



## A DISPERSÃO DA PERSONAGEM ROMANESCA

**Cristina Costa Vieira**

Universidade da Beira Interior

65

Se muito do interesse de vários romances é conhecer os motivos que norteiam o agir das personagens, não menos importante tem sido para a narrativa contemporânea o questionamento do que faz a identidade de uma personagem, à semelhança de um mundo em que o sentimento de dispersão mas também de confronto com o Outro se tem agudizado:

[...] o forte investimento figurativo-antropológico que recai sobre a personagem romanesca, apesar da nítida distinção teórica pessoa / personagem [...], acaba por transformá-la num espelho das modernas questões da coerência e da fragmentação do «eu» [...]. De facto, houve todo um contexto histórico a minar a noção de sujeito uno, com reflexos ao nível da teoria e da prática da personagem romanesca. § [...] A crise contextual não passou apenas pelos desastres bélico-políticos das duas guerras mundiais que assolaram a primeira metade do século XX ou pela compensatória febre consumista da segunda metade. Várias teorias contribuíram, entre finais de Oitocentos e inícios de Novecentos, para um forte abalo na crença epistemológica da unidade do Ser, entendido pela primeira vez como múltiplo, e não como uno [...]. § O reflexo mais claro desta crise epistemológica na construção da personagem romanesca será talvez a prática desconstrutivista dos «novos romancistas»<sup>1</sup>.

Vejam-se, neste contexto, a trilogia beckettiana *Molloy* (1951), *Malone Está a Morrer* (1951) e *O Inominável* (1953), ao longo da qual o protagonista literalmente se dissolve, perdendo todas as suas referências identitárias, até ser anulado pelo silêncio<sup>2</sup>, ou então *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago, em que um homem comum se vê inopinadamente confrontado com um sócia de si mesmo ao ver um filme banal na televisão, angustiando-se depois na procura desse actor que duplica ambigualmente a sua identidade<sup>3</sup>.

Mas precisemos o significado do conceito-chave do objecto aqui em análise, *dispersão*. Conceito a-histórico ou contextualmente variável? E terá a personagem romanesca maior apetência para a dispersão do que as suas congéneres narrativas, como as personagens inseridas num conto ou numa epopeia?

Concebemos de duas formas o termo aqui em causa. Ainda que a personagem romanesca não se confina a uma dimensão linguística, bastando para isso pensar no elevado grau de referencialidade das personagens históricas, o facto é que aquela não passa de um ser de papel, «um ser vivo sem entranhas», na famosa expressão de Valéry<sup>4</sup>, isto é, a personagem romanesca, à semelhança de qualquer personagem narrativa, tem uma base linguística.

<sup>1</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*. Lisboa: Colibri, 2008, p. 18-19.

<sup>2</sup> Cf. SINTUREL, Yves – «Construction / déconstruction du personnage dans la trilogie de S. Beckett». In LIOURE, Françoise (dir. de) – *Construction / Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX<sup>e</sup>siècle*. Clermont Ferrand: Association des Publications de la Fac. de Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand / Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1993, p. 61-83.

<sup>3</sup> Cf. SARAMAGO, José – *O Homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.

<sup>4</sup> Eis o curto texto, intitulado «Superstitions littéraires», em que Valéry expõe com clareza a natureza linguística da personagem literária: «J'appelle ainsi toutes croyances qui ont de



Portanto, a identidade da personagem romanesca é construída por letras que lhe dão um começo e um fim na bidimensionalidade das páginas de um livro, sendo manipulada por um narrador, que lhe traça o nascimento e um destino final, que lhe aponta permanências e rupturas. Ou seja, a identidade da personagem romanesca é uma *identité narrative*, para aplicar a expressão de Paul Ricoeur em *Soi-même comme un autre*<sup>5</sup>, que tem uma natureza disseminativa. Ora, é neste conceito, o da disseminação, que encontramos o primeiro sentido de *dispersão* quando aplicado à personagem romanesca. A noção foi exposta por Jacques Derrida em ensaio homónimo, datado de 1969.

Sucede que a narrativa implica uma *disseminação textual* de todos os referentes nela aludidos ou construídos<sup>6</sup>, isto é, um *espalhar* de elementos a ela afectos, uma *prolifération vivante* de matéria linguística, independentemente da coerência existente ou não entre tais elementos<sup>7</sup>. Mais adiante, Derrida alarga o conceito de disseminação textual para lá das fronteiras de uma narrativa singular, por via da intertextualidade, já que a narrativa pode ecoar disseminações palimpsêsticas<sup>8</sup>. De facto, a dispersão da personagem romanesca é sinónimo, num primeiro plano, de disseminação, pois a base linguística desta implica «o espraiamento de milhares de elementos lexicais que compõem a personagem romanesca por dezenas de páginas, quais cristais de areia entretecendo fios sémicos com aspectos extralinguísticos»<sup>9</sup>. Esses elementos disseminados podem ser antropónimos, pronomes, descrições definidas, designações categoriais do tipo «a mulher», predicados (físicos, psicológicos, sociais, funcionais, etc.), que o leitor é implicitamente convidado a remeter para uma entidade unívoca e imaginável, com características mais ou menos antropomórficas. Neste sentido disseminativo, há dispersão da personagem romanesca desde que o romance é romance. Isto é, por ser uma característica estrutural da personagem romanesca, a dispersão é um fenómeno a-histórico, patente quer nos romances (ou proto-romances) gregos, como *Dáfnis e Cloé*, de Longo (séc. III ou II a.C.), quer nos romances medievais, modernos e contemporâneos. Até os romances realistas oitocentistas, típicos nos seus *incipit* constituídos por extensas descrições dos protagonistas e seus antecedentes – veja-se o *Père Goriot* (1835), de Balzac, ou *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós –, não ultrapassam a condição disseminativa da personagem romanesca.

Em suma, a disseminação textual da identidade narrativa da personagem romanesca impossibilita, em primeiro lugar, a sua extracção de um ponto preciso da narrativa; segundo, faz com que aquela dependa em absoluto do olhar e da

---

commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et *psychologie* des *personnages*, ces vivants *sans entrailles*» (cf. VALÉRY, Paul – «Littérature». In *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B.* 11<sup>a</sup> ed. Paris: Gallimard, 1941, p. 180). A expressão, inscrita em obra de 1929, foi desde então parafraseada por ensaístas como Philippe Hamon («Pour un statut sémiologique du personnage». In Roland Barthes *et alii – Poétique du Récit*. Paris: Seuil, 1977, p. 116 e 119), Gérard Genette (*Nouveau Discours du Récit*. Paris: Seuil, 1983, p. 93), Milagros Ezquerro («Les connexions du système PERSE». In S.E.L. – *Le Personnage en Question. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque du S.E.L. Toulouse – 1-3 Décembre 1983*. Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail / Service des Publ. UTM, 1984, p. 103-109) ou Georges Steiner (*Gramáticas da Criação*. Trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 178-179).

<sup>5</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1996, p. 175.

<sup>6</sup> Cf. DERRIDA, Jacques – *La Dissémination*. Paris: Seuil, col. «Points/Essais», 2001, p. 426.

<sup>7</sup> Cf. *ibidem*, p. 426-427.

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, p. 434-435, e GENETTE, Gérard – *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

<sup>9</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 22.



interpretação reorganizadora do leitor, para que não haja destruição da identidade da personagem romanesca; e, por último, dificulta mesmo, em muitos casos, a sua identificação. Aprofundemos mais um pouco cada um destes três aspectos.

