritivo, a cidade ganha quase a dimensão de uma personagem. Apenas dois exemplos, ambos bem conhecidos. Primeiro: o início de *La Regenta*, em clave de personificação, diz o seguinte: “La heroica ciudad dormía la siesta” (Clarín, 1985: 121). Segundo: o famoso final de *Le père Goriot*:

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine où commençaient à briller les lumières. (...) Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : « À nous deux maintenant ! ». (Balzac, 1910: 343)

Significativamente, um dos capítulos do livro clássico de Raymond Williams sobre o campo e a cidade intitula-se “The Figure in the City”. O que nele se sublinha é a relação entre a cidade e a personagem que a vive como universo em que ela se sente isolada, deslizando para uma tensão virtual, não raro resolvida em conflitualidade e em dilaceração (cf. Williams, 1975: 280 ss.). Por este lado, Paris chegou a ser, conforme escreveu Benjamin num ensaio de 1935, a “capital do século XIX” ; foi na grande metrópole francesa que se desenhou a *passagem* (outro termo

benjaminiano), “uma espécie de passarela entre um mundo passado e um mundo a vir, entre tradição e modernidade”, um signo da transição e “símbolo da cidade que no século XIX caminha para a modernidade” (Diego, 1997: 77).⁴

À primeira vista, Bernardo Soares não alcança esta densa consciência da cidade, assim tornada signo de um tempo cultural e civilizacional que, não por acaso, era cada vez mais um tempo de fim de século. Entretanto, no *Livro do desassossego* há outras interações que não podemos esquecer, quando está em causa a medíocre vivência da cidade, protagonizada pelo ajudante de guarda-livros da Rua dos Douradores. Nessa vivência participam inevitavelmente, de forma expressa ou tácita, heterónimos pessoais que, à sua maneira, “dialogam” com Soares (lembro que estamos a falar de Fernando Pessoa e do seu mundo poetodramático). Primeira presença: Alberto Caeiro, esse de quem Bernardo Soares colheu, num verso emblemático, um princípio de filosofia de vida a aprofundar: “Sou do tamanho do que vejo”. Eis o que pode ler-se no *Livro do desassossego*:

Releio passivamente, recebendo o que sinto como uma inspiração e um livramento, aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural do que resulta do pequeno tamanho da sua aldeia. Dali, diz ele, porque é pequena, pode ver-se mais do mundo do que da cidade; e por isso a aldeia é maior que a cidade...

«Porque eu sou do tamanho do que vejo

E não do tamanho da minha altura.» (Soares, [1998] 2001: 80)

O que se segue a isto é uma digressão que confirma a proximidade, pelo menos neste momento, de Bernardo Soares em relação a Alberto Caeiro. A adoção do “sou do tamanho do que vejo” como motivo de reflexão provoca desde logo um efeito sobre Soares: aquele lema elimina

⁴ Para além de Williams (1975) e de Diego (1997), a bibliografia sobre as relações entre literatura e cidade regista muitos outros contributos, dentre os quais destaco Gomes (1994), Lehan (1998) e Pesavento (1999).

“toda a metafísica que espontaneamente acrescento à vida” (Soares, [1998] 2001: 80). É a sabedoria inocente (ou a inocência sábia, se se preferir) de Alberto Caeiro que aqui transparece; com ela, insinua-se em Soares, como uma hipótese de consolação para o tédio e para o desassossego, o instintivismo declarado que o primado da sensação ensinou a Caeiro, filósofo, *malgré lui*, de um realismo gnoseológico feito de renúncia à metafísica e de afirmação do primado do existir sobre o pensar. Tudo o que, afinal, o mestre dos outros heterónimos fixou em dois versos magistrais, quando propôs um resumo para a sua biografia sem factos: “Sou fácil de definir. / Vi como um danado” (Pessoa, 1994: 126).

Só que Bernardo Soares não está, como Caeiro, no campo, mas na cidade, a isso devendo, em parte, a doença existencial de que quer libertar-se, ao seguir o exemplo de Caeiro: *ver como um danado*. Um gesto singelo, ainda neste texto que estou a comentar, vale como algo mais do que um acaso e recoloca Soares na cidade triste e rotineira: “Depois de as ler” (as frases de Caeiro, entenda-se), “chego à minha janela sobre a rua estreita, olho o grande céu e os muitos astros, e sou livre com um esplendor alado cuja vibração me estremece no corpo todo.” Mais: quem se aproxima da janela e olha a rua estreita não é só Bernardo Soares; junta-se-lhe agora um certo Álvaro de Campos, com quem ele se assemelha, e não só pelo ato de assomar à janela. Não falo aqui, evidentemente, do Campos triunfalista (designadamente o poeta das grandes odes), mas daquele que, amargo, cético e quase niilista, regressa a Lisboa, disso dando testemunho em dois poemas datados de 1923 e de 1926; aquele Campos que diz “outra vez te revejo, / Com o coração mais longínquo, a alma menos minha”, para logo depois se afirmar “estrangeiro aqui como em toda a parte, / Casual na vida como na alma” (Pessoa, 1990: 194-195).

É este Álvaro de Campos que no extenso e conclusivo poema “Tabacaria” imita os gestos de Soares. É ele quem reduz as ilusões perdidas, passado o tal tempo triunfalista, a um movimento trivial: “Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta” (Pessoa, 1990: 199); e é ele ainda quem, sob o signo da interrogação e de um impressionante sarcasmo autopunitivo, encerra, de forma desencantada, o balanço da vida falhada:

Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).

Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.

(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)

Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo

Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria

[sorriu. (Pessoa, 1990: 201)

Regresso ao *Livro do desassossego* e ao fragmento 46 da edição que estou a citar. Volto, com ele, à imagem da janela como restritiva, banal e possível (talvez, afinal, a única possível) via de acesso ao conhecimento do mundo. A liberdade conquistada por Soares a partir de Caieiro e do ato simples de ir à janela (coisa que o engenheiro naval Álvaro de Campos só percebeu no poema citado) permite-lhe igualmente uma reconstrução do universo, mas à sua maneira: uma maneira que não cancela a emoção, o enervamento e a subjetividade radical de quem busca a paz interior. Cito, para já passar adiante:

«Sou do tamanho do que vejo!» Cada vez que penso esta frase com toda a atenção dos meus nervos, ela me parece mais destinada a reconstruir consteladamente o universo. «Sou do tamanho do que vejo!» Que grande posse mental vai desde o poço das emoções profundas até às altas estrelas que se refletem nele, e, assim, em certo modo, ali estão.

E já agora, consciente de saber ver, olho a vasta metafísica objetiva dos céus todos com uma segurança que me dá vontade de morrer cantando. «Sou do tamanho do que vejo!» E o vago luar, inteiramente meu, começa a estragar de vago o azul meio-negro do horizonte. (Soares, [1998] 2001: 80)

4. O universo visto por Soares é também o das personagens que o funcionário da Rua dos Douradores observa, o modo como a elas reage e o registo em que as modela. Começo por este último aspeto.

