

A lógica íntima das personagens: a ideia, a imagem e o nome

The intimate logic of the characters: the idea, the image and the name

Carlos REIS*

Universidade de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa (UC/FCT)

RESUMO: O presente texto trata das condições de existência de personagens ficcionais, em relação direta com procedimentos de construção, aqui designados como figuração. Para tal, recorre-se não só a textos ficcionais, sobretudo de Eça de Queirós e de José Saramago, mas também a textos doutrinários; nestes, encontra-se uma consciência da personagem que o escritor projeta sobre os processos de figuração e de refiguração. A lógica íntima da personagem (expressão de Miguel de Unamuno) traduz-se naquilo que aqui é designado como sobrevida; é a sobrevida da personagem que determina a sua projeção sobre as nossas existências.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem. Figuração. Sobrevida. Eça de Queirós. José Saramago.

ABSTRACT: The following text examines the conditions of existence of fictional characters in relation to processes inherent to their elaboration, here designated by the term figuration. In order to accomplish this, this study draws from fictional texts, mostly by Eça de Queirós and José Saramago, but also theoretical texts. In the texts examined, the fictional characters have a consciousness that the writer projects upon their processes of figuration and refiguration. To use Miguel de Unamuno's expression, "the intimate logic" of a fictional character translates what is referred to here as a character's afterlife. It is this afterlife that determines a character's projection on our existence.

KEYWORDS: Character. Figuration. Afterlife. Eça de Queirós. José Saramago.

1. Pretendo abordar, no presente texto, as condições de existência de personagens ficcionais da literatura portuguesa, enquanto figuras representativas de grandes temas e de grandes sentidos. As referidas condições de existência implicam procedimentos de figuração e de refiguração, nalguns casos problematizados em testemunhos doutrinários dos ficcionistas; no respeitante à presente análise, recorrerei sobretudo a textos de Eça de Queirós e de José Saramago. Aduzirei ainda outros elementos, designadamente de carácter iconográfico, por forma a ilustrar dinâmicas de sobrevida que incutem às personagens uma transcendência e um vigor semântico que vão além do seu tempo, do escritor que as concebeu e da ficção em que as lemos.

* Professor catedrático da Universidade de Coimbra e leciona Literatura Portuguesa, Teoria da Literatura e Estudos Queirosianos. Desde 2012 é coordenador do Centro de Literatura Portuguesa/FCT.

2. De um modo geral, pode dizer-se que aquilo a que chamo a “lógica íntima das personagens” (expressão que, como a seguir se verá, vem de Unamuno) envolve diretamente a condição de autonomia das figuras ficcionais, mas não exclui o potencial de heteronomia que nelas podemos observar. Ou seja: as personagens de ficção afirmam-se e desenvolvem-se como entidades com vida de certo modo autossuficiente, justificada pela conformação e pela dinâmica interna de um determinado mundo narrativo¹, mas remetem também para a posteridade, para a funcionalidade social e para a extensão desse mundo narrativo para além das suas “fronteiras”.

Recordemos, para efeitos ilustrativos, duas reflexões relativamente próximas no tempo. Primeira: a explicação que Eça de Queirós deu, quando foi questionado acerca da origem da sua personagem Tomás de Alencar, o poeta romântico que se encontra n’*Os Maias*. Trata-se de uma caricatura de Bulhão Pato? O simples facto de a questão ser colocada sugere, desde logo, o potencial de interpelação que está implícito no que acima foi dito. O escritor, contudo, resistiu a essa possibilidade:

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!* (Queirós, 2009: 226)

Entretanto, mais adiante, Eça acaba por reconhecer que, de facto, o seu Tomás de Alencar partiu de uma pessoa real (como quem diz: de outra ideia, imagem e nome), um bizarro poeta romântico que o escritor conhecera em Leiria, de nome Carlos Alcoforado; em função dele e de algumas das suas propriedades tangíveis, foi sendo composta, “traço a traço, a figura de Tomás de Alencar” (Queirós, 2009: 226). Figura ficcional, bem entendido.

A segunda reflexão encontra-se num texto de Miguel de Unamuno, escrito para servir de prefácio à segunda edição (de 2014) da *Vida de Don Quijote y Sancho*, de 1905. Nesse texto, Unamuno declara:

¹ Segundo David Herman, o mundo narrativo ou da história (*storyworld*) define-se como “o modelo mental de quem fez o quê a quem e com quem, quando, onde, porquê e de que maneira, no mundo relativamente ao qual os recetores se recolocam (...), quando procuram compreender uma narrativa” (Herman, 2002: 9).