67

A personagem romanesca, não sendo uma realidade apreensível numa página, num relance de olhar, pode ser comparada a outras artes que implicam uma dimensão temporal, como a música ou o cinema (artes no tempo), por confronto com objectos de arte como um quadro ou uma escultura, signos que podem ser apreendidos num relance de olhar por terem uma dimensão marcadamente espacial e não temporal. Ora, cotejando o ser humano e a personagem romanesca, embora ambos tenham uma dimensão temporal inquestionável, essencial à construção da sua identidade (ainda que a natureza dessa dimensão temporal seja diferente num e noutra caso, como explica Paul Ricoeur em *Soi-Même comme un autre*<sup>10</sup>), falta à personagem romanesca uma dimensão espacial que é igualmente fundamental na construção da identidade da pessoa: o corpo. Uma pessoa tem um corpo que a identifica com toda a clareza num ponto localizável do espaço. Francis Jacques em *Différence et subjectivité* alerta para a indispensabilidade do critério da permanência do corpo, além do da memória subjectiva, para a definição da identidade do *eu* no dia-a-dia<sup>11</sup>. Paul Ricoeur salienta também a importância da consciência da pertença do corpo a si próprio, e como isso por vezes gera problemas quando a pessoa se confronta com auto-retratos ou fotografias antigas, em que o corpo pode apresentar diferenças radicais relativamente ao presente da pessoa<sup>12</sup>. A personagem romanesca não tem tal tridimensionalidade corpórea. Este primeiro aspecto inerente à disseminação da personagem romanesca entronca nos aspectos da dependência daquela em relação a um leitor e no da sua correcta recognoscibilidade. A este propósito, diz Philippe Hamon em *Le Personnel du roman* (1983):

En effet le «personnage» n'est pas, à la différence du «dialogue», des «dates», de la «description», [...], du «titre», [...] etc., un champ d'étude facilement et immédiatement identifiable: le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre; il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, telle ou telle «figure» [...]) et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles; bref, on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire: localisable partout et nulle part, ce n'est pas une «partie» autonome, d'emblée différenciable et différenciée, prelevable et homogène du texte, mais un «lieu» ou un «effet» sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc.; «unité» [...] [dont] l'analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction.<sup>13</sup>

Tal como, numa perspectiva poética, as personagens andam à procura de um autor para terem vida (aludindo, assim, à famosa peça de 1921, de Luigi Pirandello, *Seis Personagens à procura de um autor*), também a personagem romanesca procura um leitor que cumpra a tarefa de reconstruir a sua identidade. Diz Alexandre Prstojević:

<sup>10</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 190-192. Vide ainda *ibidem*, cap. «L'identité personnelle et identité narrative».

<sup>11</sup> Cf. JACQUES, Francis – *Différence et subjectivité*. Paris: Aubier Montaigne, 1982, p. 37.

<sup>12</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 154-155.

<sup>13</sup> Cf. HAMON, Philippe – *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. 2ª ed. Genève: Droz, 1998, p. 18-19.



On ne se lasse pas de dire que l'écriture exige une certaine puissance imaginative en oubliant régulièrement d'ajouter que la lecture en demande autant. Entre l'exubérance onirique du monde pressentie par l'auteur et l'imagination aux aguets du lecteur s'interpose le texte. A partir d'une succession de lignes, le lecteur entreprend la reconstruction de ce que l'écrivain a essayé de capter<sup>14</sup>.

68

Julgamos que a dependência da personagem romanesca em relação a um bom leitor talvez seja ainda mais premente quando comparada à personagem contística, pois que o grau de disseminação da personagem romanesca potencia equívocos interpretativos, devido ao elevado número de afectações identificativas e contrastivas, por vezes ambíguas, entre múltiplos elementos.

A disseminação da personagem romanesca pode provocar um equívoco na determinação clara da sua identidade pelo facto de ela ser uma entidade dinâmica, no que toca a traços físicos e psicológicos, escondendo-se mesmo, por vezes, atrás de *máscaras*, à semelhança, aliás, do que sucede com as pessoas na vida real. Ao mostrar-se múltipla, a personagem escapa a uma definição simples e linear. De facto, pese embora a associação, a um primeiro nível, da identidade da personagem romanesca a uma certa estabilidade no tempo de determinado número de atributos físicos e psíquicos, de um carácter – uma *mesmidade*, noção exposta por Paul Ricoeur em *Soi-même comme un autre*<sup>15</sup> –, o facto é que qualquer personagem romanesca é desde logo dispersiva ao sofrer *efeitos de ruptura* impostos pelos eventos diegéticos, sendo nessa dialéctica *concordância / discordância* que a *mesmidade* e a *ipseidade* da personagem (isto é, a permanência no tempo do carácter e a auto-recognoscibilidade) são postas à prova e se constroem:

De cette corrélation *entre* action et personnage du récit résulte une dialectique *interne* au personnage, qui est l'exact corollaire de la dialectique de concordance et de discordance déployée par la mise en intrigue de l'action. La dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de la vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.); la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalent l'identité du personnage. [...] Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative. § C'est cette dialectique de concordance discordante du personnage qu'il faut maintenant inscrire dans la dialectique de la *mêmeté* et de l'*ipséité* [...]: d'un côté, disions-nous, la *mêmeté* d'un caractère, de l'autre l'*ipséité* du maintien de soi. [...] § Cette fonction *médiatrice* que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la *mêmeté* et de l'*ipséité* est essentiellement attestée par les *variations imaginatives* auxquelles le récit soumet cette identité<sup>16</sup>.

Este tipo de equívoco atinente a uma personagem romanesca é já patente no romance medieval, quando, por exemplo, o herói ou a heroína camufla a sua identidade real ou aristocrática, usando um disfarce, para pôr à prova o amor do outro, o que vai gerar equívocos mais ou menos felizes, mais ou menos trágicos para a personagem em causa. Assim sucede com Tristão e Isolda no romance de Béroul do século XII. Há raízes míticas nestes equívocos: a tragédia de Édipo não se desencadearia se a verdadeira identidade do príncipe fosse logo revelada à rainha de Tebas, Jocasta, quando aquele vence o desafio lançado pela Esfinge. Se

<sup>14</sup> Cf. PRSTOJEVIĆ, Alexandre - «Entre Histoire et Histoire – Simon – Kiš – Robbe-Grillet». *Atelier du Roman*, 13 (1997-1998), p. 134.

<sup>15</sup> Cf. RICOEUR, Paul – *Soi-même comme un autre*, p. 175-178.

<sup>16</sup> Cf. *ibidem*, p. 175-176.



Édipo tivesse revelado o medo que o afligia, a sua verdadeira mãe logo o reconheceria, isto é, decifraria o complexo signo (a personagem) que tinha à sua frente.

Mas o equívoco provocado pela dispersão da personagem pode também significar incongruência involuntária cometida pelo autor. Assim sucede em Balzac. Pois é, às vezes até o grande Balzac se põe a dormir, e o facto foi escalpelizado por Fernand Lotte. Na série romanesca *A Comédia humana*, várias personagens regressam de uns romances para outros, processo que faz aumentar a sua ilusão referencial, por ganharem uma dimensão caleidoscópica ao não serem signos vazios à partida, mas terem já um passado narrativo que o leitor reconhece logo que os seus nomes aparecem no romance em que são reutilizados. Ora, Balzac, em certos casos, não ligou convenientemente os percursos e atributos de algumas personagens *regressadas* de forma a evitar pequenas incongruências. É a dispersão da personagem romanesca para além dos limites espaciais de um livro que suscita o equívoco. Félicien Marceau, citando Lotte em *Balzac et son monde* (1955), indica o seguinte:

En réalité, le seul inconvénient de ce retour des personnages – inconvénient qui d’ailleurs n’est pas inhérent au procédé et qu’une révision générale de l’œuvre aurait pu supprimer – se trouve dans les quelques contradictions qu’on peut découvrir d’un roman à l’autre. Dans l’étude que j’ai déjà citée, Fernand Lotte a dressé la liste de ces erreurs. Aucune n’est très grave et on reste même surpris qu’il y en ait si peu<sup>17</sup>.

Por outro lado, erros interpretativos cometidos pelo leitor no reconhecimento da personagem romanesca são mais frequentes do que se possa julgar à partida. Sobretudo quem tem a experiência de leccionar literatura certamente já se deparou com a situação de alunos que identificam duas personagens onde na realidade só deviam identificar uma, ou que identificam uma, quando existem duas. E isso não se deve certamente apenas (em alguns casos, talvez) à falta de atenção, de interesse ou mesmo de inteligência do aluno em questão. Por exemplo, ao analisar em aula *Os Pobres* (1906), de Raul Brandão, já ocorreu um aluno não ter reparado a uma primeira leitura que a personagem Luísa correspondia à «Asilada» de outro capítulo do romance. Tratava-se da mesma figura, com duas designações distintas em diferentes capítulos, e não de duas personagens<sup>18</sup>. É a natureza disseminativa da personagem romanesca que explica este tipo de situações.

Sucede haver vários factores que podem afectar a recognoscibilidade de uma personagem aos olhos do leitor. A memória humana (variável) e o grau de familiaridade do leitor com o tipo de texto em causa são vectores de natureza psicológica importantíssimos no confronto com a dispersão disseminativa da personagem romanesca<sup>19</sup>. Há ainda um terceiro factor, de diferente teor, que é o redobro ambíguo de certas características em diferentes personagens, a que regressaremos mais tarde, com outro enquadramento. Aprofundemos um pouco a relação do primeiro factor com a dispersão da personagem romanesca.

<sup>17</sup> Cf. MARCEAU, Félicien – *Balzac et son Monde*. Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1986, p. 31. O estudo em causa de Fernand Lotte intitula-se *Dictionnaire Biographique des Personnages Fictifs de La Comédie Humaine*, e foi publicado em Paris em 1952.