Na sucessão dos fragmentos do *Livro do desassossego*, seja qual for a solução editorial adotada, está presente, de forma muito marcante, o registo da digressão. Bernardo Soares é um sujeito em movimento, sendo esse movimento não tanto físico (e até escassamente físico), mas sobretudo interior. A verdade, porém, é que, em vários momentos do *Livro*, Soares deambula pelas ruas de Lisboa, sem rumo certo nem destino previsto; é bem ilustrativo deste processo (que considero, a vários títulos, protonarrativo) o conhecido passo em que é mencionado Cesário Verde. Vejamos:

Amo, pelas tardes demoradas de Verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. (Soares, [1998] 2001: 47-48)⁵

Nesta parte da cidade vagamente descrita, muito distante, neste aspecto, daquelas cidades que foram representadas pelos grandes romancistas oitocentistas, Bernardo Soares encontra o sossego. Como quem diz: é aqui que ele se liberta momentaneamente do desassossego como condição de vida e de sofrimento. A alusão a Cesário Verde, de quem Soares se sente coevo (cúmplice, poderíamos dizer), convoca, para o *Livro do desassossego*, o exemplo precursor do poeta-narrador que, na série “O sentimento dum ocidental”, se posiciona num cenário urbano em mu-

⁵ Acertadamente, a meu ver, a edição Zenith colocou este fragmento, que tem muito de demarcação de uma atitude “inaugural”, no princípio do livro.

dança; essa mudança envolve um potencial narrativo e é emocionalmente vivida em vários momentos, primeiro sob as cores do crepúsculo, em seguida na obscuridade da noite fechada e por fim à luz do gás.

Desse Cesário patrono da nossa modernidade, Bernardo Soares retém “a substância igual à dos versos que foram dele”, uma substância que estimula o tal impulso protonarrativo de que antes falei. E assim, na “cidade baixa” e tal como o mestre, o obscuro ajudante de guarda-livros ensaia a figuração de personagens; projeta-se nessa figuração o caráter difuso do traço e da coloração impressionistas, herança do mestre Cesário (que, por exemplo, escreveu: “esfumo um ermo inquisidor severo”; Verde, 2015: 124).⁶ É um ensaio de figuração impressionista que lemos, no mesmo fragmento 3:

Passam casais futuros, passam os pares das costureiras, passam rapazes com pressa de prazer, fumam no seu passeio de sempre os reformados de tudo, a uma ou outra porta reparam em pouco os vadios parados que são donos das lojas. Lentos, fortes e fracos, os recrutas sonambulizam em molhos ora muito ruidosos ora mais que ruidosos. Gente normal surge de vez em quando. Os automóveis ali a esta hora não são muito frequentes; esses são musicais. No meu coração há uma paz de angústia, e o meu sossego é feito de resignação. (Soares, [1998] 2001: 47-48)

Destaco neste passo duas notações de certa forma antagônicas. Por um lado, surgem aqui figuras com recorte próprio: casais, costureiras, reformados, vadios, recrutas, ou seja, “gente normal” que bem poderia povoar um conto ou um romance ilustrativo de um meio urbano como a cidade de Lisboa. Por outro lado, estas figuras, quase tipos sociais com tudo o que isso requer, aparecem fugazmente, num breve devaneio narrativo que se não liberta do tal timbre impressionista aprendido com

⁶ O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001) registra, para o termo “esfumar”: “Tornar esbatidos, sombreados ou menos nítidos os traços de carvão num desenho, usando o esfuminho”.

Cesário Verde: os casais são “futuros”, adivinha-se nos rapazes “pressa de prazer”, os reformados são-no “de tudo”, os recrutas “sonambulizam”. Ou seja: impressões, suposições, meras pinceladas, tudo isto intuído, mais do que objetivamente apreendido. E contudo, a “paz de angústia” e o sossego “feito de resignação” sugerem a possibilidade de gradual pacificação da “doença” do desassossego. Como se a narrativa apenas tentada oferecesse a solução terapêutica para traumas e para inquietações que, todavia, persistem:

Passa tudo isso, e nada de tudo isso me diz nada, tudo é alheio ao meu sentir, alheio, até, ao destino próprio – inconsciência, carambas ao despropósito quando o acaso deita pedras, ecos de vozes incógnitas – salada coletiva da vida. (Soares, [1998] 2001: 48)

5. Prossigo, não sem antes levantar uma questão induzida pelo que fica dito: afinal, aquilo que o ajudante de guarda-livros vê, no espaço da cidade antes modelada no discurso poético-narrativo de Cesário, é-lhe suficiente para estruturar e enunciar um relato? Aparentemente não, mas o impulso nesse sentido existe e em certa medida é confirmado pela apologia da prosa que se explana num extenso e bem argumentado fragmento do Livro do desassossego:

Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso (...). Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão diretamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquiteto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação;

a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual” (Soares, [1998] 2001: 227-28).

Para além disso, insinuam-se personagens em vários momentos do *Livro do desassossego*, um pouco como se este narrador em projeto recuperasse, no cenário urbano e rotineiro em que está imerso, alguns daqueles “tipos curiosos” que são os “apartes da vida” a que se alude no prólogo que já comentei. Trata-se de um microuniverso de figuras que, sobretudo no escritório da Rua dos Douradores, estão presentes no cotidiano do ajudante de guarda-livros. No seu conjunto, eles formam um pequeno mundo com forte projeção no universo mental de Soares, vértice de um triângulo que tem no poeta da cidade e na cidade propriamente dita os outros dois termos de referência. Cito:

Se houvesse de inscrever, no lugar sem letras de resposta a um questionário, a que influências literárias estava grata a formação do meu espírito, abriria o espaço ponteadado com o nome de Cesário Verde, mas não o fecharia sem nele inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do António moço de escritório. E em todos poria, em letras magnas, o endereço-chave LISBOA. (Soares, [1998] 2001: 150)

Sublinho a composição do triângulo, elemento central na geometria do desassossego soarista: Cesário Verde, as figuras do escritório e, “em letras magnas”, a cidade.

De todas as figuras que, a espaços e quase sempre de forma fugidia, perpassam no *Livro do desassossego*, aquela que maior nitidez apresenta é a do patrão Vasques, quase uma personagem do romance que Bernardo Soares não compõe. Essa nitidez não é tributo de subordinado (Vasques é o patrão); ela impõe-se-nos porque o olhar de Bernardo Soares percebe no chefe dimensões simbólicas que são o efeito de impressões gradualmente acumuladas. Um fragmento extenso e um outro que se lhe segue

desenham a figura e realçam nela aqueles sentidos alegóricos que realmente interessam a Soares.

