



Forma e sentido: a personagem-narrativa em foco

Eliane Soares de Lima
(Universidade Estadual Paulista,
Araraquara)

RESUMO: Entendendo a personagem como uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pelo discurso narrativo, esse artigo apresenta uma análise do processo de construção do ser verbal, que busca explicitar a estrutura complexa e autônoma que lhe dá sentido, chegando mesmo a confundir o leitor quanto às barreiras que separam ficção e realidade.

PALAVRAS-CHAVE: discurso; sentido; personagem; articulação; relação

ABSTRACT: *While understanding the character as a diffuse signification unit, progressively constructed by discourse, this article presents an analysis about the process of the verbal beings, searching for an explanation of the complex and autonomous structure which gives it a true sense, something that might bring confusion to the reader, considering the walls that split reality and fiction.*

KEYWORDS: *discourse; sense; character; articulation; relation*

1. INTRODUÇÃO

Pensando no aparato teórico e metodológico que a semiótica nos oferece hoje, bem como em todo o desenvolvimento da teoria literária como um todo, ao olharmos para trajetória crítico-teórica da personagem, que tem seu início lá na Antigüidade, e que vem se estendendo até nossos dias, constatamos que muitos foram os ganhos e também as falhas relacionadas a essa trajetória e que explicam os equívocos cometidos, muitas vezes, ainda hoje, sempre ligados ao poder de envolvimento da personagem-narrativa, capaz de confundir seu leitor quanto às barreiras que separam ficção e realidade.

É bem verdade que não há, na crítica literária atual, pessoas que confundam diretamente a personagem com os seres de carne e osso, mas e indiretamente?

Quando propomos essa indagação, estamos pensando em alguns estudos relativos à personagem narrativa, em algumas análises que têm sido propostas, e que parecem tratar os seres fictícios como pessoas e não como uma construção lingüística. Esse tipo de análise literária mostra estar ainda assentada em uma acepção antropomórfica e ético-representacional, procurando no ser humano pontos de referência capazes de explicar e avaliar a personagem. Outros, ao contrário, procuram na personagem esses pontos de referência para explicar e avaliar o comportamento humano. Contudo, como já mostram os estudos mais atuais, não basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la em sua singularidade, porque ela ultrapassa o mundo natural que incorpora, fazendo com que o “real” seja somente um ponto de referência e refração, em que a mimese torna-se passível de criar uma realidade de significações próprias e autônomas.

Não estamos querendo, com isso, recusar toda e qualquer relação existente entre personagem e pessoa, até porque uma lança luz sobre a outra, não se pode negar; o que acusamos e recusamos, é ver na personagem a pura e simples representação do ser vivo, a representação de uma realidade exterior ao texto. A personagem não é um retrato do ser humano, mas o ser humano criado na e pela linguagem, que antes de reproduzi-lo, o engendra e determina, propondo-o como um complexo de significantes que nada têm a ver com ele, mas que nos aproxima dele, na medida em que nos sugere um modo de vê-lo.

Nesse sentido, acreditamos que qualquer que seja a abordagem feita (psicológica, filosófica, sociológica e etc.), deve-se levar em conta que o produto analisado é resultado de um trabalho com a linguagem, um todo finito e de relações lógicas, e por isso, passível de um estudo metodológico e objetivo. Como bem lembra Candido (1969:60) “a natureza da personagem é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica de um sem número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado”.

Independente da opção analítica que se faça, não podemos perder de vista que quando falamos em personagem, estamos falando de seres puramente intencionais, o que deveria ser a premissa básica de qualquer analista. Mesmo porque, é no modo como se organizam e se relacionam seus diversos componentes, que o discurso apresenta sua visão de mundo, sua faceta ideológica. E é nesta relação que parece residir o verdadeiro ponto de contato entre literatura e mundo real, e não na referencialidade representativa de um para o outro.

Assim, priorizando não o que se conta, e sim o processo desse contar, para concretizar tais noções teóricas e vê-las operacionalizadas, apresentaremos uma análise que explicita o processo de construção da personagem Aurélia, do romance *Senhora*, de José de Alencar, ultrapassando o estágio primitivo da simples descrição referencial, presa aos traços antropomórficos que ela suscita, mas não tem. Entendendo, portanto, a personagem a partir do tipo de relação que mantém com os demais componentes estruturais da obra, esperamos colaborar para o estudo da personagem em suas especificidades lingüísticas, destacando as articulações internas do texto, centrada nas operações da discursivização, que faz com que até as zonas indeterminadas do texto expressem sentido. A preocupação com um estudo assim específico justifica-se pela preocupação em valorizar a própria obra de arte literária e, conseqüentemente, o trabalho verdadeiramente artístico do autor.