<sup>18</sup> Cf. BRANDÃO, Raul – *Os Pobres*. Edição com estudo introdutório de Vítor Viçoso. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984, p. 53-54, 103-107 e 211.

<sup>19</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 504-507.





É a longa disseminação textual da personagem romanesca, aliada às naturais limitações da memória humana (aspecto não negligenciado por Roland Barthes em *S/Z*<sup>20</sup>), que obriga muitas vezes o leitor a proceder a leituras regressivas, de forma a retomar um fio solto. O processo de memorização exigido a um leitor na reconstrução da personagem romanesca é bem mais acentuado quando cotejado com a reconstrução de uma personagem de uma novela ou de um conto. Nesse processo está abarcado não apenas a conservação de informação, mas também a redução de informações consideradas não pertinentes. O que dita a pertinência ou a dispensabilidade de certos atributos da personagem romanesca na mente de um leitor? É, sem dúvida, o mundo de referências do leitor, a projecção do leitor na personagem ou a sua rejeição (a personagem é um espelho no qual o leitor se revê, é um texto que ele constrói mas no qual também ele se reconstrói) e a familiaridade com o tipo de texto lido. É neste ponto que o primeiro factor de natureza psicológica capaz de afectar a recognoscibilidade de uma personagem romanesca se articula com o segundo factor supracitado. Walter Kintsch e Teun van Dijk<sup>21</sup> fizeram em 1975 trabalho de campo a este nível, com inquéritos a jovens leitores colocados diante dos mesmos textos. Os dois investigadores provaram que a familiaridade dos jovens com histórias de macroesquemas semelhantes ao da história apresentada influenciou directamente a capacidade para construir a personagem narrativa, pois à medida que iam lendo o texto, os que já tinham esquemas mentais treinados pela leitura eliminavam com mais facilidade proposições prescindíveis à interpretação global da história e retinham os aspectos axiais, identificando com maior clareza o número e a identidade das personagens. Assim, aquilo que ficou conhecido nos anos 60 do século XX como *intertextualidade*, depois divulgado nos anos 80 sob a metáfora do palimpsesto, continua actual, numa época em que se perdem hábitos de leitura. Está provado que a falta de familiaridade com textos narrativos afecta efectivamente a nossa capacidade de interpretação de personagens romanescas, pois o olho deixa de estar treinado para ver o paradigma *gestalt*, digamos assim, que o autor quer transmitir.

A dispersão / disseminação da personagem romanesca exige então um trabalho que pode ser comparado ao de uma criança diante de um *puzzle* ou de um paradigma *gestalt*. Esse trabalho já foi definido por outra metáfora igualmente esclarecedora: o trabalho de um juiz diante da «leitura de provas num tribunal judicial»<sup>22</sup>. A citação pertence a um senhor chamado Lamb, um ilustre desconhecido temporalmente próximo a Daniel DeFoe, o famoso autor de *Robinson Crusoe* (1719), que narra, como é sabido, as desventuras de um homem ocidental aprisionado numa ilha deserta. Lamb expunha assim, em carta a um tal Walter Wilson (datada de 16 de Dezembro de 1882), a sua irritação diante de um estilo de narrar que considerava pouco conforme às convenções literárias, sem a erudição clássica a que estava habituado, e que apenas se preocupava em parecer verosímil. Esta interessante analogia entre a identificação de uma personagem romanesca e o trabalho judicial é reveladora de um esforço que só existe devido à natureza disseminativa da personagem, que força o leitor a identificar com clareza o número e a qualidade de personagens em causa, tal como o juiz não pode ter dúvidas quanto à identidade dos seus réus. Curiosamente, há duas obras-primas do século XX que tematizam a personagem romanesca como um réu a ser definido pelos

<sup>20</sup> Cf. BARTHES, Roland – *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 16-17.

<sup>21</sup> Cf. KINTSCH, Walter e VAN DIJK, Teun – «Comment on se rappelle et on résume les histoires». *Langages*, 40 (1975), p. 98-116.

<sup>22</sup> Cf. WATT, Ian – «Realismo e forma romanesca». In BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, Ph., RIFFATERRE, M., WATT, I. – *Literatura e realidade. Que é o realismo?* Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 48. A carta em que está inserida esta expressão está disponível em *Memoirs of the Life and Times of Daniel Defoe*.



leitores: *O Estrangeiro* (1942), de Camus, e *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov. No primeiro, o leitor é convidado a aferir a equação Meursault=assassino=monstro, a partir dos seus gestos e palavras (ou falta deles) antes e durante o seu julgamento; no segundo, os leitores são mesmo identificados pelo narrador autodiegético como sendo membros de um júri, a quem este apela, numa evidente *captatio benevolentiae*, no sentido de o absolver no julgamento a que ele ficticiamente está a ser exposto. O crime em causa: uma paixão pedófila por Lolita<sup>23</sup>.

Em suma, num primeiro sentido, a dispersão da personagem romanesca é um fenómeno intemporal, intrínseco à natureza da personagem narrativa, devido ao seu carácter disseminado, signo abstraído e temporalmente dilatado que implica anaforizações entre centenas de outros signos, sintagmaticamente alinhados ao longo de páginas, sendo que tais anaforizações dependem de processos mnemónicos mais ou menos conseguidos.

Mas a dispersão da personagem romanesca tem um sentido ainda mais profundo, em que *dispersão* é sinónimo de *perturbação da alteridade*.

A perfeita determinação da identidade de uma personagem romanesca era um escopo caro à escola realista, e, em geral, é regra na literatura de representação. De facto, o romance pressupõe habitualmente um pacto ficcional com o leitor, em que este espera uma ilusão de real em torno das personagens e das peripécias relatadas, ou então uma coerência interna à obra (como sucede nos romances fantásticos ou na ficção científica). Quanto mais o autor consegue iludir a natureza verbal da personagem romanesca, melhor. Ian Watt, apontando o realismo formal como o «mínimo denominador comum»<sup>24</sup> do género romanesco, esclarece:

[...] não há dúvida que a procura da verosimilhança levou Defoe, Richardson e Fielding a instaurarem o poder que consiste em «colocar o homem inteiramente no seu meio físico», e que aqui reside, segundo Allan Tate, a qualidade distintiva da forma romanesca. [...] § As diversas características técnicas do romance [...] parecem contribuir [...] para servir o objectivo comum do romancista e do filósofo – a produção do que pretende ser um autêntico balanço da verdadeira experiência dos indivíduos. [...] § Estes processos não se limitam, de forma alguma, à filosofia; de facto, a tendência é segui-los sempre que se procura a relação com a realidade num relatório do acontecimento. O modo romanesco de imitação da realidade pode, portanto, resumir-se facilmente em termos de processos que pertencem a outro grupo de especialistas em epistemologia: um júri de tribunal. A expectativa de um júri e a de um leitor de romance coincidem em muitos pontos: ambos pretendem saber «todas as particularidades» de determinado caso – o momento e o local do acontecimento; ambos exigem ser esclarecidos quanto à identidade das partes em causa [...]. O júri, de facto, tem «uma visão circunstancial da vida», que é o que T. H. Green considera o ponto de vista característico do romance. § À técnica narrativa mediante a qual o romance encarna esta visão circunstancial da vida, pode chamar-se o seu realismo formal [...]. O realismo formal, de facto, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson admitiam muito literalmente, mas que está implícita na forma do romance em geral: a premissa ou convenção primeira segundo a qual o romance é um relatório completo e autêntico da experiência humana, estando portanto obrigado a proporcionar aos seus leitores pormenores da história, como por exemplo a individualidade dos personagens em causa, as particularidades espaço-temporais das suas acções, pormenores que são

<sup>23</sup> Cf. CAMUS, Albert – *O Estrangeiro*. Introdução de Jean-Paul Sartre. Lisboa: Livros do Brasil, col. «Miniatura nova série», 2001, v.g. p. 31-32 e 111-113; e NABOKOV, Vladimir – *Lolita*. 2ª ed. Lisboa: Teorema, 1985, v.g. p. 11, 46, 141, 153-154, 196, 248 e 351. Vide ainda VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 77-78, 143-144, 157, 255, 316-319, 459 e 483.

<sup>24</sup> Cf. WATT, Ian – «Realismo e forma romanesca», p. 48.



apresentados através de uma linguagem bastante mais referencial do que é costume nas outras formas literárias<sup>25</sup>.