Por três vezes (por três tentativas), inicia-se o que poderá vir a ser um retrato de personagem. Assim: “O patrão Vasques. Tenho, muitas vezes, inexplicavelmente, a hipnose do patrão Vasques” (Soares, [1998] 2001: 52). No parágrafo seguinte: “O patrão Vasques. Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei que hei de ter então.” Só no terceiro parágrafo, superada a deriva digressiva dos dois parágrafos anteriores, o patrão Vasques ganha o recorte físico e psicológico que faz dele uma personagem em potência, com corpo, atitudes e emoções. Cito:

O patrão Vasques. Vejo de lá hoje, como o vejo hoje de aqui mesmo – estatura média, atarracado, grosseiro com limites e afeições, franco e astuto, brusco e afável – chefe, à parte o seu dinheiro, nas mãos cabeludas e lentas, com as veias marcadas como pequenos músculos coloridos, o pescoço cheio mas não gordo, as faces coradas e ao mesmo tempo tensas, sob a barba escura sempre feita a horas. (Soares, [1998] 2001: 52)

Repare-se: “Vejo de lá hoje [este *lá* é o futuro], como o vejo hoje de aqui mesmo”. Qualquer que seja o tempo a ser vivido, o que importa é isto: “vejo-o, vejo os seus gestos de vagar enérgico” (Soares, [1998] 2001: 52). Indo um pouco mais longe, digo que também Soares *vê como um danado*, modo de ser e de perceber o mundo que, já se disse aqui, vem de Alberto Caeiro. Só que, para Caeiro, *ver como um danado* é um ato situado no aqui e no agora de um mundo rural, sem passado nem futuro e desinteressado de alcançar aquele significado metafísico que o poeta da inocência pagã abomina (recordo: “O único sentido íntimo das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum”; Pessoa, 1994: 49)

Não assim com Bernardo Soares. Na figura do Patrão Vasques o que importa é sobretudo o eco que uma tal figura desperta no íntimo do narrador em projeto, incluindo-se nessa ressonância o exercício de *ver* a partir do futuro em que há de ser recuperada a personagem já ausente. Por isso, Soares interroga-se, na abertura deste fragmento 8: “Que me é esse homem, salvo o obstáculo ocasional de ser dono das minhas horas,

num tempo diurno da minha vida?” (Soares, [1998] 2001: 52). Sublinho: que *me é* este homem e não *o que é* ou *quem é* este homem. Fica aberto o caminho para, a partir da modelação interiorizada daquilo e de quem é visto, se atingir um significado simbólico (“Creio que há símbolo”, diz Soares no final do fragmento). É o que podemos ler no fragmento seguinte, com o sabor de uma certa ironia amarga; trata-se de uma espécie de novo capítulo que naturalmente se segue ao fragmento anterior, no decurso da não narrativa (ou da narrativa inorgânica, se se preferir) que Bernardo Soares, talvez sem querer, vai elaborando:

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (Soares, [1998] 2001: 53)

Ao patrão Vasques juntam-se outras figuras, sem aquela nitidez de que falei, mas com uma presença discreta no microuniverso pessoal que é o escritório da Rua dos Douradores: os caixeiros de praça, o caixeiro viajante, o chefe Moreira, o moço do escritório, figuras tão parcelares como os fragmentos que intentam representá-los.

Um episódio aparentemente fortuito sublinha de maneira tácita a congénita limitação (uma espécie de incompetência discursiva) do *Livro do desassossego* para fixar os contornos de outras quase personagens: os companheiros de trabalho de Bernardo Soares. Penso no fragmento em que se fala de um retrato de grupo dos funcionários do escritório, representação alternativa e compensatória daquela limitação: “Ao centro

o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece” (Soares, [1998] 2001: 89). Depois, Soares contempla a fotografia, para tentar identificar-se a si mesmo, como figura *outra* e, nesse sentido, ele também quase personagem. O que desse gesto de contemplação resulta, contudo, é tão-só a mágoa da verdade sempre subjetiva de uma condição pessoal insignificante e vazia de sentido: “Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei” (Soares, [1998] 2001: 89). E mais adiante: “A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras” (Soares, [1998] 2001: 90). Mas logo corrige, num crescendo de auto-humilhação: “Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos” (Soares, [1998] 2001: 90).

Quase encerrado o episódio, ficam as interrogações de quem confrontou a sua precária capacidade de conhecimento e de autoconhecimento com tudo o que uma fotografia banal tornou evidente. Repito: interrogações sem resposta: “O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?” (Soares, [1998] 2001: 90).

6. Depois disto e já terminando: o que fica, do *Livro do desassossego*, que possamos dizer representativo de um espaço urbano, dos tipos que o povoam e dos trajetos que nesse espaço urbano vão sendo desenhados? Tanto ou tão pouco como a inscrição de um olhar implacavelmente afetado pela doença do tédio e do desencanto existencial; um olhar incapaz, por isso mesmo, de outra coisa que não seja o impulso para aquela representação impressionista da cidade que Soares herda de Cesário Verde. São as circunstâncias exteriores, de luz e de clima, que determinam uma imagem que é, à sua maneira e também ela, de *passagem*, lento movimento em que o exterior observado e o interior de quem observa se misturam e se condicionam reciprocamente:

Desde antes de manhã cedo, contra o uso solar desta cidade clara, a névoa envolve, num manto leve, que o sol foi crescentemente dourando, as casas múltiplas, os espaços abolidos, os acidentes da terra e das construções. Chegada, porém, a hora alta antes do meio-dia – começou a desfiar-se a bruma branda, e, em hálitos de sombras de véus, a cessar imponderavelmente. Pelas dez horas da manhã só um ténue mau-azular do céu revelava que a névoa fora. (Soares, [1998] 2001: 207)

Por fim, a cidade tem um rosto, mas um rosto que se não deixa ver de forma imediata: “As feições da cidade renasceram do escorregar da máscara do velamento” (Soares, [1998] 2001: 207). Uma cidade com rosto e sem máscara tende a aproximar-se daquela condição de *gente outra* que Soares vai definindo: na sua identidade, no impulso para o seu próprio desdobramento e nos demais seres que, umas vezes quase fantasmaticamente, outras com a relativa espessura do patrão Vasques, povoam a cidade. No final, contudo, o que fica é a frustração do real, parente próximo da frustração da narrativa consistente e consolidada. Cito: “Aquele travo longínquo e saudoso de não ser realidade” (Soares, 201: 207), a não realidade de uma cidade que promete, mas não existe, que não faz viver, como o campo, mas faz pensar. “E eu hei de sempre sentir, como os grandes malditos, que mais vale pensar que viver” (Soares, [1998] 2001: 207).

Referências bibliográficas

- BALZAC, Honoré de (1910). *Le père Goriot*. Paris : Calman-Lévy.
- CLARÍN, Leopoldo Alas (1985). *La Regenta*. Edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes. 2ª ed. Madrid: Espasa- Calpe.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- DIEGO, Rosa de (1997). *Les villes de la mémoire*. Brossard : Humanitas.
- GOMES, Renato C. (1994). *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LEHAN, Richard (1998). *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley/ Los Angeles/London: Univ. of California Press.

- PESAVENTO, Sandra (1999). *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- PESSOA, Fernando (s.d.). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1982). *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 2 vols.
- PESSOA, Fernando (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1990-91). *Livro do desassossego. Por Vicente Guedes, Bernardo Soares*. Leitura, fixação de inéditos e notas: Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 2 vols.
- PESSOA, Fernando (1994). *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Recolha, transcrição e notas: Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- PESSOA, Fernando (2008). *Livro do desassossego por Vicente Guedes, Bernardo Soares, Fernando Pessoa*. Organização e notas: Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (2013). *Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.
- SOARES, Bernardo ([1998] 2001). *Livro do desassossego por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Edição por Richard Zenith. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- VERDE, Cesário (2015). *Cânticos do realismo. O livro de Cesário Verde*. Introdução e nota biobibliográfica de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- WILLIAMS, Raymond (1975). *The Country and the City*. Frogmore: Paladin.

