

## COLABORAM NESTE NÚMERO

### LEÔNIDAS CÂMARA

Professor Titular de Teoria da Literatura da Universidade Católica de Pernambuco, integrante do corpo docente do Curso de Mestrado em Letras da UFPe. Docente-Livre em Teoria da Literatura, crítico, poeta e contista.

### NEWTON SUCUPIRA

Ex-Diretor de *Estudos Universitários*, Docente-Livre em Filosofia, ex-diretor do Departamento de Assuntos Universitários do MEC, membro do Conselho Federal de Educação, sendo um dos principais teóricos da Reforma Universitária, principalmente no âmbito da política dos cursos de pós-graduação. É considerado autoridade mundial em assuntos de educação superior.

### GABRIELA MARTIN D'ÁVILA

Doutor em História, professor adjunto de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, integrante do corpo docente dos cursos de pós-graduação em História e de História da Arte no Curso de Mestrado em Letras e Linguística.

### NELSON SALDANHA

Docente-Livre, Professor da UFPe, autor de numerosos livros sobre Direito e Ciências Sociais. Membro da Academia Pernambucana de Letras.

### CÉSAR LEAL

Poeta e crítico de Poesia. Professor de Teoria da Literatura da UFPe. Coordenador e Executor do Projeto Nordeste de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Autor dos livros: *Os Cavaleiros de Júpiter* (Crítica de Poesia), *Introdução ao Estudo da Poesia de Camões*. *Jornal do Verão* (Poesia) (Prêmio para obra publicada de 1970 da Fundação Cultural do Distrito Federal). *A Quinta Estação* (poesia). Colabora em revistas universitárias norte-americanas e européias.

### MARCUS ACCIOLY

Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPe. Poeta, autor de *Cancioneiro*, *Nordestinados*, *Xilografia*, *Sísifo* (epopéia em 10 Cantos) e *Ixion*. É professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras do Centro de Artes e Comunicação da UFPe.

## TEATRO

### JAIRO LIMA

Pertence ao grupo de jovens escritores lançados através do Suplemento literário do Diário de Pernambuco e desta Revista. Com a peça *Cancão de Fogo*, agora editada, ganhou o Prêmio Recife de Humanidades, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho. É autor de *Lampião no Inferno* e outras peças inéditas.

## Personagem e Ficção

LEÔNIDAS CÂMARA

### *Luminosidade*

A personagem é clarificada, através da ação inteira, por uma luminosidade particular, uma natureza, uma forma típica do existir e uma gênese preexistente à própria evolução do romance e que se inscreve na criatividade do autor. O ponto de partida para a criação da personagem pode ser concreto ou arbitrário, ato de vontade consciente do autor ou impulso obscuro, que através da representação adquire consistência. Este tipo de discussão não interfere na esfera objetiva da personagem. É o lado subjetivo do problema, anterior ao momento real da criatividade. Para o leitor — a personagem se revela em toda a sua totalidade, somando características físicas e psíquicas que a ação trata de tornar convincentemente anímicas. Sua vitalidade surge desde o instante em que a ação por ela vivida encontra uma adequação exata entre os dois pontos centrais da ficção: a fábula e a personificação humana dos fatos. Basicamente toda personagem é um símbolo como forma substitutiva da realidade. Mas esta noção é pobre, porque é necessário que a conexão entre o ser como símbolo — e o ser simbolizado — ocorra no plano circular da ficção. Se eu não me “convenço” da natureza da personagem, passo a desacreditar da sua ação. Não que se exija da personagem um relevo e uma configuração formalmente perfeitas, mas pelo menos que ela se ajuste ao tipo de ação. No romance policial os traços que caracterizam as personagens centrais são rudimentares e repetitivos e no entanto isto é suficiente, pela força absorvente da ação, para que a representação humana consiga um nível satisfatório de convencimento. Até mesmo a ausência de um tratamento psicológico da personagem, esbatida num só plano, não chega a prejudicar a sua tipificação. O paletó xadrez, o cachimbo, o ar distraído ou displicente do detetive e outros meios

