



Um ensaio na sala de aula
An essay in the classroom

Ariovaldo Vidal¹

Resumo: O artigo busca comentar alguns aspectos importantes do ensaio de Antonio Candido, “A personagem do romance”, publicado no livro coletivo *A personagem de ficção*. No ensaio, o autor demonstra que a força da personagem depende sobretudo de sua integração com o todo da narrativa. Num segundo momento, o artigo busca exemplificar tal pressuposto analisando dois segmentos: a página de abertura de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, e a do conto “Amor”, de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Antonio Candido; “A personagem do romance”; *Fogo morto*; “Amor”.

Abstract: The article seeks to present some relevant comments on the essay by Antonio Candido, “The novel’s character” published in the collective book *The character of the fiction*. In the essay, the author shows that the strength of the character depends mostly on the integration with the whole narrative. In a second moment, the article seeks to exemplify that assumption by analyzing two segments: the opening page of *Dead fire* by José Lins do Rego, and of the short story “Love” by Clarice Lispector.

Keywords: Antonio Candido; “The novel’s character”; *Dead fire*; “Love”.

A personagem do romance

Antonio Candido dizia querer ser chamado simplesmente de professor, entre outros títulos que poderiam lhe caber com toda justiça, se pensarmos por exemplo na sua extraordinária produção ensaística, em que a preocupação com o leitor é evidente, e não só naqueles destinados à sala de aula; na verdade, ao passar do espaço do jornal para a sala de aula da universidade preocupou-se com que a passagem não perdesse de vista o interlocutor e o respeito a ele, ao contrário de um discurso que tantas vezes (no jornal e na academia) se pauta pela arrogância e autoritarismo. O cuidado com a formulação de uma linguagem crítica sem impostação, sem modismos, que não fizesse do discurso crítico uma forma de sobrepor-se ao autor ou a seu leitor, parece ser prova disso; daí o sentimento de depuração e clareza que transparece de seus textos, em que o intuito de parafrasear ou resumir por parte do leitor acaba criando o desejo de reproduzir a frase por inteiro. Diga-se também que isso não abre mão do rigor crítico que justifica a própria existência do trabalho acadêmico, o que torna o texto um objeto sempre aberto à discussão e ao debate. Mas o desejo de ser reconhecido como professor seguramente tem a ver com uma atitude de transitividade do conhecimento, de compreender que o conhecimento só se completa na interação com o outro, e que a sala de aula é um espaço propício a esse encontro, incorporando crítica e autocrítica, sem deixar contudo de tomar posição.

¹ Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.

Dentre as várias contribuições de Antonio Candido para o trabalho do professor de literatura em sala de aula, destaca-se o ensaio “A personagem do romance” (CANDIDO, 1992, p. 51-80), que ultrapassa os limites da literatura e abrange certamente outras formas narrativas de ficção e não-ficção; um entre vários exemplos de sua crítica de que é possível tratar de questões complexas sendo simples. Publicado originalmente em 1964 e fruto de um curso de teoria do romance de anos antes, o ensaio difere de outros do autor como, por exemplo, “Degradação do espaço” (*O discurso e a cidade*), pois neste a reflexão sobre o espaço enquanto categoria estrutural da narrativa emerge de uma leitura detalhada do romance tomado como objeto, ao passo que o anterior possui uma formulação mais geral, estendendo as considerações para a natureza e configuração da personagem enquanto tal. Entretanto, o ensaio se volta também para aquela direção, pois mais do que a consideração da personagem desvinculada da materialidade do romance, o que se tem é uma série de formulações que mostram justamente a integração da personagem com a obra, e o modo de abordá-las enquanto uma unidade de construção.

As considerações do autor não se restringem ao ato de criação do romancista, ainda que apareçam comentários amplos a depoimentos de escritores-críticos, tanto de “técnica tradicional”, quanto de procedimentos modernos; o ponto fundamental é que suas considerações estão postas na atitude de quem analisa a personagem (o leitor), pois a análise e interpretação da obra literária sempre estiveram à frente das preocupações do professor; bastaria lembrar-se da ressalva na introdução de *O estudo analítico do poema*, quando Candido adverte que se estudará o poema, e não a poesia enquanto criação poética, por razões ali expostas. Assim que, no ensaio de agora, mesmo ao falar de maneira assertiva em como se dá o processo de criação da personagem, é antes uma elaboração narrativa que o ensaísta formulou no convívio com inúmeros romances e autores. Dizendo de outro modo, o processo não é assim somente porque um escritor deixou seu testemunho (ainda que haja referência a vários), mas porque as constantes da leitura analítica foram aparecendo na prática continuada do convívio entre leitor e personagens.

Dentre vários aspectos importantes do ensaio, e de tantas formulações primorosas pela simplicidade esclarecedora, quero deter-me justamente no veio central da argumentação do crítico, em que as considerações sobre a personagem se transformam num instrumento de análise e interpretação, pois o interesse do ensaio se volta justamente (ou sobretudo) para a leitura da obra literária, como foi dito, ainda que trate da natureza do problema. Uma formulação como essa pode ser motivo de restrição, dado ser evidente que a discussão da natureza ou estatuto da personagem será sempre um pressuposto para poder trabalhá-la na obra concreta; mas é certo também que o risco que se corre neste segundo caso é o de abandonar a necessidade da análise integradora dos elementos e usar a obra apenas como referência.