2. O EFEITO DE REAL:

O PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO E A ILUSÃO REFERENCIAL

Pensemos na personagem como signo narrativo, em que expressão (significante) e conteúdo (significado) fundem-se a fim de produzir sentido. Assim, a forma, enquanto expressão, é vista na organização que articula a matéria sensível ou a matéria conceitual da narrativa; e a substância, o conteúdo, as próprias qualidades sensíveis articuladas.

Como bem explica Floch (2001:13) “todo e qualquer fenômeno, desde que tomado como objeto de análise, pode ser considerado sob dois aspectos, o do sistema e o do processo”. Por isso, para a explicitação do processo de construção de Aurélia, heroína do romance alencariano em questão, que desenvolveremos a seguir, privilegiaremos o conjunto das relações de diferença e de semelhança que definem as possibilidades abertas pela organização efetiva do objeto analisado, bem como o conjunto dos agenciamentos desses elementos selecionados, combinados, e dos quais a co-presença constitui o objeto realizado. Assim, dimensionaremos nossa análise a partir de duas perspectivas: uma sintática e outra semântica.

2.1. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE AURÉLIA CAMARGO

2.1.1. Sob uma perspectiva sintática

A configuração sintática de uma personagem tem a ver com o caráter funcional do papel que ela ocupa dentro de uma dada estrutura narrativa. Desse modo, a natureza das ações que constituem o feixe funcional de *Senhora* é o primeiro caracterizador de Aurélia.

Para que possamos chegar, de fato, a essa “natureza” funcional, é preciso retomar as ações que compõem a esfera de ação do agente narrativo em questão¹:

- 1- Aurélia, por desejo da mãe, procura um noivo;
- 2- Aurélia apaixona-se por Fernando;
- 3- Aurélia descobre que foi trocada por dinheiro;
- 4- Aurélia fica rica;
- 5- Aurélia compra Fernando como marido;

- 6- Aurélia vinga seu amor escarnecido;
- 7- Aurélia e Fernando consumam o casamento.

Pensando no conjunto de ações próprias à matriz actancial estabelecida por Greimas, veremos que os enunciados acima convergem, todos, à categoria SUJEITO / OBJETO. A personagem de Aurélia, portanto, em sua funcionalidade, revela-se como eixo central da narrativa, em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza todo conteúdo. Nesse sentido, a base da construção de Aurélia está na sua reação (postura) diante das ações que compõem sua esfera funcional, no caso, as ações que compõem o feixe de funções do actante sujeito.

Pensando ainda, que a soma das informações, facultadas pelo conjunto das ações que configuram o percurso narrativo de Aurélia dentro do romance, caracterizam-na progressivamente, entendemos que a reação/postura, positiva ou negativa, da personagem em questão, diante das ações que definem seu percurso narrativo, explicita o processo de construção do caráter dos seres verbais, uma vez que todo o feixe funcional da narrativa é dirigido pela categoria semântica mínima, que no caso de *Senhora*, estabelece-se no eixo /passional/ vs /racional/.

Desse modo, o conjunto de predicados de ação definidores do actante sujeito compõe a primeira etapa do processo construtivo de Aurélia. Por outro lado, sabemos que Aurélia, enquanto produto de uma construção verbal, apresenta uma “humanidade” muito mais complexa do que a de simples arquétipo, como sugere uma personagem construída apenas na concentração de sentidos suscitados pelas ações. Se pensarmos no próprio discurso de *Senhora*, no jogo com a distribuição sintagmática das ações que compõem a estrutura narrativa como um todo, veremos que o efeito de sentido obtido a partir da articulação e combinatória das proposições-motivos enriquece e complexifica a construção de Aurélia, que passa, cada vez mais, a suscitar no leitor a impressão de vida própria.