peculiares de fixação da personagem bastam para que ela se ajuste ao tipo de ação intensa ali representada. O que resolve a absorção subjetiva do leitor é uma perfeita reciprocidade entre o simbolismo da personagem e o caráter mítico da ação. Observa-se, eventualmente, que uma personagem possa assumir uma projeção além dos limites razoáveis da ação, resvalando na hipertrofia ou, o caso inverso, a personagem aquém da ação, atrofiada dentro da fábula; naufragando no curso da própria história. Esses desajustes, ora o crescimento demasiado da personagem, ora a sua redução, geram o desequilíbrio entre o símbolo e o mito, fazem desabar a estrutura inteira do romance. Talvez por isso haja duas formas clássicas ou modelares, de uso tradicional, na construção de um romance. Iniciá-lo, à inglesa, pela descrição exhaustiva do cenário onde a ação terá posterior desenvolvimento ou recorrerá à técnica do "portrait". De toda sorte o romancista procura um ajustamento dos elementos essenciais da fantasia para, em seguida, manter a estrutura de pé. O emprego simultâneo dos dois métodos tradicionais é mais avançado e complexo e sobretudo oferece grandes e inesperados riscos pela dificuldade da adequação psicológica dos elementos à expectativa sempre crescente do leitor. Pode suceder que a fantasia se desloque do seu centro e termine por "isolar" a personagem de uma ação consequente, deixá-la na situação de quem corre atrás do trem para não perder a viagem... Em *Grandes Sertões: Veredas*, de G. Rosa, Riobaldo fala a um vago interlocutor, invisível na verdade, e tanto se demora e se espraia em considerações, conceitos, descrições, aforismos, que o curso da narração parece não começar nunca. E quando o ritmo da ação assume a sua posição na estrutura do romance (um longo conto), a figura do narrador Riobaldo necessita correr atrás da história para não se atrasar... A ação é demasiada em detalhes ou numa plethora descritiva para um acontecimento nuclear de proporções reduzidas. Este é o "defeito" do livro como romance, inadequação entre o símbolo e o mito em termos formais. Essencialmente Riobaldo é uma personagem bem construída a partir de um convencionalismo típico. Simbólico como representação, mas de uma natureza ficcional tocada pelo traço consensual. Não representa nada além do

seu círculo convencional de uma existência típica de jagunço, cuja interioridade decorre do impacto inusitado e mágico da ação: uma mística. Já Fabiano, de Graciliano Ramos, representa a harmonia perfeita entre personagem-símbolo e ação mítica, pois além de repercutir convencionalmente (um retirante como tantos) possui sua própria humanidade (não consensual) que o monólogo interior e a introspecção tornam patentes. Riobaldo não é dotado de uma verdadeira ação interna no sentido de acontecimento mental. É um "tipo", não uma criatura. Opinião que parece ousada. Adiante se voltará ao assunto.

O costume, também tradicional e clássico, de acentuar a descrição física da personagem para determinar, com isso, o seu caráter e temperamento, ajuda a compreender a "mis-en-scène" do autor, que pode ainda condicionar a ação a uma atmosfera previamente "trabalhada". Tudo se resume em cenários e procura de efeitos. O romancista tenta ajustar a ação ulterior, por ele preconcebida, à tipicidade do seu herói, já fixada no limiar do romance. Há o justo receio de vê-lo surgir em cena como um "corpo estranho", uma aparição fantástica e desproporcional, sem nenhuma preparação psicológica antecedente. Necessário flagrar a personagem num recorte particularizado da sua existência revelada de modo completo e coerente. Este é um dos aspectos básicos da sua natureza anímica, o lado essencial da ontologia da personagem. Inscrita numa determinada circunstância, coloca-se no centro de um conflito cuja solução fatalmente ocorrerá pela consumação do mito. O símbolo se esgota no mito e nisso reside toda a dialética da ficção. Quase todos os teóricos já concordaram com o fato de que a vida de uma personagem tem início nessa circunstância e na sua resolução dialética. O "antes" e o "depois" no tempo do romance não tem interesse, não interroga, nada responde. O recorte existencial é uma ilusão da verdade que se desenvolve nas fases dramáticas do conflito. E assim é em toda arte de ficção. Conferir um significado total aos fatos (como pretende Forster) que não apresentam na vida comum um sentido ou uma coerência orgânica, salvo quando o ciclo vital se interrompe (ou completa) com a morte. Neste ponto não há dúvida que no

biográfico preside a idéia básica da busca de um sentido para a vida, a sua interpretação integral e suficiente. Ocioso bater nesta tecla, de vez que todos aceitam o fato, tantas vezes demonstrado, de que a vida é mais fragmentária e inorgânica que a própria ficção.

O problema tem o seu fogo de barreira quando se tenta detectar a substância que constitui a célula-mater da personagem... Existe, por acaso, esse princípio anímico subjacente à sua criação? Contorna-se a dificuldade pela tipologia da personagem, conforme o modelo padrão sobre o qual ela se desenvolve e se transforma num arquétipo simbólico. Ponto obscuro, um item da gênese e das fontes que implica numa investigação psicológica frequentemente falaz. A personagem como entidade pura ou impura, híbrida, metade real, metade fantasia, retalhada aqui e ali de certas apropriações da realidade experiente do campo de observação do autor (à Balzac), da sua afetividade (à Proust) até sua autonomia como símbolo, sua relação direta com o ser simbolizado que deverá ser rompida. Entra-se no território do factício. A matéria prima transformada pela fantasia ou a fantasia se transformando, por sua vez, numa conversão à realidade. Os dois planos são plausíveis e lícitos, indo desde o círculo familiar de Proust e Tolstoi (os parentes que o romance evoca) até o anonimato de Franz Kafka, a simbolização do tipo social, a mentação psicológica da personagem, sua projeção alegórica, etc. Uma argamassa que pode se petrificar ou dissolver-se ao impacto da ação. Preferível, às vezes, o ângulo estético de observação da personagem, capaz de iluminar determinados pontos da sua constituição. Não seria melhor atitude que a determinação psicológica e aleatória da "vontade do autor"? Abstrair-se as particularidades do romancista e conceber teoricamente o problema pelo exame formal da personagem: seu modelo ideal ou esquemático e sua projeção concreta na obra.