CAPÍTULO 9

WOODY ALLEN OU A FICÇÃO COMO JOGO: O CASO *ZELIG*

1. No presente texto, parto do filme de Woody Allen, *Zelig* (1983), para analisar um conjunto de questões colocadas por aquele filme e por outros que integram a filmografia do autor. Os protocolos constitutivos da narrativa e os procedimentos de transgressão ficcional que eles envolvem ocuparão aqui um lugar de destaque, tendo em atenção o propósito daquele filme e certos gêneros narrativos a que ele está associado: biografia, reportagem, documentário, etc.

Articula-se com isto o problema da construção da personagem, num lugar indeciso em que ficcionalidade e não ficcionalidade são objeto de insistente subversão paródica. Para além disso, estarão em equação efeitos cognitivos determinados pelo recurso à hibridização de gêneros e às derivas metalépticas que eles consentem, bem como pela lógica funcional e sociocultural que é própria das narrativas mediáticas.

2. Alguns tópicos de reflexão, ainda em jeito de abertura. Assim: se falamos da narrativa e do conhecimento que ela permite, falamos também de um modo discursivo cujo projeto fundamental, muitas vezes, é eliminar aquilo que de transitório e fugaz existe nas ações humanas; pela narrativa conferimos estabilidade discursiva a essas ações (que são ações de mudança e em mudança) e procuramos dar sentido a acontecimentos que, aquém da elaboração narrativa, parecem dispersos e desarticulados.

Por outro lado, uma realidade vivida por entidades humanas pode ganhar autonomia quando a configuramos e a lemos como ficção: a ficção é, então, condição para a transcendência (como quem diz, para uma certa

forma de permanência transnarrativa) daquilo que eventualmente decorre de experiências de vida concretas. Daí podermos afirmar que atingimos um certo nível de conhecimento através da narrativa: conhecimento de atos dos homens, de experiências de vida, de situações sociais e mentais, etc. Esse conhecimento não é posto em causa pela condição ficcional das narrativas, sendo certo, contudo, que essa condição solicita atitudes cognitivas, culturais e emotivas específicas, em grande parte relacionadas com aquilo a que generalizadamente chamamos, desde a famosa postulação de Coleridge, *suspensão voluntária da descrença*.

O cinema de Woody Allen e o filme *Zelig* encenam, de forma muito sugestiva, os termos em que a ficção se exhibe como jogo, sem que assim se ponha em causa o potencial de conhecimento que ficou referido. Conhecimento narrativo de um fenómeno efêmero e, adiante desde já, busca de sentido e de prolongamento no tempo daquele fenómeno, como exemplaridade a reter. É assim que em *Zelig* leremos uma tentativa brilhante de, pela narrativa, se proceder a uma exegese do mundo; no caso em apreço, esse mundo é o de um sujeito apresentado como figura real, que dá pelo nome de Leonard Zelig.

3. Antes de chegar a *Zelig*, farei um desvio por várias questões que nele estão implicadas, dizendo respeito, em geral, às respostas que é possível encontrar para a pergunta: como reconhecemos uma narrativa, quando a lemos (ou quando a ouvimos; ou quando a vemos)? Se tal fosse pertinente, neste momento, aquelas respostas seriam apoiadas por uma reflexão acerca de diversos aspetos da existência e do funcionamento das narrativas, no plano material e no plano semiodiscursivo. De modo que faço aqui um inevitável *bypass* que deixa em aberto, talvez para outra altura, indagações em torno do canal de comunicação narrativa (visual, auditivo, tátil), dos suportes e da sua especificidade (incluindo a distinção analógico/digital), das linguagens de enunciação (verbal, verboicónica) e também dos efeitos cognitivos deduzidos destas escolhas. Não deixo, contudo, de assinalar que os trabalhos de Marie-Laure Ryan são, neste e noutros domínios, de muito boa ajuda (cf. Ryan, ed., 2004; Ryan, 2006; Ryan e Thon, eds., 2014).

Reconhecer uma narrativa é, antes de mais, aderir a uma sua propriedade nuclear, a narratividade, em dois planos que podem ser conjugados. No plano da funcionalidade discursiva, a narratividade é entendida como um “conjunto de propriedades que caracterizam a narrativa e que a distinguem da não narrativa”, correspondendo aquelas propriedades às “características formais e contextuais que tornam um texto (narrativo) mais ou menos narrativo” (Prince, 2003: 65). Para além deste plano funcional (que é basilar, mas deve ser alargado), a narratividade concretiza-se como experiência humana com um certo índice de naturalização, numa abordagem que é já de feição cognitivista.

A chamada narratologia natural contempla este campo de análise e argumenta que a “narratividade é uma função dos textos narrativos e centra-se numa experiencialidade de natureza antropomórfica” (Fludernik, 1996: 26). Nesta aceção, faz sentido falar em narrativização como princípio de interpretação e como estratégia de leitura; uma tal estratégia de leitura narrativística compensa as inconsistências e as incompletudes de uma narrativa (porque ela nunca conta tudo) pelo recurso a esquemas narrativos previamente naturalizados, com base na nossa experiência empírica e nas práticas narrativas que a cada momento ela propicia. Daqui chegamos a um conceito ao mesmo tempo elementar e muito aberto de narrativização, como processo que convoca a narratividade: a narrativização é “a leitura dos textos como narrativos, como constitutivos de narratividade no processo de leitura” (Fludernik, 1996: 20). A abertura pan-narrativista que daqui se infere é evidente: para além do que lemos na prosa narrativa, a narratividade está disseminada na poesia e nos textos dramáticos e pode ser nuclear em discursos verbais, icónicos e verboicónicos que encontramos no cinema, na televisão, na imprensa, etc. (veja-se Prince, 2005; Abbott, 2014).

4. Antes de chegarmos a *Zelig*, recordemos alguns antecedentes e desenvolvimentos possíveis. Os antecedentes do que fica dito estão no pensamento e nas propostas de Roland Barthes, explanados num número hoje histórico (porque fundacional) da revista *Communications*. No seu texto de abertura (e no *incipit*, lugar de destaque, tal como acontece em certas narrativas), Barthes escreveu:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse as suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (Barthes, 1966: 1).

O que veio depois e pudemos ler nos trabalhos inspirados pela análise estrutural da narrativa (logo naquele número de *Communications*, mas não só nele) e pela narratologia de inspiração genettiana dos anos 70 e 80 é sabido e não precisa de ser lembrado, a não ser para sublinhar o seguinte: no tocante aos estudos narrativos, ao seu potencial operatório e às bases epistemológicas em que eles se sustentam, não estaríamos onde estamos sem o contributo daqueles trabalhos.

Depois deles e episodicamente em diálogo com eles, a filosofia da narrativa plasmada nos magistrais estudos consagrados por Paul Ricœur ao tempo narrativo abriu caminhos de reflexão hermenêutica que encontramos sintetizados numa “hipótese de base” – a correlação entre o ato de contar e a dimensão temporal da experiência humana – que conduz a esta conclusão: “*O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado em modo narrativo, e (...) a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal*” (Ricœur, 1983: 85).

Sintomaticamente, é também a experiência humana que aparece invocada no ensaio em que Jerome Bruner conjuga psicologia cognitiva e teoria da aprendizagem. Entendendo as narrativas como uma *versão da realidade* suportada por aquilo a que chama “necessidade narrativa”, Bruner nota: “Organizamos a nossa experiência e a nossa memória dos acontecimentos humanos principalmente em forma narrativa – histórias, desculpas, mitos, razões para fazer e para não fazer e assim por diante”

(Bruner, 1991: 4).¹ O que nos traz de volta à naturalização da narrativa de que anteriormente falei.