Nas páginas seguintes, faço um brevíssimo resumo (composto de paráfrase, aspas e alguns comentários) dos aspectos da argumentação que interessam por agora. Candido parte das semelhanças e diferenças entre pessoa e personagem: diz que o conhecimento que temos dos seres vivos na realidade baseia-se numa espécie de paradoxo, pois se existe continuidade relativa da percepção física, ocorre

frequentemente uma descontinuidade relativa da percepção espiritual, que parece romper a unidade, já que há no ser vivo uma variedade de modos-de-ser (enquanto percepção que temos do outro) que se mostra de maneira contraditória. Assim, a superfície do corpo pertence a um domínio finito, ao passo que a esfera da subjetividade, a um domínio incontornável, pois se há a possibilidade de abranger o primeiro plano (e que nos choca quando temos a sensação de uma descontinuidade), o segundo não se mostra com a mesma unidade e integridade de sentido que, a rigor, não possui, o que faz o conhecimento dos seres ser sempre uma experiência fragmentária. E mesmo com a morte, como adverte o crítico, a percepção que temos de uma pessoa, ainda que próxima, será sempre incompleta e algo arbitrária.

Com a personagem de romance a situação não é outra, pelo contrário, pois esta se mostra até mesmo mais fragmentada, já na caracterização física; ocorre porém uma diferença básica entre os dois seres: na vida, o fragmentário é condição imanente à experiência, ao passo que no romance o fragmentário é estabelecido e dirigido dentro de uma estrutura; neste sentido, ocorre na constituição da personagem uma necessária simplificação de dados, que na vida são abundantes e dispersos, sem que a complexidade da personagem se torne menor; ao contrário, essa simplificação é condição para que a personagem transmita no mesmo grau a complexidade da outra, que lhe deu origem. Por isso mesmo, uma das distinções simples e certas entre pessoa e personagem – formulada por E.M. Forster em seu conhecido trabalho sobre o romance e mencionada no ensaio – está em que ambas se equivalem quanto à sensibilidade e linha de ação, distinguindo-se, entretanto, pelo fato de que a personagem come e dorme muito pouco, mas vive intensamente as relações humanas, em especial as amorosas.

Uma personagem oscila entre dois polos extremos, que nunca aparecem de maneira absoluta e excludente: são sempre seres que nascem da mistura de dados da realidade com os impulsos da fantasia, por mais que o escritor tente se apegar ao real ou, do outro lado, que a personagem habite o mais estranho dos planetas. O fato de nascer muitas vezes de uma realidade imediata ao escritor não faz da comparação com essa realidade o critério de avaliação, pois necessariamente haverá aí um processo de modificação em que entram acréscimos, supressões e alterações da figura que lhe deu origem; como adverte o autor em outro texto, “a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 1985, p. 12). Em diferentes proporções, em graus diversos, as personagens nascem da memória do escritor, da observação da realidade e de sua imaginação (incluída aí sua atividade decisiva de leitor), condições que se combinam de modo distinto em cada autor e mesmo em cada obra de um autor, sem se manifestar nele de maneira necessariamente consciente.

O ponto central é que, mesmo tentando apegar-se fielmente à realidade que o circunda, o êxito do escritor dependerá da organização estética do material selecionado, visto que a verossimilhança (enquanto possibilidade de comparar o mundo do romance ao mundo real) é resultado dessa organização, que dará à obra e à personagem a condição de verossímeis. Candido dá o nome de “convencionalização” a esse procedimento de simplificação dos dados que definem intensamente uma

personagem, e a partir do qual a complexidade de um ser vivo surgirá para o leitor.² O decisivo está em que, na constituição da personagem, ela seja mais lógica e clara do que a pessoa, não mais simples; mais fixa, sem dúvida, não menos profunda, mais nítida de contornos, mais definida, o que faz nesse processo a grande personagem tornar-se exemplar, não no sentido moral, mas de um determinado modo-de-ser; e por suas qualidades morais baixas ou elevadas ganhar a dimensão de símbolo de uma condição histórica ou existencial.

Baseado também nas considerações de François Mauriac, diz o crítico que, para isso, o escritor isola o indivíduo no seu grupo social e, depois, a paixão dominante no indivíduo. Assim, um número relativamente pequeno de traços caracterizadores é selecionado pelo escritor, mas traços que se ampliam ao se combinar e reaparecer nas mais variadas cenas e contextos, fazendo a própria personagem ganhar em amplitude e adensamento. Cada novo contexto intensifica a personagem; cada vez que reaparece, torna-se mais reveladora de sua condição, havendo nesse processo um movimento de mudança e permanência no tempo. Há uma linha de coerência fixada desde o início, ainda que fluida e variável, e que dá ao leitor a sensação de um aparente paradoxo, ou seja, o sentimento de uma complexidade máxima feita a partir de uma simplificação de traços; como diz o crítico textualmente, “embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser”. Desse modo, a personagem poderá parecer até mesmo incoerente para as demais personagens, mas não para o seu leitor, que apreende a linha de coerência interior que a define do princípio ao fim.

A evolução técnica do romance procurou cada vez mais tratar as personagens como seres surpreendentes que “não se esgotam nos traços característicos”, e dos quais “pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. Sendo assim, compreende-se facilmente o depoimento direto ou indireto do escritor que diz que a personagem ganhou vida própria, independente de sua vontade, que não sabe como o romance vai terminar e qual será o destino da personagem etc.; ainda assim o resultado final do processo caminha na mesma direção, à medida que a personagem será resultado daquela seleção e combinação de dados integrados numa estrutura, seja qual for o grau de intuição ou consciência do escritor; e a personagem que “ganhou vida própria” o fez por ser portadora dessa mesma coerência interna que rege o destino dos seres de ficção, incorporando as contradições do caminho percorrido na unidade do seu modo-de-ser.