2.1.2. Sob uma perspectiva semântica

Privilegiaremos, nesse momento, a relação entre Aurélia e seu enunciador, buscando verificar o procedimento utilizado por esse último para dar expressividade a esse seu ator do enunciado. Para isso, importa-nos verificar o processo no qual a história se configura e o efeito dessa configuração na construção de Aurélia Camargo. Nossa preocupação, portanto, será ultrapassar o nível descritivo das ações, incorporando a dimensão figurativa do discurso, para compreender o processo de complexificação que envolve a configuração do ator em questão.

Os primeiros traços que caracterizam Aurélia aparecem logo na abertura do livro², na Nota ao Leitor:

Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos. (Alencar, 1974:7)

Esse trecho, que em uma leitura mais ingênua, talvez, passasse como um simples comentário, acaba por sobredeterminar o processo de configuração da heroína

do romance. Arriscamos dizer que se trata do ponto essencial para toda sua construção. Isso porque é com essa frase que o leitor registra suas primeiras impressões sobre Aurélia, e a partir da qual regulará toda sua leitura. Ou seja, todas as informações que o leitor vier a adquirir durante a leitura, a respeito de Aurélia, serão condicionadas por essa impressão primeira. Trata-se de uma forma de manipulação, que está intimamente ligada à idéia do ponto de vista. É o ponto de vista que cria o objeto, e no caso da construção de Aurélia, o ponto de vista a ser adotado pelo narrador, para configuração de todo seu discurso, evidencia-se a partir da afirmação, ou mesmo tomada de posição, que o enunciador (narrador)³ assume com o comentário mencionado acima. Assim, todas as estratégias discursivas realizadas pelo narrador de *Senhora* buscaram favorecer, e até mesmo euforizar, as atitudes de Aurélia.

Se pensarmos na própria disposição temporal do romance, veremos que a opção por uma narrativa *in media res* ajuda o enunciador a alcançar o efeito de sentido desejado. Mas para que tal idéia seja melhor esclarecida, analisemos os fatos.

Todo o capítulo I da primeira parte do romance dedica-se a melhor apresentar Aurélia ao leitor. Nesse capítulo, conseguimos identificar os elementos que compõem aquilo que o *Dicionário de Narratologia* (2000) chama de “processos de manifestação”: o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem, e que representam um modo particular de trabalhar as figuras na composição do ator. Segundo o dicionário, esses são alguns dos processos que condizem à apresentação de sentidos fundamentais na configuração semântica da personagem. Examinemos o trecho abaixo:

Há anos *raiou no céu* fluminense uma nova *estrela*.
Desde o momento de sua *ascensão* ninguém lhe disputou o *cetro*; foi proclamada a *rainha dos salões*.
Tornou-se a *deusa dos bailes*; a *musa dos poetas* e o *ídolo dos noivos* em disponibilidade.
Era *rica e formosa*.
Duas *opulências*, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois *esplendores* que *se refletem*, como o *raio de sol* no prisma do *diamante*.
Quem não se recorda da *Aurélia Camargo*, que atravessou o firmamento da corte como *brilhante meteoro*, e *apagou-se de repente* no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor?
Tinha dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidez informações acerca da grande novidade do dia.
(Alencar, 1974:9) [grifo nosso]

Duas coisas nesse trecho nos chamam bastante a atenção e também se referem ao processo de manifestação mencionado anteriormente. A primeira é a relação do discurso com o nome da personagem, e a segunda, o efeito de sentido que o enunciador consegue atingir a partir dessa relação.

Pensemos na sequência de termos, que o narrador oferece nos primeiros dados que utiliza na apresentação de Aurélia – “raiou no céu”, “ascensão”, “cetro”, “rainha dos salões”, “deusa dos bailes”, “musa dos poetas”, “ídolo dos noivos”, “rica”, “formosa”, “opulência”, “esplendor”, “raio de sol” etc. – para enfim apresentar-lhe como Aurélia Camargo. Como bem lembra Luis Filipe Ribeiro (1996:146), “*Aurélia* encontra suas raízes no latim *aurum*, em português *ouro*”, o que vem consolidar a

descrição feita até o momento; no entanto, ela não é apenas Aurélia, mas é também Camargo. Em meio a todo brilho do ouro, há a sua outra face, a do *amargo*. Essa idéia se solidifica essencialmente quando prosseguimos com a descrição apresentada e percebemos que o narrador, após Ter apresentado toda beleza e luminosidade de Aurélia, agora se esforça por mostrar como que o lado obscuro desse brilho.

