

PARA UMA NOVA TIPOLOGIA DA DESCRIÇÃO DA PERSONAGEM NARRATIVA

Cristina Costa Vieira

Universidade da Beira Interior

CLP – Universidade de Coimbra

I. CONCEITO E VALOR DA DESCRIÇÃO DA PERSONAGEM NARRATIVA

Após o decreto do seu óbito (Ricardou, 1971: 235), eis que a personagem narrativa ressuscita e volta a ser reconhecida em termos teóricos. De facto, o esquematismo greimasiano reduziu-a ao nível anorético de um “actante” (Greimas, 1995 [1966]: 172-221), enquanto o *nouveau roman* procurava dinamitar a sua “épaisseur” (Sarraute, 2001: 59) a fim de “pôr a nu a ilusão da sua referencialidade” (Segolin, 1978: 89). Não deixam de ser sintomáticos o título e a datação do artigo “Character as a lost cause” (Spilka, 1978). Todavia, ensaístas coevos de diversos quadrantes sublinham a imprescindibilidade desta categoria para a própria existência da narrativa. Yves Reuter não poderia ser mais categórico:

L'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir?

Les éléments de confirmation les plus divers ne manquent pas: (...) représentations de ce qu'est une histoire, dictionnaires et ouvrages consacrés aux personnages (...), place dans les théories littéraires ou les commentaires et critiques de telle ouvrage singulière... (Reuter, 1988: 3).

Concebemos a personagem narrativa como um objecto existente fruto de uma construção verbal (Parsons, 1980: 49-50; Steiner, 2002 : 178-179), um signo “sempre inserido no discurso de um narrador” (Reis e Lopes, 1998: 318), mas capaz de criar no leitor uma imagem mental, um “*effet-personnage*” (Hamon, 1981: 111; Jouve, 1998)¹, tese que a narratologia cognitivista tem vindo a desenvolver, definindo “*literary character as a mental model that the reader construes in the reading process*” (Shneider, 2001: 608) e explicando os meios pelos quais se dinamiza tal “*mental-model construction*” (Shneider, 2001: 609).

Neste artigo, o conceito de descrição restringe-se à personagem narrativa. *A priori*, parece despiciendo definir tal conceito, dado ser foco contínuo de atenção desde a Antiguidade (Hamon, 1991; Galand-Hallyn, 1994), dados os múltiplos ensaios, capítulos de livros e artigos que têm analisado em particular a descrição da personagem narrativa (*v.g.* Hamon, 1981, 1991, 1993; Erman, 2006: 51-84; Reis, 2013, 2014), e, não menos importante, dado o seu aparente reconhecimento intuitivo por parte do leitor. Todavia, a multiplicidade de estudos sobre a descrição indicia a potencial lacunaridade dos mesmos. Hamon incentivou explicitamente *a construção de novas tipologias de “systèmes descriptifs”* (1981: 174). Por outro lado, o aparente reconhecimento intuitivo da descrição por parte do leitor pode não passar de um falso senso comum: seria toda a pausa perpassada de nomes e adjectivos caracterizadores de uma personagem, oposta a momentos de acção, dominados por verbos (Hamon, 1977a [1972]: 57). Não é casual a forma interrogativa do título desse artigo: “O que é uma descrição?”. Mais tarde, Hamon (1981: 140-141 e

1 Philippe Hamon inclui em *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981) um subcapítulo intitulado “*Descriptif et effet-personnage*”, e Vincent Jouve publica em 1992 o ensaio *L'Effet-Personnage dans le roman*.

167) definiria esta como a expansão de um pantónimo (um designador), operada através de uma nomenclatura de partes constitutivas e de um grupo de predicados qualificativos àquele subordinados. Mesmo reconhecendo o avanço permitido com este conceito, ensaístas fizeram notar a imprecisão dos critérios hamonianos para distinguir em obras concretas passagens descritivas das narrativas (Klaus, 1982: 201-202; Valette 1985: 63-64). Assim, no canto IV d’*Os Lusíadas*, é-nos lícito afirmar que tanto Nuno Álvares Pereira quanto a batalha de Aljubarrota estão a ser descritos, até porque personagem e batalha funcionam como um todo a ser interpretado na óptica da legitimação do herói luso face ao arqui-inimigo castelhano (Camões, IV, 14-46).

Na realidade, a distinção entre descrição e narração data apenas do século XIX. Entre os Antigos, *ekphrasis* é “un discours descriptif détaillé, vivant (...) et mettant sous les yeux ce qu’il montre.” (*apud* Galand-Hallyn, 1994: 333). A *mimesis* significa a imitação artística dos mitos, seja quais forem os meios, objetos, espécies e modos usados (Aristóteles, I, 1447a-1448b). E a *descriptio* designa essa “belle qualité (...) de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyions les voir.” (*apud* Hamon, 1991: 21). Ora, *ekphrasis*, *mimesis* e *descriptio* aplicavam-se, indiferentemente, a acções, objectos, espaços ou personagens (Galand-Hallyn, 1994: 324-327). Esta é a nossa primeira perspectiva desconstrutivista da descrição da personagem narrativa: ela não se opõe de forma simplista à narração, com raízes em conceitos da Antiguidade Clássica. E se a dimensão literária subjacente ao termo *mimesis* é válida para o nosso conceito de descrição, o mesmo sucede quanto ao “efeito mental” implícito à *ekphrasis* e à *descriptio* (Galand-Hollyn, 1994: 327), por traduzirem a capacidade aparentemente paradoxal de a descrição tornar presente um objecto ausente, criando na mente do leitor a figuração de um ser que parece vivo, quando está inscrito em folhas de papel.

Por outro lado, acrescemos a este conceito de descrição como ilusão mimética o factor da sua variabilidade ao nível receptivo: aquela não é apenas o conjunto de elementos textuais fornecidos pelo autor, mas o fruto de uma simbiose entre tais elementos e o leitor ao nível da sua mundivivência e da sua “compétence intertextuelle” (Jouve, 1998: 48). A dependência da descrição da personagem desta dupla “compétence du destinataire” (Jouve, 1998: 45) faz com que aquela seja o produto da interacção texto/leitor, aspecto que tem originado pesquisas inovadoras (Ruthrof, 1981; Jouve, 1998; Schneider, 2001).

Por fim, consideramos ser a descrição um dos dois processos abrangidos pelo macroprocesso da caracterização, constituindo o outro a caracterização indirecta (Vieira, 2008: 327-329). Passamos a justificar. É diferente o grau de consciência do acto descritivo por parte do leitor num e noutra processo, devido aos distintos meios utilizados por cada um: a descrição surge aos olhos do leitor como um momento de indicações explícitas de traços da personagem narrativa, enquanto a caracterização indirecta passa muitas vezes despercebida. Esta é subtil, como indica a terminologia: a nomeação e ações da personagem, a sua relação com o espaço e o tempo, a forma e a frequência de esta gerir os seus diálogos e monólogos, bem como os níveis e tiques de linguagem usados constituem procedimentos que, de forma implícita, caracterizam a personagem narrativa (Vieira, 2008: 328). Discordamos, por conseguinte, que Erman (2006: 68-84) inclua estes aspectos na descrição da personagem. A caracterização indirecta tanto pode significar a interpretação errónea da personagem por um leitor menos avisado, como a sua identificação imediata, a exemplo do que sucede no nexa criado entre a frase “*Chic a valer!*” e o Dâmaso Salcede d’*Os Maias*. Mas a distância que vai da caracterização directa ou explícita à indirecta ou implícita implica sempre um efeito construtivo distinto da personagem narrativa:

[A caracterização indireta] (...) não acarreta, ao contrário do que o senso comum poderia levar a supor, uma maior liberdade interpretativa da personagem, já que (...) permanece dirigida pelo autor, embora de forma camuflada (...), (...) [e assim] o leitor é levado a tirar as suas próprias conclusões (...) sem que se aperceba, eventualmente, que está a ser condicionado. (Vieira, 2008: 328).

Definimos, pois, a descrição como a caracterização directa, isto é, explícita, da personagem narrativa implantada pelo autor através de lexemas na tessitura textual, conseguindo criar na mente do receptor um ser com figurações variáveis não só de leitor para leitor mas também no leitor que faça releituras da mesma personagem devido a circunstancialismos vários.

Quanto ao valor atribuído à descrição figurativa, o surrealismo e o *nouveau roman* tentaram, por meios diversos, destruí-la, enquanto o estruturalismo a subalternizou. No *Manifesto do Surrealismo* (1924), assegura Breton: “E as descrições! Ao nada que elas são nada se pode comparar; apenas sobreposições de imagens de catálogo”. (Breton, 1979: 29). Os *nouveaux romanciers* consideraram que a literatura podia desistir de descrever realisticamente um referente porque aquela sempre lhe ficaria aquém: “que peuvent les arbres dans les livres contre les arbres du réel [?]” (Ricardou, 1967: 19). Não se deduza daqui que o *nouveau roman* prescindiu da descrição. Muito pelo contrário: simplesmente, encarou a descrição mimética uma traição ao leitor e à literatura. *Nouveaux romanciers* como Robbe-Grillet usaram a hiperdescrição de superfície para destruir o engodo do “effet de réel” (van Buuren, 1980: 324-325). E Ricardou sentenciou neste quiasma a essência da literatura: “Ainsi un roman est-il pour nous moins *l’écriture d’une aventure que l’aventure d’une écriture.*” (Ricardou, 1967: 111). “Description créatrice” (Ricardou, 1967: 91-111), pois, e não uma “Description trahie” (Ricardou, 1967: 112-121). Já

o estruturalismo subordinou a descrição aos avanços da acção, que constituem, segundo Barthes, as “funções nucleares” da narrativa (*apud* Bal, 1977: 89-91). Aquela constituiria um mero ornamento criador de um “*effet de réel*” (Barthes, 1968). Também para Genette a descrição era uma *ancilla narrationis* que apenas faria parar a narrativa (Bal, 1977: 91-92). Todavia, o *Nouveau Discours du Récit* parece arrearçar caminho nesta desvalorização: “La *caractérisation*, c’est bien évidemment la technique de constitution du personnage par le texte narratif” (Genette, 1983: 93). Porém, já vimos que *caracterização* é para nós um termo mais abrangente do que descrição, e mais ainda o era para Genette.

Nesta nossa tipologia, ainda que a figuração da personagem narrativa dependa de outros processos que não apenas a descrição (Vieira, 2008), consideramo-la crucial para aquela se consubstanciar. Não basta um nome para criar uma personagem (Hamon, 1998: 18). Mas a descrição desencadeia um efeito antropomórfico imediato na mente do leitor (Hamon, 1998: 45-55), diferenciando, consequentemente, de forma explícita, as personagens entre si, algo fundamental, por exemplo, em contextos romanescos, onde avulta grande número de figuras. Permitindo a descrição fazer o leitor reconhecer uma personagem, então esse processo é condição *sine qua non* para uma existência mais substantiva daquela.