A caracterização da figura ficcional depende, portanto, daquela escolha e distribuição convenientes de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral. Esses traços caracterizadores – o nome, aspectos físicos e de personalidade, a fala e o tom, os gestos e ações, o vestuário e objetos pessoais etc. – não terão força, porém, para configurar a personagem de maneira propriamente viva, produzir o sentimento de verdade daquela figura, se tais traços não estiverem ajustados aos elementos todos do romance. Isso porque a personagem depende da organização interna da obra, da função que desempenha na estrutura que organiza os

² Na verdade, o conceito é tomado de empréstimo a Arnold Bennett, conforme citação à p. 75.

fragmentos, posto que ela faz parte (de modo privilegiado) do processo todo a que o crítico chamou, em mais de um lugar, de “redução estrutural” (CANDIDO, 1993, p. 9), processo que torna legível sua realidade social e humana.

Assim, os traços de caracterização ganham vida à medida que se integram nos elementos estruturais da narrativa, em todos os seus planos – à história vivida (da qual a personagem não se distingue); à relação com outras personagens (relações de poder, de classe, temperamento, sentimentos etc.); à duração temporal (como expressão de uma transformação no tempo, como um ser que só existe e faz sentido no tempo); ao enquadramento no ambiente (natural, social); ao foco narrativo adotado, à linguagem do narrador e, ligado a esta, à sua “expansão em imagens”. No caso deste último aspecto, deve-se salientar que ele se faz também de modo irônico, seja porque a imagem pode ser a mesma contra um fundo que se adensou e se opõe à imagem, seja porque a personagem se faz e adensa também pelo silêncio, numa espécie de “expansão em silêncio”. E bastará trazer à lembrança, no romance de Machado, o reencontro de Brás Cubas com Eugênia, que sumira dos olhos do leitor até então e que, quando reaparece (“tão coxa como a deixara, e ainda mais triste”, no dizer do narrador), o silêncio que preencheu sua trajetória até ali (preenchida também pela história de que não participou) dá à personagem e à cena cruel num cortiço a pungência que todos conhecemos.

Os escritores sempre souberam que o pormenor (um objeto, uma reação, um gesto, um fragmento de fala) é detalhe poderoso para sugerir a realidade, e por isso mesmo preenchem a matéria do livro desses pormenores; mas um traço só adquire sentido em função do outro, de tal modo que a verossimilhança (o sentimento de verdade) surge da unificação dos fragmentos, da organização estética do material, da atmosfera na qual todos os traços estão inseridos. A força da personagem depende mais da eficácia da composição do que da comparação com o mundo exterior; mesmo que o desejo que sustente o romance seja o de representar a realidade, este só se efetivará em função de uma coerência interna da obra, o que fará o leitor aceitar como verdadeiro até mesmo o que seria inverossímil em face da realidade, e recusar como inconvincente a representação da realidade mais óbvia; impossível nesse passo não se lembrar de uma das definições da *Poética*, ao afirmar Aristóteles que “se deve escolher, de preferência, o impossível que é verossímil ao possível não persuasivo” (2017, p. 195). Um exemplo evidente dessa coerência interna diversa da realidade, que acode facilmente ao leitor, está na novela de Kafka *A metamorfose*, com sua personagem “absurda”. Resumindo seus argumentos, diz Candido de maneira precisa: “O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro”.

Desse modo, é a construção estrutural que garante vida à personagem, mesmo parecendo o contrário, já que ela avulta no meio do romance como o elemento mais comunicativo e atuante. Assim, ao dizer que algo é inverossímil num romance (um ser, um ato), não o é em relação à vida, onde praticamente tudo pode ocorrer; no romance, entretanto, a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, e as personagens são, paradoxalmente, menos livres, o que faz o romance ser mais coerente do que a vida. Aquele ato, palavra, reação etc. são inaceitáveis ao leitor porque não condizem com a

estrutura criada pelo autor; por ser um ser de palavra, a personagem está sujeita às leis da composição verbal, configurando-se mais pela concatenação na estrutura novelística do que pela descrição ou análise isolada; quando isso ocorre numa grande obra, a relação entre ficção e realidade muda de sinal e os termos se invertem: “Tem [o leitor] a ilusão de que a verdade da ficção é assegurada, de modo absoluto, pela verdade da existência, quando [...] nada impede que se dê exatamente o contrário”.

À medida que o romance foi adentrando o século XX, mais o escritor procurou romper os esquemas herdados do realismo, criando uma combinação complexa ao limite, surgindo personagens cada vez mais insólitas. Se tomarmos algumas constantes decisivas desse romance, formuladas pela crítica – perda de uma perspectiva central; desaparecimento do narrador como mediador; pluralidade de vozes e visão; subversão e embaralhamento de espaço e tempo; sujeição de tudo à subjetividade; quebra da causalidade e ordem do enredo; destruição da sintaxe lógica etc. –, e que aparecem combinadas nas diferentes formas ou vertentes do romance – a vertente da interioridade, com a eliminação da distância sujeito-mundo, através do fluxo de consciência; o romance da simultaneidade, com personagens sem identidade lançados no turbilhão de uma montagem caótica; a vertente do absurdo ou estranhamento, com a descrição exteriorizada de tudo, coisas e personagens, estas esvaziadas do “humano”³ –, mesmo nesse contexto a personagem, já agora num estágio avançado de “desrealização”, nasce do mesmo processo de seleção e combinação de dados, sujeito a toda fragmentação, por certo, mas que garante ainda assim sua existência enquanto uma estrutura legível.