Quanto ao efeito de sentido obtido com isso, ora, o fato de algo como ouro, tão brilhante e esplendoroso, possuir mesmo assim, um lado obscuro, é no mínimo intrigante. E é exatamente esse efeito que o sujeito da enunciação consegue, o de envolver Aurélia em uma atmosfera de mistério, deixando subtendido que, mesmo com toda luminosidade, há algo de triste e penoso marcando o destino da personagem. Todo o intento do narrador, a partir daí até o fim do capítulo, parece ser o de enfatizar esse *mistério*.

No que diz respeito à caracterização, todo Capítulo I do romance fornece dados que acabam por, pouco a pouco, solidificar esse ator do enunciado diante dos olhos do leitor, que passa a conhecer não só suas qualidades externas (rica, formosa, dezoito anos, órfã, caprichosa, olhos grandes e rasgados etc.), mas seu caráter, seu íntimo, que vai manifestando-se a partir dos sentidos sugeridos pelo discurso.

A única fala da personagem que aparece nesse capítulo de apresentação vem solidificar ainda mais toda interpretação feita até o momento, bem como todas as características que foram agregadas a personagem desde o início da narração. Além disso, durante todo o romance, as falas de Aurélia estão carregadas de um tom dúbio e irônico (com exceção das falas que compõem o relato de seu passado), que as tornam enigmáticas, enfatizando o efeito de mistério que envolve a personagem. Se pensarmos ainda, no diálogo dela com Fernando, assim que a verdadeira razão de seu casamento é revelada, presenciaremos falas carregadas de sentimento, que envolvem e comovem o leitor; falas que revelam a intensidade e profundidade da personagem, da mulher apaixonada e ferida. Vê-se, desse modo, a argúcia do sujeito enunciatório no uso da debragem interna, que como estratégia discursiva, manipula e convence o enunciatário acerca da “veracidade” do ator em questão, durante o ato de comunicação.

Agora, retomando a questão da organização temporal de *Senhora*, podemos afirmar que a forma como o discurso disponibiliza as ações, sua programação temporal, faz com que as personagens, além de ganharem riqueza de expressividade, ofereçam ao próprio texto conotações semânticas que lhe enriquecem o discurso. Nesse sentido, a anacronia utilizada como recurso discursivo, além de mostrar o poder e arbítrio do narrador sobre a narrativa que organiza, permite a esse sujeito da enunciação submeter o fluir do tempo diegético à caracterização particular do ator do enunciado, atingindo, dessa forma, uma estruturação arquitetônica um tanto quanto complexa, como sugere a essência da maioria dos seres humanos.

Pensando ainda no capítulo I do romance, esse que se dedica à apresentação de Aurélia, é importante observar que, se o pensarmos em termos de ação, nada se fez até então, nenhuma transformação, nenhuma mudança de estado (como indica a utilização do verbos no pretérito perfeito e imperfeito, que, em termos proppianos, definem a situação inicial); no entanto, muito já se sabe a respeito de Aurélia. Com efeito, podemos perceber que Aurélia, pelo menos nesse início, tem se configurado por um espaço que se definiria, estruturalmente, como um plano e não como uma linha.

A configuração de Aurélia, portanto, está muito mais vinculada aos componentes variáveis do romance, os que integram o domínio do discurso, do que àqueles elementos invariantes que compõem os feixes funcionais que sustentam a narrativa. Assim, podemos concluir que a expressividade desse ator, Aurélia, submetida à lógica imposta pela específica maneira de contar a história, identifica-se com a própria organização do texto narrativo. Pensemos, por exemplo, na sensualidade de Aurélia, que vai sendo sugerida ao longo do discurso. O efeito do sensual, do lascivo é atingido não a partir do que Aurélia faz, mas sim na maneira pela qual o leitor toma conhecimento daquilo que ela faz.

As descrições em *Senhora*, longe de assumirem uma função meramente decorativa ou ornamental dentro do discurso, aparecem repletas de informações e indícios prospectivos da seqüência de ações que os atores do enunciado irão desenvolver. Além de muito acrescentar à caracterização de Aurélia, as descrições do romance alencariano em questão dão à personagem um “efeito de real” que lhe garante a verossimilhança. Recordemos, por exemplo, as várias descrições que Alencar faz em seu discurso, referentes ao vestuário de Aurélia. O leitor pode achar tais descrições exageradas e desnecessárias; no entanto, se pensar na relação dessa descrição com o todo, perceberá que a cada linha a personagem mais se solidifica ante seus olhos e, a partir dessa visualização, o narrador consegue fazer com que o leitor não só saiba, mas sinta a impressão que Aurélia causa nas outras personagens que contracenam com ela. Isso faz com que o leitor passe a participar efetivamente da história que lê, garantindo seu real envolvimento com os seres fictícios.