2. PARÂMETROS DE ANÁLISE DA DESCRIÇÃO DA PERSONAGEM NARRATIVA

A tipologia da descrição da personagem narrativa aqui proposta é inovadora, em primeiro lugar, porque desestrutura o tradicional binarismo de várias que assentam em bases dicotómicas: retrato ou autorretrato? Descrição física ou psicológica? Valorativa ou pejorativa? Constatamos a inadequação destas dicotomias à realidade de inúmeras personagens narrativas, pelo facto de a sua descrição

assentar numa lógica gradativa. Por isso, seguimos a metodologia desconstrutivista². Em segundo lugar, esta tipologia apresenta uma nova grelha de análise baseada em sete parâmetros: o enquadramento narrativo da descrição; a extensão; a pormenorização; a instância descritiva; a matéria descrita; a valoração; e a ortodoxia. Assim, teremos em conta, em primeiro lugar, processos que vão do enquadramento inicial claramente delimitado do protagonista até à disseminação descritiva da personagem mesclada em momentos narrativos. Depois, veremos a diferença entre extensão e pormenorização descritiva, analisadas em eixos gradativos. De seguida, distinguiremos retrato de auto-retrato e de hetero-retrato. O quinto parâmetro abarca diferentes tipos de descrição física, psicológica e compósita. Por fim, constataremos a natureza gradativa da valoração e da ortodoxia descritivas. Aferiremos da lógica e da pertinência desta nova tipologia com base na narrativa portuguesa a partir de diversos autores e géneros.

2.1. ENQUADRAMENTO

O enquadramento da descrição da personagem narrativa costuma ser dicotomizado em dois tipos: por um lado, o quadro bem delimitado e pormenorizado do protagonista, no *incipit* da narrativa, e, por outro, a disseminação ou espraçamento (Derrida, 2001: 426) da descrição da personagem em curtas passagens mescladas nos momentos de acção, destrinchando-se com dificuldade onde começam e acabam os “blocos descritivos”. A periodização literária interfere neste âmbito (Reis e Lopes, 1998: 95): o primeiro processo é mais frequente na novelística pré-moderna, “demonstrando o *hor-*

2 Algumas passagens de obras citadas ao longo deste trabalho apresentam sublinhados, sempre da nossa responsabilidade. Os mesmos visam destacar de forma nítida os momentos descritivos da personagem narrativa que está a ser alvo de análise ou outros aspetos que se julgam dignos de realce.

ror vacui das personagens assemantemas, que deviam ser imediatamente rodeadas de significados.” (Vieira, 2008: 336). O segundo pulula na narrativa moderna e contemporânea, que se curou de tal complexo. Todavia, as exceções confirmam a regra, e romances contemporâneos como *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, ostentam o primeiro tipo de enquadramento: no primeiro parágrafo da obra, que ocupa quase toda a primeira página, segue-se a uma brevíssima indicação cronotópica a descrição extensa e pormenorizada de um “certo viajante” (Oliveira, 2004: 7), revelado no capítulo seguinte como “Álvaro Rodrigues Silvestre” (Oliveira, 2004: 10), um dos protagonistas.

Podemos ilustrar a descrição bem enquadrada da personagem principal no *incipit* da narrativa a partir d’*O Primo Basílio* (1878). Depois de uma brevíssima introdução ao cenário e um não menos curto diálogo, em que o nome da protagonista é apostrofado, quase a encimar a primeira página do romance surge a primeira descrição de Luísa:

Ficara sentada à mesa, a ler o “Diário de Notícias”. Roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras: com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. (Queiroz, s/da: 11).

O leitor identifica claramente a passagem como um quadro descritivo, delimitada entre um curto cenário inicial a preparar o mesmo e uma mudança de parágrafo, onde o narrador deixa de focar Luísa. A opção autoral assenta em pressupostos naturalistas: desde logo,

situar claramente a personagem num meio burguês, sem preocupações financeiras (donde o enfoque no luxo das roupas e jóias), o que lhe permite viver num certo aborrecimento e desleixo (o roupão de manhã, o cabelo “um pouco desmanchado”), explicando em parte a sedução de que ela será vítima. O enquadramento da descrição num bloco semântico e tipográfico nítido diminui o esforço do leitor para figurar a personagem narrativa.

No segundo processo referido *supra*, a disseminação descritiva é de tal ordem que obriga o leitor a ter um papel mais activo na figuração da personagem, como se tivesse de fazer um *puzzle*. Em boa parte do romance *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, os breves traços descritivos explicitados sobre o alferes Luís Alex vão aparecendo mesclados com momentos de acção, sugerindo a ingenuidade de sua noiva, Evita, relativamente ao jovem militar em plena Guerra Colonial:

Ela obedeceu – encostou a cabeça ao ombro do noivo, e o noivo olhou ternamente para o rosto dela. Descidos e lânguidos, os olhos dele tinham alguma coisa líquida de peixe quando abriam e fechavam. Ainda aí o cortejo batia palmas, e havia quem transpirasse e tinha as mãos enrubescidas de tanto aplaudir. Aquele era um momento cheio de encanto. (Jorge, 2004: 10).

A ternura, a languidez e a posição dos olhos de Luís na celebração das bodas parecem indiciar paixão, mas a sua associação à água e ao peixe sugere, por outro lado, inconstância. Esta personagem não é firme, mas misteriosa. O “peixe” de Evita escapa-se-lhe na guerra e na água (nesse elemento morre). Qual cena de teatro, as personagens encontram-se nesta boda a representar papéis, escondendo o verdadeiro “eu”, como sucede também aos convidados, cujas palmas parecem exageradas.

Todavia, há outros tipos de enquadramento nítidos. Várias personagens secundárias contísticas e de novelas e múltiplos figurantes surgem circunscritos a uma única passagem, dado o seu diminuto relevo, correspondendo a tal facto uma descrição singulativa, reduzida ao grau mínimo de disseminação: o excerto em causa. O Valentim do conto torguiano “Fronteira” é um caso paradigmático. Trata-se da primeira personagem a ser individualizada naquela aldeia raiana, toda ela dedicada ao contrabando, e a sua presença narrativa e descrição restringem-se a este curto parágrafo: “Range primeiro a porta do Valentim, e sai por ela, magro, fechado numa roupa negra de bombazina, um vulto que se perde cinco ou seis passos depois.” (Torga, 1982: 25). Valentim tipifica o contrabandista nocturno. Donde a cataforização³ imediata de personagens com atitudes similares. Neste conto, só duas personagens terão direito a descrições frequentes, logo, mais amplamente disseminadas, marca distintiva que fará delas protagonistas: Robalo e Isabel.

Também a descrição de um protagonista não se limita ao enquadramento inicial claro e extenso. A “distribuição diferencial” deste tipo de personagem implica a sua “qualificação diferencial” (Hamon, 1977b: 83-84), ou seja, vários momentos descritivos disseminados na tessitura textual. Por outro lado, a descrição pode aparecer, tímida, mas explícita, num simples advérbio de modo (cf. “ternamente”, na citação de Lídia Jorge *supra*) ou numa simples hipálage (cf. o eciano “fumando um pensativo cigarro”). E, neste aspecto, Eça era mestre em usar advérbios e hipálages como pincéis de personagens.

Por conseguinte, a descrição da maioria das personagens narrativas, mesmo a daquelas que têm um claro enquadramento descritivo inicial detalhado e alargado a antecedentes familiares e

3 Cf. Vieira, 2008: 45-46: “A cataforização (...) consiste na inclusão inicial de um designador de personagem (...): equivale à primeira ocorrência designativa de uma personagem (...).”

educacionais, está disseminada ao longo da obra e só está conclusa no final da mesma, para o autor e para o leitor. Como diz Hamon (1981: 111), “tout personnage (...) d’un récit n’est peu-être que la somme, la resultante d’un certain nombre «d’effets descriptifs» disseminés dans l’*énoncé*”; ou ainda Jouve (1998: 45): “Selon nous, le portrait du personnage (...) est progressivement construit dans la lecture”.

2.2. EXTENSÃO

Importa frisar desde logo a diferença entre extensão e pormenorização. Aquela remete exclusivamente para o espaço narrativo ocupado pela descrição num determinada sequência, e a pormenorização, para o seu grau de detalhe. Descrições extensas podem ou não ser pormenorizadas, ainda que o primeiro subtipo seja o mais habitual. Contudo, as exceções confirmam a regra: descrições extensas, mas vagas, enfatizam o carácter misterioso, diáfano, ou místico da personagem. Igualmente, existem descrições que, embora breves, descem ao pormenor. Num sentido mais lato, também entendemos o termo *extensão* como a soma de todos os momentos descritivos a que a personagem foi sujeita, aspecto pertinente na distinção entre relevos diegéticos: o(s) protagonista(s) é(são) alvo da descrição mais extensa. Também por este meio se destaca Carlos n’*Os Maias* queirosianos. Além disso, a extensão é um dado relativo e não absoluto, que depende da experiência intertextual do leitor e do género narrativo, ainda que este não se defina apenas por uma questão de volumetria. Destarte, quem não estiver habituado a ler romances de Júlio Dinis ou de Eça poderá considerar longa a descrição de uma personagem romanesca que ocupe menos de meia página, e a brevidade inerente ao conto faz com que uma descrição extensa nesse género tenda a ser mais sucinta do que um momento descritivo num romance.

Ilustramos o critério da extensão a partir de Eça e de Saramago. Ega é assim descrito numa brevíssima passagem d’ *Os Maias*: “– Este Ega! Este Ega! Que graça! Que chique!” (Queiroz, s/db: 392). Além de pouco detalhada, os traços em destaque acabam por ser redundantes na figuração de Ega. Já num passo de *Memorial do Convento* (1982), o narrador retém o seu olhar na procissão do Corpo de Deus: “O povo miúdo de brancos, pretos e mulatos de todas as cores, estes, aqueles e os outros, estende-se ao longo das ruas ainda turvas do primeiro amanhecer” (Saramago, 2000: 151). Este curto momento descritivo é detalhado, pois pormenoriza a variedade dos tons de pele do povo, permitindo distinguir grupos étnicos na multidão. Porém, o detalhe diversificador não altera o nivelamento social desta personagem colectiva: não passa de população que apenas confere maior colorido a uma pomposa festividade religiosa.

2.3. PORMENORIZAÇÃO

A pormenorização descritiva não pode ser analisada em termos binários detalhada vs. vaga. Este parâmetro de análise conhece um eixo gradativo que abrange três processos: a anulação descritiva, a esquemática e a hiperprecisão.