São esses aspectos – especialmente a liberdade da personagem em relação ao peso dos traços caracterizadores, e o fato de que sua força depende antes de tudo da estrutura narrativa, por mais arbitrária na composição – que dão ao ensaio em questão uma amplitude que não se restringe à tradição do romance realista; mesmo as poéticas do romance posteriores à Segunda Guerra, que buscaram dissolver a figura ficcional decretando o óbito da personagem (certamente por razões históricas e fidelidade ao tempo), não escapam ao mesmo processo de composição de suas criaturas, antes radicalizando os procedimentos compreendidos pelo crítico. Ademais, qualquer consideração sobre a dissolução da personagem empreendida nesse contexto passará necessariamente pela consideração de sua composição tradicional, a fim de avaliar o quanto se modificou e o que se perdeu.

Um exemplo de José Lins do Rego

Dito isso, gostaria de me deter sobretudo nos dois últimos tópicos do ensaio (os traços caracterizadores e sua concatenação na estrutura narrativa), e perceber em dois exemplos como os elementos de caracterização funcionam na dinâmica do texto, a fim de dar vida a figuras que se apresentam com maior definição e a mesma força das pessoas no mundo real; é certo que o primeiro tópico (as relações entre pessoa e personagem) está implicado nessas considerações, mas o interesse principal é

³ Faço essas indicações sucintas a partir do ensaio de Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno” (1973, p. 75-97).

compreender o ensaio como um instrumento de análise. Para tanto, tomo a página de abertura de duas obras brasileiras modernas, e bastante distintas no modo de configurar a fisionomia de suas criaturas; o meu interesse é avaliar se numa única página já não aparece “inteiramente” configurada a personagem que habita o romance e o conto, salvo, é claro, a totalidade da estrutura de que ela faz parte, o que só se efetiva com a leitura do todo da obra.

As duas obras em questão são o romance de José Lins do Rego *Fogo morto* (1943), tomado como exemplo em alguns momentos do próprio ensaio,⁴ mas aqui lido unicamente no fragmento da primeira página; e o conto de Clarice Lispector “Amor”, do livro *Laços de família* (1960), também neste caso considerado em sua cena de abertura (é certo que num caso e outro, fazendo relações com o todo da obra). Vamos inicialmente ao fragmento de *Fogo morto*:

- Bom dia, mestre Zé – foi dizendo o pintor Laurentino a um velho, de aparência doentia, de olhos amarelos, de barba crescida.
- Está de passagem, Seu Laurentino?
- Vou ao Santa Rosa. O Coronel mandou me chamar para um serviço de pintura na casa-grande. Vai casar filha.
- O mestre José Amaro, seleiro dos velhos tempos, trabalhava na porta de casa, com a fresca da manhã de maio agitando as folhas da pitombeira que sombreava a sua casa de taipa, de telheiro sujo. Lá para dentro estava a família. Sentia-se cheiro de panela no fogo, chiado do toicinho no braseiro que enchia a sala de fumaça.
- Vai trabalhar para o velho José Paulino? É bom homem, mas eu lhe digo: estas mãos que o senhor vê nunca cortaram sola para ele. Tem a sua riqueza, e fique com ela. Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai.
- Grita, mas é bom homem, mestre Zé.
- Eu sei. A bondade dele não me enche a barriga. Trabalho para homem que me respeite. Não sou um traste qualquer. Conheço estes senhores de engenho da Ribeira como a palma da minha mão. Está aí, o Seu Álvaro do Aurora custa a pagar. É duro de roer, mas gosto daquele homem. Não tem este negócio de grito, fala manso. É homem de trato. Isto de não pagar não está na vontade dele. Também aquele Aurora não ajuda a ninguém.
- Muito trabalho, mestre Zé? (Rego, 1982, p. 5)

Já na cena de abertura do romance – ou melhor, na primeira página da cena de abertura – a caracterização da personagem central (o mestre José Amaro) se faz de maneira íntegra, ou seja, com todos os elementos integrados numa unidade de perspectiva para dar a inteireza física e moral do protagonista. Desde os fatores mais gerais até os mais particulares, tudo se articula para colocar em evidência o contorno e a essência da personagem do mestre, sabendo-se de antemão que esta só se completa por inteiro com o todo da história que viverá no romance.

O primeiro e decisivo elemento para configurar a cena e os seres está no foco narrativo adotado pelo escritor: trata-se de um narrador em terceira pessoa, de algum modo participativo, mas bastante discreto, deixando que na maior parte do tempo as próprias personagens presentes falem por si, procedimento que faz ganhar relevo a voz dramática dessas personagens e, em especial, a de mestre Amaro. A prova de que essa escolha não é gratuita e, sim, movida pela condição da personagem está

⁴ *Fogo morto* aparece mencionado três vezes no ensaio (p. 58, 76 e 78).

claramente no fato de que na segunda parte do romance, dedicada ao doentio Capitão Lula de Holanda, o procedimento adotado quanto à voz narrativa se modificará visivelmente.