Quanto à profundidade psicológica de Aurélia, três coisas são muito importantes e devem ser verificadas no seu processo de construção, elas dizem respeito ao tipo de focalização usada (o fazer cognitivo), à modalização das ações e ao uso do monólogo interior (o discurso citado).

O fazer cognitivo, enquanto estratégia de representação, no plano do enunciado narrativo, implica conseqüentes modulações estilísticas que representam posicionamentos ideológicos e afetivos peculiares. Assim, do ponto de vista operatório, a articulação de diferentes soluções de representação, ou de focalizações, permite combinações semânticas muito variadas e que muito contribuem para a caracterização dos atores do enunciado. Com a focalização externa, o narrador procura dar a seu discurso um tom mais *objetivo* e distanciado, como para lembrar ao leitor, que ele se limita a relatar o que lhe fora contado. Com a focalização interna e onisciente, e também com o monólogo interior, o narrador explora (cria) o interior das personagens. Ao lhe delegar “voz”, o narrador, além de dar profundidade psicológica a Aurélia, enfatizando os conflitos d’alma da personagem, garante-lhe certa autonomia, certa impressão de vida real, que acaba isentando-o da responsabilidade de tal pensamento e enfatizando a “autonomia” do próprio discurso. É o que chamamos de estratégia estrutural, ou seja, a realidade mostrada na/e pela estrutura e não apenas como uma *figura* acrescentada pelo próprio enunciator. O monólogo interior permite conhecer o íntimo das personagens, a força que as move, que lhes dá sentido, e que as faz sofrer. O que sentem, aliado ao que dizem (seus diálogos) alcança efeitos de sentido exemplares. Cada uma dessas estratégias discursivas apresenta traços específicos, que decorrem exatamente da relação que se estabelece entre discurso citante e discurso citado.

Outro dado de relevante importância que podemos perceber ao longo de todo o romance é a preocupação do narrador em manifestar ao leitor a expressão dos atores do enunciado diante de dadas circunstâncias, o que faz com que, como já havíamos chamado a atenção mais acima, o leitor não só leia uma história, mas também a presença. Os seres, a princípio erigidos em um amontoado de palavras, tomam forma, vivem, sentem e expressam seus sentimentos diante dos olhos do leitor, que cada vez mais passa a acreditar em sua “realidade”. Trata-se de um modo de figurativização, de concretização dos sentimentos que invadem a personagem, e que recobre a abstração do sentido, dando-o a ver.

Um último ponto a ser lembrado diz respeito à categoria modal, que, na instância narrativa, determina as relações que ligam o sujeito ao objeto-valor. Em outras palavras, a modalidade modifica as relações de Aurélia com os valores que regem a narrativa, e essas novas articulações significantes respondem pelo enriquecimento semântico das etapas do percurso gerativo do sentido, definindo, no ator do enunciado, estados passionais.

A existência modal de Aurélia está calcada nos valores do *ser* que a personagem assume e que determinam suas ações: ela é honesta, simples, carinhosa, abnegada, mas acima de tudo isso, romântica e apaixonada. Assim, todo o percurso de Aurélia será definido primordialmente pela paixão⁴, que, como característica dominante, determina o caráter de Aurélia, colocando as outras sob sua dependência.

Percebemos, desse modo, no percurso de Aurélia a atuação de modalidades como o *querer* e o *não-poder-fazer* primordialmente, que a instauram e qualificam. A combinação entre essas categorias modais é, portanto, responsável pelos efeitos de que dão vida aos seus sentimentos, garantindo a complexificação da estrutura que forma a personagem.