2.3.1. ANULAÇÃO DESCRITIVA

Este subtipo de pormenorização corresponde na terminologia genética a uma paralipse (Genette, s/d: 50), ou seja, uma omissão ostensiva de informação narrativa relevante. Dado o relevo da descrição para a figuração da personagem narrativa, torna-se natural o uso diminuto deste procedimento. Contudo, as excepções confirmam a regra. Em *Titânia* (1977), narrativa surrealista escrita em 1953 e reelaborada em 1993, Cesariny parece vangloriar-se da anulação descritiva da personagem que dá título à obra, conseguido pela omissão de retratos físicos:

O rosto de Titânia reverbera na sombra, é inútil chamá-lo a clarificações. No entanto, um certo fio condutor estaria de bom tom, reconheço: daria uma ilusão de realidade aos que precisam de ilusões dessa estirpe. (...) É bem possível, sim senhor. Para quem gosta. Titânia, porém, é outra coisa. Tem mais a dar e a ser, não pode ser por aí. (Cesariny, 1994: 67).

O autor não esconde porque segue esta via. Recusa a “ilusão de realidade” das personagens, assumindo, antes, a sua condição verbal, como se confirma no epílogo: “Se o leitor aguentou toda esta deriva, pode levar na cara com o motivo dela, que é o que mais me custa em fonética, morfologia e sintaxe.” (Cesariny, 1994: 124). E se a ausência de descrições físicas é um traço típico de figurantes, e não das que têm uma “qualificação diferencial” (Hamon, 1977b: 83), Cesariny não se importa com o desnorreamento do leitor, dada a maior ilegibilidade da personagem, como sugere a reacção divertida do narrador-personagem face à irritação que tal facto produziu num seu amigo, a quem dera a ler *Titânia*:

Essa tua Titânia é uma fraude, rapaz. (...). Pois tu não dizes é alta, baixa, loura, morena, encarnada, branca. E as mamas, rapaz – secção fundamental – não te enlevam as mamas? Nã, assim também nã (o meu amigo anasala bastante). Titânia é um fantasma (...). Ora vai actuar para outra freguesia! (Cesariny, 1994: 57).

Também em *Todos os Nomes* (1998), de Saramago, Sr. José, funcionário de um Registo Civil, procura apaixonadamente a mulher correspondente ao nome de um verbete caído por desleixo no local de trabalho. Dela apenas sabe o nome, idade, filiação e local de nascimento (Saramago, 1998: 36-37). Mas esses são dados insuficientes não só para a sua figuração, mas também para o desejado encontro:

“um nome num verbete, nada mais.” (Saramago, 1998: 39). E a narrativa constitui a demanda infrutífera de uma mulher, que não chega a ser descrita, e de quem só chega a conseguir um “retrato a preto e branco” quando aquela tinha “oito ou nove anos” (Saramago, 1998: 66). Pafraseando a obra pirandelliana *Seis personagens à procura de um autor*, este romance coloca não só uma personagem à procura de outra mas também um nome à procura de uma descrição.

2.3.2. ESQUEMATIZAÇÃO

Esta submodalidade constitui um grau intermédio de pormenorização. As descrições pouco detalhadas, ou seja, esquemáticas, vagas, servem ora à diminuição do relevo de uma personagem, ora à sugestão do seu carácter diáfano ou misterioso. Em *Nome de Guerra* (1934), de Almada Negreiros, o outrora ingénuo Antunes, finalmente desperto para a variedade feminina, não se detém a olhar para uma mulher específica. A esquematização salienta a existência de tal diversidade e a possibilidade de escolha de que só agora o protagonista se dá conta, donde o papel de figurantes dessas personagens colectivas:

Começou a andar ao acaso. Via muitas mulheres. Ele reparava em que via muitas mulheres. Diferentes umas das outras, na cor, no feitio, nos modos, no dinheiro. Maneiras diferentes de calçar as mesmas meias de seda, interpretações distintas de uma única moda. O Antunes verificava que o seu pensamento se alargava ao ar livre, que ele tinha o direito de escolha (...). O Antunes via na multidão mulheres especiais, atentas desde a maneira de vestir até ao modo do andar. (Almada Negreiros, 1971: 113)

Mas isso não é uma regra geral. Até um protagonista pode ser alvo de um curto momento descritivo, porque ao autor interessa, naquele ponto da narrativa, focar outros assuntos. Eis a primeira menção,

esquemática, a Carlos da Maia no romance queirosiano de 1888: “Os Maias eram uma antiga família da Beira (...) agora reduzida a dois varões, o senhor da casa, Afonso da Maia (...), e o seu neto Carlos, que estudava medicina em Coimbra.” (Queiroz, s/db: 6).

Já o misterioso menino de Aberdeen, protagonista do conto herbertiano “Coisas eléctricas na Escócia”, é sugerido pela síntese da sua descrição a dois traços: uma anormal capacidade de absorver “electricidade estática [de tal modo] que ninguém lhe podia tocar” (Helder, 2001: 173) e “a tristeza, preço interior desse génio eléctrico” (Helder, 2001: 176). A esquematização sugere, pois, a focalização dos aberdeenenses em relação à “sua criança irregular” (Helder, 2001: 175), esse misterioso “ente miraculoso” (Helder, 2001: 177), de que ninguém se quer aproximar ou conhecer melhor.

Podê haver ainda razões estéticas subjacentes à esquematização. O surrealista António Pedro, em *Apenas uma Narrativa* (1942), tal como sucede na bretoniana *Nadja* (1928), incorpora desenhos de personagens (são suas as ilustrações) no texto, mas aqueles aparecem como complemento à descrição, a qual é usualmente sucinta, ainda que detalhada⁴. Veja-se o caso do ladrão, cuja figuração icónica aparece antes da correspondente descrição verbal, que surge como legenda daquela: “O ladrão era gordo e tinha muitas meda-lhas.” (Pedro, 1978: 55). A mesma frase surge repetida duas páginas adiante, com o acrescento de mais alguns pormenores descritivos.

2.3.3. HIPERPRECISÃO

Este processo constitui o grau máximo de detalhe numa descrição narrativa e ora eleva o relevo de uma personagem, pelo destaque

4 O surrealista Breton substituiu no romance *Nadja* (1928) muitas descrições de personagens por fotografias e desenhos de sua autoria ou de Nadja (cf. Breton, 1995: v.g. 32-33, 55-56, 140 e 144-145).

que assim lhe é dado, ora destrói a ilusão mimética da personagem narrativa, pela “sobrecarga do sistema significante da personagem” (Vieira, 2008: 338). De facto, a hiperprecisão descritiva pode obstaculizar o *constructo* mental da personagem, por cercear “a imaginação do leitor” (Vieira, 2008: 334). Este facto relaciona-se ainda com as decepções que alguns leitores sentem quando a “sua” personagem narrativa é transposta para o écran (Reis, 2014).

Nome de Guerra recorre numa passagem à hiperprecisão descritiva de Judite, a prostituta por quem Antunes, inocentemente, se apaixona:

Sem dúvida, a Judite era um achado raríssimo de cor e de forma. (...) Tinha um pescoço horrível, sem ligação da nuca com as costas. Uma cova em triângulo entre as omoplatas e a falha do pescoço. E aqui a cor era ordinária. Porém, a nuca perfeita de redondeza, nem saliente, nem retraída. O tronco era uma verdadeira maravilha. Era todo o segredo da sua formosura. Os seios hediondos, partidos, duas excrescências inutilizadas. O busto curto mas sólido. Os ombros grandes e largos, levemente subidos. Os braços apertavam, desde o ombro até ao pulso, por uma forma ridícula e sem distância. As ancas cerradas, entre menina e mulher. A linha dos ombros mais larga do que a das ancas, conforme a robustez do tronco. O ventre, bem posto, era contudo mais admirável do que formoso, mais escultural do que atraente. O umbigo, o sexo, as virilhas, era tudo infantil, inocente. As coxas é que rompiam, audaciosas. A cor das coxas era clara e a do ventre incomparavelmente menos clara. Via-se que era filha de uma pessoa muito branca e de outra bastante morena. Mas a mistura não estava bem feita: a sua pele ia desde o mármore rosa-pálido até ao tijolo sujo. As costas, genialmente bem divididas por um único vinco, firme, vertical, helénico, separando duas metades simétricas, amplas, até aos rins longos. Um nádegas de rapaz. As pernas, se tinham algum atractivo, não pertenciam contudo à maravilha daquele

tronco, esse acaso feliz da natureza. As barrigas das pernas, grosseiras, saltimbanescas. Os joelhos estropiados. Os pés horríveis, o pior de tudo, juntamente com as mãos. (Almada Negreiros, 1971: 144).

A hiperprecisão, neste caso, relaciona-se com o relevo da personagem, ou não fosse ela a co-protagonista do romance. O título da obra remete, aliás, para Judite, nome de guerra ou nome falso usado por esta prostituta. A extensa e detalhada descrição (truncada) insiste apenas em aspetos físicos, descrevendo-se todas as partes do corpo de Judite (sublinhadas), numa linha bem estruturada, de cima para baixo, começando nos cabelos e acabando nos pés. A hiperprecisão das formas e das cores deste corpo feminino recorda um quadro, revelando-se, porventura, a faceta de pintor de Almada Negreiros, além de insinuar a inocência de Antunes, recém-iniciado no conhecimento do mundo feminino, observando, deslumbrado, esta “novidade” de mulher em todo o seu detalhe.

2.4. INSTÂNCIA DESCRITIVA

A instância descritiva é a entidade responsável pela descrição da personagem narrativa (Vieira, 2008: 339-341). Ora, talvez seja necessário ultrapassar a ancestral dicotomia retrato (Schneidecker, 1990; Erman, 2006: 52-66; Reis, 2013) e auto-retrato (Beaujour, 1977; Forycki, 1988; Mall: 1997), acrescentando a estes processos figurativos o hetero-retrato (Vieira, 2008: 339-341). Além disso, é possível subcategorizar os dois últimos procedimentos em directo e indirecto. Há, portanto, cinco procedimentos descritivos a considerar, cada qual acarretando diferentes leituras da personagem narrativa.

2.4.1. RETRATO

Designamos *retrato* a descrição da personagem narrativa feita pela voz e focalização do narrador, seja este heterodiegético ou autodie-

gético. Ou seja, é obrigatória a coincidência destas instâncias – voz e focalização do narrador – e a não coincidência entre narrador e personagem descrita. Quando uma personagem é retratada, neste sentido estrito, a responsabilidade da descrição está inteiramente atribuída ao narrador, ou seja, à sua voz e focalização. Concebemos, pois, o retrato como um “dispositivo de figuração da personagem” (Reis, 2013), entre outros.

Vejamos um triplo retrato de João da Ega, sua mãe e irmã n’*Os Maias*. Trata-se de retratos porque a descrição é feita pela voz e pela focalização do narrador, neste caso, heterodiegético:

Ega andava-se formando em Direito, mas devagar, muito pausadamente – ora reprovando, ora perdendo o ano. Sua mãe, rica, viúva e beata, retirada numa quinta ao pé de Celorico de Basto com uma filha beata, viúva e rica também, tinha apenas uma noção vaga do que o Joãozinho fizera, todo esse tempo, em Coimbra. (Queiroz, s/db: 92).