Não creio ter de repetir que me sinto mais quixotista do que cervantista e que pretendo libertar o Quixote do próprio Cervantes, permitindo-me até alguma vez discordar da maneira como Cervantes entendeu e tratou os seus dois heróis, sobretudo Sancho. (...) Acontece que acredito que as personagens de ficção têm dentro da mente do autor que os finge uma vida própria, com certa autonomia, e obedecem a uma íntima lógica da qual nem o dito autor está de todo consciente. (Unamuno, 2014: 7).

Aquela “íntima lógica”, que escapa até mesmo à consciência do autor, corresponde à reivindicação, para a personagem, da “libertação” que Unamuno pretende: do ponto de vista interpretativo, trata-se de configurar a personagem com respeito pela “vida própria” que lhe é atribuída. E contudo, essa vida própria, consentido um sobrevida ficcional projetada sobre o nosso mundo e sobre as nossas vidas, traduz um impulso extraficcional que importa ter presente. Estamos, assim, no domínio da singular presença da ficção e das suas personagens no mundo real em que vivemos: “Como modelos, elas podem influenciar o nosso comportamento de modo tão efetivo como os heróis reais. Não é verdade que a publicação do *Werther* desencadeou uma vaga de suicídios?” (Pavel, 1986: 85).

3. As condições de existência de personagens ficcionais e a sua lógica íntima podem ser indagadas, como que preambularmente, a partir das reflexões doutrinárias dos ficcionistas, com mais pertinência quando tais reflexões provêm de grandes romancistas. Eça de Queirós e José Saramago são consabidamente magistrais criadores de personagens, o primeiro no quadro literário e social do chamado realismo oitocentista, o segundo num contexto de revisões literárias e axiológicas de motivação pós-modernista, incidindo, por vezes, em figuras históricas e na sua refiguração.

A consciência autoral da personagem observa-se, no caso de Eça de Queirós, em prefácios, em textos polémicos, em cartas, etc. Destas últimas, a mais famosa é certamente aquela que o escritor endereçou a Teófilo Braga, com data de 12 de março de 1878, a propósito d’*O Primo Basílio* e, em grande parte, das suas personagens. Trata-se nela, em geral, de afirmar os propósitos ideológicos e literários do realismo, mas trata-se também, naquilo que aqui me interessa, de exhibir uma certa propensão para a “arrumação” tipológica de certas personagens, em termos de categorização, como ocorre com os tipos sociais (ou figuras temáticas; cf. Phelan, 2-3 e 27 ss.); em sintonia com modelos sociais adquiridos pela “enciclopédia” do leitor e por ele reconhecidos, a

categorização fixa modelos de personagem que condicionam a sua lógica enquanto figuras ficcionais envolvidas em ações narrativas. A burguesinha da baixa, o amante e a criada a que Eça se refere naquela carta têm nomes (Luísa, Basílio e Juliana), mas, na lógica da representação realista, são aquelas designações e o que elas encerram que Eça privilegia, tal como faz, logo de seguida, com o elenco de tipos sociais d'*O Primo Basílio*. E assim, na sua enumeração, a condição típica precede o nome próprio:

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)

O caso Tomás de Alencar é mais complexo (há, evidentemente, um *caso Tomás de Alencar*, que já tive oportunidade de tratar de forma extensiva; cf. Reis, 2018a: 73-96), por convocar várias questões associadas. Antes de mais, a da representação, incluindo o problema da relação da personagem com um seu putativo modelo extraficcional (no caso, o poeta Bulhão Pato) e, ao mesmo tempo, a técnica e os efeitos do retrato. Liga-se a esta questão a da ficcionalização do real, que aponta em duas direções: por um lado, na das transformações que aquele real sofre, com a legitimidade própria daqueles textos a que chamamos *construtores do mundo*²; por outro lado, na do reconhecimento, em contexto ficcional, de figuras históricas e de comportamentos típicos que reafirmam o potencial crítico das personagens, particularmente (mas não só) em tempo literário realista.

