



Figuras da Ficção

Carlos Reis (coord.)

JOGO FICCIONAL: PERSONAGENS DESBORDANTES EM MÁRIO DE CARVALHO

MARIA JOÃO SIMÕES
Universidade de Coimbra

Apreciar o jogo ficcional realizado com as personagens implica uma determinada atitude do público, seja ela processada na intimidade da leitura se se tratar de um livro, ou no recolhimento de uma visão particular, se se pensar num filme. Mas uma tal vivência intimista pode, legitimamente, ser analisada pela crítica literária, para melhor se compreenderem as razões que conduzem a essa atitude, os seus graus diferenciados, as suas consequências e tantos outros aspectos.

Neste trabalho sobre Mário de Carvalho, a pesquisa que se pretende desenvolver visa cingir os procedimentos de configuração das personagens, discernir o porquê das diferenças caracteriológicas, entender o gradualismo da envolvimento do leitor e do autor com as figuras ficcionais, ou seja, genericamente, dilucidar o jogo ficcional com as (e das) personagens na obra do escritor.

Cometida ao título abrangente *Protocolos ficcionais: personagens e composição em Mário de Carvalho*, propõe-se uma pesquisa que poderá explorar esses vários aspectos e que deverá alargar-se multidimensionalmente. O que aqui e agora se apresenta é apenas a consideração do arranque inicial desse estudo, através de uma reflexão preliminar sobre uma primeira recolha bibliográfica e o levantamento de certas premissas teóricas basilares, capazes de orientar as interpretações preambulares e promover uma primeira abordagem de certas personagens.

É necessário, então, dizer que se parte de um entendimento da obra de arte literária tal como é proposto por Gérard Genette, na obra *L'Œuvre de l'Art*¹: "un œuvre d'art est un objet

¹ A ideia de mutualidade na relação estética já tinha sido apresentada por G. Genette dois anos antes, magistralmente condensada na seguinte

esthétique intentionnel, ou (...) un œuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique" (Genette, 1994: 10). Nesta acepção, a obra de arte tem de ser entendida na relação que vai de uma "intenção" a uma "atenção" estética. Ora, isto implica um jogo necessariamente mutualista – que se perde quando se valoriza apenas um dos vectores sem atender à direcção nele implicada (uma óbvia condicionante do seu próprio estatuto, na perspectiva aqui defendida).

Necessariamente ligada à anterior, uma outra assumpção teórica serve de ponto de partida: a concepção da ficcionalidade como um jogo em que as partes envolvidas aceitam certas regras e convenções – no caso da ficção literária, a aceitação dos protocolos de leitura por parte do leitor, por exemplo. A interactividade pressuposta neste jogo implica que se ultrapasse o sentido negativo da conhecida fórmula de Coleridge "suspensão voluntária da descrença" ("a willing suspension of disbelief for the moment")² e se perfilhe uma atitude positiva do *fingir acreditar*, assente na duplicidade de um *fazer acreditar* e de um *querer acreditar*. Condensadamente, são estes os sentidos desenvolvidos por Kendall Walton a partir da expressão *make-believe* – esse jogo de faz-de-conta fundamental para gerar a ficcionalidade, segundo este filósofo.

Já em 1983 Kendall Walton propunha esta substituição, no artigo "Appreciation Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?", onde, precisamente a propósito de personagens, afirma:

I claim that appreciators of fiction do not believe in the existence of fictional characters. Appreciation involves playing games of make-believe, and as a part of these games appreciators *pretend* to believe in characters. (1983: 219)

Segundo Francis W. Dauer, este posicionamento de Kendall Walton leva-o a integrar o segundo de dois principais modos de encarar as personagens de ficção e de falar delas, sendo o primeiro o que procede a uma creditação referencial e o

fórmula: "il n'y a d'œuvre [artistique] qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention" (Genette, 1992: 8).

² No entender do poeta, esta atitude implica "uma suspensão do acto de comparação" relativamente à realidade, desembocando numa espécie de "negative belief" (Coleridge, 1971: 426).

segundo aquele que reivindica um entendimento formal, interno e apenas relativo à própria obra ficcional – respectivamente, “a referencial claim” e “a formal claim”. Na última acepção as personagens têm “uma integridade ontológica própria” – “an ontological integrity of their own which no imitation theory of art can account for” (1995: 37) –, enquanto na primeira as personagens são entendidas de acordo com o modo como poderiam ser enquanto pessoas actuais – “in terms of how it would or might be with an actual person” (*idem*).