Como a idoneidade de um narrador heterodiegético não costuma ser posta em causa, estes retratos são recepcionados como fiáveis, mas há exceções.

Na seguinte passagem do romance vergiliano *Em Nome da Terra* (1990), o narrador autodiegético faz o retrato dos velhos do lar de idosos onde fora compulsivamente colocado:

Era tudo gente aposentada de ser gente, vivia numa zona intermédia de uma cor de morte mas por empréstimo. E havia ainda um cheiro mole que eu sentia antes de ser também dele e já não sentir. (...) Nós já estamos a sair da sala e eu já estou a ver. Curvados amarelos estropiados, o ar taralhoco. (Ferreira, 1990: 18).

Em Vergílio Ferreira, aliás, abundam os retratos, pois a diegese gira em torno de um “eu” narrador que gosta de observar em silêncio o “Outro” – as personagens por ele descritas.

2.4.2 AUTO-RETRATO

Este procedimento implica que a personagem narrativa se descreve a si mesma. Sucede que a voz que dá essa descrição pode ser a da personagem, no seu discurso directo (auto-retrato directo), ou a do narrador, que mediatiza no seu discurso a voz da personagem (auto-retrato indirecto). Temos, pois, duas submodalidades de auto-retrato, e não apenas uma. É evidente que se o narrador for autodiegético e se se retratar enquanto personagem, como coincidem sujeito e objecto de descrição, sem intermediações, aquele produz um auto-retrato directo. O recurso ao auto-retrato revela capacidades de introspecção da personagem, seja esta lúcida ou não quanto ao seu “eu”.

Eis um exemplo claro de auto-retrato directo tirado do final d’*Os Maias*. Ega, em diálogo com Carlos, auto-retrata-se deste modo, arrastando nessa descrição a do companheiro: “– E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...” (Queiroz, s/db: 714). Este auto-retrato é importante na economia da obra, já que ele também justifica o subtítulo deste romance relativamente ao *alter ego* do autor e ao protagonista da narrativa: *Episódios da Vida Romântica*.

Em Nome da Terra apresenta vários auto-retratos do narrador-protagonista, João Vieira, para mostrar a decadência que o envelhecimento corporal acarreta. Numa sequência, o narrador recorda como fora obrigado a prescindir da privacidade no seu primeiro banho no lar de idosos. Antónia comanda o banho. Depois de a retratar, o narrador-protagonista auto-retrata-se nessa situação embar-

çosa e infantilizadora, expondo a sua nudez e a incompletude do seu corpo (uma perna amputada):

E sem me dar atenção, continuou a despir-me. Querida. Era uma moça ainda nova e ela retirava-me peça a peça a minha idade adulta até ficar a criança que ela queria. Eu tomo o banho! berrei-lhe para ela acreditar na minha força de homem. E ela disse ora não querem lá ver este menino birrento. Estou nu e sem razão para ter vergonha de estar nu, que era o que apenas me podia agora vestir. E tinha o coto da perna a atestar isso, porque o meu corpo não estava inteiro para atestar a importância de si. (Ferreira, 1990: 39).

Regressamos aos *Maias* para ilustrar o auto-retrato indirecto. *Miss Sara*, governanta de madame Gomes, descreve-se a Carlos da Maia, que a visita na qualidade de médico. É ela quem fornece os seus traços caracterizadores. Houve, pois, uma coincidência entre objecto e sujeito de descrição (*miss Sara*). Trata-se, por isso, de um auto-retrato. Porém, como o mesmo surge mediatizado pela voz do narrador, a passagem configura um auto-retrato indirecto:

Achou-lhe o pulmão direito um pouco tomado: e, enquanto a agasalhava, fez-lhe algumas perguntas sobre a família. Ela contou que era de York, filha de um clergyman, e tinha catorze irmãos: os rapazes estavam em Nova Zelândia, e todos eram de uma robustez de atletas. Ela saíra a mais fraca; tanto que o pai, vendo que aos dezassete anos pesava só oito arrobas, ensinou-lhe logo latim, destinando-a para governanta. (Queiroz, s/db: 351).

A escolha do auto-retrato indirecto, em detrimento do directo, acarreta, geralmente, a diminuição do relevo da personagem narrativa, porquanto o narrador não concede a esta o discurso directo, que lhe daria maior visibilidade.

2.4.3. HETERO-RETRATO

Este termo designa toda a descrição da personagem narrativa feita por outra personagem, subdividindo-se em duas modalidades. Há hetero-retrato directo sempre que uma personagem descreve outra no seu discurso directo, e hetero-retrato indirecto, quando a descrição de uma personagem feita a outra é mediada pela voz do narrador, pois que a focalização é da personagem. Este último caso tanto ocorre no discurso indirecto, como no discurso indirecto livre, e ainda em monólogo interior. Se a credibilidade de um narrador quase nunca é posta em causa, ao contrário da de uma personagem, cuja opinião será mais ou menos fiável, a insistência no hetero-retrato (directo e indirecto) cria uma heterogeneidade de opiniões sobre as personagens. A frequência desta modalidade descritiva n’*Os Maias* não será, pois, casual: Eça faz assim o retrato de uma sociedade lisboeta assente em aparências, enganos e maledicências. Vejam-se dois hetero-retratos directos de Ega, um da responsabilidade do amigo Carlos, o outro da baronesa D. Maria da Cunha, num jantar em casa dos Gouvarinhos. Na primeira passagem, Carlos tenta dissuadir Ega de desafiar Cohen em duelo:

- Não o posso mandar desafiar?
- Não.
- Então põe-me fora de casa...
- Estava no seu direito.
- No seu direito!... diante de toda a gente?...
- E tu, não eras amante da mulher diante de toda a gente?... (Queiroz, s/db: 270).

Já a baronesa D. Maria da Cunha, mulher algo inocente, exclama: “– Este Ega! Este Ega! Que graça! Que chique!” (Queiroz, s/db: 392). Repare-se na diferença de qualidades explicitadas nos dois

hetero-retratos feitos à mesma personagem... Esta modalidade descritiva dá ao leitor a forma como as personagens se veem, nem sempre a mais lúcida.

Ilustramos agora o hetero-retrato indirecto recorrendo a um trecho d’*O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires, e a outro d’os *Maias*. No primeiro romance, o protagonista Engenheiro Tomás Palma Bravo, também conhecido por *Infante*, é descrito logo nos primeiros capítulos por várias entidades, incluindo a Dona da Pensão onde se instalara o narrador homodiegético. A sua descrição aparece em discurso indirecto. É certo que a voz pertence ao narrador, mas a focalização é da Dona da Pensão, pois é ela a fonte dos traços descritivos identificáveis na passagem abaixo transcrita, como os sublinhados acentuam. Logo, trata-se de um hetero-retrato indirecto e não de um retrato:

A própria Dona da Pensão, tão pausada, tão arranjadeira, afirma que havia nele um coração largo e um cata-vento de caprichos; que ora seguia as lições do pai e do avô, pessoas de amigo conviver, ora os do citado tio Gaspar, o fidalgo do olhar que cegava. Tinha fases, dizia ela. (Pires, 1997: 44).

N’*Os Maias*, quando Carlos vê pela primeira vez Maria Eduarda, a descrição desta é feita pela voz do narrador. Mas a forma verbal “viu” tendo por sujeito implícito Carlos e o fascínio subjacente aos traços destacados clarifica pertencer a focalização a esta personagem masculina. Não há aqui qualquer discurso exteriorizado, antes um monólogo interior, uma intromissão do narrador no espaço psicológico de Carlos. Logo, trata-se de um hetero-retrato indirecto de Maria Eduarda feito por Carlos. A sua extensão obriga à truncagem do trecho:

Voltou-se, viu Maria Eduarda diante de si.

Foi como uma inesperada aparição – e vergou profundamente os ombros, menos a saudá-la que a esconder a tumultuosa onda de sangue que sentia abrasar-lhe o rosto. Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa de duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval (...). E depois de um instante de silêncio, que lhe pareceu profundo, quase solene, a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, de um tom de ouro que acariciava. (Queiroz, s/db: 348).

2.5. MATÉRIA DESCRITA

O parâmetro da matéria também permite inovar a tipologia da descrição da personagem narrativa, indo além do binarismo descrição física vs. descrição psicológica.

2.5.1. DESCRIÇÃO FÍSICA

Em primeiro lugar, a descrição física deve ser especificada quanto ao objeto descrito: é o corpo ou o vestuário da personagem narrativa que está a ser descrito? Ao primeiro corresponde a terminologia “descrição corporal”; ao segundo, “descrição indumentária” (Vieira, 2008: 330. Vide ainda Erman, 2006: 67). Há passagens que apostam claramente na descrição corporal e outras, pelo contrário, na descrição indumentária, mas também pode ocorrer uma simbiose das duas ou a transição da descrição indumentária para a corporal de uma personagem ou vice-versa.

Os retratos corporais são indispensáveis em narrativas eróticas. O retrato corporal, quando feito por um narrador heterodiegético, costuma ser recebido como fiável pelo leitor. Os auto-retratos corporais podem corresponder à descoberta do “eu”, e os hetero-retratos correspondentes, à do Outro. Vejamos a passagem de *Memorial do*

Convento em que Baltasar se encontra pela primeira vez em casa de Blimunda:

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. (Saramago, 2000: 55).

As lágrimas de Blimunda derramadas no recesso do seu lar pela mãe degredada tornam mais natural a fixação de Baltasar naqueles olhos, mas isso é insuficiente para explicar a sua descrição detalhada por parte de Sete-Sóis: na realidade, tal descrição corporal mostra o fascínio de Baltasar pela raridade do fenómeno que eles ostentam (as súbitas mudanças de cor) e o deslumbre daquele por Blimunda. É nos olhos desta personagem que se acende a chama do amor entre os protagonistas do *Memorial*.

Também há retratos físicos indumentários que amiúde categorizam a personagem em termos etários, profissionais, de género e de classe ou a situam temporalmente em romances históricos. No conto herbertiano “O grito”, a frase “Vejo os vestidos vermelhos e azuis das raparigas escoando-se por entre as mesas.” (Helder, 2001: 35) ostenta um curto retrato indumentário que indicia a profissão dessas personagens femininas, dado que a turvação do protagonista-narrador se produz num bar de alterne. Impressionisticamente, vêm primeiro mencionados os vestidos e suas cores, e só depois as personagens, o que reforça a desumanização das prostitutas.