Dois exemplos: o D. João V de *Memorial do Convento* conserva atributos que permitem reconhecê-lo, de acordo com as necessidades da história, como o monarca português que nasceu em Lisboa em 1689 e ali morreu em 1750. Segundo exemplo: a expressão *burguesinha da Baixa* com que Eça se refere a Luísa reporta-se a um modo de ser social, com implícito desafio ao leitor para identificar o tipo sugerido pela ficção. Para além daqueles atributos que são, como se disse, fator de reconhecimento e sem prejuízo da identificação de propriedades típicas, num outro plano apreendemos

² De acordo com Lubomir Doležel, os textos chamados *construtores do mundo* (*world-constructing texts*) “são prévios aos mundos; é a atividade textual que lhes dá vida e determina a sua estrutura”; como tal e ao contrário dos textos imagem do mundo, “os textos ficcionais estão fora das valorações de verdade” (Doležel, 1998: 24), entendidas como verificação de veracidade empírica.

sentidos que superam a condição contingente da personagem e revelam o seu potencial de transcendência; refiro-me ao plano dos chamados sistemas epistémicos³, esse mesmo que permitiu a Eça, ainda a propósito de Tomás de Alencar, destacar na sua personagem características que estão para além daquela condição contingente, seja qual for o (suposto) modelo em que ela assenta: “Eram dele, enfim, a lealdade, a honestidade impecável, a bondade, a generosidade, a alta cortesia de maneiras” (Queirós, 2009: 228).

4. Tal como em Eça de Queirós (e tal como noutros grandes romancistas), também em José Saramago está configurada uma certa consciência autoral da personagem e, decorrentemente, a afirmação, mesmo que apenas implícita, de uma sua lógica íntima.

Para o estabelecimento daquela consciência importa colocar ao escritor uma questão, por assim dizer prévia e trivial, que é também, num certo sentido, uma *vexata questio*: de onde vêm as personagens? A pergunta, bem explícita, é: como aparece ao escritor José Saramago uma personagem? Mais: trata-se de saber “se a sua experiência do mundo, olhando para a face das pessoas, para o sujeito que passa na rua, se isso lhe é importante para construir uma personagem?” Resposta de Saramago:

Não, não é. O que é estranho é que, de facto, não é. (...) No caso dos romances, acontece que nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais. Em caso nenhum. Eu não quero dizer que um romance não possa (...) inspirar-se diretamente num facto da vida real, com personagens que são representações de figuras reais; (...) de qualquer maneira tenho que me perguntar o que é que o D. João V do meu romance tem que ver com o D. João V da realidade. (Reis, 2015: 137)

A isto acrescenta o romancista: “As minhas personagens saem todas da minha cabeça, neste sentido: (...) no momento de escrever, as personagens de que eu necessito apresentam-se-me, sem que eu tenha um caderninho de notas (...). (Reis, 2015: 138).

Curiosamente, o que acaba por parecer evidente, na análise do escritor, é uma atitude de vacilação e de ambivalência. Em dualidade de juízos, Saramago oscila entre a afirmação de uma espécie de autossuficiência da personagem (“nenhuma personagem

³ Recorro, para me explicar, ao que escrevi noutra local: “Num mundo ficcional, manifestam-se ainda os chamados *sistemas epistémicos*, correspondendo às crenças e às pressuposições das personagens (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, convicções religiosas, etc.). Por outro lado, na relação de cooperação interpretativa, o leitor projeta sobre a história, através de mecanismos de inferência e de previsão, as suas próprias atitudes epistémicas e a sua radicação no mundo real” (Reis, 2018b: 276).

minha é inspirada por pessoas reais”) e a concessão que leva a dizer que, afinal, “personagens (...) são representações de figuras reais”. Noutros termos: a pergunta que o escritor enfrenta – “o que é que o D. João V do meu romance tem que ver com o D. João V da realidade” – fica por responder em termos inequívocos. Uma opção exclusiva anulária, por isso mesmo, uma de duas dimensões efetivamente “conviventes” numa personagem com origem na História; e assim, a sua lógica íntima provém da síntese que emerge da tensão dialética entre uma condição ficcional irreduzível e a aceitação da historicidade da personagem.

5. Aquilo a que tenho chamado, partindo da citada expressão de Unamuno, lógica íntima da personagem não anula efeitos e consequências semânticas a que quero referir-me agora. Tais efeitos e consequências conduzem àquele sentido superior a que usualmente chamamos transcendência da personagem e relaciona-se com um seu plano de existência que tenho designado como sobrevida. De forma mais clara: a figuração da personagem e os procedimentos nela implicados potenciam um movimento que viabiliza o modo singular de transcendência que é a sobrevida: esta corresponde, antes de mais, ao prolongamento de propriedades da personagem noutras figurações que, nessas instâncias derivadas, podem ser consideradas refigurações⁴. Em termos mais alargados, a sobrevida é entendida também como “a presença física da imagem ou de características de certas personagens no nosso mundo e na nossa vida quotidiana” (Reis, 2018b: 485).