Sendo embora discutível a sua opinião sobre a conceptualização waltoniana³, interessa sobretudo reter como Francis W. Dauer – pela via do que ele próprio explicita ser uma *démarche* hegeliana de contraposição antitética dos posicionamentos referencial e formal – faz uma análise de personagens de Charlie Chaplin que o conduz à apresentação de um posicionamento de síntese versátil, uma vez que se abre a várias possibilidades, pois considera que, se há afirmações relativas que apenas se revelam verdadeiras dentro de uma perspectiva internista ou formal, também há situações de relacionamento com as personagens que permitem os dois entendimentos: formal e referencial.

Dê modo similar, também Gerald Mead distingue duas linhas fundamentais de explicação das personagens ficcionais: uma referencial e outra textual ou formal (Mead, 1990). Dentro destas duas tipologias subdivide a primeira em três tipos de abordagem – a biográfica, a psicológica e a tipologizante⁴ – e a segunda, a textual⁵, em duas formas diferentes – a que consi-

³ Na verdade, as referências à teoria waltoniana feitas por este crítico baseiam-se em artigos anteriores à obra onde K. Walton sistematicamente expõe a sua teoria ficcional, e, portanto, não têm ainda em consideração os dois princípios fundamentais para gerar a ficcionalidade apontados pelo filósofo, a saber: o Princípio de Realidade e o Princípio do Acreditamento Mútuo – propõe-se esta tradução com o intuito de fazer jus a esse sentido interactivo contido na expressão “Mutual Belief Principle”)

⁴ Apesar de esta designação ser aqui acrescentada, parece não trair as intenções do autor que fala em transposição de tipos.

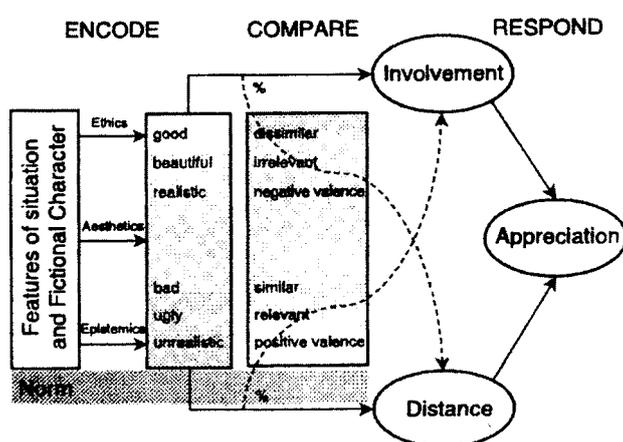
⁵ Para um breve relance histórico sobre a morte da personagem nas teorias literárias, e sobre o aprisionamento reducionista da personagem ao mundo de papel cf. o artigo de Roger C. Schlobin.

dera que as personagens emergem na sua singularidade do mundo ficcional e a que entende que elas dimanam de uma tipificação textual dentro da ficção.

Na impossibilidade de tal se poder fazer na brevidade deste texto, para um momento posterior ficará a intenção de analisar em que medida estas distinções se aproximam das distinções propostas por Stuart Brock (2002:12, 13): as diferenças entre as teorias que ele designa por “realismo” e por “ficcionalismo” e, ainda, a possível relevância do ficcionalismo modal para a análise dos entes ficcionais.

O que ressalta desta primeira abordagem de algumas teorias sobre personagens é a colocação do problema do relacionamento com as personagens do lado do leitor, ou melhor, do receptor – da entidade que vai “apreciar”⁶ a proposta ficcional (seja ela um livro, ou um filme, ou outro tipo de suporte transmissor da ficção).