Já esta curta passagem do *Memorial do Convento* demonstra os efeitos conseguidos pela transição de um retrato indumentário para um

retrato corporal. Trata-se da descrição física do casal real momentos antes de copularem:

Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente a fimbria bordada, a da rainha bom meio palmo mais, para que nem a ponta dos pés se veja, o dedo grande ou os outros, das impudícias conhecidas talvez seja esta a mais ousada. (Saramago, 2000: 15)

Esta opção autoral subentende a denúncia dos casamentos reais como questões de estado e não de amor. Não há qualquer intimidade no casal, donde as roupas a tapar todo o corpo, até quando aquele se prepara para tentar fazer um filho, pois que é apenas disso que se trata, como comprova o *incipit* da obra: “D. João, quinto do nome da tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.” (Saramago, 2000: 11).

Por fim, apresentamos uma passagem que mescla a descrição corporal com a indumentária. Já a citamos aqui, mas noutra contexto. Trata-se do Valentim do conto torguiano “Fronteira”: “Range primeiro a porta do Valentim, e sai por ela, magro, fechado numa roupa negra de bombazina, um vulto que se perde cinco ou seis passos depois.” (Torga, 1982: 25). Após a explicitação da magreza da personagem (retrato corporal), o narrador passa de imediato à descrição indumentária de Valentim. Os dois tipos de descrição física não se mesclam apenas no eixo sintagmático da frase, mas também no da significação: a personagem é magra porque é pobre, e fecha-se num casaco de bombazina preta para se confundir com a noite, dado ser contrabandista, como toda a aldeia raiana, pois o contrabando cons-

tituía o único modo de sobrevivência em terras improdutivas e em tempos de fronteiras fechadas.

2.5.2. DESCRIÇÃO PSICOLÓGICA

A descrição psicológica, isto é, centrada na *psique* da personagem, é muito vinculada em romancistas que querem marcar o tom reflexivo das suas obras. Aí, as personagens estão sujeitas a um maior número de descrições psicológicas e há passagens onde estão ausentes traços físicos. É o caso deste passo d' *O Mosteiro* (1980), de Agustina Bessa-Luís, em que são descritos os enfermeiros de um asilo psiquiátrico instalado num velho edifício monacal do Portugal profundo:

Os casos mais agudos não eram percebidos pelo comum da população; ficavam circunscritos às paredes do mosteiro e ao trato com os enfermeiros que, pelo hábito apático das suas funções, resistiam a confidenciar no exterior os diagnósticos, os usos e os tratamentos aplicados àquela turba cujo fundo mental acabavam por aceitar como normal. Até julgavam vagamente ofensivo da parte da gente do vale os sorrisos e a troça compassiva que acompanhavam sempre a experiência com um doído. O que se passava no mosteiro era de certo modo um capital intelectual que não desejavam devassar por nada do mundo. Por isso, todo o pessoal especializado tinha um ar gracioso e distraído que afastava a curiosidade dos leigos. (Bessa-Luís, 1995: 99-100)

Como se pode constatar na passagem supracitada, não há qualquer descrição física destes enfermeiros, apenas psicológica: traços corporais ou indumentários seriam aqui irrelevantes, quando o que preocupa as personagens em foco são questões psiquiátricas e de auto-imagem perante a população local, considerada retrógrada e intelectualmente inferior.

2.5.3. DESCRIÇÃO COMPÓSITA SINALÉTICA E NÃO SINALÉTICA

Há ainda uma terceira modalidade quanto à matéria descritiva, a compósita (Vieira, 2008: 330), que combina na mesma passagem elementos dos dois tipos elementares de descrição material, a física e a psicológica. Reforçando o cariz desconstrutivista desta nova tipologia, a descrição compósita desdobra-se, por sua vez, em duas submodalidades: a sinalética (Bardèche, 1964: 555, *apud* Vieira, 2008: 331) e a não sinalética. A primeira ocorre quando os traços descritivos físicos são apontados como sinais de características psicológicas da personagem. A segunda implica um simples encadeamento na mesma passagem de traços físicos e psicológicos, sem interpretações adicionais. Ilustremos a primeira submodalidade a partir do romance torguiano *Vindima* (1945), na voz do sobranceiro e misógino Dr. Bruno. A passagem não poderia ser mais esclarecedora do que se entende por descrição compósita sinalética:

– Não sei se sabe que o fundamental nas mulheres é o revestimento. É isso que lhes dá, digamos, categoria social. O resto são atributos sem importância. A pedra de toque de qualquer personalidade feminina está toda aí. Um bom casaco de peles diz-nos tudo a respeito da dona. Que idade tem, se é bonita... Até o seu carácter revela... Eu passo diante de uma montra, vejo um chapéu exposto, e já sei quem o vai usar. Quase que podia afirmar com precisão qual é o tom de pele da futura possuidora... (Torga, 2003: 165).

Exemplifiquemos agora a descrição compósita não sinalética a partir de outra passagem do mesmo romance. Açoitados pela fome, homens e mulheres tornam-se vindimadores sazonais na herdade duriense da Cavadinha, onde são miseravelmente acomodados de noite num único barracão, havendo apenas um muro a separar os dois géneros:

Um impudor de convívio chegado, de intimidade de paredes sem reboco e sem remate no tecto, rasgava o véu que cada natureza, principalmente se era feminina, trazia à volta de si. Velhas e novas, virgens e casadas, homens e meninos, olhavam-se descompostos e naturais, numa ironia tolerante. (Torga, 2003: 22).

À descrição física, que remete para o despir do vestuário (“descompostos e naturais”), sucede de imediato uma descrição psicológica (“ironia tolerante”). Mas esta, ainda que decorra da primeira numa lógica diegética, não é sinal da descrição física. Ou seja, as personagens revelam uma enorme capacidade de adaptação a péssimas condições logísticas, porque o estar nu não implica, normalmente, para estes seres “ironia tolerante”. Há apenas uma junção, na mesma frase, de traços físicos e psicológicos.

Acontece que a descrição sinalética se desdobra ainda em quatro estratégias, de acordo com crenças pseudocientíficas: a fisiognomónica, a frenológica, a quiromântica e a irológica (Vieira, 2008: 331-333). A primeira significa a dedução de traços psicológicos a partir do rosto da personagem, nexos causal estabelecido pelo suíço setecentista Lavater. A descrição sinalética frenológica estabelece um nexos causal entre as bossas e as protuberâncias cranianas e os traços psicológicos das personagens, com base em teorias oitocentistas galianas. A consulta aos frenólogos tornou-se uma moda para muitos burgueses da época, algo espelhado ou caricaturado na literatura, como se pode constatar na novela camiliana *Doze Casamentos Felizes*, onde o narrador faz um retrato compósito sinalético frenológico da personagem Manuel Antunes: “Já se disse que Manuel Antunes estava apaixonado, e, em cabeças do tamanho e rigidez craniana da dele, ideia que entre nunca mais saiu.” (Castelo Branco, 1988: 1000). Ou seja, Camilo ironiza o nexos causal entre a disposição craniana da personagem e a sua teimosia. As descrições quiromântica e irológica

estabelecem, respectivamente, uma ligação entre as mãos e os olhos da personagem e o seu carácter. Eis uma descrição sinalética irológica, retirada da mesma novela camiliana:

Se aos espertos e amestrados espíritos é impossível, com artifício e cálculo, esconder o coração que todo nos olhos se denuncia, e confessa nas palavras, mal poderia Manuel Antunes, de seu natural asselvajado, esconder às vistas ladinas da prima D. Tomásia o seu amor a Ângela. (Castelo Branco, 1988: 994).

De facto, o conceito de os olhos serem espelho da alma é aqui levado ao pé de letra, e nem Manuel Antunes consegue esconder no olhar “o seu amor a Ângela”, nem as “vistas ladinas” de D. Tomásia deixam de notar tal facto.

2.6. VALORAÇÃO DESCRITIVA

Significa este parâmetro a apreciação que a personagem narrativa pode granjear através da descrição. Também neste domínio, não há apenas os pólos dicotómicos descrição valorativa vs. pejorativa, mas todo um eixo gradativo que vai da personagem hipervalorizada à abjecta. Assim, no eixo eufórico, temos a descrição hipervalorizada, isto é, sentida como hiperbólica, e a valorativa. Depois, há descrições que se procuram mostrar neutras e outras problemáticas em termos de apreciação da personagem. No eixo disfórico, a descrição pode ser pejorativa ou hiperdepreciativa. Este último caso abrange a caricatura, quando a desvalorização torna ridícula a personagem, e a abjeção, quando a torna repugnante, quer aos olhos de outras personagens, quer aos do leitor (o que são casos bem distintos). A hipervalorização e a hiperdepreciação, quando feitas em auto-retrato ou hetero-retrato, podem surtir o efeito contrário ao pretendido pela personagem. Por exemplo, um auto-retrato hipervalo-

rizado pode ser recebido como ridículo se a narrativa demonstrar o desajuste do auto-elogio. Do mesmo modo, um auto-retrato hiperdepreciativo, se desadequado, pode despertar a piedade do leitor. Logo, deverá sempre fazer-se uma atenta contextualização das descrições para a correcta leitura da valoração da personagem. Ilustremos os procedimentos, começando pelo eixo eufórico.

No romance *Uma Abelha na Chuva*, o cocheiro Jacinto é valorativamente descrito pelo olhar de D. Maria dos Prazeres, uma mulher frustrada num casamento imposto pela família: “(...) cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada (...), homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude” (Oliveira, 2004: 21). No contexto de uma obra neo-realista, a descrição desta personagem não é sentida como hiperbólica, pois Jacinto é um herói popular (se bem que trágico), por oposição ao marido de D. Maria dos Prazeres, que vai naquela mesma charrete, bêbedo e impotente perante o desdém da mulher e a mortificação da sua consciência. Hiperbólica, sim, é a descrição da Menina do Mar no conto homónimo (1958) de Sophia de Mello Breyner, feita pelos olhos de um rapaz, mas isso apenas acentua a inocência desta criança e o amor nascente por aquele ser marinho: “Só te quero ver bem, porque nunca na minha vida vi uma menina tão pequenina e tão bonita.” (Andresen, s/d: 15). A epopeia camoniana está plena de descrições hipervalorativas que, numa lógica encomiástica, exaltam as virtudes de heróis e heroínas de Portugal ou de deuses que ajudam o povo luso. Assim, temos em “Vasco da Gama, o forte capitão, / (...) / De soberbo e de ativo coração, / A quem Fortuna sempre favorece” (Camões, I, 44) e uma “fermosíssima Maria” (Camões, III, 102), com papel determinante na batalha do Salado. Já em romances realistas, como n’*Os Maias*, esta linguagem hiperbólica soa a ridículo. Assim a descrição hipervalorativa de Maria Monforte, perspectivada por Pedro da Maia, que,

ingenuamente, alça uma mulher ao estatuto de deusa, visão depressa desmoronada pela narrativa:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os cabelos loiros, de um oiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica : os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação de mármore; e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à Terra. (Queiroz, s/db: 22).