Como estão, “no nosso mundo e na nossa vida quotidiana”, as personagens de Eça e de Saramago, com a tal “vida própria” de que antes falei? O que leio em figuras queirosianas como Luísa e Juliana, no padre Amaro e em Teodorico Raposo, em Maria Monforte e em Tomás de Alencar, em Gonçalo Mendes Ramires e em Gracinha Ramires é mais do que o circunstancial e, por assim dizer, precível trajeto de entidades que vivem uma ficção e se extinguem quando termina a história contada. Para o que compete ao modo de existência da narrativa no mundo, na vida social de onde ela veio e em que se insere e bem assim nas nossas existências atuais, desloco o sentido da personagem, como figura contingente, para a leitura de temas de largo alcance: a

⁴ Pressupondo-se que as figuras ficcionais “não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu”, a refiguração “reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma figura (...) ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens” (Reis, 2018b: 421).

condição da mulher burguesa, as tensões interclassistas, as disfunções morais e sociais do clero, a permanência do romantismo e da sensibilidade que lhe está associada, a identidade de Portugal, as representações que a configuram, etc. Neste processo (que inclui uma importante componente cognitiva), a personagem não passa a segundo lugar; a sua leitura exige movimentos ascendentes e descendentes, obedecendo a uma dinâmica de construção mental que envolve procedimentos de categorização e de individualização, tal como explicou Ralf Schneider, num artigo capital sobre esta matéria⁵.

Uma dinâmica semelhante (mas, evidentemente, num outro tempo literário e ideológico) pode ser observada, em relação às personagens que povoam os relatos de José Saramago. Penso aqui sobretudo nas grandes personagens saramaguianas, por exemplo as femininas – Blimunda, Maria Madalena ou a Mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira* -, figuras cujo destaque provém exatamente dos termos em que se diferenciam, de acordo com aquela dinâmica que referi. O destaque que a crítica saramaguiana tem conferido a tais personagens (cf. Neto, 2012) confirma o seu potencial de sobrevida e os sentidos (por exemplo) da intensidade amorosa, da energia vital, da sábia lucidez e da supremacia emocional que delas deduzimos. Noutros casos, a leitura da personagem requer o enfrentamento de tensões opostas que, no plano ontológico e da representação metahistórica, solicitam que sejam ponderadas as dualidades ideologicamente significativas Bartolomeu Lourenço/Bartolomeu de Gusmão, D. João V ficcional/D. João V histórico e “oficial” e ainda aquela outra tensão entre o guerreiro e líder a quem os adversários chamavam “o Galego” e o D. Afonso Henriques mitificado pela historiografia. Outros pares de personagens requerem uma leitura em complementaridade que ilumine os respetivos sentidos e funcionalidade narrativa: Baltasar/Blimunda, Maria Sara/Raimundo Silva, Mogueime/Ouroana, Jesus/Maria Madalena, António Clara/Tertuliano Máximo Afonso e Caim/Abel.

6. A lógica íntima da personagem assenta em processos de figuração que, em geral, explicam ou ajudam a explicar como ela é composta, no plano da ficcionalidade e

⁵ Escreve Schneider: “Os modelos mentais de personagens literárias são complexos no sentido em que recolhem informação sobre a personagem de muitas fontes; são flexíveis no sentido em que aspetos individuais podem ser transformados em ênfase representacional; e são dinâmicos, porque são sucessivamente refinados – elaborados, modificados ou revistos – no processo de leitura” (Schneider, 2001: 608).

no da retórica narrativa. Noutros momentos e locais procurei dar um contributo para a descrição dos referidos processos de figuração (cf. Reis, 2018a: 119-143; Reis, 2018b: 165-168). Limito-me, por isso, neste momento, a sublinhar dois aspetos da figuração. Primeiro: os princípios e os procedimentos que a definem colocam-na num plano de análise mais amplo e mais complexo do que o da caracterização de personagens⁶. Segundo: a figuração não se decide apenas na esfera da textualidade narrativa (ou do discurso, no sentido narratológico do termo), uma vez que, da génese do relato à sua formalização textual, ela incorpora e refina gestos compositivos que podem ser clarificados pela crítica genética.