Quanto ao primeiro campo de trabalho ergue-se de logo a dificuldade do conceito de personagem. Quanto à segunda hipótese, a investigação de personagens universais pode ajudar a resolver a primeira colocação do problema. Estudos desen-

volvidos nesse setor, sob angulação psicológica, como o do Doutor Ernest Jones sobre Hamlet e os inúmeros ensaios em torno da figura do D. Quixote, colaboram intensamente para a fixação de um conceito geral ou padrão da personagem.

Assim se pensa, por exemplo, que a personagem nada mais é que o alter-ego do autor... Isto sem levar em conta coisas como "a arte é essencialmente biográfica" (Croce) ou que ela representa o "eu coletivo" (Engels). Uma perfeita dicotomia que não esclarece nada. A posição aristotélica ainda é invocada com frequência: a personagem como "verosimilhança e necessidade", o ser que representa aquilo que desejaríamos ser... "O desejado da épica ou o temido da tragédia".

Uma consideração da "hipótese do ser", tomando-se a realidade como essencialmente *patética*, campo do "sofrer e do poder", conforme a Metafísica. Nisto não há uma distância muito grande das postulações da sublimação e simbolização de Freud.

#### *Prática: Personagem / Espaço Mítico.*

Cortázar recorre com muita frequência à personagem dupla e à dupla concepção da personalidade. Em Rayuela, temos Talita e Maga, Horácio e Traveler. No conto Continuidade dos Parques o leitor passa a ser a vítima do criminoso e a personagem objeto do conflito. No conto O Perseguidor, Bruno tenta narrar a vida de um genial saxofonista negro de jazz, cuja personalidade se desdobra em dois planos existenciais distintos — o do músico genial e o do negro consumido pela droga e pelo álcool, que procura um significado para a vida, um sentido do real e "da ordem". O seu espaço mítico, que a improvisação do jazz e o devaneio alcoólico reduzem a termos de uma desesperada busca esquizofrênica, dá ao conto o título: O Perseguidor. Uma técnica que põe em evidência a substância da personagem como ser e imagem. O simples espelhismo não seria suficiente para alcançar a relação obscura da personalidade dupla do herói. Diante desse recurso, muitas vezes desconcertante, o leitor "se habituará" a não ver na arte um pro-

cesso tão artificial, pois a própria vida contém uma reserva ampla de supra-realidade e a arte não realiza nada além de uma promiscuidade com as camadas mágicas da existência. Isto não é apenas uma visão restrita e pessoal de Cortázar, que exercita o seu conto como um ensaio ostensivo desses aspectos subterrâneos do real. Afinal a sua maneira de apreender a vida vem comprovar apenas que nós não conseguimos, por inércia, ou passividade, distinguir a "outra margem do rio". Neste campo trava-se a batalha pelo encontro de uma harmonia entre o mito e a racionalização. Mais adiante abordaremos este lado do problema através de Pirandello.

Nada pode ser tão irracional e ao mesmo tempo realista como o círculo familiar de Os Irmãos Karamázov. Por isso tanto se insistiu, ao tempo do realismo psicológico eslavo, no demonismo, no exotismo desse tipo de literatura de ficção, quando toda a verdade dali extraída é aderente ao realismo pela aproximação íntima do seu objeto. Uma literatura promíscua e para a mentalidade européia chocante, ao tempo do autor de Crime e Castigo. Tanto se nota sua influência intensa sobre Nietzsche, na concepção do Super-Homem, livre, enfim, das limitações éticas do Bem e do Mal, como certos personagens do autor de Crime e Castigo, sobretudo na configuração moral de Raskolnikov. Mas a visão demoníaca de "fim de século" em termos de estética, liberada do problema religioso, e isenta de considerações da sociologia do romance, nada mais é que um efeito extraído das camadas subterrâneas da existência — o seu lado exótico que o romantismo europeu importava do Oriente e do mundo russo, que o realismo psicológico levou ao extremo de aderência à verdade numa redução patética da vida. O romance burguês russo não pode assim ser equiparado ao francês de igual período. Alimenta-se de outra fonte vital, justamente aquela que confere às suas personagens uma tipicidade não convencional. O modelo francês da personagem realista de romance é sempre marcado pelo convencionalismo social sobre a intimidade humana da criatura. Desse ângulo foi feita a referência a uma literatura de ficção que mantém uma integral promiscuidade com a vida, no sentido subterrâneo de apreensão densa da realidade. O Ivan de Os

Irmãos Karamázov vem sempre estudado no centro de uma problemática religiosa (lembrar seu escrito sobre o Grande Inquisidor), mas a sua frieza, seu ceticismo, seu intelectualismo niilista, sua alma diabolicamente oculta, tudo isso que se dirige para a procura de um significado no crime a morte do pai, como fonte de todo mal, equivale a uma circunstância conflituosa do mesmo gênero que prende ao álcool e à droga o saxofonista negro de Cortázar — O Perseguidor... O sofrimento dos dois, inexprimido, tem a mesma dimensão, não no plano existencial de uma supra-realidade apenas, mas ao nível de humanidade das personagens na sua relação dialética com o mundo. Neste ponto, de Édipo Rei, a Hamlet, D. Quixote e o negro de Cortázar, toda criação de personagem repercute como uma procura e uma busca. O mito e a racionalização. Seis Personagens em busca de autor, de Pirandello, ilustra bem este ponto da fantasia criativa da personagem viva que deseja "viver" o seu drama. Um dilema primário do instinto ou da insatisfação permanente. Assim ocorre com os modernos romancistas existencialistas, do tipo de Gide e Camus. E com quase todo o teatro após Pirandello. Em certo sentido todo personagem é um "perseguidor"...