Ficou célebre o desiderato de Balzac, um dos ícones do realismo francês, de «faire concurrence à l'état civil» a partir das personagens que compõem *A Comédia Humana*:

72

À la différence d'un Dumas par exemple, Balzac prend soin de faire du plus grand nombre possible de ses personnages récurrents des personnages fictifs. La quantité de créatures récurrentes et la fréquence des retours chez le romancier font que *La Comédie Humaine* se présente, de par la volonté de Balzac, comme une œuvre démiurgique, faisant orgueilleusement concurrence à l'état civil.<sup>26</sup>

Numa perspectiva realista, essa ilusão referencial passa pela identificação clara das personagens, sem margem para ambiguidades. Assim, a identidade de uma personagem passa pelo princípio da distintividade em relação às outras personagens da narrativa e, obviamente, a outras entidades tais como os elementos espaciais aí referidos. O reconhecimento de uma personagem romanesca passa pelas noções de identidade e de alteridade, simultâneas e não sucedâneas – salientam Greimas e Courtés –, tal como sucede com as pessoas reais, ou seja, o seu reconhecimento passa pela capacidade de a isolar do contexto verbal em que se insere, fazendo com que o *eu* seja *eu* também na medida em que se distingue do *outro*. A identificação do *outro* (alteridade) é simultânea à identificação do *eu* (identidade)<sup>27</sup>. O psicanalista francês Jacques Lacan provou em 1966 que as categorias da alteridade e da identidade são válidas a nível individual em cada um de nós na chamada *fase do espelho*, quando a criança consegue pela primeira vez identificar a imagem que aí vê com a sua própria imagem. A partir daí, ela reconhece a sua individualidade (que de qualquer forma continua depois a ser cimentada), entendendo-se como um ser distinto, por exemplo, da mãe, um dos seres a que uma criança está mais ligada<sup>28</sup>.

No romance, a descrição costuma ser um processo eficaz na evicção de qualquer ambiguidade interpretativa, de qualquer possível dispersão da personagem, tal como acontece com o espelho para a criança que passa a saber identificar-se no seu reflexo, e por isso se deleita a mirar-se ao espelho. Tome-se o exemplo de *Os Três Mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, onde a «titulação do romance [...] prepara *ab initio* o leitor para a existência de três personagens que, de tão próximas, apresentam um funcionamento grupal», surgindo «com bastante frequência anaforizados pelo numeral "três".»<sup>29</sup> Trata-se de personagens irmanadas

<sup>25</sup> Cf. *ibidem*, p. 39 e 45-46.

<sup>26</sup> Cf. ARANDA, Daniel – «Le retour hybride des personnages». *Poétique*, 139 (2004), p. 358. André Gide em *Os Moedeiros falsos* (1925) satiriza através do protagonista Édouard este esforço mimético de Balzac: «– Por Balzac ter sido um génio e por todo o génio parecer trazer à sua arte uma solução definitiva e exclusiva, decretaram que aquilo que caracterizava o romance era o facto de fazer "concorrência ao registo civil". Balzac construiu a sua obra, mas nunca pretendeu codificar o romance; o seu artigo sobre Stendhal bem o comprova. Concorrência ao estado civil! Como se não houvesse já macaquinhos de imitação e pretensiosos quanto baste, ao cimo da terra! Que tenho a ver com o estado civil? O estado sou eu, o artista; civil ou não, a minha obra não pretende fazer concorrência a nada.» (cf. GIDE, André – *Os Moedeiros falsos*. Porto: Âmbar, 2004, p. 202).

<sup>27</sup> Cf. GREIMAS, Algirdas e COURTÈS, Joseph – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979, s.v. «Altérité», p. 13.

<sup>28</sup> Cf. LACAN, Jacques – *Écrits*. Paris, 1966, cit. a partir de ECO, Umberto – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, p. 12-13.

<sup>29</sup> Cf. VIEIRA, Cristina – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 69.





pelo convívio, pela camaradagem, pela partilha de muitos valores e de situações em que se vêem envolvidas. Não é por acaso que Alexandre Dumas investe, então, em retratos profundamente distintos, quer a nível físico, quer a nível psicológico, para Athos, Porthos e Aramis. A manutenção de uma nomeação coerente e constante ao longo do extenso romance é, aliás, outra forma de garantir que o grupo de três mosqueteiros não se confunda numa mole indistinta na mente do leitor. A distinta caracterização de Athos, Porthos e Aramis visa garantir a perfeita individualização dos três mosqueteiros, construir três personagens bem delineadas nos seus contornos diferenciadores, fazendo com que a identidade de cada uma se reforce pelo princípio da alteridade em relação aos outros dois mosqueteiros. Assim, Athos é cioso nas boas maneiras, o que o poderia assemelhar a Aramis, mas este vê acentuados os traços da vaidade e da elegância, enquanto naquele se insiste nos da calma e da dignidade. Já Porthos é gordo, gigantesco, bonacheirão e impulsivo, atributos de modo nenhum aplicáveis a Athos e a Aramis<sup>30</sup>. Laurence Sterne, autor satírico do século XVIII, é precocemente lúcido em relação a este imperativo de distintividade das personagens romanescas numa passagem de *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (1759-67):

[Eu] acredito plenamente, no mais fundo da minha alma [...] que a mão do Criador supremo e Autor primeiro de todas as coisas jamais fez ou juntou família alguma (pelo menos do que tange ao período cuja história me dispus a escrever), – na qual as respectivas personagens fossem moldadas e contrastadas entre si, para este fim, com tanta felicidade dramática como na nossa [...], como acontece nesta FAMÍLIA SHANDY<sup>31</sup>.

Sterne parodia, pois, a necessidade de o romancista estabelecer uma clara oposição de identidades das suas personagens, uma dicotomia *eu / outro*. Retomando então o significado de dispersão da personagem romanesca enquanto perturbação da alteridade, quando é que há perturbação da alteridade e não simplesmente alteridade? Quando não houver nem a situação de identificação clara e unívoca entre uma personagem e um atributo (identidade), nem uma diferença nítida entre duas personagens distintas (alteridade), isto é, quando entre duas realidades se estabelece uma relação ambígua de serem e não serem ao mesmo tempo iguais entre si. A perturbação da alteridade cria, pois, personagens ambíguas, e essa ambiguidade, que pode ser inerente a uma única personagem, ou ser inerente à relação entre duas ou mais personagens, significa dispersão, duplicidade, palavras aqui sinónimas. Pierre Jourde e Paolo Tortonese, em *Visages du double. Un Thème littéraire* (1996), a propósito dos conceitos de *diferença* e de *identidade*, que geralmente se opõem, lembram que os dois conceitos podem ser colocados numa equação ambígua de equivalência, ou, para sermos mais claros, cria-se uma perturbação da alteridade quando a diferença de identidades não é radical a ponto de se afirmar que se está perante um outro ser perfeitamente distinto, *altero*. Citando Jourde e Tortonese:

En parlant de double, nous conviendrons d'admettre que ce dédoublement concerne une conscience. [...] Il n'est pas de sujet, pour nous, qui ne se constitue comme absolument *différent* de tous les autres. [...] Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence, qui résonnent l'une sur l'autre. D'une part: comment peut-il y avoir un «un»? que signifie être unique? Et d'autre part: comment deux sujets identiques sont-ils possibles? Mais pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux

<sup>30</sup> Cf. *ibidem*, p. 326-327, e DUMAS, Alexandre – *Os Três Mosqueteiros*. Mem Martins: Europa-América, col. «Clássicos», 2004, v.g. p. 69-77.

<sup>31</sup> Cf. STERNE, Laurence – *A Vida e opiniões de Tristram Shandy*. 2ª ed. Trad., prefácio e notas de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 1998, Parte primeira, vols. 1-4, p. 336-337. Acrescento nosso.



éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble *a priori* nécessaire d'adopter pour parler de double. Elle exclut certains types de dualités. Par exemple, Adam et Ève illustrent bel et bien le problème de la dualité: [...] ils sont les deux premiers individus, et mettent en place cette dualité fondamentale de la différence sexuelle. Mais dans leurs cas, c'est la différence qui perturbe l'identité, et non pas l'inverse. Au départ il y a l'identité humaine, ensuite apparaît la différence sexuelle.<sup>32</sup>

Portanto, seguindo a distinção feita por Jourde e por Tortonese, importantíssima para o esclarecimento do segundo sentido de dispersão da personagem romanesca, Adão e Eva não são dispersos, bem pelo contrário, estão bem definidos na sua diferença, na sua alteridade (neste caso, de cariz sexual). Adão e Eva são personagens opostas, cada uma com a sua identidade bem definida, diametralmente opostas, em que uma representa a masculinidade, e a outra, a feminilidade: homem e mulher. Não há aqui nenhuma ambiguidade, nenhuma dispersão. Personagem dispersa ou dúplice seria a que reunisse as identidades masculina e feminina, como o andrógino. Isso, sim, baralha as identidades e as alteridades a que estruturalmente estamos habituados. Ora, o andrógino não é apenas um mito platónico (que pode ser analisado no *Banquete*, de Platão, no discurso do conviva Aristófanes<sup>33</sup>); corresponde a uma anomalia genética raríssima a que a ciência dá o nome de *hermafroditismo*, e um raro exemplo romanesco deste tipo de dispersão ou de perturbação da alteridade pode ser encontrado na obra *Middlesex* (2002), de Jeffrey Eugenides, que tem por protagonista uma personagem de origem grega, portadora dessa anomalia genética que a faz meio rapaz, meio rapariga (está entre os dois sexos, *middlesex*, e por isso não pertence de forma simples a nenhuma das categorias sexuais básicas). Simbólico desta pertença a essa *terra de ninguém* são os dois trechos abaixo transcritos:

Começarei por dizer que nasci duas vezes: primeiro, como menina bebé, num dia invulgarmente limpo na cidade de Detroit, em Janeiro de 1960. Depois, outra vez, como rapaz adolescente, numa sala de urgências perto de Petoskey, Michigan, em Agosto de 1974. [...] Na minha certidão de nascimento o meu nome vem registado como Calliope Helen Stephanides. Na minha última carta de condução (da República Federal da Alemanha) o meu primeiro nome vem assinalado apenas como Cai<sup>34</sup>.

Nunca quis ficar no mesmo sítio. Depois de começar a viver como homem, a minha mãe e eu mudámo-nos para fora de Michigan e desde então nunca mais parei [...]. Dentro de um ano ou dois vou-me embora de Berlim, para ser colocado noutra qualquer. Vou ter pena de partir. Esta cidade outrora dividida faz-me lembrar a minha própria reunificação, pelo *Einheit*<sup>35</sup>.

Portanto, a personagem andrógina ou hermafrodita é uma personagem dispersa na dramática consciência de uma alteridade perturbada, excentrada dos padrões da identidade e da alteridade. Outra possibilidade, ainda ao nível das categorias sexuais, de dispersar uma personagem romanesca é defini-la dentro de um quadro de homossexualidade. Aqui, a ambiguidade tem de residir na atribuição à mesma personagem de um corpo masculino e de uma mente marcadamente feminina (Jung diria com uma *anima* ou eterno feminino muito acentuado) ou então o inverso, um corpo feminino para uma mente marcadamente masculina (em

<sup>32</sup> Cf. JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo – *Visages du double. Un Thème littéraire*. Paris: Nathan, 1996, p. 4-6.

<sup>33</sup> Cf. PLATÃO – *O Banquete ou Do Amor (incluindo o estudo «Para uma Perspectiva portuguesa de Platão»*. Pref., trad. e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Atlântida, 1968, p. 64-66.

<sup>34</sup> Cf. EUGENIDES, Jeffrey – *Middlesex*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p. 13.

<sup>35</sup> Cf. *ibidem*, p. 113.



linguagem junguiana, com o *animus* sobreposto à *anima*)<sup>36</sup>. Um exemplo bem elucidativo de personagem dispersa a este nível é Noémia do romance *Sedução* (1937), de José Marmelo e Silva. Nesta obra, Noémia, a irmã do narrador autodiegético, só aparentemente é um ser puritano, quase assexuado. Aquela rigidez que a caracteriza num primeiro plano mais não é do que a máscara, não só para os outros, incluindo os familiares, mas também para ela própria, de uma sexualidade lesbiana que ela não quer assumir. O irmão acaba por ser logrado nas suas seduções, pois as mulheres que ele vai perdendo, afinal vai-as perdendo para a irmã. Só aos poucos ele se vai apercebendo da situação, Noémia vai tomando consciência da sua homossexualidade encoberta e recalçada e o próprio leitor vai descobrindo o logro. A narrativa revela gradualmente o outro dentro da mesma personagem, ambiguidade que é sinónimo de dispersão<sup>37</sup>.

De forma muito sistemática, diremos que Jourde e Tortonese, na obra supracitada, identificam nove formas de duplos romanescos, o que corresponde a nove formas de dispersão da personagem – o bicéfalo, o gémeo, o avatar, o andrógino, o reflexo, o morto, o possesso, o corpo fragmentado e o clone. No nosso ensaio *A Construção da personagem romanesca*, acrescentámos a estas nove formas mais sete, perfazendo assim um total de dezasseis procedimentos capazes de dispersar a identidade da personagem romanesca<sup>38</sup>. Recorremos a alguns neologismos para acentuar o carácter processual da nossa perspectiva. Eis as formas que constroem a dispersão da personagem romanesca, no sentido de *perturbação da alteridade*: o mascaramento; a similitização; o espelhamento; a distorção icónica; a geminação; a androgenização; a homossexualização; a bicefalação ou pluricefalação; a hibridação monstruosa; a fragmentação corporal; a transmutação; a ensombração do morto; a possessão; a esquizofrenia; a clonagem; e o envelhecimento.

De forma muito sintética, o *mascaramento* acentua a diferença dos diferentes *eus* reunidos na mesma personagem, enquanto a *similitização* produz o sócia, por semelhanças físicas que duplicam as características físicas de outra personagem, postas assim numa relação identitária ambígua. Os dois procedimentos aparecem combinados n' *A Ponte dos Suspiros* (2000), de Fernando Campos, onde o calabrês Marco Túlio Catizone, sócia e amigo de um D. Sebastião sobrevivente à batalha de Alcácer-Quibir, leva tão longe o jogo das máscaras e da *similitização*, que chega por momentos a confundir a própria mulher:

Não esperou Don Francisco de Castro, o novo vice-rei de Nápoles, que arrefecesse o corpo do pai. [...] Manda vir à sua presença o prisioneiro. § – Ah! Senhor impostor! Vou finalmente desmascarar-vos. § – Nada há que desmascarar, senhor conde. Aliás, que é uma máscara? Vós ontem éreis filho de vice-rei, hoje sois vice-rei. A máscara de vosso pai, que Deus tenha, pelos vistos não se vos ajusta. § [...] § – E eu a dar-vos trela! Senhor camareiro, mandai entrar essa mulher. § – Não acreditais? – continuava Marco Túlio, enquanto o camareiro se dirigia para a porta. – Olhai para mim. Vós afirmais que eu sou impostor e eu esgrimo convosco que sou o verdadeiro rei de Portugal. A minha loucura contra a vossa. A minha máscara contra a que me desejais afivelar... § Fazia o camareiro entrar na sala Paola Galardetta. § – Túlio! – correu Paola para o marido. [...] § Marco Túlio interrompia:

<sup>36</sup> Cf. JUNG, Carl Gustav *et alii* – *L'Homme et Ses Symboles*. Paris: Robert Laffont, 1990, p. 177-180, e VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da Personagem Romanesca. Processos Definidores*, p. 87-88.

<sup>37</sup> Cf. SILVA, José Marmelo e – *Sedução*. In MARINHO, Maria de Fátima (coord. e pref.) – *Obras completas de José Marmelo e Silva. Não aceitei a ortodoxia*. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 51-162, e MARINHO, Maria de Fátima – «Sedução». In SARAIVA, Arnaldo (org. de), *O Personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras, 2008, p. 11-26.

<sup>38</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 78-100.



§ – Essa mulher engana-se nas máscaras. § Virava-se para a mulher: § – Não me reconheceis, senhora Paola Galardetta? Vistes-me com vosso marido Marco Túlio em Messina. Não estais lembrada do rei Dom Sebastião? § Paola Galardetta olhou-o indecisa: § – Ah! Sois mesmo vós, meu senhor? Que confusão a minha! Não é possível. Deixai ver... – e examinava-lhe de perto o rosto, as mãos... – Não. Não pode ser. Que confusão a minha! Vós não sois o rei... Tu és Túlio. Eu conheço bem o meu marido... § – Estais enganada. Olhai bem<sup>39</sup>.

O processo da *similimização* também é explorado de forma exemplar no romance *A Corte do Norte* (1987), de Agustina Bessa-Luís. A acção principal localiza-se na Madeira e centra-se em Rosalina de Sousa, baronesa de Madalena do Mar, que se assemelha incrivelmente à imperatriz Sissi. Quando esta visita a Pérola do Atlântico, a similitude gritante das duas vai criar constrangimentos, equívocos e problemas de identidade em Rosalina, que de repente tem a possibilidade de se ver a si mesma fora de si<sup>40</sup>.