Nesse sentido, a linguagem do narrador é também ela discreta, “transparente”, dando um ar de familiaridade à cena como, por exemplo, ao utilizar expressões do tipo “foi dizendo o pintor [...] a um velho”, “seleiro dos velhos tempos”, sempre mantendo um tom coloquial na construção das frases. O ar de familiaridade e coloquialismo já cria um ambiente propício à própria familiaridade que se estabelece entre as personagens da cena, mestre Amaro e o pintor Laurentino.

Se o narrador é discreto e amistoso, sua fala contrasta e põe em evidência, como foi dito, o aparecimento expressivo da fala brusca e tensa do mestre, exaltada no tom, de certo modo reproduzindo o que condena no Coronel José Paulino, fato que se mostra como índice de dramaticidade e adensamento de sua interioridade, havendo um entrosamento perfeito entre essa dramaticidade e a viveza do coloquial. Desse modo, ao entabular o diálogo com o pintor, a fala surge como caracterização da condição e temperamento da personagem: esta se define em contraposição aos coronéis, aparecendo com clareza a relação de mando no fato de um erguer a voz com o outro (“Não sou criado de ninguém. Gritou comigo, não vai.”); ou seja, a falta de direito à voz, traço decisivo das relações de poder na propriedade dos coronéis, transforma o seleiro num homem oprimido e acabrunhado. Na fala de mestre Amaro, portanto, aparece o sentimento doentio de inferioridade diante dos senhores de engenho (“Não sou um traste qualquer.”) e a compensação do orgulho ferido, fazendo com que a personagem trabalhe para quem não paga, e não trabalhe para quem paga.

O mesmo procedimento de narrar no modo dramático, com seu princípio de articulação coesa entre as falas, com a presença do discurso direto, propicia a força expressiva dos gestos: é muito significativo o ato de mostrar as mãos (“estas mãos que o senhor vê”), o que se refere à dignidade do trabalho, pois é sinédoque de sua condição artesanal, mas é também gesto de ameaça e violência em potencial; gesto que se volta primeiro para os que lhe servem, em compensação à humilhação sofrida diante dos proprietários (tal como a violência praticada contra a filha), e que mais tarde, como resultado da opressão sufocante, se voltará contra o próprio artesão.

Para além da oposição geral aos coronéis, ocorre na cena oposição também ao interlocutor, o que configura um procedimento decisivo de caracterização ligado à estrutura da narrativa; desse modo, a força dramática de mestre José Amaro se alimenta da relação com a personagem do pintor Laurentino, em tudo diferente do primeiro. Os traços formadores dessa figura contrastam vivamente com os do mestre: seu ofício, por exemplo, ajusta-se muito bem à imagem cordata, pelas sugestões de beleza, clareza, luminosidade, enfim, de uma vida nova e alegre associada à pintura – e, de fato, a pintura será feita na casa do Coronel por conta do casamento de uma filha –, bem como de certo eco artístico implicado na atividade de Laurentino: depois de terminado o serviço, ficará admirado com a beleza em que se transformou a casa – “Tudo está um brinco”. Em Amaro, por sua vez, o ofício se expressa nos gestos bruscos e “agressivos” do corte do couro e da sola, associados decisivamente à imagem da faca; sua relação com o trabalho reduz-se à questão da subsistência e ao

orgulho de se recusar a alguma encomenda; mesmo quando elogiado ou reconhecendo seu próprio valor, o ressentimento doentio se sobrepõe a qualquer forma de satisfação, encontrando beleza apenas nas peças que o pai fazia e que ele tanto admirava – “Era mestre de verdade”. Mas é justamente essa recusa que o torna uma personagem densa, colocando em evidência a perversidade das relações de poder que o cercam, enquanto a cordialidade de Laurentino dissolve qualquer tensão.

O próprio nome do pintor também funciona como elemento caracterizador e de contraste em relação ao outro, à medida que existe uma sugestão de positividade já na origem do nome, pois *Laurentino*, além de um gentílico, liga-se etimologicamente aos louros e loureiro, árvore carregada de simbologia elevada. O nome de mestre Amaro, por sua vez, também é muito significativo e bastante explícito, falando de sua condição de homem amargo, amargurado; na verdade, há certa ambiguidade na forma de tratamento da personagem, pois o qualificativo de “mestre” tem uma dupla função: é uma forma de distinção e respeito de seus iguais pela excelência de seu trabalho e experiência acumulada; mas não deixa de ser irônico o título pelo contexto em que essa qualidade aparece, já sem o prestígio e lugar que teve. O narrador não descuida de marcar a inferioridade agora de sua posição nem mesmo no simples fato de aparecer em minúscula o tratamento de “mestre”, enquanto as demais formas de tratamento são grafadas em maiúscula.

Pouco se diz sobre os traços propriamente descritivos de caracterização das personagens, mesmo num romance de realismo convencional como o de *Fogo morto*; mas os poucos detalhes que aparecem são muito sugestivos, o que mostra o domínio da técnica narrativa pelo autor. Ao apresentar o artesão, diz o narrador tratar-se de “um velho de aparência doentia, de olhos amarelos, de barba crescida”, traços que falam de uma velhice precária, seja pela sugestão de uma saúde comprometida, seja pelo desleixo com a figura; e os traços físicos certamente se expandem como manifestação externa da condição interior da personagem, em que o negativo da velhice, com a aparência doentia, o amarelo dos olhos e desleixo da barba, fala de seu sofrimento interior, que aparece o tempo todo na forma de um ressentimento que o vai corroendo por dentro, indiciado nessas notações.