Toda a narrativa constitui, em suma, um procedimento alargado, consistente e consequente de construção de sentido, com uma dimensão humana e com um “formato” temporal que são reversíveis e interativos. Derivadamente, a narrativa traduz um impulso de prolongamento daquilo que parece transitório e contingente; a isto junta-se a sua capacidade de modelização secundária² de ações humanas, de acordo com a condição ficcional (que é também uma condição narrativa) da personagem e com o processo de figuração que ela implica.

É pela narrativa ficcional (e em particular pela narrativa ficcional literária) que tentamos resolver a tensão entre autonomia e heteronomia que é própria das práticas artísticas. Lemos as ficções narrativas literárias como representações autónomas de experiências humanas que, de facto, nos são alheias, no plano empírico; mas ao mesmo tempo, persistimos em ler essas ficções porque reconhecemos nelas uma evidente dinâmica de pervivência daquilo que nelas é dito e vivido por “pessoas de livro”³.

Sendo em princípio localizados e contingentes, esses atos e essas palavras reacendem, no nosso tempo e na nossa vida, sentidos que, por fim, transcendem as ficções narrativas em que se encontram disponíveis, para com elas interagirmos. Não cavalgamos Rocinante, em investida contra moinhos de vento, nem tentamos impedir Dom Quixote de o fazer (deixamos isso por conta de Sancho Pança); mas aquele gesto supostamente tresloucado continua a convocar as nossas emoções, quando a ele reagimos, com solidária cumplicidade ou com risonha compreensão.

¹ Acrescenta Bruner: “As narrativas são, então, uma versão da realidade cuja aceitabilidade é regida por convenção e por ‘necessidade narrativa’, mais do que por verificação empírica e exigência lógica, embora ironicamente não tenhamos escrúpulo em chamar às histórias verdadeiras ou falsas” (Bruner, 1991: 4-5).

² A modelização secundária que a narrativa literária concretiza “opera com as fundamentais categorias da narrativa, do tempo ao modo, passando pela personagem, pela representação do espaço e pela estruturação da ação” (Reis e Lopes, 2011: 236).

³ A expressão “pessoas de livro” encontra-se num passo da *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago. Veja-se a epígrafe deste livro e também o capítulo 5.

A vida da obra (Ingarden *dixit*) e a decorrente sobrevida das personagens são, afinal, da mesma natureza daquela perenidade artística que Eça ilustrou com uma história de amor (com uma narrativa) chamada *Romeu e Julieta*: “Shakespeare está realmente tão vivo como quando, no estreito tablado do *Globe*, ele dependurava a lanterna que devia ser a lua, triste e amorosamente invocada, alumando o jardim dos Capuletos” (Queirós, 2009: 201).

5. O cinema de Woody Allen desenvolve, com frequência, temas e motivos literários que são bem notórios. Recordo os títulos da sua extensa filmografia que, neste aspeto, são mais significativos. Em registo de alusão, de paródia ou de reescrita cinematográfica, aqueles temas emergem em *Manhattan* (1979), em *Uma comédia sexual numa noite de verão* (1982) ou em *Balas sobre a Broadway* (1994). Não apenas metaliterária, mas também de índole metanarrativa é a conceção e a realização de outros filmes, sobretudo das décadas de 80 e 90, a saber: *Zelig* (1983), *A rosa púrpura do Cairo* (1985), *Os dias da rádio* (1987), *Poderosa Afrodite* (1995), *As faces de Harry* (1997) e ainda o mais tardio *Melinda e Melinda* (2004).⁴

São sobretudo estes filmes que convidam a uma integração de questões e de problemas do âmbito dos estudos narrativos com questões e problemas do âmbito dos estudos mediáticos e, mais especificamente, do campo das relações entre narrativa literária e narrativa cinematográfica. O que requer uma ressalva metodológica importante: sem privilegiar uma leitura *de especialidade* da narrativa cinematográfica, a análise que me proponho realizar orienta-se para a problematização de aspetos compositivos e de categorias (por exemplo, a personagem), cuja dilucidação poderá ser muito fecunda para o estudo da narrativa, em termos alargados. Nesse sentido, a filmografia de Woody Allen, com toda a evidência, é exemplarmente rica.

Menciono de seguida e apenas em termos introdutórios algumas daquelas questões a que chamo paraliterárias e paranarratológicas:

⁴ Refiro os títulos dos filmes pela designação que receberam em Portugal.

- i. As fronteiras da ficção e o seu estatuto ontológico, bem como a relevância da metalepse e a diluição dos limites dos universos ficcionais, como se vê em *A rosa púrpura do Cairo* (“é tudo uma questão de semântica”, diz uma das personagens).
- ii. A relação entre ator e personagem ou os condicionamentos do *casting*, em ligação direta com a sobrevivência das figuras ficcionais; incluem-se aqui as determinações extra-artísticas e as perversões do dito *casting* (veja-se *Balas sobre a Broadway* e, de novo, *A rosa púrpura do Cairo*).
- iii. Os processos de figuração da personagem, associáveis a géneros literários, às suas injunções representacionais e aos seus efeitos cognitivos (por exemplo, em *Melinda e Melinda*).
- iv. As condições de existência semiodiscursiva dos relatos noticiosos e ficcionais no espaço mediático, bem como os efeitos cognitivos e sociais que decorrem delas e das suas personagens (em *Os dias da rádio*).
- v. A relação da personagem e da sua construção com as decisões (ou com as suas limitações) do escritor (*As faces de Harry*), bem como o peso de mitos ancestrais e de uma tradição cultural em revisão paródica (*Poderosa Afrodite*).

Quem se lembra de *Zelig* ou pôde visioná-lo recentemente terá bem presente o que neste admirável filme⁵ se conta. Trata-se da história de uma figura bizarra, alegadamente atingida por uma perturbação psicopatológica que explica o epíteto de homem-camaleão que lhe é atribuído: manifestava-se em Leonard Zelig a tendência para se desdobrar e mimeticamente replicar aquele ou aqueles com quem interagira, naquilo que parecia ser um culto irreprimível da alteridade, atentamente seguido por uma psiquiatra (Dra. Eudora Fletcher); é ela quem tenta a cura desse paciente por quem depois se apaixona. O físico, a linguagem, a indumen-

⁵ Na receção que *Zelig* conheceu, à época em que foi produzido e exibido, contam-se nomeações para prémios de grande destaque (Oscar da Academia, Globo de Ouro e BAFTA), mas nenhuma atribuição efetiva.

tária e a gestualidade de Zelig traduziam, de forma algo burlesca, aquela tendência, vivida num contexto histórico particular: o final dos anos 20 e os anos 30, tempo marcado pela depressão da economia norte-americana, na sequência do *crash* bolsista de 1929, pela ascensão do nazismo e pelo pontificado de Pio XI (1922-1939).