#### *Mito e Racionalização*

#### *Várias versões humanas: Construção da personagem*

Pirandello confessa que pretendia escrever uma novela (ou pelo menos um conto) e quando desistiu do projeto já as suas seis personagens tinham adquirido uma vida própria e independente. Não havia como o autor livrar-se mais delas. No famoso prefácio à peça Seis Personagens em busca de Autor, Pirandello faz algumas declarações especiosas sobre o processo de criação de personagens. Todavia há na sua confissão alguns aspectos que merecem referência, como por exemplo a obsessão das personagens vivas que adquirem consistência no seu espírito.

Sabe-se que Pirandello transporta as suas seis personagens ao palco, onde se ensaiava uma peça sua, e ali ocorre a impro-

visação do drama, o confronto com o Diretor e com os Atores, a persistência das criaturas em ter o seu conflito encenado no palco sem os artificialismos comerciais do teatro burguês. Diz Pirandello: "Nascidos com vida, queriam viver". Claro que o autor destaca o fato de não saber explicar como as personagens criaram vida no seu espírito, como se tudo fosse uma gestação natural... Não se pode dizer como "os germes vitais" penetram no espírito e a personagem surge viva na fantasia.

Pela análise da "formação" das personagens na estrutura do drama, e sua classificação funcional, aprende-se com o autor algo sobre o "trágico conflito imanente entre a vida que continuamente se move e se transforma e a forma-fixa e imutável". Partindo da idéia de que "o drama é a razão de ser da personagem; é sua função vital, necessária à existência", Pirandello distingue entre as seis personagens — o pai e a enteada — que representam a fixidez da forma e o seu caráter irrevogável, que para o pai "significa castigo" e para a enteada "vingança". Essas personagens contestam a vulgaridade do Diretor e dos atores nas suas tentativas de adaptar o "drama" das seis personagens às chamadas "regras do teatro". Por sua vez o *filho* mantém-se persistente na atitude de personagem pura, recusando-se a exercer a função de personagem numa peça a construir...

As relações conflituosas entre as personagens, o confronto com o Diretor e os atores, na estruturação do enredo como uma peça lúdica, um jogo de armar, dividem a realidade de modo a tornar a ficção uma verdade mais cruel que a própria vida. O palco — um lugar destinado à experiência onde se desenvolve a improvisação violenta de destinos humanos e não de simples ardis cênicos. Esta inversão poderosa, que rompe com o realismo tradicional do drama e abre amplas perspectivas para o teatro moderno (Fergusson), termina por ser uma severa defesa dos princípios da pura criação sobre a imitação ou o decalque superficial de atitudes humanas repetidas no palco. Para Pirandello a criação de uma personagem atende a uma necessidade e o jogo da fantasia é provisório, não empolga a criação inteira, que termina por se tornar independente e ob-

jetiva. Daí sua recusa a ser tido como romântico: "Mas é precisamente este caos, orgânico e natural, o que eu devia representar; e representar um caos não significa de nenhum modo representar caoticamente, isto é, romanticamente".

Afinal Pirandello oferece as "várias versões humanas" em que se coloca todo o dilema do Mito e da Racionalização. A idéia que Fergusson faz do jogo de Pirandello é conclusiva: "Pirandello encontrou uma base mais ampla (com relação a Shaw), no próprio palco e em nossa necessidade, não só de racionalizar mas de mitificar, onde várias versões da ação humana podem ser exibidas ao mesmo tempo à contemplação".

#### *Tipicidade / Universalidade*

Uma passagem de Antonio Banfi esclarece o poder de permanente sugestão das personagens típicas e universais: — "A tipicidade de Aquiles ou Antígona, de Farinata ou Otelo, de Dom Quixote ou Tartufo, do pai Goriot ou do príncipe André, tem raiz na consciência social que ela interpreta, significa e, refletindo, reforça; daí a popularidade, ou melhor, a humanidade viva desses tipos". Mas Lukács ao analisar também o típico na arte, do ângulo da oscilação entre contingência e necessidade, afirma: "Cada "parte" da vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida". Para Banfi há a necessidade de levar em conta o momento inter-subjetivo à base da criação. Para Lukács o "problema da humanidade da arte é indissolavelmente ligado ao da sua objetividade e subjetividade", tomando-se toda arte como auto-consciência. Um programa do próprio desenvolvimento da humanidade.