O *espelhamento* implica dispersão quando a imagem vista no espelho é ressentida como outra em relação ao *eu* da personagem, à semelhança do que acontece com os anoréticos. *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, é paradigmático nesse aspecto, sobretudo no momento em que Alberto recorda o susto que apanhou uma vez em criança quando se vê reflectido no espelho e julga tratar-se de um ladrão. A desarticulação entre o *eu* e o reflexo criou uma dispersão, e não uma identificação:

Mas no outro dia, assim que me levantei, coloquei-me no sítio donde me vira ao espelho e olhei. Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser e em que agora descobria qualquer coisa *mais*, que me excedia e me metia medo. Quantas vezes mais tarde eu repetiria a experiência no desejo de fixar essa aparição fulminante de mim a mim próprio, essa entidade misteriosa que eu era e agora absolutamente se me anunciava.<sup>41</sup>

A *distorção icónica* gera uma perturbação da alteridade quando a imagem feita a partir da personagem (um quadro, por exemplo) pretende paradoxalmente ser e não ser, ao mesmo tempo, o retrato fiel da personagem. Assim acontece em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Óscar Wilde, em que o retrato, guardado em segredo, carrega as marcas da maldade e do envelhecimento que a personagem não exhibe. Assim, há dois *eus*, um jovem e outro velho, ambigualmente em signos diferentes, que deviam estar identificados:

Ao regressar a casa, [...] costumava frequentemente subir silenciosamente até ao quarto trancado, abrir a porta com a chave que trazia sempre consigo, e, com um espelho, ficar em frente do retrato que dele fizera Basil Hallward, olhando ora o rosto maligno e envelhecido da tela, ora o jovem rosto formoso que lhe devolvia o sorriso na superfície polida do espelho. A nitidez do contraste estimulava a sua sensação de prazer. Sentia-se cada vez mais enamorado da própria beleza, e cada vez mais interessado na corrupção da sua alma. Costumava perscrutar com um cuidado minucioso, e às vezes com um gozo monstruoso e terrível, as rugas hediondas que vincavam a testa engelhada, ou que contornavam os lábios grossos e sensuais, interrogando-se por vezes quais seriam os mais horríveis: se os estigmas do pecado, ou os da idade. Aproximava as suas mãos brancas das mãos

<sup>39</sup> Cf. CAMPOS, Fernando – *A Ponte dos Suspiros*. 2ª ed. Lisboa: Difel, p. 173-174.

<sup>40</sup> Cf. BESSA-LUÍS, Agustina – *A Corte do Norte*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1996, v.g. p. 11 e 32-33.

<sup>41</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Aparição*. 18ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990, p. 63-64.



grossas e inchadas do retrato, e sorria. Desdenhava do corpo deformado e dos membros enfraquecidos<sup>42</sup>.

A *androgenização* e a *homossexualização* já foram elucidadas enquanto processos geradores de personagens dispersas na sua identidade. A *geminção*, tal como a *clonagem*, cria dois seres fisicamente iguais, com a diferença óbvia de que o redobro das características físicas no primeiro caso é natural, e criado pela ciência, no segundo. Os equívocos gerados pela *geminção* e pela *clonagem* podem ser respectivamente analisados em *Alice do outro lado do espelho* (1871), de Lewis Carroll, a partir das personagens Tuideldim e Tuideldum (o parónimo também visa perturbar a alteridade das duas personagens), e em *...que o meu pé prende...* (2001), de Fernando Campos, onde o ditador Muro vê de repente o seu poder (e identidade) ser perturbado por um misterioso clone que lhe rouba o lugar<sup>43</sup>.

O romance de terror é o subgénero literário que mais exemplos fornece de personagens com identidade dispersa através da *hibridação monstruosa* a marcar o imaginário colectivo, talvez pelo poder de ilusão de real que o romance consegue para as suas personagens. Assim, se o vampirismo literário é inaugurado no conto *O Vampiro* (1818), de John-William Polidori, foi o meio-homem/meio-morcego de Bram Stoker, no romance *Drácula* (1897), que fixou para a História a personagem dispersa por hibridação monstruosa:

Base de investigação – O problema do conde Drácula é regressar ao seu lugar. § a) Ele tem de ser conduzido por alguém. Isto é evidente, pois se ele tivesse o poder de se movimentar sozinho, como ele gostaria de o fazer, quer como homem, ou lobo, ou morcego, ou de qualquer outra maneira. É óbvio que ele receia ser descoberto ou qualquer outra interferência, estando indefeso como deve estar, limitado como está entre a madrugada e o pôr-do-sol na sua caixa de madeira<sup>44</sup>.

A *fragmentação corporal* também tem os seus *monstros sagrados* romanescos. Quem não se deixou impressionar por Frankenstein, protagonista do romance homónimo de Mary Shelley (1818)? Várias partes de cadáveres de diferentes pessoas foram reunidas por um cientista genial de nome Frankenstein para construir um único ser, que gradualmente vai tomar consciência de si enquanto entidade unívoca (um *eu*, portanto), mas que ambigualmente é fruto de fragmentos corporais de outros e que apresenta assim uma radical alteridade em relação à humanidade: uma alteridade corporal perturbada, na medida em que é simbiose de corpos fragmentados de outros. O romance talvez seja mais actual do que nunca graças às conquistas da medicina, devido à técnica da transferência de órgãos:

Foi com estes sentimentos que comecei a criação de um ser humano. [...] Decorridos alguns meses a reunir e a preparar os meus materiais, comecei. § [...] Quem poderá imaginar o horror destas pesquisas quando eu penetrava na humidade infecta dos túmulos ou torturava animais vivos para dar vida à argila inerte? § [...] Tirava ossos dos ossários e tocava com as minhas mãos profanas os

<sup>42</sup> Cf. WILDE, Óscar – *O Retrato de Dorian Gray*. Lisboa: Vega, 2000, p. 148.

<sup>43</sup> Cf. CARROLL, Lewis – *Alice do outro lado do espelho*. In Lewis Carroll – *As Aventuras de Alice no país das maravilhas e Alice do outro lado do espelho*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 198-200, e CAMPOS, Fernando – *...que o meu pé prende...* 2ª ed. Lisboa: Difel, 2001, p. 133-134.

<sup>44</sup> Cf. STOKER, Bram – *Drácula*. 3ª ed. Mem Martins: Europa-América, 2001, p. 398-399.





segredos prodigiosos do corpo humano. [...] A sala de dissecação e o matadouro forneceram-me muito material de que precisava<sup>45</sup>.

A *transmutação* é um procedimento capaz de provocar profundas dispersões na identidade de uma personagem romanesca, apresentando variantes que vão do avatar, cujo caso mais paradigmático talvez seja *A Metamorfose* (1915), de Kafka – num dia, Gregor Samsa acorda inopinadamente transmutado em insecto, com toda a rejeição a que a família o sujeita, incapaz de lidar com uma alteridade que não destruiu ainda a identidade de um filho / irmão que antes reconhecia –, até à reencarnação, ou seja, nos casos em que diferentes corpos são atribuídos à mesma alma de uma personagem, numa continuidade na descontinuidade (daí a perturbação da alteridade), e que um *Siddharta* (1922), de Herman Hesse, tematiza<sup>46</sup>. Um exemplo muito interessante de personagem dispersa é o de Orlando em romance homónimo de Virginia Woolf (obra datada de 1928). Nesta narrativa, a personagem ultrapassa todos os limites verosímeis da longevidade humana, vivendo desde a Inglaterra isabelina até aos tempos coevos à autora. Nesse extenso período temporal a personagem sofre mudanças não apenas comportamentais, mas também muda de sexo, o que a vai colocar em novas situações e ditar-lhe alguns entraves (não podemos esquecer o feminismo da autora). Nesta transmutação, a personagem começa masculina e acaba feminina. A mesmidade altera-se radicalmente, mas a ipseidade mantém-se, apesar da transmutação. A narrativa não deixa espaço para dúvidas quanto a isso: Orlando continuava basicamente, mesmo depois da transmutação sexual, a ser a mesma pessoa. Só o físico mudara. É a mesma personagem, mas com um outro emergindo nela. Logo, uma personagem dispersa na sua alteridade perturbada:

Espreguiçou-se. Levantou-se da cama. Ficou de pé, completamente nu, à nossa frente, enquanto as trombetas clamavam «Verdade! Verdade! Verdade!», e não temos outro remédio senão confessar – era mulher. § O som das trombetas esmorecia, e Orlando, ali de pé, todo despido. [...] Orlando mirou-se de cima a baixo num espelho de corpo inteiro, sem dar quaisquer sinais de perturbação [...]. § Podemos aproveitar esta pausa na narrativa para prestar determinados esclarecimentos. Orlando tornara-se mulher – é inegável. Mas, sob todos os outros aspectos, Orlando continuava a ser exactamente como era. A mudança de sexo, embora modificasse o seu futuro, em nada modificou a sua identidade. O rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente na mesma. A memória dele – mas teremos doravante que dizer, por respeito pelas convenções, «dela» e não «dele», «ela» e não «ele» – a memória dela, portanto, remontava sem obstáculo a todos os eventos da sua vida passada. Talvez houvesse uma ligeira turbação [...]; mas era tudo. A mudança parecia ter-se operado sem dor, de uma só vez, e de tal forma que a própria Orlando não manifestou surpresa ao confirmá-la. Muitos foram os que, levando isto em conta, e sustentando que tal mudança de sexo é contranatura, se esforçaram por provar que Orlando sempre havia sido mulher, ou que Orlando é neste momento um homem. Os biólogos e psicólogos que decidam. Pela nossa parte, limitamo-nos a afirmar um simples facto: Orlando foi homem até aos trinta anos de idade; tornou-se então mulher, e mulher continuou daí em diante<sup>47</sup>.