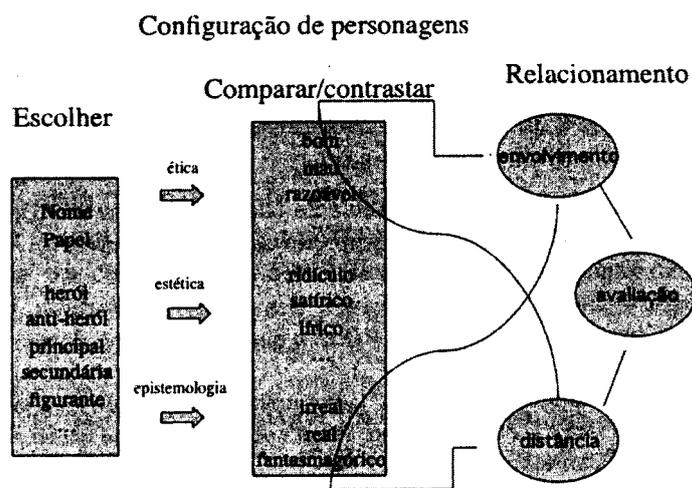
É também a vertente da recepção o alvo da análise de Johan F. Hoom e Elly A. Konijn, no artigo “Perceiving and experiencing fictional characters” (2003), onde os autores apresentam o “PEFiC model” – um modelo de análise do modo como se percebe e lida com as personagens. Completando os argumentos apresentados, os autores esquematizam esse modelo através do seguinte diagrama:



⁶ Curiosamente, a “apreciação” é um momento conceptualmente teorizado quer por Genette, quer por K. Walton.

Ora é possível pensar uma dinâmica similar direccionada para montante, ou seja, para o lado do autor, do responsável pela criação ficcional, e, de forma parasitária, pensar um esquema equivalente para a vertente configurativa do processo ficcional. O propósito não é o de criar um mero paralelismo visual, mas sim o de possibilitar a observação dos presumíveis planos e dos níveis em que se processam as opções do autor ao engendrar a ficção. Tal poderá constituir um ponto de partida para o estudo do diálogo (metaléptico) de Mário de Carvalho com as suas personagens – deixando, por razões meramente pragmáticas, para um tempo futuro um outro tipo de relacionamento do autor com as personagens que passa pelo aproveitamento e retoma de personagens elaboradas noutras ficções.

Assim, do lado da entidade responsável pela configuração ficcional, do lado da intencionalidade autoral, poder-se-á considerar:



O que estes diagramas nos permitem visualizar com clareza são os planos convocados nas situações de desbordamento das personagens (relativamente às convenções ficcionais ortodoxas), uma vez que, nos momentos em que as personagens se atrevem a ultrapassar os limites do seu convencionalizado estatuto, elas põem em causa os elementos que funcionam como componentes da figuração delas, por escolha do autor. Na verdade, a

atitude das personagens que vêm “tirar satisfações” do autor, ou refilar com ele, ou apresentar reivindicações processa-se no plano acima designado de “relacionamento”, onde se integram as relações do autor com as personagens, implicando as facetas do envolvimento e da distância e, para além destas, a faceta da avaliação. As personagens contestam não só o grau da relação de envolvimento e de distância decididos pelo autor, como também o papel que ele lhes atribui, reivindicando, obviamente, maior importância na história e mais atenção por parte do autor.

Tal é o caso, por exemplo, das interpelações rebeldes feitas pela personagem Maria das Dores, em *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Com efeito, nesta obra convida-se o leitor a acreditar que o narrador/autor vai conversar com as suas duas personagens femininas, vai discutir com elas o seu estatuto ficcional, vai tentar arrancar-lhes a confissão de certas “fraquezas” ou a explicação de certas opções comportamentais, actuantes em termos caracteriológicos. Assim, uma das perguntas dirigidas a Maria das Dores tem a ver com uma possível explicação para o facto de esta personagem usar uma linguagem vulgar, pejada de calão e de palavrões. Porém, a personagem não acata pacificamente a ideia de conversar:

- O tanas. Mas porque é que havia de falar a sério consigo? Devo-lhe alguma coisa? Tomei algum compromisso? Estamos noivos? Nem sequer é obrigada a estar aqui. Veio porque quis.
- Posso ir-me embora?
Com certeza, por quem é. (...) Imagine que eu a suprimo de todo desta história. (...)
- Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano. Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete... (Carvalho, 2003: 183).

É fácil ver que o que se põe aqui em causa é o grau de distância e de envolvimento que o autor quer estabelecer e afinar relativamente ao seu relacionamento com a personagem.

Mas, em certa medida, o autor decide abrir e expor o jogo ficcional, ou melhor, propor a sua duplicação, atingindo assim o lado epistemológico do estatuto figurativo da personagem e da própria ficção. Ou seja: pressupõe-se um horizonte episte-

mologicamente aceite como ficcional para, em seguida, se fazer confluir (e, de certa forma, confundir) o estatuto real e o ficcional, o que põe em causa esse próprio conhecimento epistemológico.