Que o alcance da figuração é bem mais vasto do que o da caracterização narrativa, em sentido estrito, eis o que fica evidente quando alargamos a operacionalidade do conceito a contextos de enunciação poética e de representação dramática. Nestes últimos, a figuração subordina-se à lógica do modo dramático e decorre da ação de instrumentos e de opções inerentes à dinâmica da referida representação: encenação, escolha e direção de atores, desenho cénico, etc.; contando com essa subordinação e emanando dela, a figuração dramática conjuga-se também com a dimensão narrativa que, ainda que de forma difusa ou residual, reconhecemos no drama e no espetáculo teatral; uma dimensão narrativa que, convém lembrar, nalguns casos é semantizada em termos ideológicos.⁷

Noutros cenários comunicativos e mediáticos, não exatamente literários e até não verbais, a figuração revela um potencial heurístico e funcional que deve ser realçado. Na historiografia, na epistolografia ou na imprensa (por exemplo, quando estão em causa retratos de figuras públicas, obituários, etc.), é possível encontrar figurações efetivas ou apenas incipientes, muitas vezes como óbvia projeção de procedimentos de tradição literária, incorporados por discursos não literários⁸.

A composição de personagens, tal como os atuais estudos narrativos a encaram, não é, então, um exclusivo da instituição e das práticas literárias. Num quadro cultural e axiológico em que as fronteiras entre campos discursivos tendem a ser neutralizadas, em

⁶ A caracterização pode ser definida como “a representação narrativa de propriedades físicas, psicológicas, morais, culturais, sociais e outras que são atribuídas a uma personagem, contribuindo-se assim para a sua identificação e diferenciação” (Reis, 2018b: 49).

⁷ Penso aqui, evidentemente, no chamado teatro épico e na importância que nele é atribuída a dispositivos de ordem narrativa.

⁸ Tratei desta “contaminação” no ensaio “The Special One. Fenomenologia do herói desportivo”, inserto em Reis, 2018a.

favor de uma conceção transliterária e mesmo transnarrativa da personagem, os perfis compostos nos *media* sociais, interativos e colaborativos (Facebook e outros que tais) incluem informações como o nome próprio, a formação, a cronologia, os eventos de vida, as relações de amizade e familiares, os hábitos, etc.; no limite, tais informações, para além de desenharem figuras eventualmente idealizadas, ajudam a construir entidades ficcionais (como os chamdos *fakes*), suscitando complexas e melindrosas questões de ordem ética, social e jurídica.

Um exemplo que, a meu ver, ilustra bem o alcance da figuração como processo narrativo. Num conhecido soneto de Camões retoma-se, de facto, um relato com origem bíblica, em registo aparentemente lírico:

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia o pai, servia a ela,
e a ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
passava, contentando-se com vê-la;
porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assi negada a sua pastora,
como se não a tivera merecida,

começa de servir outros sete anos,
dizendo: «Mais servira, se não fora
pera tão longo amor tão curta a vida». (Camões, 1980: 168)

A reelaboração *aparentemente* lírica reporta-se ao facto de a história amorosa de Jacob surgir modelada numa forma literária (o soneto) considerada como poética, no sentido modal e estrito do termo. A isto junta-se uma identidade autoral (a de Camões) usualmente associada a abundante e sofisticada criação lírica.

Na verdade, a história de amor de Jacob e Raquel é aqui modelizada em termos narrativos, com fundamento no texto bíblico (*Génese*, 29: 9-30) que foi a sua manifestação primordial. E assim, Jacob é realmente uma personagem refigurada em função de dispositivos acionais que operam numa extensão narrativa breve: os 14 versos do soneto. Do comportamento da personagem, conjugado com a tematização do tempo (os sete anos de servidão, mais os sete que se lhes seguem) como matriz da experiência

humana, deduzimos traços de identidade que fazem reviver a figura de Jacob e que valem como reflexão acerca do sentimento amoroso: os enganos e os desenganos do amor, a perseverança que a sua vivência exige, os seus limites inatingíveis, perante a pequenez (mas também a obstinação) humana. De novo, trato de deslocar o sentido da personagem para temas de largo alcance que ela implica; e provavelmente não há sentidos literários de mais generalizada e reconhecida universalidade (e transcendência) do que os do amor e do tempo.