Ilustramos apenas mais dois processos potenciadores de dispersão da personagem romanesca ao produzirem perturbações de alteridade, a *esquizofrenia* e o *envelhecimento*. Como indicamos no ensaio *A Construção da personagem romanesca*, a divulgação do primeiro procedimento no género romanesco tem como

<sup>45</sup> Cf. SHELLEY, Mary – *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001, p. 60-62.

<sup>46</sup> Cf. KAFKA, Franz – *A Metamorfose*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2003, e HESSE, Hermann – *Siddhartha. Um Poema indiano*. 8ª ed. Lisboa: Ed. Notícias, 2003.

<sup>47</sup> Cf. WOOLF, Virginia – *Orlando. Uma Biografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994, p. 104-105.



ponto de partida o famoso romance *O Estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (1886)<sup>48</sup>, coevo à divulgação da psiquiatria oitocentista. Na obra de Stevenson, «a alteridade esquizofrênica, motivada por uma experiência química mal controlada, abrange todos os aspectos da individualidade da personagem romanesca: o nome (Henry Jekyll vs. Edward Hyde); a categoria sócio-profissional (médico distinto, com círculo de amigos bem definido e acarinhado vs marginal nocturno e misantropo); a caracterização psicológica (bondoso, cavalheiro e solícito, o gentleman inglês vs bruto, maléfico, antipático e assassino); e também a caracterização física (alto, bonito e elegante vs deformado, feio e baixo).»<sup>49</sup> A morosidade na correspondência entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde não reside só na disjunção dos nomes, que contraria o senso comum da vida real, mas também na radical distinção destas duas identidades, que aparentemente não poderiam estar reunidas na mesma personagem. O *envelhecimento*, por fim, pode causar tais transformações corporais ou perturbações mentais que a personagem já não se reconhece quando recorda o passado. A importância do corpo para a construção da identidade, já aqui aludida e reflectida por filósofos como Ricoeur e Francis Jacques, tem centralidade em vários romances de Vergílio Ferreira, a exemplo de *Em Nome da Terra* (1990), cuja epígrafe é a significativa passagem dos Evangelhos *hoc est corpus meum* e que tematiza a velhice vivida num lar de terceira idade, transformando personagens jovens em personagens moribundas, seres desapossados da sua vontade e da sua dignidade<sup>50</sup>, ou de *Para Sempre* (1983), em que Paulo, de regresso à sua aldeia natal, se reencontra fantásticamente com uma criança que é ele próprio, mas cuja ipseidade não é capaz de reconhecer. Tratava-se afinal do Paulinho que fora em criança, dois *eus* magicamente unidos no mesmo espaço-tempo. O envelhecimento dita a diferença entre o *eu* criança e o *eu* velho, a ponto de os dois parecerem duas personagens, mas trata-se de uma só personagem, porque a identidade narrativa remete para o mesmo *eu*:

Um miúdo veio encostar-se ao portão da entrada, não dei conta de ele vir. Está imóvel. Olha-me. Tem um riso parado, fita-me. Será algum neto ou ainda filho de Deolinda. Ela trata-me da casa, mas não me lembro de a avisar da minha vinda. § – Eh pequeno! § Não se move, com o riso fixo na boca. Vou para ele, ele evapora-se num sopro<sup>51</sup>.

Esta obsessão de Vergílio Ferreira com o corpo insere-se num contexto histórico-cultural de que já demos parcialmente conta no início deste artigo e que enquadra também toda uma tendência romanesca (que não é a única) que aprecia perturbar a coerência identitária da personagem, isto é, gosta de a dispersar. Na passagem do século XIX para o século XX surgiram diversas teorias filosóficas, que, juntamente com o aparecimento da psicanálise, minaram a solidez da crença epistemológica da unidade do ser, sobretudo na sua componente psicológica. A fenomenologia husserliana, divulgada em 1907, fez da experiência psicológica do vivido a única certeza apriorística do real. Nesse mesmo ano, Henri Bergson publicava *A Evolução criadora*, que concedia à intuição o papel primordial no conhecimento dos fenómenos da vida e da consciência. Estava aberta a via para a inversão das certezas: se o psicológico toma primazia sobre o físico, então o real deixa de ter as referências espaciais da geometria euclidiana para ter as incertezas, lapsos e opinitativos dos relógios moles da consciência humana, patentes em

<sup>48</sup> Cf. STEVENSON, Robert Louis – *O Estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

<sup>49</sup> Cf. VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 99.

<sup>50</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Em Nome da Terra*. 2ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990.

<sup>51</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Para Sempre*. 13ª ed. Lisboa: Bertrand, 2001, p. 10-11.



múltiplos quadros de Salvador Dalí<sup>52</sup>. Paralelamente a isto, as teorias psicanalíticas de Freud reconheceram um universo inconsciente, o *id*, e uma máscara socializante, o *superego*, para lá do *eu* consciente, o *ego*. No livro *O Ego e o id* (1923), Freud expõe um ser que já não é uno, mas triplo, três máscaras ou camadas das quais uma, o inconsciente, não é de todo dominado pelo consciente<sup>53</sup>. E em texto ainda anterior, datado de 1917, «Uma dificuldade da psicoanálise», Freud é ainda mais explícito quanto ao abalo que esta teoria provocava, expondo-a como uma dura ofensa ao narcisismo do homem: após ter exposto as ofensas cosmológica e biológica infligidas por Copérnico e por Darwin ao narcisismo humano, através das teorias heliocêntrica e da evolução das espécies, respectivamente, que descentravam o homem do centro do universo e do centro da criação, Freud explana a mais perturbadora das ofensas, a psicológica, pela qual «o *eu* não é dono e senhor na sua própria casa»<sup>54</sup>. O homem está disperso em camadas, das quais uma, a mais subterrânea, ele não domina. Há, assim, a perda da ilusão do auto-conhecimento, da recognoscibilidade, a famosa via da sabedoria que a tradição grega prometia. Não é de estranhar que a fenomenologia husserliana, o intuicionismo de Bergson e a psicanálise de Freud se relacionem com o monólogo interior, a focalização múltipla, a focalização heterodoxa ou a esquizofrenia e tantos outros processos romanescos que começaram a fazer furor nessa mesma época, em obras como *Ulysses* (1921), de James Joyce, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust (1913-1927), *Doctor Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, ou *Sedução*, de José Marmelo e Silva. Nestas narrativas, os protagonistas são personagens dispersas nas suas incertezas, nos seus discursos torrenciais, na tentativa de agarrarem desesperadamente algo fixo, seja a normalidade de um dia louco, seja uma infância perdida, seja uma identidade unívoca, seja uma sexualidade ortodoxa.