A universalidade de uma personagem está sempre presa ao seu poder permanente de evocação, à irradiação constante de um simbolismo cuja substância permanece inalterada. O conteúdo singular que de fato ela reflete num dado instante da sua circunstância social, repercute no universal sob duas faces: a exemplaridade da personagem como ente e o seu *esplendor* como puro reflexo da realidade social. Uma reflexão típica

que permite que cada geração, como se diz, tenha o seu Dostoievski.

Natural que a personagem típica adquira uma fixidez, um caráter sólido e aparentemente imutável, fatores favoráveis à sua evocação. Não se pode recordá-la fora dos limites demarcados rigorosamente pela circunstância vivida, toda intensidade do seu conflito, toda força e fascinação da sua particularidade. O pai Goriot e sua abnegação às filhas, Antígona e sua obstinação heróica, Otelo e o ciúme, André e o amor e o heroísmo, Tartufo e a dissimulação. Assim o típico está entrelaçado a uma qualidade, a um valor, a uma ação inflexível. Mas não parece que a humanidade esteja somente nesta relação ou nesta individualidade: uma persistência de atitude heróica. O Dom Quixote é um exemplo notável da *humanidade viva* da personagem e há algo nele que escapa à tipificação pura e simples do seu traço obsessivo. Neste sentido as grandes personagens universais, à semelhança também do Hamlet, resvalam no paradoxo e na ambiguidade. Se eu não posso imaginar o pai Goriot — uma personagem do mundo burguês — capitalista no quadro de uma contradição transcendental, fixo e imutável para as gerações posteriores, isto é porque Balzac a representou através de um simbolismo condicionado ao momento social, dando-lhe um contorno de humanidade humilde e grandiosa ao mesmo tempo, mas por outro lado privou o seu tipo de qualquer outro traço mais complexo de vida interior. Há personagens que se recolhem dentro do seu destino e nele se exaurem definitivamente; sua humanidade não pode transpor o limite da sua circunstância no tempo; dela se retira todo poder de *polemizar* com o tempo... Não se vai muito longe procurando as causas do comportamento do pai Goriot tanto quanto se percorre um caminho sem fim para interpretar o Dom Quixote e o Hamlet. A duplicidade humana está aí em jogo, isto é, por um lado eu tenho todo um quadro social e histórico que determina o surgimento do Quixote, mas por outro lado os valores existenciais escapam a uma análise homogênea. E este labirinto de conceitos e interpretações, que decorre da riqueza interna da personagem, a torna além de universal e popular, ou de uma humanidade viva, um “tipo” que conserva sempre

uma reserva intata da sua substância vital, uma potencialidade que se projeta no plano histórico como um enigma da própria condição humana. A “tentativa” das Seis Personagens em Busca de Autor coincide justamente com essa possibilidade de fazer entender de vez e para sempre o seu destino, *vivendo-o*. A diferença entre as personagens está nesse grau de demonstrar uma experiência passada em julgado, como uma sentença irrecorrível, e o caráter pendente de uma lide, cujo julgamento comporta juízos diversos em gerações diferentes. Não há mais de um modo de julgamento da figura de Goriot, ou de Sancho Panza, mas não existe unanimidade quanto ao Quixote ou ao Hamlet. A interveniência da psicologia neste campo explica a transcendência existencial da personagem, mas não resolve seu enigma. Por outro lado a personagem típica e universal se confunde com a própria dificuldade de interpretar a natureza humana, e não apenas *atos humanos*. Esta é a raiz de todo o problema, que se entrega à valoração estética e à mais ampla consideração filosófica.

#### *Tipicidade / Universalidade* *Materiais de Construção*

As personagens são projetadas ao exterior a partir de uma organização interna típica das diversas camadas que compõem a sua “realidade”. Para o autor o trabalho de estruturar essa matéria inorgânica, extraída da tessitura que constitui a própria vida, determina o *êxito* da personagem. A personagem bem realizada articula os elementos da sua composição de modo a garantir o interesse humano da narrativa. Sabe-se que a ficção só alcança o verdadeiro valor humano quando a personagem transmite o conteúdo simbólico da ação.

As confissões dos autores de como constroem a sua personagem pertencem a uma área restrita de significação teórica. Desde as obsessões de Balzac e Julien Green até o processo de imitação realista do cotidiano de Flaubert, afinal um disfarce subjetivista — eu sou Madame Bovary — tudo passa a ser desconcertante ou simplesmente matéria curiosa. A teoria da personagem não pode levar realmente a sério, nem generalizar, o

subjetivismo confessional dos autores nas suas formulações das categorias de valor. No mais, isto pertenceria ao domínio psicológico limitado pelo anedótico e pelo pitoresco.