Para definir este procedimento (que desestabiliza a função lúdica inerente ao romance, ao baralhar as fronteiras que separam as instâncias narrativas de uma e de outra parte do dispositivo enunciativo), propôs Gérard Genette a designação de “metalepse” (cf. Genette, 1972: 243 e 2004: 10; Kahan, 2004: 640). Inicialmente, G. Genette falava sobretudo da “metalepse narrativa” enquanto figura, pensando sobretudo na “metalepse de autor”; mas, no seu recente livro sobre a metalepse, o crítico propõe-se “étendre l’enquête en passant de la simple figure (...) à ce qu’il faut bien appeler la fiction (métalepse fictionnelle), et qui est (...) un modèle élargit de la figure” (Genette, 2004: 16). Salientando o sentido de *fingere* como a raiz comum a ‘figura’ e a ‘ficção’, o crítico mostra como esta forma de desnudar o processo ficcional questiona a rotina ficcional, ou seja, o facto de se “dévoiler (...) le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l’histoire racontée égratigne (...) le contract fictionnel, [le quel] consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction” (*idem*: 23).

É esta possibilidade de jogar com fronteiras ficcionais, numa forma patética e humorística cara ao realizador, que faz a delícia do conhecido filme *A Rosa Púrpura do Cairo* de Woody Allen, onde a personagem principal está a ver um filme e, de repente, se vê confrontada com o facto de o protagonista abandonar o ecrã para vir ter com ela.

No caso da personagem Maria das Dores, o leitor sabe, pelo seu comportamento (e, portanto, pela sua caracterização indirecta) que ela se apresenta como uma mulher inteligente, rápida a responder às situações, sendo, portanto, lógico⁷ que seja ela quem vai pôr em causa a própria construção ficcional

⁷ Esta lógica é inerente à coerência desenhada entre a intriga e as personagens, dentro da qual se pode levantar a questão da integridade da personagem, que acima se referiu. A questão da coerência é, portanto, um aspecto indispensável a ter em conta numa abordagem futura.

da história e a configuração das personagens, quando confrontada pelo autor:

Sabe porque é que a convoquei?

– Efeitozinhos estilosos. Farófias.

Acha que em algum momento deste livro a subestimei, ou descriminei, em função do sexo, por exemplo? De que é que está a rir?

– Olhe, meu filho, a mim não me faz o ninho atrás da orelha. Você está com má consciência e quer aproveitar-se de mim como passa-culpas. É evidente que sempre me tratou às três pancadas. Os machos absorvem a sua atenção. Você não percebe nada de mulheres, nem quer perceber. Agora está a dar-me tempo de antena a ver se se desresponsabiliza. Eu não jogo nesse tabuleiro. (Carvalho, 2003: 186)

De permeio, neste discurso que é, em si, caracterizador da personagem, veicula-se de forma humorística esse outro componente que é a avaliação das personagens realizada pelo próprio autor, que irá ser intuída ou sentida pelo leitor, a quem é intencionalmente mostrado o sopesar da importância das personagens. Ora, é precisamente esse direito de avaliação da funcionalidade e do valor da personagem que o autor evoca quando diz a Maria das Dores que a pode suprimir; porém, a personagem atira-lhe à cara a sua parcialidade autoral e recusa-se a servir a tentativa de atenuar a sua desvalorização, que, segundo ela, emerge das situações criadas pelo autor. Indo mesmo para além desta recusa de colaboração, a personagem chega ao cúmulo de evidenciar as limitações do próprio autor, pois afinal ele não conhece tudo sobre ela e de insinuar que o autor deveria escutar as vozes das personagens e não escolher apenas aquilo que lhe apraz ou lhe convém:

Olhe não quer saber porque é que o Maciel e eu nunca tivemos filhos?

Não. Se achasse importante, perguntava. Adeus, Maria das Dores. (...)

– Sou um bocado prò infeliz, sabe?

Essas coisas, num texto, não se dizem. Mostram-se. Adeus. (Carvalho, 2003: 186)

No final, o autor parece levar a melhor na discussão, mas... também “tinha a faca e queijo na mão”... E o leitor deve inferir que a personagem não ficou “esgotada” – deve inferi-lo, note-

-se, porque há uma prescrição do autor para que ele assim proceda.