A construção narrativa do filme está dominada por várias estratégias enunciativas. Primeiro: o recurso a uma voz *over* anónima, numa instância de narração exterior à história, atribuível a um narrador onisciente e potencialmente fiável. Segundo: uma configuração genológica intermediática e internarrativa, que articula os registos do documentário, da reportagem jornalística, da biografia cinematográfica (o chamado “biopic”⁶) e da narrativa historiográfica. Terceiro: a centralidade de Zelig como figura em torno da qual gira toda a história, centralidade expressa logo no título do filme. Quarto: a oscilação entre procedimentos de veridicção⁷, acentuando a alegada veracidade da figura, e procedimentos de desmontagem desse estatuto, sempre que se põe em causa a mais elementar verosimilhança (por exemplo: de regresso aos Estados Unidos, Zelig pilota um avião que atravessa o Atlântico de cabeça para baixo).

Aquela oscilação gera uma ambivalência que domina todo o filme, afirmando-se como sua decisiva marca identitária. Vale a pena insistir no significado dos estratagemas que servem para construir discursivamente a pseudoveracidade de Zelig. Antes de mais e logo a abrir o filme: a incorporação narrativa de depoimentos com propósito legitimador. Personalidades destacadas da vida intelectual norte-americana, como Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow ou Bruno Bettelheim aparecem a dar testemunhos autorizados a propósito do fenómeno Zelig. Para além disso, as várias trucagens sofridas por supostos documentos cinematográficos “de época” reforçam a dimensão histórica e não ficcional de Zelig.

⁶ A expressão “biopic” é uma redução de “biographical pictures” e refere-se a filmes que relatam a biografia de figuras com relevo histórico ou cultural, eventualmente com interpretações e extensões de índole ficcional.

⁷ Retomo aqui o conceito semiótico de veridicção como manifestação do dizer-verdade apoiada em alusões referenciais, processo discursivo dependente de uma conceção imaneente da linguagem.

A mais evidente dessas trucagens é a que confere aspeto desgastado às películas, com aparência de documentários ou noticiários cinematográficos muito antigos, ilustrando episódios da vida de Zelig, bem como acontecimentos históricos por ele vividos; não menos expressivo (mas porventura excessivo e, por isso, já com feição desconstrutiva e mesmo paródica) é o aparecimento de Zelig ao lado do escritor Scott Fitzgerald e sobretudo o modo como irrompe num comício de Hitler, perturbando o discurso do Führer. E ainda: a alternância da cor com o preto e branco (que Allen voltou a usar em *A rosa púrpura do Cairo*) reforça a diferença entre o passado (preto e branco) e o presente (cor); sendo assim, a Eudora Fletcher do presente não está apenas muito mais velha (e por isso não pode ser interpretada pela mesma Mia Farrow do passado a preto e branco), como também é filmada a cores.

O confronto com esta construção veridictiva e também o seu reforço são estabelecidos pelo recurso a um outro documento de época, este citado como uma ficção. Trata-se do filme *The Changing Man*, apresentado como uma produção da Warner Brothers, de 1935, que pretende ser a reconstrução ficcional do “caso” Zelig. Por comparação com a elaboração documental e mesmo historiográfica que domina a biografia de Leonard Zelig, o filme da Warner revela-nos uma figura idealizada, o que se acentua ainda pela retórica interpretativa do ator a quem cabe o papel de Zelig. O comício de Munique, em que Eudora reencontra Leonard, permite observar o contraste entre as duas versões; para mais, a segunda é desautorizada por Eudora, que claramente afirma que aquilo que de facto se passou não foi nada parecido com o que se vê no filme. E assim, pelo “excesso” da ficção, reforça-se a “autenticidade” daquilo que nos é proposto como evocação de um caso verídico.

6. Trato agora de alargar o que anteriormente foi analisado, no sentido de, em movimento de transnarrativização, tentar identificar três princípios constitutivos do conhecimento narrativo sugeridos por *Zelig*. Um conhecimento que julgo ser indissociável do reconhecimento da narrativa como tal, dos seus protocolos enunciativos e das suas formulações figuracionais; incidem estas últimas sobre a personagem como categoria

central do relato, em direta relação com o sentido humano que nele se elabora. Refiro-me, assim, a três princípios que estruturam a composição de *Zelig*: o princípio da credibilidade narrativa, o da trans-historicidade e o da figuratividade.

6.1. Primeiro princípio, o da credibilidade narrativa. Num largo trajeto que vai das poéticas da Antiguidade até às primícias da modernidade, a verosimilhança impõe-se como critério de aceitabilidade e de integração cognitiva da narrativa e em particular da narrativa literária. A credibilidade que pela verosimilhança se estabelece requer, naturalmente, aquela suspensão voluntária da descrença a que já aludi e que pode ser entendida, por outro lado, como uma afirmação de crença no poder evocativo e representacional da palavra literária.⁸ Foi esse poder que deu lugar aos realismos e ao seu propósito de narrativizar, normalmente com intuito crítico, situações, conflitos e figuras que nos dão a conhecer tempos e estados das sociedades a que aqueles realismos se reportam.⁹

As poéticas do modernismo e do pós-modernismo não desvalorizaram, bem pelo contrário, o princípio da credibilidade narrativa, mas reajustaram-no em função de uma nova *episteme* do sujeito, que é proposta pelo pensamento literário e filosófico de Mallarmé e de Nietzsche, de Freud, de T. S. Eliot e de Fernando Pessoa, entre outros. Essa nova *episteme*, correspondendo também a uma crise do sujeito, cultiva uma retórica da veridicção que assenta na força performativa de atos discursivos literá-

⁸ Recorde-se que, no passo da *Biographia Literaria* (1817) em que exarou aquele famoso conceito, Coleridge falou também em fé poética: “That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (em <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/ETexts/biographia.html>; acesso a 26.6.2018).

⁹ São conhecidos os termos em que Engels, numa carta de abril de 1888 (e apesar de diferenças ideológicas que assinala), fez o elogio de Balzac como romancista que retratou a sociedade francesa posterior a 1815. “He describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar monied upstart, or were corrupted by him”; e mais adiante: “And around this central picture he groups a complete history of French Society from which, even in economic details (for instance the rearrangement of real and personal property after the Revolution) I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together” (carta a Margaret Harkness, em https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm acesso a 26.6.2018).

rios e metaliterários e na aquisição do desdobramento como evidência daquela crise (o *Ultimatum* de Álvaro de Campos é, neste contexto, um testemunho admirável de força expressiva e nietzschiana).

A construção da heteronímia pessoana é consabidamente um marco relevante a assinalar aquele percurso de mutações ontológicas e epistemológicas. É bem sintomático, aliás, que a sua conceção como *drama em gente* envolva a noção de personagem (é assim que Pessoa designa os heterónimos), num processo cuja feição paranarrativa parece evidente, muito antes de isso ser confirmado na famosa carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos.¹⁰ Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que a *síndrome Zelig* e as atribuições do homem-camaleão são retratadas naqueles anos 30 em que Fernando Pessoa ia refinando e aprofundando a sua encenação heteronímica.¹¹ Nesse tempo propício a tais aventuras, tanto em *Zelig* como em Pessoa a credibilização narrativa é um fator de consolidação de trajetos existenciais autónomos; o sentido que nesses trajetos lemos é potenciado por uma naturalização narrativa que lhes dá lógica e consistência próprias.