Passemos ao eixo neutral e problematizador. No conto torguiano “Natal”, o mendigo Garrinchas abriga-se numa capela. Uma curta descrição aí presente é neutral, dada a objectividade dos traços destacados: “Enxuto e quente, o Garrinchas dispôs-se então a cear.” (Torga, 1982: 125). Já no conto torguiano “Repouso”, Lomba, um assassino arrependido, vê frustradas todas as suas tentativas de reintegração, decidindo então repousar na morte. A descrição que se segue problematiza ou anomiza a recepção leitora da personagem, amoralizando o discurso (Vieira, 2008: 444). O texto mostra quer a ferocidade do protagonista, quer a da aldeia, incapaz de perdoar: “Os olhos vítreos e arregalados pareciam querer impor ainda respeito e medo. Mas eram só eles a falar pelo corpo todo, encolhido, morto, humilde e manso como um monte de estrume.” (Torga, 1982: 31).

Finalizemos com o eixo disfórico. N’*Os Maias*, Dâmaso Salcede é descrito depreciativamente pelos olhos de Carlos, agastado com a intrusão daquele na sua vida privada. A aspereza dos termos não atinge, todavia, o grau da hiperdepreciação: “Era evidente pois que já andava ali, difamante e torpe, a tagarelice do Dâmaso.” (Queiroz, s/db: 390). Já no conto torguiano “Ressurreição”, o povo de Saudel é objecto aos olhos do padre Ulhão, de tal forma é depreciado nas

homílias. Todavia, o exagero dos termos ridiculariza, na verdade, este sacerdote com tiques sádicos:

O padre apeia-se da égua (...), e entra numa igreja (...) soturna e (...) gelada (...). Diz o intróito com muita solenidade, sobe as escadas de granito, lê, treslê, vira-se, volta-se, benze-se, e, por fim prega. É sempre uma descompostura de cima a baixo. Que ninguém presta. Que os pais são assim, que as mães são assado, que as filhas são porcas, que os filhos são brutos, que é tudo uma miséria.

Saudel, abismado, ouve. Depois, à saída, põe-se a ruminar. Quem irá dizer lá em cima tão mal do povo? (Torga, 1999: 99).

Já o narrador-protagonista do conto herbertiano “O grito” faz auto-retratos hiperdepreciativos: “Noto perfeitamente a minha mediocridade.” (Helder, 2001: 35). Porém, tal descrição deve ser lida à luz da história narrada: o protagonista fora aprisionado pela PIDE. O stress pós-traumático causado pelo grito que ouvira na cela nunca mais o deixou dormir descansado. Logo, a imagem abjecta que a personagem traça de si mesma desperta a piedade do leitor.

2.7. ORTODOXIA

A dicotomia que tem pautado a análise da descrição da personagem narrativa, no que concerne a este parâmetro, pode ser representada pelo título *Apocalípticos e Integrados* (1964), de Umberto Eco. As descrições das personagens seriam, pois, apocalípticas, isto é, heterodoxas, ou integradas, isto é, ortodoxas, submissas à “tipicidade” (Eco, 1991: 233), sem qualquer carácter inovador, e não é por acaso que o capítulo “Os personagens” dessa obra aborda o uso dos *topoi* na sua construção (Eco, 1991: 211-245). Todavia, a descrição da personagem narrativa conhece graus intermédios de ortodoxia e de heterodoxia, e mesmo estes termos devem ser bem definidos quando ligados à personagem.

A descrição ortodoxa depende de factores como a verosimilhança da personagem e dos espaços em que se inscreve, a coerência dos traços apontados ao longo da obra e o contexto interno e externo à mesma, ou seja, o (sub)género e a tendência estética em que a personagem se enquadra, fenómenos intertextuais, o grau de fidelidade ao referente, o contexto histórico da produção e recepção da personagem em causa e a satisfação de limites mínimos de horizontes de expectativas. A heterodoxia significa o desvio a todos estes factores integrantes, desvio esse que pode ou não atingir o nível do “apocalíptico”. Note-se que *heterodoxia* não é um sinónimo simplificado de impossibilidade, algo não coadunado com o que entendemos ser o mundo. De quantas estranhezas e paradoxos é feita a realidade humana!

Primeiro, se é verdade que a verosimilhança significa plausibilidade (Aristóteles, IX, 1451b), não é menos verdade que esta é um dado cultural, logo, mutável. O vestuário das personagens femininas de narrativas hodiernas, como *jeans* ou biquínis, seria inverosímil no mundo aristotélico ou no universo romanesco queirosiano. Patrick Imbert demonstrou como a descrição verosímil, isto é, realista, das personagens assenta “sur une structure ternaire liant indissolublement l’environnement au personnage et à un jugement de valeur” (Imbert, 1983: 99), sendo que os topónimos referenciais têm o efeito de aumentar a impressão de verosimilhança das personagens aí “colocadas”, assim como os julgamentos de valor atribuídos a objectos àquelas associados, como a simplicidade ou a vaidade (Imbert, 1983: 100).

Em segundo lugar, a coerência dos traços descritivos origina personagens com um grau elevado de ortodoxia, mas a inconstância das descrições não determina uma personagem heterodoxa. Por exemplo, no conto “Fronteira”, o zeloso guarda Robalo transforma-se no melhor contrabandista da aldeia porque tem um filho da mulher por quem se apaixonara. A personagem é redonda, mas não

incoerente ou heterodoxa: as circunstâncias ditaram a evolução de Robalo (Torga, 1982: 25-36). Grau mais elevado de incoerência e, consequentemente, de heterodoxia, demonstra o alferes Luís Alex d’*A Costa dos Marmúrios*, porque ele se irá revelar, afinal, um perfeito estranho para a mulher: “O problema é que em tempos eu me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau.” (Jorge, 2004: 167). Heterodoxia maior encontramos em textos surrealistas, como o conto herbertiano “Teorema”, baseado no mito inesiano, onde o paradoxo é auxiliar constante de descrições, a exemplo da dos Portugueses: “Somos um povo bárbaro e puro, e é uma grande responsabilidade encontrar-se alguém à cabeça de um povo assim. Felizmente o rei está à altura do cargo, entende a nossa alma obscura, religiosa, tão próxima da terra.” (Helder, 2001: 119).

A corrente estética em que uma narrativa se insere influencia, de facto, o grau de ortodoxia da personagem (cf. *supra*). O conto “Teorema” ostenta outras personagens ainda mais heterodoxas. Destacamos o protagonista, Pêro Coelho, personagem histórica, assassino de D. Inês, que defende ter matado “por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco” (Helder, 2001: 119) e que narra, em clave omnisciente, com toda a calma, a sua bárbara execução diante de D. Pedro, a quem tudo perdoa. Todavia, esta descrição de Pêro Coelho, conquanto perversa e heterodoxa, não é totalmente ilógica, já que a morte precoce de D. Inês eternizou o amor de D. Pedro e o nome de Pêro Coelho nos anais históricos. Bem distinto seria ter personagens com estas características em narrativas românticas ou realistas do Oitocentos português, cuja estrutura verosímil (ortodoxa) foi explicada por Imbert (cf. *supra*).

Mas o (sub)género em que a personagem narrativa se integra também dita, por si só, boa parte do seu grau de ortodoxia. Como diz o mesmo ensaísta:

Il faut, de prime abord, distinguer entre une description historique, ou liée à un récit de voyage et une description mise dans le contexte d'une nouvelle ou d'un roman. Dans ce dernier cas, la cohésion du discours fait qu'elle est sursignifiante et qu'elle est toujours liée à un personnage auquel elle renvoie. (Imbert, 1983: 97).

De facto, uma bruxa voadora e uma sereia não são personagens verosímeis numa narrativa realista, mas já o são numa narrativa infantil, dado que aí o maravilhoso implica um pacto de leitura *sui generis*, “proposant au lecteur de croire sans croire vraiment” (Todorov, 1989: 88). Do mesmo modo, um ser alienígena é verosímil em ficção científica, mas seria altamente heterodoxo num romace histórico. No conto infantil *A Menina do Mar*, de Sophia de Mello Breyner, o primeiro avistamento da criatura que dá título a esta narrativa breve é feita nos seguintes moldes: “E viu um grande polvo a rir, um caranguejo a rir, um peixe a rir e uma menina muito pequenina a rir também. A menina, que devia medir um palmo de altura, tinha cabelos verdes, olhos roxos e um vestido feito de algas encarnadas.” (Andersen, s/d: 10). A descrição corporal e indumentária da personagem dá a conhecer a sua natureza heterodoxa: a pequenez liliputiana, as cores dos cabelos e dos olhos e o vestido feito de algas afastam-na da órbita do mundo real. Mas a descrição apresenta aspectos verosímeis na lógica interna do conto infantil e da realidade do mundo marítimo: as cores dos cabelos e dos olhos remetem para tonalidades do mar e de certas plantas marinhas; e se a menina vive no mar, não é ilógico que o vestido seja feito de algas. Trata-se, pois, de um ser do mar. Todavia, não é referida nenhuma cauda. Ela é sempre referida como “menina” e não como “sereia”, o que as ilustrações de Pedro Avelar confirmam, pois a personagem ostenta sempre pernas (Andersen, s/d: 9 e 13). Portanto, ainda que a ausência de cauda a torne mais verosímil, por não se confundir com uma sereia, por outro lado,

sendo um insólito ser marinho, a meio caminho entre uma menina “verosímil” e uma sereia estereotipada, temos aqui a descrição de uma personagem heterodoxa por fugir ao estereótipo da sereia. Talvez seja uma forma de Sophia inovar relativamente ao intertexto de base, o conto “A sereiazinha”, de Hans Christian Andersen, onde existe uma similar relação de amor impossível entre dois belos e bondosos seres de mundos tão distantes quanto a terra e o mar (Andersen, 2005: 59-71). Diz a Menina do Mar ao rapaz que a encontrou:

(...) tu és da terra e se fosses ao fundo do mar morrias afogado. Mas eu sou uma menina do mar. Posso respirar dentro de água como os peixes e posso respirar fora de água como os homens. E posso passear pelo mar todo e fazer tudo quanto eu quero e ninguém me faz mal porque sou a bailarina da Grande Raia. (Andersen, s/d: 17).

Já em Andersen, a protagonista é uma tradicional sereia, bela e com cauda:

As princezinhas eram seis crianças lindas, mas a mais nova era a mais bonita de todas. A pele era tão clara e suave como uma pétala de rosa, os olhos tão azuis como o lago mais fundo, mas igualmente como todas as outras não tinha pés, o corpo terminava em cauda de peixe. (Andersen, 2005: 59).

Por outro lado, em muitas narrativas “é o género que *a priori* define o herói”, impondo ao texto “linhas de resistência” que podem ir até à “previsibilidade total” (Hamon, 1977b: 86), o que sucede mais na literatura de massa. Por conseguinte, a ortodoxia também envolve fenómenos intertextuais: quanto mais se desviar de obras literárias conhecidas e de esquemas literários padronizados, tanto mais inovadora ou heterodoxa será a descrição da personagem.