Sobre este ponto é uma pura ociosidade toda e qualquer tentativa de classificação ou tipologia da personagem segundo a perspectiva do autor. Desde o modelo da vida real até a concepção fantasista e afetiva, há um caminho a percorrer em que o próprio autor se extravai. Daí a diferenciação entre a personagem pura e o tipo. Há uma passagem de Sartre que elucida bem o problema no plano do símbolo, na pintura: algo sobre o mau pintor que representa um tipo. O árabe. O judeu. O operário. Este meio de representar é convencional e falso, pois não existe essa singularidade humana do tipo, mas o homem com sua essência particular e íntima. Quanto à personagem, entretanto, o processo de representação convencional decorre de uma necessidade ou de uma exigência na equação do protagonista e das personagens secundárias e acidentais. De qualquer modo a personagem-tipo revela — ora um grau inferior de criatividade e sua configuração psicológica é pobre —, ora funciona como simples recurso técnico; no caso de Sherlock Holmes, por exemplo, seu companheiro Dr. Watson é apenas um tipo de estrutura fixa, uma personagem satélite. Já não se pode dizer o mesmo de Sancho Panza, o escudeiro, com relação ao Quixote, de vez que a individualidade é típica na caracterização não só do contraste como do próprio valor humano que assume no centro da ação. Pode suceder, como tão bem analisou Auerbach, que Sancho Panza, por uma alucinação momentânea, revista o papel do Quixote, tal como ocorreu no episódio em que êle julga ter descoberto Dulcinéia no campo... Isto talvez contrarie um pouco a classificação das personagens planas e esféricas de Forster.

Torna-se um problema de singular especificidade a determinação dos materiais empregados pelo autor na construção da personagem como uma categoria ôntica. Do ângulo puramente formal a análise da constituição anímica da personagem é identificada, passo a passo, pelos dados da caracterologia, seu relevo típico, sua relação com a fábula, com o desenvolvimento

gradual de um enredo e seus diversos níveis de expectativa. De sorte que, sob este ponto, a personagem é tão irreversível quanto a própria ação simbólica que ela exprime. Mas esta matéria incide no domínio técnico perceptível à análise; quanto à elaboração da personagem de uma perspectiva interna, setor psicológico desse tipo de estudo, há todo um trabalho de abstrair do processo as “intenções” que transbordam no texto e se articulam com os demais elementos ficcionais, como uma *fantasia organizada*. Assim como em poesia as imagens fluem de uma camada sensorial indiscriminada, as motivações psicológicas jacentes, o trânsito entre emoção e sentimento e forma, cujos limites são difíceis de estabelecer, também na elucidação da personagem há um mecanismo semelhante em alguns pontos do processo. Antes que a personagem se constitua em símbolo e ocupe o seu lugar no centro da ação, deve ser basicamente uma imagem ou um espectro de imagens que elege por fim a *figura*. Mesmo a personagem que conserve um princípio de identidade próximo a seu possível modelo real, passa por um verdadeiro processo de transfiguração. Estou me recordando não só do romance biográfico quanto autobiográfico. Sobre este último, mesmo quando não se inscreva no gênero romance, a autobiografia faz com que o autor se examine da perspectiva distante do romancista, transformando-se, ele próprio, em personagem símbolo de uma ação e é, por consequência, preformada pela imagem que o indivíduo conserva da sua personalidade. Uma imagem ciumenta. Todos já notaram as dificuldades de ordem ética a vencer no campo da autobiografia, um gênero literário da idade madura, ou melhor ainda, dos anos da velhice. É comum, também, que homens de intensa ação, políticos, estadistas, militares, consigam uma força autobiográfica mais bem sucedida que poetas, músicos, pintores, místicos, artistas em geral, que não conseguem liberar o subjetivismo extremo em favor dos fatos externos que constituem a ação. Depois já se analisou, inclusive, que dificilmente o escritor se liberta de um natural pudor, sublimando certos fatos íntimos e camuflando de modo ficcional emoções, sentimentos e episódios afetivos da sua vida, que em geral lhe parecem inconfessáveis. Raramente nos deparamos com autobiografias do tipo “Infância”, de Gracilia-

no Ramos, um analista tão frio e verdadeiro que fala de si, do seu mundo infantil, como se falasse de um terceiro — uma personagem de ficção. De valor universal, no plano da intensa sinceridade confessional, Santo Agostinho e Rousseau deram o estilo íntimo livre de qualquer censura. Não resta dúvida que se trata de uma singularidade *afásica*, uma distância que garante ao escritor manter com a realidade uma convivência harmônica sem nenhum choque ou trauma. Daí porque para autores assim não é difícil transitar da imagem móvel do interior à fixidez do símbolo. A personagem pode ser encarada, simultaneamente, como *vingança* e *recompensa*, sem que com isso perca o seu natural liame com a realidade ou a expressão experiente dela. Já a imagem do poeta é mais translúcida e se localiza no centro do motivo poético, que é o próprio centro da afetividade. Partindo, às vezes, de idêntico processo, o ficcionista consegue transpor a imagem-padrão para o simbolismo da ação e nem sempre é possível discutir *emocionalmente* o seu processo criativo. Isto não elimina a idéia de que a personagem é também um “recurso poético” tanto quanto a própria imagem. A diferença está na maneira de tornar concretas as duas entidades dentro da forma a que se destinam. A imagem presa à afetividade do poeta e a personagem adquirindo consistência pelo disfarce, ao modo épico, no seio da ação dramática. Pode ocorrer, assim, que a personagem surja em decorrência de uma ação conscientemente elaborada pelo autor, que os materiais empregados na construção da figura derivem da estrutura dramática, que termina por incitar a criação. Uma personagem, enfim, atípica do ponto de vista da gênese psicológica, ganhando seu contorno pela determinação dos conteúdos dramáticos da ação, vivendo às expensas da “exterioridade” dos fatos ficcionais. O inverso daria em que a ação se amoldaria a todo um processo criativo interno, uma forma idealizada do herói cujo destino a ação posterior iluminaria. Uma contrapartida psicológica de um tipo de estrutura ficcional “íntima”, à qual se poderia, sem medo de erro, denominar de estrutura romântica. Não parece, entretanto, viável na prática da análise interpretativa de textos de ficção, distinguir entre ação e personagem do ângulo da gênese criativa. No mais o