7. Não sei se Unamuno conheceu a edição do *Dom Quixote* ilustrada por Gustave Doré e publicada em 1863, mas é altamente provável que isso tenha acontecido. Convém lembrar que aquela edição, na exuberância das suas 377 gravuras, rapidamente se transformou num objeto de culto, não tanto (ou não só) pelo seu valor literário, mas sobretudo pelo seu significado artístico: uma casa da burguesia oitocentista medianamente culta ostentava, em lugar bem visível, uma edição com ilustrações de Doré, fosse essa edição o *Quixote*, a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* ou a *Bíblia*. Numa época em que a ilustração e a sua reprodução beneficiavam de avanços técnicos importantes, no campo das artes gráficas, a personagem cervantesca interpretada por Doré traduziu, com perfeição, a “vida própria, com certa autonomia” de que falou Unamuno.

Aquela “vida própria” e a autonomia que lhe é correlata prolongaram-se, evidentemente, nas incontáveis representações que, em vários *media* (pintura, cinema, teatro, história em quadrinhos, etc.), procederam a refigurações que obedeceram à tal lógica íntima: no confronto de vontades e de procedimentos figuracionais – a do autor, que concebeu e configurou a personagem, e a daqueles que a reinterpretaram –, as segundas (e as terceiras e as quartas e assim por diante, *ad infinitum*) chegam a obliterar a versão original. Falamos, então, no *Quixote* de Doré, no *Quixote* de Picasso ou no *Quixote* de Orson Welles, como manifestações disso mesmo que apontava Unamuno, quando se dizia “mais quixotista do que cervantista”, querendo “libertar o *Quixote* do próprio Cervantes”.

O caso de certa forma extremo dessa libertação é o do borgiano “Pierre Menard, autor del Quijote”. Trata-se aqui de conseguir a síntese perfeita: refigurar um novo *Quixote*, sem que se ponha em causa a versão textual original. Lê-se no conto de Jorge Luis Borges: “Ser, de alguma maneira, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos

arduo – por consiguiente, menos interesante – que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges, 1980: 429). Na culminância desse subtil exercício – que convive com a ousadia de um sofisticado jogo de ressonância paródica –, atinge-se um nível de reelaboração em que estão envolvidas as diferenças de quem reinventa uma personagem aparentemente a *mesma*, mas finalmente *outra*. E assim, “el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico” (Borges, 1980: 431).

Como se vê, a chamada *vida da personagem* relaciona-se diretamente com o princípio e com a prática da refiguração, pressupondo-se, então, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu. Quando se procede a refigurações (e em especial quando elas incidem sobre figuras com grande notoriedade), contribui-se para o prolongamento no tempo das propriedades distintivas de figuras ficcionais; ao mesmo tempo, a refiguração não opera necessariamente num registo de fidelidade absoluta, como se observa em práticas iconográficas, em transposições intermediáticas ou em reinterpretações literárias de personagens, mormente as canónicas.⁹

A questão da refiguração como evidência da vida própria das personagens conduz a inevitáveis reflexões sobre os seus limites, os seus efeitos e as suas prerrogativas, sobretudo em três aspetos. Em primeiro lugar, trata-se de saber até que ponto a refiguração dispõe de legitimidade que permita a subversão de referenciais literários canonicamente estabelecidos; noutros termos, importa ponderar se a reinvenção cinematográfica de Emma Bovary ou de Brás Cubas lida com limites que não podem ser ultrapassados, sejam eles de natureza cultural, jurídica ou ética¹⁰. Em

⁹ A questão da fidelidade coloca-se muitas vezes na análise da adaptação de obras literárias ao cinema e à televisão. A oposição entre a tese da independência da narrativa em relação ao *medium* e a que postula a irredutível dependência entre ambos resolve-se por uma síntese que contribui para atenuar a resistência à adaptação: “Pressupondo que as diferenças entre os *media* narrativos são (mais ou menos) gradativas, em vez de binárias (ou... ou)”, afirma-se que “as histórias são modeladas, mas não determinadas pelos seus formatos de apresentação” (Prince, 2004: 54). No campo do diálogo intersemiótico entre literatura e cinema, conclui-se que a “fidelidade apenas é de considerar no âmbito da retoma, por parte do objeto fílmico, da estrutura elementar do texto literário, condição *sine qua non* para se falar numa relação transtextual de transposição intersemiótica” (Sousa, 2001: 88-89).