Ora, se o homem parecia estar reduzido à certeza do seu corpo, já que a identidade psicológica é extremamente mutável, nem as realidades corporais constituem maior certeza do que as psicológicas. Também aquelas parecem estar dispersas, de acordo com a teoria da relatividade de Einstein e a física quântica, ligada ao princípio da incerteza de Heisenberg. A primeira teoria relativiza a quantificação, a localização e a relação da matéria com o *continuum* espaço-tempo. Nega aparentes evidências do nosso pequeno (romanesco) mundo de certezas, como o facto de a distância mais curta entre dois pontos no universo não ser afinal uma linha recta, mas uma linha curva. A segunda teoria, a da física quântica, nega o determinismo no comportamento e na localização da matéria, substituindo-o pelo cálculo de probabilidades, segundo o princípio da incerteza de Heisenberg, abrindo a possibilidade de haver teletransporte, viagens no tempo e, conseqüentemente, encontros com a própria pessoa numa época passada do *eu*<sup>55</sup>. À luz desta teoria, ganha-se outra perspectiva sobre a passagem vergiliana acima aludida e compreende-se um pouco melhor que Vergílio Ferreira, ávido em muitos romances de uma verdade filosófica, seja ela qual for, tematize o corpo humano como procura de ipseidade, sem que este, todavia, lhe dê respostas satisfatórias, já que da alma Vergílio Ferreira, ateu ou pelo menos agnóstico, nada sabe. No romance *Em Nome da Terra*, quando a perna é amputada a João, é um fragmento da sua

<sup>52</sup> Cf. BERGSON, Henri – *A Evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001, e HUSSERL, Edmund – *A Ideia de fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

<sup>53</sup> Cf. FREUD, Sigmund – *O Ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

<sup>54</sup> Cf. FREUD, Sigmund – «Una dificultad del psicoanálisis». In FREUD, Sigmund – *Obras Completas*, 4ª ed. Ordenación y revisión de los textos por el doctor Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, tomo 3, p. 2436. Tradução nossa.

<sup>55</sup> Cf. PENROSE, Roger – *A Mente virtual. Sobre computadores, mentes e as leis da física*. Lisboa: Gradiva, col. «Ciência aberta», 1997, p. 253-294.



certeza que se vai. A sua perna também continha o seu *eu* real? *Hoc est corpus meum*: o corpo que ele evoca na epígrafe do seu romance, que ele invoca no ensaio *Invocação ao meu corpo* (1969)<sup>56</sup>, a ele se resume o ser humano? E se assim for, que mesmidade tão frágil, tão mortal!

81

Não é por acaso que nenhum dos romances aqui trazidos em jeito de ilustração do fenómeno dispersivo da personagem romanesca é anterior ao século XVIII. Cremos que a corrente do *nouveau roman*, a que pertencem autores como Nathalie Sarraute, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor, é talvez a que mais tipicamente patenteia a personagem dispersiva, desde logo devido aos pressupostos dessa corrente literária, que passam pela suspeição de qualquer possibilidade de mimese ou de coerência numa narrativa romanesca (era afinal, *L'ère du Soupçon*, para evocarmos aqui o famoso ensaio de Nathalie Sarraute, de 1956). Ricardou, em *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), mostra o seu desdém pela descrição de efeito realista, considerada *trompe-l'oeil*, mostrando que a literatura é um ícone obtuso, se se pretender que ela tem de ser representativa:

Que peuvent "les arbres dans les livres" [...] face à un "arbre du réel"[?] [...] § Si je tente la description de l'arbre, il me faut très vite reconnaître que je pénètre dans un tout autre domaine. [...] Le réaliste conséquent se contentera de nommer l'arbre, sans plus, car cet arbre nommé, pour différent qu'il soit d'un "arbre du réel", s'en éloignera moins qu'un arbre décrit dont les attributs s'ordonneraient selon la *toute autre disposition* d'un langage<sup>57</sup>.

Como diz Ricardou em *Nouveau roman: hier, aujourd'hui* (1972), de forma clara:

La mise en cause du personnage [...] est la marque d'un effondrement plus ample. Ce qui notamment s'effrite [...] [c'est] la vieille littérature de Représentation<sup>58</sup>.

Se o interesse deixa de estar na coisa descrita mas na descrição em si, não na aventura contada mas na aventura do contar<sup>59</sup>, então a criação de personagens paradoxais é a melhor forma de escapar a essa anterior representatividade realista. É assim que as personagens dos novos romances são dos exemplos mais esclarecedores, mas não os únicos, como já se viu, da dispersão da personagem romanesca. Nesses romances, não podemos confiar na mesmidade da personagem para aferir a sua identidade (para usar uma linguagem ricoeuriana), porque essa mesmidade entra em contradição em diferentes páginas de forma ostensiva e voluntária. Há dois processos correntemente usados no *nouveau roman* para desconstruir a personagem romanesca: o redobro ambíguo do retrato ou do nome de duas personagens ainda assim opostas e a desestruturação da mesma personagem através da descrição de traços inconciliáveis ou oníricos, por exemplo, atribuindo primeiro uma nacionalidade ou uma profissão a uma personagem, e atribuindo-lhe depois, sem qualquer aviso prévio ou explicação lógica, outra nacionalidade ou função. Assim, no romance *La Maison de rendez-vous* (1965), de Robbe-Grillet, a requisitada Lady Ava faz grandes recepções para a alta-roda na sua casa de jogo e de prostituição em Hong Kong e, simultaneamente, a mesma Lady Ava é uma atriz que ensaia sozinha, vezes sem conta, uma peça de teatro

<sup>56</sup> Cf. FERREIRA, Vergílio – *Invocação ao meu corpo. Ensaio com um Post Scriptum sobre a revolução estudantil*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1994.

<sup>57</sup> Cf. RICARDOU, Jean – *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1987, p. 18-19. Acrescento nosso.

<sup>58</sup> Cf. RICARDOU, Jean – «Introduction». In RICARDOU, Jean et ROSSUM-GUYON, Françoise van (dir. de), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Paris: U.G.E. / Publications du Centre Culturel de Cerisy-La-Sale, coll. «10/18», 1972, vol. 1, p. 20.

<sup>59</sup> Cf. RICARDOU, Jean – *Problèmes du nouveau roman*. p. 111: «Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.»



para um palco sem público, contando historietas acerca do jogo e da prostituição em que ninguém parece acreditar. Este é um exemplo claro de dispersão da personagem, pois o leitor é posto perante uma personagem que ao mesmo tempo é outra sendo a mesma, e com características inconciliáveis. Só poderia haver coerência se se tratasse da mesma personagem em diferentes tempos da sua vida fictícia. Imaginemos, por exemplo, uma Lady Ava de repente caída em desgraça e que se socorre das artes de palco para sobreviver financeiramente. Torna-se uma atriz sem sucesso, exorcizando o seu passado nas histórias que narra. Mas mesmo admitindo esta hipótese, trata-se de uma viragem tão grande na caracterização da personagem, que a segunda Lady Ava parece ser outra relativamente à primeira Lady Ava. A mudança radical da mesmidade não implicou, todavia, a existência de outra personagem, pois que há uma continuidade narrativa entre as duas, uma identidade narrativa, uma ipseidade que conserva a identidade da personagem. Assim, a mesma personagem é outra em si mesma, e isso constitui uma perturbação da alteridade, pois ela nem é uma identidade unívoca, nem uma alteridade inequívoca. É e não é ao mesmo tempo<sup>60</sup>.

Em última análise, como é possível acontecerem tais paradoxos? Recorde-se mais uma vez o primeiro sentido de dispersão de linguagem, *disseminação*, e faça-se então a ponte entre este sentido e o de *perturbação da alteridade*, analisado na segunda parte deste artigo. Não foi por acaso que Derrida escreveu o ensaio *La Dissémination* a propósito do romance *Nombres* (1968), de Philippe Sollers. Trata-se de um *nouveau roman* que, tal como os da sua corrente, põe em causa a literatura representativa, expondo a natureza verbal e disseminada da personagem romanesca. Como diz Derrida:

Il faut en suivre l'enchaînement spécifique. Chaque terme, chaque germe dépend à chaque instant de sa place et se laisse entraîner, comme chaque pièce de la machine, dans une série ordonnée de déplacements, de glissements, de transformations, de récurrences ajoutant ou retranchant un membre à chaque proposition antérieure<sup>61</sup>.

É claro que a corrente do *nouveau roman* já passou de moda e que a crise da referencialidade foi em parte ultrapassada para boa parte da prática romanesca contemporânea, mas não deixa de ser igualmente válido que as personagens romanescas constituirão sempre desafios esfíngicos a serem decifrados pelo leitor, dada a sua natureza disseminativa, constituindo algumas delas verdadeiros enigmas, devido à perturbação da alteridade que elas patenteiam. E se as personagens não passam de seres de papel, como o *nouveau roman* se deleitou em provar, não terá esse fundo de mistério das personagens romanescas mais intrigantes uma relação bem directa com a realidade dos seres humanos?

<sup>60</sup> Cf. ROBBE-GRILLET, Alain – *La Maison de rendez-vous*. Paris: Minuit, 2003, v.g. p. 21, 52, 58-59 e 138-139, e VIEIRA, Cristina Costa – *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*, p. 205-206.

<sup>61</sup> Cf. DERRIDA, Jacques – *La Dissémination*, p. 363.