que se consegue é um certo nível técnico de observação crítica capaz de flagrar parcialmente o processo, muitas vezes deixando latente o diário, a autobiografia disfarçada, o “caderno” de anotações pessoais do autor que pode se transferir ao texto, eventualmente. Tanto a sugestão forte da ação pode determinar o plano do romance inteiro, quanto a prefiguração da personagem incita à criação e à escolha de um “assunto”. Nos romances subjetivistas, em que a personagem narradora conserva para si todas as perspectivas, e o plano da ação se esbate numa consciência, em geral “atormentada” no seu próprio conflito remoente, a personagem assume a atitude idealista — romântica que nulifica o interesse pela ação externa — o seu valor épico. Afinal todo o controle do narrador é pouco para não resvalar no puro lirismo e na divagação nebulosa, terminando, de vez, por sepultar num só túmulo a ação e a personagem que narra... Os materiais concretos da construção da personagem incidem numa esfera mais objetiva de interesse.

#### *Morfologia: Materiais concretos*

A personagem observada do ângulo da sua evolução. O antagonismo entre a versão filogenética e a ontogenética. Necessário compreendê-la a partir de determinadas características “inatas” que mais tarde se cristalizarão na maturidade do ser. Com isso se quer exprimir que a personagem evolui pela ampliação da sua esfera morfológica. Num romance como a “Paixão de Maria Grubbe”, de Jacobsen, sente-se com toda nitidez a ascendência, o equilíbrio aparente e a curva final de um destino, marcando-se a vida do sentimento até a mais profunda humilhação social como forma de entrega e submissão à natureza e ao instinto. É sob esse aspecto que se pode discorrer com suficiência a respeito da matéria concreta e orgânica da personagem, isto é, o desenvolvimento de determinadas substâncias que surgem na sua composição e se intensificam até uma consequência lógica e ao mesmo tempo fatal. Quero me referir precisamente ao plano existencial e onisciente do autor, aliás um pré-existencialista, que fixa a sua personagem feminina a uma pauta de vida da qual jamais poderá se libertar pelo estigma de forças que atuam numa base instintiva. Pres-

sentimos, como puros leitores, que uma parte da providência do romancista se revela além dos limites da obscuridade, que o destino da personagem, no seu andamento sem descontinuidades, tem curso e não pode ser contornado, nada pode alterar o seu rumo. Em Maria Grubbe o “declínio” não é de fato uma queda de degrau em degrau, salvo da perspectiva convencional, pois a personagem também desenvolve uma contrapartida na linha da evolução dos sentimentos e a sua “ascensão” íntima redime a abjeção à qual é lançada na escala da mundanidade. Este aspecto contraditório — o choque da vida brilhante em sociedade e a natureza que a arrasta para o fundo de um abismo, dá ao romance toda sua força poética pelo sentido evolutivo da ação da personagem, subjetiva, e da ação social objetiva. Um caminhar de um astro na sua órbita até atingir a face neutra da noite.

Com isso se conclui que a personagem possui na sua natureza todos os elementos que mais tarde vão fixar de vez o seu destino.

*Morfologia: Materiais concretos: natureza*

Pretendeu-se demonstrar, na breve análise da personagem de Jakobsen — Maria Grubbe — a determinação da sua natureza e o modo como ela se combina com o desenvolvimento gradativo e contínuo de uma conseqüente ação dramática. Na realidade há certas personagens, mesmo em romances de fama universal, que não parecem dotadas de uma natureza própria e a sua existência está sempre prefigurada pelas circunstâncias de uma ação externa. Não me refiro, evidentemente, ao maior ou menor grau de subjetividade ou interioridade da personagem, mas àquelas qualidades inatas e irreversíveis que formam a sua substância essencial, uma natureza particular e típica. Também não se trata, apenas, da linha de conduta refletida num certo tipo de temperamento, ora personagens estuantes de vida (Natacha), ora tipos sombrios e introvertidos. Essas qualificações, que fazem o *divertissement* dos psicólogos interessados na “clínica literária”, são frequentes no quadro imitativo do comportamento humano, que a ficção representa