A ortodoxia descritiva depende ainda da referencialidade. Desbravou-se caminho ao conceber a existência de personagens referenciais, que estabelecem um nexos com dados culturais, podendo estas ser históricas, mitológicas, alegóricas ou tipológicas (Hamon, 1977b: 87-88). Designamos por *referencialização* o estabelecimento desse elo (Vieira, 2008: 525). Todavia, pese embora a funcionalidade desta concepção e o estatuto ficcional partilhado por todas as personagens narrativas, a prática crítica esbarra com a “natureza não binária, mas analógica” (Vieira, 2008 : 528) da referencialidade daquelas (questão muito polémica), e isso tem consequências para a avaliação da ortodoxia da personagem narrativa: a sophiana Menina do Mar é menos referencial do que o queiroso Carlos da Maia, o qual é menos referencial do que o herbertiano Pêro Coelho, que, por mais heterodoxo que seja, remete sempre para uma personalidade histórica. Mas este, por sua vez, é menos referencial do que o verosimilmente construído D. Francisco Manuel de Melo d’*O Prisioneiro da Torre Velha* (2003), de Fernando Campos, fiel a várias fontes históricas e aos textos elaborados por aquele escritor seiscentista, como sublinham as “Notas do Autor” desse romance (Campos, 2003: 413-414). Vários ensaístas sustentam o nosso entendimento da natureza gradativa da referencialidade da personagem narrativa (Doležel, 1979: 206; Pavel, 1988: 19-58; Jouve, 1998: 67-74). A explicitude de Pierre Cordoba justifica que o citeamos:

(...) je n’aimerais pas terminer sans introduire, à côté de la notion de “pacte fictionnel”, celle de “degrés de fictionnalité”. Il me semble en effet important de concevoir les notions de “réfèrent réel” et de “réfèrent fictif” non pas comme des entités globalement opposables, mais, plutôt, comme les limites qui définissent un champ de possibilités. (Cordoba, 1984: 43. Sublinhado nosso)

Há uma grelha de análise bastante operativa na análise do grau de referencialidade da personagem romanesca e que, em nosso entender, pode ser aplicada a todas as personagens narrativas: o seu eventual parentesco com o mito; a eventual exposição da sua ficcionalidade; e o seu grau referencial, que, por ordem crescente, é de natureza tríplice – o possível, o provável e o certo (Jouve, 1998: 64-111). A dimuição ou aumento da densidade referencial de uma personagem depende de múltiplos procedimentos, como atestados de veracidade, infracções metalépticas, entre outros (Vieira, 2008: 533-542). É nos romances históricos, testemunhais ou diarísticos que podemos encontrar um maior número de personagens de referencialidade certa. (Jouve, 1998: 64-111). Claro que mais ortodoxa será a personagem referencial quanto mais fiel for à documentação histórica ou a obras literárias conhecidas do mesmo autor ou de outros onde essa personagem aparece, o chamado “regresso híbrido da personagem”, estudado por Daniel Aranda (2004: 351-361, *apud* Vieira, 2008 : 519-520). Ora, o autor tem a liberdade, mas não a responsabilidade ou a obrigação, de fazer corresponder a sua personagem ao modelo referencial que lhe está na base: não há “responsabilité référentielle” (Ricardou, 1971: 232-233), e o regresso das personagens pode transgredir as características da personagem hipotextual (Aranda, 2004: 354-358, *apud* Vieira, 2008 : 519). Quando existe tal desvio ou transgressão, criam-se personagens tendencialmente heterodoxas. É o que acontece nas histórias alternativas, insubmissas às fontes historiográficas (pelo menos às mais conhecidas), de que *A Ponte dos Suspiros* (1999), de Fernando Campos, é um exemplo. E assim, nesta obra, um D. Sebastião sobrevivente à batalha de Alcácer Quibir, disfarçado de peregrino, dirige-se nestes modos humildes ao arcebispo de Veneza: “– Avaliareis a que ponto eu era orgulhoso e desatinado. Porque não segui eu, antes de partir para África, os conselhos dos mais velhos e assisados?” (Campos, 2000: 13).

A descrição de uma personagem tem também de ser considerada ortodoxa ou heterodoxa à luz da época em que a narrativa foi escrita. O “torpe Ismaelita” d’*Os Lusíadas* (Camões, I, 8) correspondia à perspectiva ortodoxa da época do árabe infiel e sanguinário. Hoje, a interculturalidade já permite outras descrições de personagens islâmicas, como as que surgem n’*O Cavaleiro da Águia* (2005), de Fernando Campos, centrado em Gonçalo Mendes da Maia, *o Lidador*, que apresenta personagens bondosas e cruéis, independentemente de o seu credo seguir a Bíblia ou o Corão. Observe-se, assim, o exemplo desta curta passagem, que foge ao estereótipo religioso e étnico que a epopeia camonianiana ostenta:

Cavalgaram calados no tumulto dos corações. Então Soleima contou a Buthayna que o rei al-Mutâmid deixara de sofrer, pois falecera em ferros na prisão de Aghmât.

Silencioso chorou o coração de Buthayna. Manso, manso, a voz de Soleima recitava um dos últimos poemas do desgraçado emir (...). (Campos, 2013: 218).

Esta descrição de personagens árabes não pode ser considerada heterodoxa hodiernamente, a menos que o leitor tenha um olhar preconceituoso para com esses povos. Estamos, pois, a entrar no domínio do estereótipo. Ora, o grau mais radical de descrição ortodoxa não é a fiel referencialidade de uma personagem histórica ou a manutenção cuidadosa da coerência da personagem, mas precisamente a descrição estereotipada. A estereotipização da personagem narrativa recorre a pelo menos três processos: o uso pouco inovador de tópicos literárias prestigiadas, os *topoi* já analisados por Curtius, o que Umberto Eco vergastou como uma integração literária preguiçosa (Eco, 1991: 233-245); o seguidismo de modas literárias, podendo daí resultar um plágio mais ou menos encoberto de tipos

literários ou personagens presentes em obras (estrangeiras), que são depois objecto de “corte e cose”; e a utilização de estereótipos étnicos, sempre concernentes ao Outro, ao estrangeiro, que o leitor tem menos probabilidades de conhecer, o que faz com que haja um certo paradoxo entre desconhecimento e pseudo-conhecimento, incorrendo-se em generalizações do carácter ou da fisiologia de um povo, de que redundam descrições ridículas ou xenófobas (Amossy, 1984: 699; Florack, 2010: 492-497), sem que o leitor disso por vezes se aperceba. Todas as épocas têm os seus estereótipos étnicos, e há autores mais propensos a eles do que outros. Florack (2010: 491-494) indica que a análise da estereotipização étnica de uma personagem (narrativa) é importante, mas que, sendo um dado cultural mutável, deve ser abordada numa perspectiva contextual de produção e de recepção, como é flagrante em muitas personagens judias retratadas de forma anti-semita em diferentes épocas históricas. Ilustraremos apenas dois casos, um em que se denuncia o seguidismo de modas literárias, de que resultam personagens maximamente estereotipadas; outro, em que o autor foge à figuração do Judeu como um velho miserável, que “appears as a cultural model in the most disparate novelistic plots”, sendo, apesar das variantes, sempre “perceived as a stereotype in the vivid evidence of reading” (Amossy, 1984: 691), e a que não falta muitas vezes o tipificado nariz adunco (Amossy, 1984: 693).

No primeiro caso, *Viagens na Minha Terra* (1846), de Garrett, zurze nos romancistas (em que ele se inclui) que plagiam personagens aos românticos franceses da moda através da técnica do recorte e da recomposição:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo (...).

Trata-se de um romance (...). Cuidas que vamos estudar a História, a natureza, monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não sejas pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colorir-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado; exige um estudo, um talento, e sobretudo um tacto!... Não, senhor; a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico:

Todo (...) o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos de dezanove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.

Ora bem, vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugénio Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrap-books*; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões; com os palavrões *iluminam-se*... (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (Garrett 1963: 27-28).

A irónica frase final demonstra o desprezo de Garrett pela descrição estereotipada destas personagens.

No segundo caso, Miguel Torga escapa ao anti-semitismo do estereótipo judeu no conto “O Alma-Grande”, que tem por tema o criptojudaísmo em terras raianas, neste caso, a aldeia transmontana de Ríba Dal (Torga, 1982: 15). Eis a definição de estereótipo étnico:

When literary characters (...) appears as members of a certain people in that they are identified through a combination of corresponding stereotypes considered typical for this group, then they *speak* and *behave* according to these typical stereotypes. This means that their positive and negative character traits (...) correspond with the reader's knowledge about the national character of the people they represent. The greater the agreement, the more the character appears one-dimensional and not as a complex character with individual traits. (Florack, 2010 : 498).

Ruth Amossy explica porque acontece esta adesão do leitor ao estereótipo: “It derives from the fact that the relation of the type to Knowledge is considered a relationship with Truth and not an undue subordination to prejudice.” (Amossy, 1984: 699). Ou seja, os leitores não se apercebem de que não estão a lidar com verdades mas com preconceitos.

Que descrições apresenta então o conto torguiano citado *supra*? Perante a iminência da morte de Isaac, e não querendo estes cripto-judeus, num contexto em que o catolicismo era a religião oficial do Estado Novo português, receber a confissão e a extrema-unção, Lia é coagida a chamar o “abafador”, “o Alma-Grande” (Torga, 1982: 15). Lia, profundamente comovida, responde a Abel, o filho angustiado e incrédulo, apenas “com duas lágrimas silenciosas pela cara abaixo” (Torga, 1982: 18). Todavia, indica o narrador, “Isaac era cedro do Líbano, rijo, no cerne” (Torga, 1982: 18), e que resiste, para grande surpresa de Alma-Grande, à tentativa de eutanásia. O encontro dos dois é descrito como “um combate”, que, por desigualdade de forças dos antagonistas, mais enobrece a resistência de Isaac, dividido em duas partes, em que uma desejava partir, e a outra era “um pedaço de ser nobre e agradecido à seiva, [que] corajosamente defendia o resto da muralha.” (Torga, 1982: 19). O “gesto inocente e filial” (Torga,

1982 : 22) de Abel faz Isaac recuperar as forças em pouco tempo, para surpresa de todos, desenhando-se, então, um plano de “vingança” de Isaac sobre Alma-Grande, que, “cada vez mais culpado, (...) via o medo” (Torga, 1982: 23). Assim, o conto apresenta personagens judias diversificadas, com elevado grau de individualização, de força, de humanidade e de dignidade perante a mais bruta das realidades, a iminência da morte, nunca aparecendo o tal esterotipado velho judeu agiota e de nariz adunco. Podemos, eventualmente, vislumbrar uma concessão ao estereótipo judaico pelo desfecho do conto, ao usar Isaac (e Abel) da lei de talião sobre o Alma-Grande.