A jusante, não podemos esquecer, encontrar-se-á a “atenção” dessa outra entidade indispensável no jogo ficcional: o receptor. Portanto, no caso destas narrativas, tais aspectos têm o seu eco na apreciação das personagens realizada pelo leitor, que é convidado, através deste interessante jogo humorístico, a participar no jogo de diluição das fronteiras do ficcional. Deste modo, é chamado a desempenhar um papel mais actuante – o que não deixa de cativar o leitor.

É claro que o leitor não se deixa enganar por este jogo de negação do ficcional, como acentua G. Genette:

De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression (...). (Genette, 2002: 23).

Necessariamente, o leitor tem de reequacionar o rotineiro contrato ficcional, sobrepondo-lhe outro e outro, num processo que se pode multiplicar (em *mise en abyme*). Essa reformulação da leitura implica, para Kendall Walton, uma duplicação da parte do proponente e da parte do receptor da ficção, já que o leitor deve entrar no jogo de acreditar que o autor está falando com as personagens. Este procedimento torna mais complexa a ficção, mas também mais estimulante.

Configuram-se, assim, novas e sobrepostas molduras ficcionais que pressupõem novas negociações de pactos de creditação diferentes, por vezes, com a revogação dos antigos.

Mas é pertinente perguntar se, para além da relação lúdica, não haverá outras razões para o autor optar por este procedimento criativo.

Com base numa observação mais distanciada, que tenha em conta a composição deste romance, é possível ver como a metalepse de personagem se coaduna com o componema concernente à *qualidade* estética escolhida para a obra: o carácter satírico, enquanto “predicado estético”⁸. Trata-se, portanto, de

⁸ Sobre a noção de predicado estético, cf. Genette, 1997: 108; Simões, 2002: 761.

manter a coerência entre intriga e personagens. Com efeito, este pequeno romance desenha um retrato da sociedade portuguesa contemporânea sob a forma de uma sátira impiedosa e, neste contexto, tem todo o cabimento uma personagem directa e refilona como é Maria das Dores. Saber em que medida esta metalepse favorece essa sátira e a razão por que são umas e não outras as personagens envolvidas neste jogo é algo que requer também alguma demora e atenção – um estudo a realizar mais tarde.

Por sua vez, na obra *Casos do Beco das Sardinheiras*, onde o leitor é confrontado com a “invasão” das personagens do Beco à casa do autor, a metalepse de personagem funciona de um modo diferente. As personagens vêm em “embaixada” com um propósito: o de exigir que o autor continue a escrever histórias das gentes do Beco. Ora, o autor não está com muita vontade de as receber, nem quer continuar a contar mais histórias do Beco – ou melhor, é suposto que nós, leitores, acreditemos que assim é – e, se queremos continuar a ler, devemos fingir acreditar que o autor não quer fazer mais histórias do Beco. Tanto mais que ele nos revela porquê, quando explica as suas razões às personagens:

– Pois é (...), já estou até meio repeso de ter escrito estas histórias que escrevi. É que não é a minha vocação, percebem? Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisseia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia-miúda, não desfazendo. Sabem o que é que ganho com isto, sabem? Pois bem: vão-me chamar um escritor menor, vão-me acusar de estar para aqui a fazer literatura de miuçalha, de facilidade, de pechisbeque, de cutiliquê, literatura patchuli, literatura pataqueira, hã? E se calhar até lhes dou razão. Só que eu não tenho culpa de que vocês me tenham assaltado os sonhos... (Carvalho, 1991: 85).

Por detrás do humor, é possível descortinar neste discurso vários problemas relacionados com as personagens:

- a célebre “hantise” das personagens: a aparição das criaturas ao criador, *malgré lui*;
- a sua persistência na “ocupação” da memória do escritor;

– as qualidades morais e estéticas das personagens com que o autor tem de conviver durante algum tempo.

Ora, uma vez que as personagens do Beco não são “grandiosas” – pelo contrário, são burlescas, picarescas e até grotescas –, pretensamente o autor quer “despachá-las”, não quer desperdiçar mais o seu tempo com elas – nem o tempo nem o seu uísque, que, segundo diz, “deve guardar-se para as grandes ocasiões”.