A modalização narrativa, no entanto, não é a única responsável pelos efeitos de sentido passionais; há também o que podemos chamar de *sensibilização passional do discurso*, resultado de estratégias discursivas e textuais diretamente relacionadas ao sujeito da enunciação, que constrói seu discurso objetivando um *efeito de arrebatamento*, uma adesão passional, que acaba por assentar laços afetivos entre o texto e seu leitor. O poder de persuasão de seu discurso, ao que parece, está intimamente relacionado ao teor e à intensidade dos componentes passionais convocados para inscrever os efeitos de sentido e estabelecer o tipo de relação contratual com que pretende envolver o enunciatário.

O sujeito da enunciação, portanto, cria seus simulacros na escolha do tom, na maneira como descreve as situações, ou na emissão de juízos sobre aquilo que narra; e o leitor, a partir disso (ou apoiado nisso), acrescenta sua própria interpretação, enriquecendo o universo de significação da narrativa. Em *Senhora*, o principal recurso de persuasão passional parece ser o trabalho articulatório entre *ser* e *parecer*, uma vez que o conhecimento que o leitor tem dos fatos narrados é diferente daquele que têm os atores envolvidos nesses fatos, e isso acaba por criar, para o enunciatário, uma *imagem patêmica* das personagens. As paixões que envolvem o percurso de Aurélia Camargo, não são colocadas no discurso de forma explícita, ou seja, o narrador não as declara em seu discurso, mas as sugere a partir dele. A subjetividade da personagem vai surgindo no discurso implicitamente, sugerindo uma falsa autonomia nos sentimentos, o que

explica o fato de, muitas vezes, termos a impressão de que esses seres de papel, de natureza lingüística, têm vida própria, vida “real” como a dos seres de carne e osso.

No processo configurativo de Aurélia parece ser também de grande importância, a teia de relações que a liga aos outros atores do enunciado; principalmente, àqueles que, do ponto de vista funcional, são irrelevantes para o desenrolar da intriga, mas integrados em determinados ambientes e relacionando-se com figuras fulcrais do romance, como a própria Aurélia, revelam-se como elementos fundamentais para sua construção. O contato de Aurélia com cada um desses atores acrescenta-lhe traços característicos, enriquecendo sua configuração e sugerindo uma “personalidade” própria. Vejamos como isso se dá.

Pensemos em um primeiro momento, na família de Aurélia: D. Emília (mãe), Pedro Camargo (pai) e Emílio (irmão). Sua função operativa para narrativa é praticamente nula, mas associados à figura de Aurélia, sua aparição no discurso narrativo é de grande valia. É através de toda sofrida história de amor de seus pais que compreendemos a natureza romântica de Aurélia; através da resignação de D. Emília, que tudo suporta em nome do grande amor que dedicava ao marido, compreendendo suas falhas e fraquezas, é que entendemos a natureza resoluta de Aurélia. Além disso, o convívio com a mãe doente e o pobre irmão traz à tona o lado sofrido, cuidadoso, carinhoso e compreensivo de uma *mulher* que, até então, vinha mostrando-se dura, insensível e irônica.

Os sentidos conseguidos, ou melhor dizendo, os efeitos de sentido atingidos a partir de tais relações, não só enriquecem a personagem de Aurélia, como também interpenetram as características que vinham sendo levantadas anteriormente, justificando-as e enfatizando, mais uma vez, o ponto de vista da instância enunciativa, o narrador.

Pensemos ainda na relação de Aurélia com os demais atores do romance, que assim como a *mãe*, o *pai* e o *irmão* da moça, muito colaboram para sua construção. Podemos perceber que as associações feitas na narrativa (Aurélia x Adelaide, Aurélia x Fernando, Aurélia x Lísia Soares etc.) apresentam-se como uma rede de relações que, construindo um campo semântico que envolve a personagem, responde pelos efeitos de sentido que caracterizam e solidificam Aurélia ao longo do relato. Assim, a relação de Aurélia com Adelaide traz à tona o aspecto ciumento da “personalidade” de Aurélia. Associada à personagem de Lemos, Aurélia demonstra a autonomia e independência que caracterizam seu caráter. A convivência com Fernando, a mulher apaixonada, romântica e ressentida. Na relação com Torquato e Eduardo Abreu, a amiga fiel e verdadeira.