de forma mecânica. Isto é, quando a ação não suscita na personagem sua interna espontaneidade. Com efeito, há uma dicotomia entre natureza, temperamento e caráter, em termos de ficção, que termina por excluir o primeiro elemento dessa proposição de qualquer esquema classificatório. O caráter vai ser definido e acentuado pela combinação de traços físicos e psíquicos, o temperamento pela fixação de uma certa tendência reiteradamente demonstrada e a natureza, que se envolve mais intimamente com a ação, reflete a potencialidade anímica da personagem, a sua constituição complexa. Assim será possível distinguir numa grande personagem — como Hamlet — traços inflexíveis de conduta, perfeitamente disfarçados, interpretados apenas como sinais de um temperamento e de um caráter, mas dotada de uma natureza cuja face essencial permanece vedada ao conhecimento e que surge à luz através do ritmo fatal e incontrolável dos acontecimentos que se precipitam para a resolução final. Isso gera no espírito do espectador uma certa margem de onisciência, mesmo quando ele não possa prever o desenlace da ação e sua última conseqüência. Assim como em Maria Grubbe desde logo somos advertidos pela sua natureza (ou do que dela pressentimos) de uma certa premonição do seu destino, embora não se possa fixar nada sobre o curso dos acontecimentos, assim também no Hamlet criamos no espírito uma disposição semelhante, uma espécie de “intuição feminina”... Essa impressão acontece à margem da ação sucessiva — é uma pura expectativa plausível que muitos gostariam de rotular como a intuição do leitor. Não se trata, é claro, de intuição genérica, mas da impressão pelo impacto que a natureza da personagem provoca no espectador (A imagem poética e a empatia, por exemplo, com suas ondulações sinestésicas). Tópico que erradamente vem sendo discutido, desde Forster, pois julgamos que certas personagens têm um comportamento imprevisível no curso da ação, enquanto outras, repetitivas, dada a fixidez do caráter, deixam uma margem de certeza quanto às suas ulteriores reações diante dos acontecimentos que a trama vai gerando. Entretanto nos habituamos a ver no romance — e no seu rastro romântico — uma perfeita divisão de águas, de tal modo que de forma simplória e mecânica os bons

sentimentos antagonizam com os maus sentimentos e o confronto dos caracteres é quase sempre inevitável. Esse preconceito básico, uma decorrência do mundo burguês já exaustivamente analisado por diversos teóricos do romance, fixa a natureza humana e o seu valor ético a um padrão social: o capitalista, o operário, o senhor de engenho e o camponês... etc. As alternativas do bem e do mal, do fraco e do forte não obedecem à tessitura complexa da natureza humana como tal, mas ao tipo do homem em sociedade, na sociedade capitalista da divisão de trabalho e da luta de classes, para empregar aqui o lugar comum da terminologia marxista à Lukács. Com efeito todos sabemos que a natureza não segue essa tipificação simplista, que tudo não passa, em termos assim, de uma esquematização externa. Simbolismo, enfim, já suficientemente explorado e compreensível como reflexo do problema da arte burguesa, ou da *arte na burguesia*, mas aqui lembrado para aprofundar a distinção entre a natureza da personagem, como ser, e a sua representação meramente social.

*Morfologia: Planos, improvisações*

Possível que o romancista trabalhe simultaneamente com a concepção das personagens, no seu círculo doméstico, dentro das vigas mestras de uma ação de natureza épica. Um grande plano. Operação estratégica de um general de campo ou de um jogador de xadrez. De todo modo pode ser surpreendido com lances inesperados à margem da sua linha natural de previsibilidade dos acontecimentos. Balzac frequentemente traído pela voluntariedade do destino autônomo das suas personagens, sonhando com elas, lutando com elas numa obsessão sem fim. O comum, entretanto, no romance épico moderno é seguir o plano da ação pela elasticidade do assunto, pela mobilidade dos motivos, pelo alargamento da esfera temática. Num romance como *O Morro dos Ventos Uivantes* todo leitor aguarda que o motivo do amor tenha o seu coroamento, que o tema central do livro não desobedeça à motivação de origem, daí porque todos os sentimentos, paixões, fatos e incidentes da obra convergem para o amor obstinado dos heróis. Essa fórmula,

que nos habituamos a considerar romântica, está presente no plano da ficção realista como uma aderência ao mundo da personagem. O Julien Sorel cumpre um destino como um fado e o seu *fim* está claramente previsto pela caracterização da sua natureza que deixa adivinhar o seu destino num mundo social competitivo. Não há um grande segredo nesse tipo de estruturação morfológica, quanto ao romance em geral, mas a matéria assume uma força surpreendente no conto. Pode o romance revestir a técnica da construção da personagem à semelhança da história curta, um conto mais longo que o habitual e nesse caso o leitor é iludido pela base... No romance assistimos, lentamente, a um processo de "educação da personagem". Na *Montanha Mágica*, de Thomas Mann, a natureza bondosa de Hans Castorp nos vai sendo revelada à medida em que ele se "educa" no sanatório. Educar-se aqui é empregado no sentido de reagir diante dos acontecimentos que a ação vai revelando como fatos novos. No conto, a instantaneidade da revelação da personagem não oferece nenhuma condição para que o leitor sinta o processo de amadurecimento do ser, suas naturais mutações.