É claro que, em *Zelig*, a credibilidade narrativa desliza (e de certa forma desvanece-se) para uma certa derrisão que não se observa nos desdobramentos modernistas. Se o homem-camaleão viveu nos anos 20 e 30 em que a aventura pessoana e outras similares se desenvolveram, a sua conceção, a produção e a realização cinematográfica que lhe deram vida revelam uma marca pós-modernista que é já de outro tempo: com

¹⁰ Num dos seus mais conhecidos textos de reflexão metaliterária, escreveu Pessoa que, “se analisarmos bem aquilo de que se [os géneros] se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo – será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens.” E noutro passo: “Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria” (Pessoa, s.d.).

¹¹ Para além disso, a construção da teoria poética pessoana coincide, em boa parte, com o tempo de desenvolvimento da teoria do romance e da filosofia da linguagem bakhtinianas (*Problemas da poética de Dostoiévski* é de 1929 e *O discurso no romance* é de 1934-35). Não surpreende, por isso, que os conceitos de pluridiscursividade, de polifonia e de alteridade possam ser relacionados, como já aconteceu, com o universo pessoano e, já agora, com a *síndrome Zelig*. Cf. Reis, 1989 e, na sequência deste, Vila Maior, 1994.

Zelig, estamos agora naqueles anos 80 em que o cinema de Woody Allen se deixou seduzir por jogos metaficcionalis que encontramos também n' *A rosa púrpura do Cairo* e n' *Os dias da rádio*. Nestes, como em *Zelig*, a metalepse e a desconstrução paródica são desafios que não dispensam, por vezes, a citação de outras ficções, retomadas no contexto de derrisão que agora está em causa. Não é destituído de significado o facto de Zelig aparecer fotografado como Canio, o ator-palhaço; o desdobramento con- voca, neste caso, uma personagem que, na ópera *Pagliacci* de Leoncavallo, vive a tensão dramática de quem oscila entre a condição de ator e a de personagem (Pagliaccio).¹²

6.2. Falo agora do princípio da trans-historicidade, de novo deduzido do que observamos em *Zelig*; relaciono-o, antes de mais, com a reco- nhecida e ancestral vocação da narrativa para dialogar com a História e mesmo para nela interferir. Nesse sentido, a narrativa pode tematizar explicitamente a História (p. ex.: o romance histórico), interagir com ela, propor uma sua interpretação ou até questionar subversivamente heróis e episódios que a historiografia convencional configurou.

É em função do princípio da trans-historicidade que lemos a História no relato ficcional: ele transcende, refaz e prolonga no tempo o passado visado pela História e quem nele habitou, fazendo-o chegar até nós sob forma narrativa. Mais: sem descurar, antes reforçando, a sua dimensão ideológica (e mesmo, por vezes, pedagógica), a narrativa ficcional chega a reescrever a História, entendendo-a como imagem precária e suscetível de ser discursivamente superada.¹³

Numa sequência de *Zelig* construída com a ajuda de um (pseudo) do- cumentário noticioso onde se nota a *patine* que o tempo depositou na película cinematográfica, vemos o protagonista numa cena passada em Roma, num Domingo de Páscoa. Nela, Leonard Zelig aparece inopinada-

¹² Aquilo a que chamo tensão dramática entre ator e personagem foi glosado, no quadro da encenação dramática propriamente dita e do tratamento do *casting*, em *Balas sobre a Broadway*, um filme que, mais do que *Zelig*, merece um confronto com a ópera mencionada e também, já agora, com *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello.

¹³ Aproximo-me aqui das teses de Hayden White (em White, 1978: 81-99).

mente ao lado do papa Pio XI e perturba a cerimônia da bênção *urbi et orbi*; perante milhares de fiéis, instala-se então a confusão na varanda principal da Praça de São Pedro, ao ponto de o papa agredir o intruso. Por seu lado, o já citado comício de Munique suscita, muitos anos depois, o comentário de uma testemunha presencial: Oswald Pohl, de quem, em legenda, se diz ser um antigo membro das SS nazis, reconhece que Zelig interferiu no discurso de Hitler, impedindo-o de dizer uma piada sobre a Polónia.

Que o excesso e o absurdo sejam dominantes em ambos os episódios é algo que pouco importa agora. O que interessa é a sugestão que fica: a narrativa, neste caso cultivando uma ambivalência que a faz oscilar entre a lógica do ficcional e a retórica do documental, impõe-se como dispositivo capaz de, conforme escreveu José Saramago, introduzir na História aqueles “pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível”. Preside a esse ato aquilo que se apresenta ao grande romancista (e, como se sabe, admirável cultor de ficções meta-históricas com intuito ideológico) como “a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o passado” (Saramago, 1990: 19)¹⁴. Por isso, Saramago concebeu “pequenos cartuchos” chamados Blimunda e Baltasar Sete-Sóis, parentes e cúmplices de Leonard Zelig que, à sua maneira burlesca, nos fez conhecer em Pio XI e em Adolf Hitler comportamentos inusitados. E assim, num outro *medium* e em tom paródico, o homem-camaleão reafirma o direito (e o poder) que a narrativa reclama para incessantemente reescrever o que por meio de outra narrativa, a da História, fora dito.

6.3. Como se viu, a personagem é um elemento capital da manifestação das virtualidades de tratamento trans-histórico que a narrativa encerra. Por isso mesmo, o princípio da figuratividade constitui um fator relevante

¹⁴ Não se trata, para Saramago, de corrigir ou de reescrever infinitamente a História. Mas é o romancista quem pode empreender uma “espécie de reivindicação ou o ato de chamar à presença”, de “reclamar a presença” da História na narrativa que a questiona (Cf. Reis, 2015: 89).

(e último, por agora) de concretização do conhecimento viabilizado pela narrativa.

Designo aqui por figuratividade a propriedade ou conjunto de propriedades que decorrem dos dispositivos de modelização da personagem como figura ficcional. Chamo genericamente figuração a esses dispositivos e ao seu trabalho narrativo, que tratei de caracterizar noutra capítulo deste livro¹⁵.

O caso Zelig e a forma como é narrativamente representado revela-se-nos um contributo significativo para apurarmos alguns aspetos do princípio da figuratividade, enquanto componente que colabora na estruturação do relato. Com Zelig e, mais alargadamente, com a figuração da personagem é pelo nome que tudo começa. Ou melhor, pela sua procura, como se a personagem fosse (e de facto é) uma entidade dinâmica, parecendo o próprio nome, nas primeiras abordagens, um componente em movimento: Leon Selwin ou Zelman são as denominações anotadas pelo romancista Scott Fitzgerald, primeira testemunha convocada para, logo no início do relato, dar a conhecer a figura que vai ser biografada. Sintomaticamente, é pelo registo de um ficcionista que essa figura começa a tomar forma e condição humana. Mais: a voz *over* do narrador lembra que, como romancista, foi Fitzgerald quem registou os anos 20 da vida norte-americana para as gerações futuras. Fica assim exarado um atestado de autoridade que, ao mesmo tempo que confere credibilidade ao caso em desenvolvimento, traz à cena da narrativa o trabalho de um ficcionista, em cuja esfera de ação ambigualmente Zelig é colocado.