Essa rede de relações, portanto, que se estabelece entre as personagens do discurso alencariano, explica a configuração das características de Aurélia que são apreendidas pelo leitor, não naquilo que lê, mas naquilo que depreende a partir do que lê. Ou seja, a análise do processo de construção de Aurélia leva-nos a compreender o funcionamento de sua expressividade, bem como o efeito de individualidade criado pelo próprio texto.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a personagem é estudar o texto, o que significa estudar não somente o ser, mas a constituição desse ser, já que os seres fictícios, bem como seu caráter e outras particularidades que lhe garantem a verossimilhança, parecem nascer do desejo do autor de desenvolver um dado conteúdo, um dado tema. A análise, seja ela qual for, deveria compor um estudo capaz de contribuir para o entendimento do universo ao qual ela faz parte, capaz de definir sua função dentro e para a narrativa. Mais do que analisar os efeitos de sentido suscitados, que dão autonomia e expressividade à personagem, é preciso atentarmo-nos também à construção desses efeitos de sentido. Ou seja, parecemos necessário que antes de “desentranharmos” o sentido de nossa própria implicação nas peripécias de uma história, compreendamos o que faz com que interpretemos esse discurso dessa ou de outra maneira.

Queremos dizer com isso, que a complexidade e multiplicidade apresentada pelos atores do enunciado são resultado de um conjunto de traços finitos, escolhidos e (re)criados a partir de recursos lingüísticos, narratológicos e estilísticos, tornando-as, portanto, previsíveis e passíveis de um entendimento pormenorizado. Além disso, depois de realizadas nossas análises, percebemos que quem realiza a ação, como e por quê a realiza são questões que necessariamente deveriam ser colocadas no estudo da personagem-narrativa, porque analisá-la, seja em qual contexto for, requer pensá-la a partir desses três aspectos: a função, o discurso e a modalização (da ação e do discurso).

Os resultados das análises que fizemos nos levaram ainda a pensar que, uma tipologia da personagem, para que tenha verdadeiro êxito, deve estar baseada muito mais nas condições de produção do próprio processo de enunciação, do que na personagem em si (se é que podemos pensar nessa separação); ou seja, para se pensar em uma classificação da personagem-narrativa, parece mais válido observar, destacar e avaliar como o autor combina os vários elementos discursivos, quando ele os repete, quando os evoca e etc, do que se manter preso aos traços que a personagem apresenta “por si”. Assim, para analisar uma personagem não se pode partir do externo, mas sim compreender e enxergar esse externo como um elemento interno do discurso.

NOTAS

¹ Embora os enunciados refiram-se aos atores dessa narrativa, o que nos importa verificar em tais enunciados é a invariabilidade das ações, identificadas na rede de relações proposta pela matriz actancial de Greimas.

² Vale lembrar aqui, que na edição feita em vida do autor, o livro deveria ser vendido em tomos separados, como era comum à época. Desse modo, por escolha do próprio autor, a nota que se apresenta era colocada no final do primeiro tomo, que deviam conter as duas primeiras partes do livro. A opção por colocá-la no início do livro foi uma intromissão da editora. De qualquer forma, colocada no final do primeiro tomo, ou no início da história, tal nota representa uma preocupação do autor, que cuidava meticulosamente de suas edições, em dirigir a leitura a ser feita.

³ É preciso ressaltar aqui, que optamos por trabalhar com a classificação enunciadador/narrador, para enfatizar a projeção do primeiro sobre o segundo, mas sem esquecer que um está fora do discurso e outro dentro. Nossa intenção foi exatamente de lançar luz à “jogada” do autor, que

assinando o próprio nome quando já fala da ficção, evidencia sua intenção de dar maior verossimilhança a história, bem como enfatizar, que o narrador dessa "singular" história limita-se a relatar aquilo que lhe foi contado. Assim, a estratégia de criar efeitos de verdade e de real, faz com que as personagens desse romance ganhem maior vivacidade na imaginação do leitor.

⁴ Aqui o vocábulo "paixão" é usado no sentido mesmo de um sentimento arrebatador, tal como consagrado pela cultura, e não com o sentido patêmico adotado pela Semiótica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, J. *Senhora*. Edição crítica de J.C. Garbuglio. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; 1979.
- CANDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva; 1969.
- FLOCH, J. M. "Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral". In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, v.1, edições Cps, 2001.
- REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. São Paulo: Coimbra: Almedina; 2000.
- RIBEIRO, L. F. "O império feminino". In: _____. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF; 1996:143-215.

Como citar este artigo:

LIMA, Eliane Soares de. Forma e sentido: a personagem narrativa em foco. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008.
Acesso em "dia/mês/ano".