O contraste que ocorre na cena de que estamos tratando, entre o seleiro Amaro e o pintor Laurentino, ganha muita força também quanto a esse aspecto: contraposto ao seleiro, o pintor apresenta traços (ainda que poucos) marcados pela positividade da figura, sem que num caso ou no outro isso apareça de modo esquemático; ao menos na cena, o peso de um e a leveza do outro se fazem com grande naturalidade. Diferente de José Amaro, Laurentino é a imagem do homem bem disposto e, por extensão, sempre de bom humor. Está a caminho, indo ao engenho do Coronel, enquanto mestre Amaro está parado, *curtindo* sua vida sedentária (e ao andar, arrasta a perna torta, indício do neonaturalismo inegável da obra). Cordato, com sua fala simpática e leve, Laurentino evita alimentar o ódio do seleiro (“Grita, mas é bom homem, mestre Zé.”), desviando o assunto na última frase com a esperança de afastá-lo de más lembranças, quando percebe a insistência do outro.

Também nada se diz de sua compleição ou traços físicos, nem há qualquer comentário direto acerca do comportamento da personagem: apenas sua fala, da qual

inferimos sua predisposição mencionada; mas seria lícito e coerente com o todo da cena inferir traços de compleição – por exemplo, associando analogamente a movimentação da personagem à condição de magreza e jovialidade (e mesmo a sonoridade do nome pode apoiar tal fato, com a sugestão da vogal tônica aguda). Laurentino é expressivo pelo que diz, mas também pelo que sugere; e ainda que seja uma personagem secundária, literalmente de passagem, é tão convincente e vivo quanto o protagonista, pelas mesmas leis gerais que regem esta e as demais personagens do romance; não fosse assim, não fosse bem trabalhada, a figura do pintor acabaria por prejudicar a própria constituição do outro, que ficaria, digamos, sem apoio, já que ambos são parte de uma mesma estrutura que lhes dá vida. Laurentino não possui o mesmo grau de complexidade que José Amaro, mas não é uma personagem cômica, um tipo tendendo ao caricato: na sua simplicidade, tem um registro tão convincente quanto o do outro.

A cena toda transcorre num ambiente natural e social que lhe serve de moldura e determinação, criando a correlação funcional entre espaço e personagem, tão cara ao realismo; o modo como o ambiente está configurado acaba dando relevo à situação, tornando a ação mais viva e expressiva. Percebe-se a fresca da manhã de maio agitando suavemente as folhas da pitombeira, de modo inofensivo; esse fato contrasta com a opressão de mestre Amaro que, ao mesmo tempo, parece encontrar eco na descrição da casa, tanto no telheiro sujo, quanto na cozinha esfumaçada. Dessa forma, a pobreza da personagem aparece inscrita nos poucos traços de sua habitação de taipa, e a opressão a que está sujeita, sugerida na descrição do interior (seus cheiros e fumaças), em contraste com a serenidade da paisagem matinal. Tudo integrado pelo fato de se situar à margem do caminho, o que é também margem e parasitismo na vida social.

E nem faltará uma notação temporal que adense a personagem, mesmo num trecho curto da obra, pois do início para o fim da página de abertura a história do mestre se intensifica pelo que há de progresso no trecho, e que irá se completar com o todo da história. Desse modo, ele começa sendo identificado com “um velho” no primeiro parágrafo, expressão objetiva e presentificadora, passando a “um seleiro dos velhos tempos” no segundo, expressão já qualificada para a constituição da figura do protagonista como um ser temporal. Assim, a força de mestre José Amaro como personagem é resultado de um conjunto coeso de elementos que se integram para formar sua unidade – desde os traços caracterizadores mais imediatos de sua figura até os mais amplos aspectos que estruturam o tecido narrativo pelos capítulos afora, quando então mesmo a ausência será motivo de adensamento da personagem, que se expande em imagem e silêncio. Ao final, no momento em que o leitor toma conhecimento do suicídio do mestre, o silêncio todo que adensou sua figura até ali ganha de imediato o sentido de um sofrimento que se tornou insuportável.

Um exemplo de Clarice Lispector

Quando passamos ao texto de Clarice Lispector – a primeira página do conhecido conto “Amor”, de *Laços de família* – vemos que a personagem parece regida pelas mesmas leis da ficção, a despeito de diferentes resultados de estilo e representação:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 1982, p. 17-18)

Ao ler esses dois parágrafos do conto de Clarice, ganha maior evidência o fato de a personagem ser uma criação de palavras e dotada de mistério: diminuem as marcas externas e ganham relevo as internas, criando uma atmosfera que não se rompe do início ao fim, preparando a revelação. Ainda mais aqui, fica evidente a importância da voz narrativa: trata-se também de um narrador em terceira pessoa, mas não uma terceira pessoa que quase se limitava a registrar os movimentos e falas da personagem anterior; agora, uma voz que se funde à mente da protagonista, tornando-se inseparável dela: narrador e personagem são um só, uma unidade, criando entre si uma atmosfera de cumplicidade e mistério.

O conto se inicia com um breve parágrafo que configura uma *cena dramática*, em que as poucas notações falam todas da “procura”, de um desconcerto que prepara o encontro: Ana aparece “um pouco cansada”, com as compras “deformando” o novo saco de tricô; “sobe” no bonde, “deposita no colo” o volume, “recosta-se” no banco “procurando conforto”, num “suspiro de meia satisfação”, gestos todos e atitudes indiciando o cansaço da personagem, um esgotamento que está por vir, uma condição limite que se anuncia.