Mas estas pequenas e vulgares personagens não aceitam as justificações do autor e reivindicam o seu aparecimento:

– Olhe (...). A gente existe, há? Não estamos para ser ignorados. (*idem*, 86).

Obviamente, este diálogo com as personagens, esta abusiva conversa, repleta de “familiaridades”, que o autor deseja evitar – por já estar “um bocado visto” e por recear ganhar má fama – é uma forma de chamar a atenção do leitor para a própria escolha das características estéticas apresentadas pelas historietas ou “casos”: o seu carácter burlesco, faceto, grotesco e vulgar.

Tanto assim é que, no início deste dialógico epílogo, pretensamente o autor confessa também outro receio seu: o de ver suceder em sua casa “as coisas que costumam acontecer no Beco”. E porquê? Porque os casos que acontecem no Beco das Sardinheiras, embora inscritos num quotidiano vulgar, escapam à ordem normal dos fenómenos pela introdução do fantástico. Desta forma o autor chama a atenção para essa outra opção estética que é o jogo ficcionista com o irreal e o que ele implica em termos de pacto com o leitor.

Em última instância, este atrevimento das personagens e o desbordamento do seu estatuto ficcional pretende acentuar a legitimidade autoral para embutir na vulgaridade do quotidiano do Beco uma diáfana, difusa e “pervasiva” vivência fantástica e, assim, catapultar as simples e vulgares personagens para um mundo fantasioso que as liberta do seu acantonamento e as lança num mundo onde real e fantástico coabitam, sem (algo paradoxalmente) as desinserir do seu *habitat*.

Ganha-se, assim, uma universalidade que é expressa num *leitmotiv* presente em todos os contos e que se reitera também no epílogo, à laia de encerramento:

– Convém é não confundir o género humano com o Manuel Germano.

Pode concluir-se, por agora, que os componentes mais accionados nestes atrevimentos das personagens são os da distância e da avaliação insertos no plano respeitante ao relacionamento do autor com as personagens e que estes componentes catalisam uma resposta equiparável do lado do receptor. É claro que estes componentes estão interligados com o plano da escolha do tipo de personagem e accionam também o plano comparativo, engendrando uma densa teia figurativa – cuja dinâmica se torna visível nos modelos referidos.

Para além destes aspectos, defende-se ainda que esses momentos desbordantes estabelecem uma estreita conexão com as escolhas feitas pelo autor para o tom e as qualidades da intriga e que só no seio desta complexidade de entrelaces se pode encontrar a integridade das personagens e a sua possível coerência.

Referências Bibliográficas

- DAUER, F. (1995) "The Nature of Fictional Characters and the Referential Fallacy", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, nº 1, Winter, 1995, pp. 31-38.
- GENETTE, G. (1994) *L'Œuvre de l'Art. Immanence et Transcendence*, vol. I, Paris, Ed. Seuil.
- (1997) *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique*, vol. II, Paris, Ed. Seuil.
- (2004) *Métalepse*, Paris, Ed. Seuil.
- HOORN, J.; KONIJN, E. (2003) "Perceiving and experiencing fictional characters: An integrative account", in *Japanese Psychological Research*, vol. 45, nº4, 2003, pp. 250-268.
- KAHAN, M. (2004) "Intrusions d'auteur et ingérences de personnages: la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy", in *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 16, nº 4, Jul., 2004, pp. 639-654.

- MEAD, G. (1990) "The Representation of Fictional Character", in *Style*, Fall, vol. 24, Issue 3, p. 440.
- SCHLOBIN, R. ([s. d.]) "Character, the Fantastic, and the Failure of Contemporary Literary Theory", in <http://www.wpl.lib.in.us/roger/CHAR95.HTML>.
- SIMÕES, M.ª J. (2002) "Os 'modos' de Fradique: componemas dominantes n' *A Correspondência de Fradique Mendes*", in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos*, Coimbra, FLUC/Almedina.
- WALTON, K. (1983) "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief", in *Dispositio*, 5, nº 13, pp. 1-18. (Trad. fr. : Walton, Kendall (1995) "Comment on apprécie la fiction", in *Agone*, nº 14, pp. 15-47.
- (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- (1993) "How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, nº 3, Summer, 1993, pp. 489-509.



Centro de
Literatura
Portuguesa

FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA | 2006