Por fim, terá limites o grau de heterodoxia da descrição da personagem narrativa? Sim. A descrição heterodoxa, por mais “apocalíptica” que seja, tem de respeitar parâmetros mínimos de horizontes de expectativas dos leitores. Essa fronteira pode ser estabelecida num grau mínimo de antropomorfismo, sob risco de a personagem se tornar ilegível. Diz, pois, Vincent Jouve que até “les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d’attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde «réel»” (Jouve, 1998: 28).

3. CONCLUSÃO

Em suma, julgamos ter estabelecido uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa, fugindo aos esquemas tradicionais dos binarismos estruturalistas, dando conta da variedade múltipla de opções do autor no que à descrição de personagens narrativas diz respeito, e comprovado a operatividade deste mesmo aparelho conceptual no que concerne à prática crítica.

REFERÊNCIAS

ALMADA NEGREIROS, José de (1971). *Obras Completas*, vol. 2, *Nome de Guerra*. 3.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa [1938].

- AMOSSY, Ruth (1984). "Stereotypes and representation in fiction". *Poetics Today*. 5.4: 689-700.
- ANDERSEN, Hans Christien (2005). "A sereiazinha", in *Contos e Histórias Completos de Hans Christian Andersen*, vol. 1, Introd. Erik Däl, Pref., trad. do dinamarquês e notas Silva Duarte. Vila Nova de Gaia: Gailivro. 59-71.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (s/d). *A Menina do Mar*. Ilustrações Pedro Avelar. Porto: Figueirinhas [1958].
- ARISTÓTELES (1998), *Poética*. Trad, pref., introd. e apêndices Eudoro de Sousa. 5.^a ed., Lisboa: IN-CM.
- BAL, Mieke (1977). *Narratologie. Les Instances du Récit*. Paris: Klincksieck.
- BARTHES, Roland (1968). "L'effet de réel". *Communications*. 11: 84-89.
- BEAUJOUR, Michel (1977). "Autobiographie et autoportrait". *Poétique*. 32: 442-458.
- BESSA-LUÍS, Agustina (1995). *O Mosteiro*. 4.^a ed., Lisboa: Guimarães Editores [1980].
- BRETON, André (1979). *Manifestos do Surrealismo*. 3.^a ed., Prefácio Jorge de Sena. Lisboa: Moraes Editores.
- BRETON, André (1995). *Nadja*. Edition entièrement revue par l'auteur, Paris: Gallimard [1928].
- CAMÕES, Luís de (1984). *Os Lusíadas*. 12.^a ed., Prefácio Hernâni Cidade. Lisboa: Círculo de Leitores [1572].
- CAMPOS, Fernando (2000). *A Ponte dos Suspiros*. 2.^a ed., Lisboa: Difel [1999].
- CAMPOS, Fernando (2013). *O Cavaleiro da Águia*. 3.^a ed., Lisboa: Divina Comédia [2005].
- CAMPOS, Fernando (2003). *O Prisioneiro da Torre Velha. Quare?*, Lisboa: Difel.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1988). *Obras Completas*, vol. 8, *Doze Casamentos Felizes*. Porto: Lello & Irmão. 967-1150 [1861].

- CESARINY, Mário (1994). *Titânia. História Hermética em Três Religiões e um só Deus Verdadeiro com Vistas a mais Luz como Goethe Queria*. Lisboa: Assírio & Alvim [1977].
- CORDOBA, Pierre Emmanuel (1984). “Prenom Gloria: pour une pragmatique du personnage”, in AA.VV., *Le Personnage en Question. Actes du IV^e Colloque du S.E.L. Toulouse – 1-3 Décembre 1983*. Toulouse : Service des Publications U.T.M. 33-44.
- DERRIDA, Jacques (2001). *La Dissémination*. Paris: Seuil [1972].
- DOLEŽEL, Lubomír (1979). “Extensional and intensional narrative worlds”. *Poetics*, 8, 1/2: 193-211.
- ECO, Umberto (1991), *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Helena Hubernatis. Lisboa: Difel [1964].
- ERMAN, Michel (2006). *Poétique du Personnage de Roman*. Paris: Ellipses.
- FERREIRA, Vergílio (1990). *Em Nome da Terra*. 2.^a ed., Lisboa: Bertrand Editora [1990].
- FLORACK, Ruth (2010). “Ethnic stereotypes as elements of character formation”, in Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin / New York: De Gruyter. 478-505.
- FORYCKI, R. (1988). “De l’autoportrait romantique: Stendhal et Delacroix”, in K. Kupisz, G-A. Pérouse et J.-Y. Debreuille (eds.), *Le Portrait Littéraire*. Lyon: PUL. 199-208.
- GALAND-HALLYN, Perrine (1994). “Descriptions décadentes. L’«inquiet plaisir» de Desiré Nisard”, *Poétique*, 99: 321-337.
- GARRETT, Almeida (1963). *Obras de Almeida Garrett*, vol. 1, *Viagens na Minha Terra*. Porto: Lello & Irmão. 9-207 [1846].
- GENETTE, Gérard (s/d). *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Introd. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega [1972].
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas (1995). *Sémantique Structurale. Méthode de Recherche*. 2^{ème} ed., Paris: PUF [1966].

- HAMON, Philippe (1977a). “O que é uma descrição?”, in Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon e Danielle Sallenave, *Categorias da Narrativa*. Trad. Cabral Martins, Pref. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega. 55-76 [1972].
- HAMON, Philippe (1977b). “Para um estatuto semiológico da personagem”, in Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon e Danielle Sallenave, *Categorias da Narrativa*. Trad. Cabral Martins, Pref. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega. 77-102 [1972].
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- HAMON, Philippe (1991). *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. Paris: Macula.
- HAMON, Philippe (1993). *Du descriptif*. Paris: Hachette.
- HAMON, Philippe (1998). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. 2^{ème} éd. remaniée, Genève: Droz [1983].
- HELDER, Herberto (2001), *Os Passos em Volta*. 8.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim [1963].
- IMBERT, Patrick (1983). “La structure de la description réaliste dans la littérature européenne”. *Semiotica*. 44, 1-2: 95-122.
- JORGE, Lídia (2004). *A Costa dos Murmúrios*. 14.^a ed., Lisboa: Dom Quixote [1988].
- JOUBE, Vincent (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. 2^{ème} éd., Paris: PUF [1992].
- KLAUS, Peter (1982). “Description and event in narrative”. *Orbis Litterarum*. 37: 201-216.
- MALL, Laurence (1997). “Les luxes de l'autoportrait par hypothèse”. *Poétique*. 112: 387-407.
- OLIVEIRA, Carlos de (2004). *Uma Abelha na Chuva*. 2.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim [1953].

- PARSONS, Terence (1980). *Nonexistent Objects*. New Haven: Yale University Press.
- PEDRO, António (1978). *Apenas uma Narrativa*. 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa [1942].
- PIRES, José Cardoso (1997). *O Delfim*. 15.^a ed., Introd. Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Dom Quixote [1968].
- QUEIROZ, Eça de (s/da). *O Primo Bazílio*. De acordo com a segunda edição. Fixação do texto e notas Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil [1878].
- QUEIROZ, Eça de (s/db). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. De acordo com a primeira edição. Fixação do texto e notas Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil [1888].
- REIS, Carlos (2013). *O retrato como figuração*, [em linha] disponível no endereço <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/06/13/o-retrato-como-figuracao/> [consultado em 20/6/2013].
- REIS, Carlos (2014). *O rosto da personagem*, [em linha] disponível no endereço <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/01/20/primeiro/> [consultado em 30/1/2014].
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1998). *Dicionário de Narratologia*. 6.^a ed., Coimbra: Almedina.
- REUTER, Yves (1988). “L’importance du personnage”. *Pratiques*. 60: 3-22.
- RICARDOU, Jean (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- RICARDOU, Jean (1971). *Pour Une Théorie du Nouveau Roman*. Paris: Seuil.
- RUTHROF, Horst (1981). *The Reader’s Construction of Narrative*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- SARAMAGO, José (2000). *Memorial do Convento*. 32.^a ed., Lisboa: Caminho [1982].
- SARAMAGO, José (1998). *Todos os Nomes*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho [1997].
- SARRAUTE, Nathalie (2001). *L’ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard [1956].

- SCHNEDECKER, Catherine (1990). “Un genre descriptif: le portrait”. *Pratiques*. 66: 59-106.
- SCHNEIDER, Ralph (2001). “Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction”. *Style*. 35. 4: 607-640.
- SEGOLIN, Fernando (1978). *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes.
- SPLKA, Mark (1978). “Character as a lost cause”. *Novel*. 11: 197-217.
- STEINER, Georges (2002). *Gramáticas da criação*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água [2001].
- TODOROV, Tzvetan (1989). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil [1970].
- TORGA, Miguel (1999), *Contos da Montanha*. 9.^a ed., Lisboa: Dom Quixote [1941].
- TORGA, Miguel (1982). *Novos Contos da Montanha*. 11.^a ed., Coimbra: Edição de Autor [1944].
- TORGA, Miguel (2003). *Víndima*. 7.^a ed., Lisboa: Dom Quixote [1945].
- VALETTE, Bernard (1985). *Esthétique du Roman Moderne*. Paris: Nathan.
- VAN BUUREN, Maarten (1980), “L’essence des choses: Étude de la description dans l’oeuvre de Claude Simon”. *Poétique*. 43: 324-333.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2008). *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*. Lisboa: Colibri.

ABSTRACT

One of the most important processes in a (literary) narrative character’s figuration is the description, here understood as direct characterization. Matter continuously under consideration, from Antiquity to present days, and according to multiple perspectives, such facts seem to indicate the lacunarity of these studies, legitimizing the design of new descriptive typologies. Our proposal disrupts the traditional binary of protagonist’s original framework vs. dissemination, portrait vs. self-portrait, physical vs. psycho-

logical, detailed vs. schematic, evaluative vs. derogatory and stereotypical vs. innovative description.

Keywords: Description; typology; character; narrative; deconstructionism.

RESUMO

Um dos processos mais importantes na figuração de uma personagem narrativa (literária) é a descrição, aqui entendida como caracterização directa. Matéria analisada, em contínuo, desde a Antiguidade até aos nossos dias, e de acordo com múltiplas perspectivas, tais factos parecem indiciar a lacunaridade desses estudos, legitimando a concepção de novas tipologias descritivas. A nossa proposta desestrutura o tradicional binarismo enquadramento inicial do protagonista vs. disseminação, retrato vs. autorretrato, descrição física vs. psicológica, detalhada vs. esquemática, valorativa vs. pejorativa e estereotipada vs. inovadora.

Palavras-chave: Descrição; tipologia; personagem; narrativa; desconstrutivismo.