No segundo parágrafo, aparece intensamente o mundo de trabalho de Ana, às voltas com os mil afazeres da vida doméstica; entretanto, é justamente no modo de narrar esse universo banal que se situa a força da voz narrativa, adensando a personagem. A construção do parágrafo, estruturado de forma clara em *sumário narrativo*, expande e explicita o cansaço intuído na abertura do texto, lançando mão de um discurso poético feito com recursos próprios da lírica. O parágrafo pode ser dividido em três segmentos bastante claros: nas primeiras seis linhas, o narrador menciona o cotidiano da personagem e suas atribulações da vida diária de maneira direta, com os filhos bons tomando banho e crescendo malcriados; a cozinha enfim espaçosa (ainda que continue cozinha...); o fogão enguiçado dando estouros; e o calor forte do apartamento

ainda sendo pago. Mas, já aí, iniciando um processo de transfiguração poética, pois se os filhos eram bons e tomavam banho, eram também “uma coisa verdadeira e sumarenta”; se cresciam malcriados, exigiam “instantes cada vez mais completos”, expressões que falam da exuberância de vida alimentada por Ana, e que se contrapõem à sua “meia satisfação” do início.

Na linha seguinte, com a adversativa “Mas” inicia-se um segundo segmento do parágrafo, pois a partir daí começa o plano metafórico, criando uma breve alegoria em que o pequeno apartamento transforma-se num campo sendo lavrado, já indiciado na imagem telúrica do “sumarento”. O vento que bate nas cortinas (feitas também por ela) é o velho mensageiro de tempo e memória, e “lembra” a Ana que “se ela quisesse” poderia “parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador.” Na primeira parte da expressão, o termo “calmo” enlaça a personagem que olha ao horizonte que é olhado, ambos integrados na mesma serenidade do tempo vivido e cumprido. Na segunda parte, o belo símile do lavrador é colocado em destaque pela pontuação que liga a expressão à frase precedente e à posterior, feito dobradiça: “Como um lavrador. E cresciam árvores. Crescia...”. A própria pontuação e sintaxe do período, sincopadas e construídas em anáfora, criam a representação do tempo lento e constante preenchido de trabalho, o que faz o pequeno apartamento transformar-se no campo aberto da lavoura, dando à passagem um discreto sopro épico e à personagem uma dimensão de amplitude, posta no âmbito do universo masculino.

A partir da frase “E cresciam árvores” (outra dobradiça) começa o segmento final do excerto em que os dois planos (o metafórico do lavrador e o literal de Ana) se cruzam no verbo que abre o segmento: das sementes que ela plantara, cresciam árvores – a rápida conversa com o cobrador de luz; a água enchendo o tanque; seus filhos; a mesa com comida; o marido chegando com os jornais e “sorrindo de fome”; o canto importuno das empregadas do edifício. Tudo nasce das mãos de Ana e de suas sementes, “não outras, mas essas apenas”, condição que fala de uma partilha que lhe coube, sem doador e sem desígnio, e que impõe a dimensão de uma tarefa sem escolhas, antes movida pela força que dá nome ao conto. E o segmento final se faz numa construção anafórica, espécie de repouso em que o tempo recupera o ritmo poético e regular, criando a homologia do ciclo vital: cresciam os fatos, cresciam as coisas, cresciam as pessoas, tudo como doação de “sua mão pequena e forte, sua corrente de vida”.

Enquanto no texto de José Lins a terceira pessoa dava à narrativa e à personagem um caráter dramático, esta, de agora, dá a ambas um sopro lírico (não isento de tensão, ou melhor, denso de dramaticidade) que envolve a tudo e parece existir em função da interioridade de Ana. A fala desaparece e, com ela, a explicação que retiraria o mistério da personagem; Ana não fala e, o que é mais surpreendente, não reflete (enquanto uma voz interior): é a voz do narrador – através do discurso indireto livre – que a interpreta, numa espécie de pensamento informe para a personagem, criando com isso o clima de solidão que será sua caminhada até o momento em que, com a epifania vivida no meio da rua e em meio ao Jardim, seu pensamento comece a jorrar em lava e luz.

O próprio nome deixa de ter uma carga semântica explícita (como em José Amaro) para ser trabalhado no nível da sugestão e, em especial, da sugestão sonora e materialidade do signo: seja porque o nome possui a vogal mais aberta repetida e próxima, com a claridade abafada pela nasal (afinal, não é Ana Clara...); seja por seu despojamento que contrasta com o fato de o nome no comum do uso vir sempre acompanhado de um complemento, ao que parece desnecessário para essa personagem que tem a inteireza das coisas pequenas, havendo na verdade uma analogia entre a pequenez do nome, da mão e, por extensão, de sua figura, o que reforça a antítese de sua mão pequena e forte; seja finalmente pelo fato de o nome ser reduzido ao essencial pela construção em palíndromo: é Ana em qualquer sentido que se leia.