¹⁰ Quando a narrativa não tem autoria conhecida, torna-se mais difícil fazer respeitar aqueles limites. Por isso, a poderosa National Rifle Association permitiu-se encomendar à escritora Amelia Hamilton uma modificação importante (e propagandística, é claro) na história do

segundo lugar, deve apurar-se que mecanismos cognitivos e que capital de conhecimento intervêm no reconhecimento de uma personagem refigurada, designadamente tendo em atenção os instrumentos técnicos e estilísticos convocados pela refiguração; penso aqui sobretudo na refiguração literária de entidades históricas e nos efeitos cognitivos suscitados pelo recurso a um léxico eventualmente provocante (como quando, no *Memorial do Convento*, se diz que a rainha “até hoje ainda não emprenhou”; Saramago, 1982: p. 11). Em terceiro lugar, a refiguração gera consequências que podem retroagir sobre a figuração primeira de uma determinada personagem, a partir de representações e de atitudes cognitivas adquiridas. É isso que acontece correntemente com edições ilustradas, quando o conhecimento da personagem é condicionado pela feição do seu rosto desenhado e visto; assim, quando um espectador assiste a uma versão cinematográfica de *Anna Karenina*, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou d’*Os Maias* e só depois lê os romances, as figuras que neles encontra estão, por assim dizer, pré-determinadas pela refiguração que esse espectador previamente interiorizou.

8. Aproximo-me do final, sempre olhando a personagem de ficção como entidade plural e considerando que ela se desdobra em planos de existência que se complementam: a personagem é o resultado da operacionalidade de dispositivos de figuração com correlata feição formal¹¹; por outro lado, ela pode ser lida como feixe de sentidos sociais, históricos e ideológicos, incluindo prolongamentos extraficcionais variavelmente explícitos; por fim, a personagem envolve um potencial de sobrevivência e de transcendência, determinando uma certa capacidade de projeção sobre as nossas existências, num movimento cuja marcas metalépticas são, por vezes, bem visíveis.

Os termos em que José Saramago pensa a personagem e as pistas de reflexão que nos faculta (já aqui exemplificadas, no tocante à origem de figuras ficcionais, em especial as históricas) ajudam-nos a completar esta análise. Reporto-me agora, em particular, à questão do nome e às ligações que ela pode estabelecer com aqueles três vetores de existência.

Lembro que, no seu primeiro romance com efetivo reconhecimento público e crítico, *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, o romancista nomeia o protagonista

Capuchinho Vermelho: a personagem tem agora uma arma de fogo e sabe usá-la (ver <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2016/05/15/o-capuchinho-vermelho-defende-se-2/>).

¹¹ A descrição de alguns destes dispositivos encontra-se em Reis, 2018b: 166-168.

com uma inicial de reminiscência kafkiana: ele é, enigmaticamente, designado como H. Desse modo, sendo ele quem sabemos (um pintor medíocre que a si mesmo se descobre como escritor), H. pode ser entendido também como “o Homem”, com a dimensão transcendente que lhe está associada; por esse lado, a personagem saramaguiana desafia a nossa disponibilidade para atitudes de identificação ou de rejeição, mas não de indiferença. E assim, a interação com a personagem processa-se em função de estruturas de conhecimento previamente armazenadas no nosso “arquivo” pessoal de leitura e, em conjugação com elas, com o apoio da informação textual conservada na memória, a partir daquilo que um determinado texto disponibiliza.¹²

Como se sabe, não se esgota neste primeiro romance a problematização saramaguiana do nome; ela aprofunda-se e reelabora-se em romances como *Ensaio sobre a Cegueira*, *O Homem Duplicado* e *A Viagem do Elefante*. E também em *Todos os Nomes*, de 1997, romance a que me reporto brevemente; e sublinho que, neste caso, aquela problematização envolve a progressiva e incompleta figuração de uma personagem feminina “perseguida” por um obscuro funcionário administrativo. Tal figuração desenvolve-se numa história em que o motivo da indagação e o tema da identidade favorecem a imersão da personagem numa atmosfera ficcional permeável ao insólito. Se a mulher desconhecida de *Todos os Nomes* é uma figura fugidia, podemos dizer, por outro lado, que em cada um de nós perpassam e sobrevivem as dúvidas sobre a identidade e a angústia causada por uma existência catalogada em ficheiros de uma omnipresente organização sem rosto, a Conservatória Geral.