As variações sobre o nome (quando aparece num treino dos Yankees, o jogador desconhecido chama-se agora Lou Zelig) não são inconsequentes. Elas anunciam outras variações, mais complexas e mais problemáticas, assim se insinuando aquele que é um modo de caracterização por vezes presente na figuração da personagem: a relação de coerência entre o nome (neste caso, a sua indefinição inicial) e a personalidade.

As mencionadas variações são o fulcro da identidade mutável de Zelig. Mimetizando constantemente o outro com quem interage, Zelig

¹⁵ Ver capítulo 5, pp. 121-122.

é uma figura em incessante busca e reconstrução, assim se sugerindo que o conhecimento da personagem é, de forma correlata, um processo sempre em aberto.

7. Para terminar: o processo de narrativização a que assistimos em *Zelig* depende, em grande parte, de reconhecermos como narrativa aquilo que o é, com base na nossa experiência de produtores e de consumidores de relatos, desde os do nosso quotidiano até às ficções mais elaboradas. Os princípios que descrevi (da credibilidade, da trans-historicidade e da figuratividade) contribuem para refinar culturalmente a funcionalidade das narrativas, ao mesmo tempo que requerem uma competência de leitura a que podemos chamar literacia narrativa.

É a nossa literacia narrativa que recorrentemente é interpelada por *Zelig*. Acontece assim sobretudo quando nos damos conta daquela ambivalência de que anteriormente falei e que é instaurada por uma certa hibridização de procedimentos: discursos e estratégias veridictivas convivem e alternam com o excesso da paródia que desmistifica a “autenticidade” histórica da figura e dos episódios que ela vive.

O *casting* e as suas exigências colaboram naquela hibridização. Começamos a ver aquilo que, por força de vários estratagemas retóricos, tem a aparência de um documentário, mas logo nos apercebemos de que a figura central dessa biografia documentada e atestada por várias formas é interpretada por um ator que conhecemos: Woody Allen. Logo de seguida, a Dra. Eudora Fletcher (mencionada na abertura do filme como destinatária de agradecimentos, como é usual em documentários) tem o rosto da atriz Mia Farrow.

Estaria desfeita, logo deste modo, a tal ambivalência (o *casting* “diz-nos” que, afinal, o filme conta uma ficção, pela interpretação de atores conhecidos), se não se desse o caso de, pouco depois, aparecer, a cores, a Dra. Eudora Fletcher envelhecida mas não identificável com nenhuma atriz conhecida. Quero dizer, como se se tratasse de uma pessoa real, no mesmo plano ontológico de Susan Sontag, de Saul Bellow ou de Bruno Bettelheim. Acentua-se esta tentativa de recuperar a veridicção pelo facto de aquele papel de Eudora envelhecida ser desempenhado (afinal, al-

guém tinha de o fazer...) por Ellen Garrison, que nunca fora (nem voltou a ser) atriz na sua vida.¹⁶ Nada disto se confunde, note-se, com a mais convencional situação do *biopic*: aqui, sem trucagens nem ambiguidades, um ator encarna uma personalidade real, num registo desde logo reconhecido como o de um filme biográfico com propósito artístico e, não raro, com derivações ficcionais (por exemplo: Daniel Day-Lewis fazendo de Abraham Lincoln ou Philip Seymour Hoffman de Truman Capote).

No fim de contas, *Zelig* deixa-nos várias interrogações, perversamente induzidas pelos jogos metaficcionais que nele se desenrolam. Uma dessas interrogações: não será próprio de toda a narrativa o culto daquela espécie de vacilação entre o testemunho que afirma o verídico e a tentação pela ficção? Outra questão: não caberá à narrativa resolver a ordenação do que é disperso e a integração daquilo que tem proveniência díspar (ou seja: entidades reais e entidades ficcionais)? Não será essa vocação integradora a via para se atingir um superior sentido narrativo, como objetivo último que motiva a enunciação de relatos? Um sentido que, na linha do pensamento de Paul Ricoeur, se distingue pela sua dimensão humana ou, num quadro de referência antropológica, como algo em que reconhecemos uma dimensão transcultural? E uma última interrogação, ainda a partir de *Zelig*: em que medida o poder representacional da imagem aprofunda (e, por outro lado, torna mais complexa) a tendência da narrativa para cultivar a oscilação entre o ficcional e o verídico, para integrar o que é disperso e para, desse modo, atingir o tal sentido narrativo que é a *ultima ratio* de todo o relato?

Serão perguntas retóricas? Se esta reflexão continuar, tratarei de resolver esta última interrogação – que, para que conste, nada tem de retórico.

¹⁶ Ellen Garrison, que foi presidente da Women United for the United Nations, tinha 83 anos quando apareceu em *Zelig* e veio a falecer em 1995. Veja-se o obituário publicado no *New York Times*, em <https://www.nytimes.com/1995/06/06/obituaries/ellen-garrison-96-acted-in-film-zelig.html> (acedido a 26.6.2018).

Referências bibliográficas

- ABBOTT, H. Porter (2014). "Narrativity", in *The Living Handbook of Narratology* (em <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> ; acedido a 26.6.2018).
- BARTHES, Roland (1966). "Introduction à l'analyse structurale du récit", in *Communications*, 8, pp. 1-27.
- BRUNER, Jerome (1991). "The narrative construction of reality", in *Critical Inquiry*, vol. 18, 1, pp. 1-21.
- FELSKI, Rita (2011). "Introduction", in *New Literary History*, 42: 2, pp. v-ix.
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London e New York: Routledge.
- PESSOA, Fernando (s.d.) "Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática", em <http://arquivopessoa.net/textos/4306> (acedido a 7.1.2016).
- PRINCE, Gerald (2003). *A Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln e London: The Univ. of Nebraska Press.
- PRINCE, Gerald (2005). "Narrativity", in D. Herman *et alii* (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London e New York: Routledge, pp. 387-388.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REIS, Carlos (1989). "Les hétéronymes de Pessoa et la théorie bakhtinienne du dialogisme", in Manfred Pfister (ed.), *Die Modernisierung des Ich*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe, pp. 306-311.
- REIS, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. 2ª ed. Porto: Porto Editora.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina.
- RICCEUR, Paul (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil, tomo I.
- RYAN, Marie-Laure (ed.) (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln e London: Univ. of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis e London: Univ. of Minnesota Press.
- RYAN, Marie-Laure e Jan-Noël THON (eds.) (2014). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln e London: Univ. of Nebraska Press.
- SARAMAGO, José (1990). *História e ficção*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de março de 1990, pp. 17-19.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Coimbra: Almedina.
- WHITE, Hayden (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Carlos Reis é professor catedrático e leciona Literatura Portuguesa, Teoria da Literatura e Estudos Queirosianos. É coordenador do Centro de Literatura Portuguesa. Como professor convidado lecionou em diversas universidades estrangeiras: Salamanca, Wisconsin-Madison, Santiago de Compostela, Massachusetts-Dartmouth, Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul e Univ. do Estado Rio de Janeiro. Dirige a *História Crítica da Literatura Portuguesa* e publicou mais de uma dezena de livros, em Portugal, Espanha, Alemanha, França e Brasil.

Foi diretor da Biblioteca Nacional, presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, reitor da Universidade Aberta (2006-2011) e presidente da European Association of Distance Teaching Universities (2009-2011). É membro da Real Academia Española, da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Europaea. No CLP dirige os projetos Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós e “Figuras da Ficção”.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2018