De certo modo, também aqui a personagem se define em relação às demais figuras; primeiro, o fato de Ana estar “sozinha” no bonde, o que dá à personagem aquela aura de mistério e solidão mencionada, pois o externo a Ana é sugerido e não descrito: o entorno desaparece para que a personagem se eleve com a força de seu mundo interior. E se pensarmos no segundo parágrafo, em que aparecem os personagens da vida cotidiana da mulher – os filhos, o marido, o cobrador da luz, as empregadas do edifício – percebemos que mais do que criar relações de tensão entre temperamentos ou classes, servem na verdade para demonstrar a força da personagem e seu poder de ordenar o mundo doméstico que a cerca: tudo parece existir por causa de Ana, ou melhor, tudo existe por ela.

Essa ausência está ainda na falta de descrição dos traços físicos, que perdem em objetividade para ganhar em sugestão de exuberância e força, seja pela notação do cansaço, seja pela comparação com o lavrador, seja pelas imagens de vitalidade. E o mesmo se dá com os objetos que cercam a personagem, poucos e também sugestivos: as compras, o novo saco de tricô, preparam a situação que depois se reverterá, quando a estabilidade da vida rotineira for ameaçada pela revelação de Ana; então, exatamente um objeto das compras que “deformam” o “novo” saco de tricô (os ovos) será símbolo do frágil, da precariedade da vida e do informe da experiência que surge. Sendo assim, o despojamento do nome, as personagens apagadas diante de sua figura, a notação do cansaço e do trabalho sem trégua, tudo fala de uma força interior que nega a fragilidade que poderia estar intuída na figura, justamente reforçando o contraste, pois se a mão é pequena, também é forte.

Observe-se que nesse mesmo registro conciso aparecem os traços de interioridade, a configuração psicológica da personagem. O narrador não descreve nem analisa (nesse passo) o temperamento de Ana: ao contrário, descreve seu ambiente, de maneira bastante concreta. Mas essa descrição é transfigurada pela recriação metafórica; aqui, fica ainda mais claro o pressuposto de que a linguagem do narrador é tudo na narrativa, dando à personagem sua dimensão de ser de palavra, em que suas qualidades e existência (sua complexidade) dependem da invenção ficcional no nível das imagens. É ainda a “expansão em imagens” que faz a personagem adensar-se de linha a linha, criando uma rede metafórica que não se enfraquece em momento algum; tecido denso de metáforas, formando a unidade coesa em que linguagem e personagem não se distinguem, de tal modo que quanto mais se adensa a configuração

poética, mais se adensa o ser da personagem. Mais adiante, ao viver uma experiência que ultrapassa a segurança das recusas, seu pensamento (a linguagem que o traduz) irá se adensar ainda mais em expressões paradoxais (na figura do oxímoro) para falar desse lugar em que os opostos se encontram.

Dessa forma, o ambiente natural evocado aparece não para enquadrar a cena, mas como rede de metáforas que dão vida à personagem; e o ambiente social (o espaço material do apartamento), mais do que descrito, é narrado, à medida que se torna ação da personagem, a própria personagem. E a linguagem do narrador é densa desde a primeira até a última linha, de tal modo que a personagem – em princípio socialmente banal (uma dona de casa, vivendo seu cotidiano pesado) – é literariamente isolada de seu grupo, ganhando grande complexidade. Assim, desde o início do conto a personagem está lá por inteiro graças a essa mesma linguagem do narrador e a descrição (na verdade, narração) que este faz da situação que a cerca. Nesse sentido, percebe-se também a força da duração temporal já no início, não ainda pelo que a personagem viverá – a cena fala apenas de Ana sentada num banco de bonde –, mas pelo que ela já viveu, de modo sugestivo, ao dizer que ela poderia parar, enxugar a testa e olhar o calmo horizonte.

Assim, quando Ana tem a primeira revelação, com a visão do cego mastigando a goma e, depois, o desdobramento dessa cena com o mundo denso de vida no Jardim Botânico, já está imersa num clima ficcional propício à revelação. Mas a força por inteiro da personagem se perfaz à medida que ela cumpre o seu destino, sua história de vida: Ana passará pela experiência reveladora a caminho de casa, uma experiência que foge à banalidade da vida cotidiana e que, por isso mesmo, denuncia sua rotina reificada. Ela, que precisava “sentir a raiz firme das coisas” (ainda a imagem telúrica dos filhos e do lavrador), vive sua jornada em plena vertigem do dia ao passar pelo “amor e o seu inferno”, conhecendo desnorteada que a vida corre perigo.

Quando à noite a família (irmãos, mulheres e sobrinhos) vem jantar – “cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos” –, ela assiste à cena epifânica reclusa numa redoma invisível, que se partiria ao mínimo som de sua voz, que só a palavra poética poderia reter: “E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu”. E à hora de dormir, depois de sentir-se a salvo do “perigo de viver”, o mesmo vento, que no início a convidara ao descanso do calmo horizonte, volta para apagar da memória “a pequena flama do dia”, imagem que encerra o conto e parece resumir todas as outras.

Do início ao fim da narrativa, há uma coesão intensa na linguagem do narrador, de tal modo que mesmo uma frase aparentemente banal – como o diálogo entre Ana e o marido próximo ao desfecho – transforma-se num ato de delicadeza que prepara a imagem final mencionada, altamente poética, sem cair em momento algum de nível, sem romper a atmosfera criada. Para falar uma última vez com o autor do ensaio que deu origem à leitura, não é a personagem Ana que dá força ao início e ao todo do conto; é antes a estrutura toda do conto, nascendo da voz do narrador, que dá força à personagem; agora, portanto, é o próprio narrador quem transmite a Ana, por sua mão e palavras, sua corrente de vida.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. introd. e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio a **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.