Diferente é a problematização (tácita ou explícita) de personagens que povoam o *Memorial do Convento*, de novo sob o signo da questão do nome. Ela reaparece em dois âmbitos diferentes: no da relação entre historicidade e ficcionalidade e no da representação ideológica. Repare-se: não é exatamente a figura histórica Bartolomeu de Gusmão que convive com Blimunda e com Baltasar Sete-Sóis; o nome Bartolomeu Lourenço (de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, historicamente um sacerdote nascido no Brasil que empreendeu experiências com aeróstatos) estabelece uma ambiguidade que, reivindicando a condição ficcional da personagem, não corta as suas ligações com a História. De certa forma, Bartolomeu Lourenço é e não é Bartolomeu de Gusmão, o

¹² Trata-se daqueles movimentos que, na sua abordagem cognitivista, Ralf Schneider designou como *top-down* e *bottom-up* (cf. Schneider, 2001: 617 ss.).

nome que correntemente encontramos, em contexto extraficcional e historiográfico; em todo o caso, a sua existência ficcional como Bartolomeu Lourenço deve ser considerada o resultado de um refiguração em que o discurso da ficção prevalece sobre o da História.

Mais explícita quanto àquilo que significa é a dissertação saramaguiana acerca dos nomes de trabalhadores (da construção do convento, entenda-se) que a historiografia oficial ignorou. É num expressivo plural que começa a referida dissertação, mencionando-se nela “outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos” (Saramago, 1982: 242). Vários nomes que, como se vê, não são acompanhados pelos sobrenomes que lhes dariam uma identidade específica. O sentido ideológico da enumeração como ato de justiça torna-se explícito, quando o narrador afirma: “Já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais” (Saramago, 1982: 242). Depois disto, começa uma enumeração subordinada ao alfabeto, como tentativa para abarcar simbolicamente *todos os nomes* e praticar um ato de reparação: arrancar os milhares de figuras que esses nomes recobrem ao injusto esquecimento a que foram sujeitos. Assim:

Pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados (...). (Saramago, 1982: 242)

9. Vai nisto e no mais que agora não pode ser analisado muito da lógica íntima das personagens de que falei no início, ajudado por Unamuno: as personagens são, então, muito mais do que, nas palavras de Eça sobre Alencar, “a ideia, a imagem, o nome” de alguém realmente existente e transportado para a ficção. São figuras com uma existência própria, que transcende as fronteiras porosas do mundo ficcional, figuras que entram nas nossas vidas como “a companhia que guardamos”, na expressão que me chega do título e do tema de um livro de Wayne Booth, *The Company we Keep*.

Com as personagens das ficções que lemos e com a companhia que elas nos fazem, mantemos um diálogo constante, feito de simpatias e de antipatias, de seduções e

de rejeições. Como, afinal, com as pessoas do nosso mundo. Não se trata, como no soneto famoso de Quevedo, de uma “conversação com os defuntos”¹³, porque as grandes personagens literárias estão bem vivas e bem presentes no nosso mundo de leitores. Mais: ao indagarmos os seus modos e sentidos de existência, como fez Maria Sara, na *História do Cerco de Lisboa*, a propósito de Ouroana e Mogueime, concluímos que elas são, “em suma, nós”; podemos afirmá-lo também porque cremos na sua sobrevida e na lógica íntima que as rege, ao ponto de dizermos, de novo com Maria Sara: “O autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser”. (Saramago, 1989: 263).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luis (1980). *Prosa Completa. Volumen I*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Bruguera.

CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa II*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DOLEŽEL, Lubomír (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

HERMAN, David (2002). *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira (2012). *Retratos para a Construção do Feminino na Prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris.

PAVEL, Thomas (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge and London: Harvard University Press.

PHELAN, James (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.

QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Org. e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vols. I e II.

¹³ Trata-se do famoso soneto cuja primeira quadra diz: “Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos.” (Quevedo, 1999: 169).

QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

QUEVEDO, Francisco de (1999). *Antología Poética*. Edición de José María Pozuelo Yvancos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

REIS, Carlos (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.

REIS, Carlos (2018a). *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. 3ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. (acesso livre em https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44233/1/Pessoas_de_livro.pdf?ln=pt-pt)

REIS, Carlos (2018b). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

SARAMAGO, José (1982). *Memorial do Convento*. 4ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.

SARAMAGO, José (1989). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.

SCHNEIDER, Ralf (2001). “Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction”, in *Style*, vol. 35, nº 4, Winter, pp. 607-640.

SOUSA, Sérgio P. Guimarães de (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2001.

UNAMUNO, Miguel de (1914). *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Madrid/Buenos Aires: Renacimiento.