



Miguilim: personagem-texto



Carmen Medeiros Lima



RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir a teoria da personagem de Segolin (1978) e a sua aplicação na personagem Miguilim, da narrativa de Guimarães Rosa: **Campo Geral**. Mostrar e valorizar a construção do texto por meio da personagem.



ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the Theory of Character from Segolin (1978) and your application in the character Miguilim from Guimarães Rosa's narrative: **Campo Geral**. To show and to valorize the building of text through character.



PALAVRAS-CHAVE

Personagem; Texto; Palavras.



KEY WORDS

Character; Text; Words.

A leitura de poesia requer sensibilidade, percepção da linguagem e da forma, intuição. Não há definições fechadas e definitivas do modo de se ler uma obra poética. Borges, nas suas análises sobre os versos, já dizia que não poderia se definir uma poesia com outras palavras, pois elas já pertencem a nós e só podemos expressá-las e partilhá-las com símbolos em comum. Quando se estuda poesia e Literatura de modo geral, um dos métodos utilizados pode ser a linguagem – palavra. O objeto do estudo, nesse caso, são as palavras. Elas são as personagens da poesia e construtores do texto.

A personagem e o poema transformaram-se ao longo da história. No pensamento de Platão (2006), a nossa missão primordial é reconquistar o paraíso perdido, o mundo da idéias, fazer-nos conscientes da nossa existência, através da rememoração, com a ajuda dos mestres, que nos auxiliem a despertar a memória adormecida. Esse seria o papel do filósofo na sociedade: envolver todas as pessoas, de todas as classes, inclusive aqueles que não têm condições, para que todos possam recuperar a memória do mundo ideal e ajudá-los a enxergar a verdade. Para Platão (2006), a concepção de poeta era um “ser inspirado pelos deuses”. Esse filósofo foi o primeiro a questionar a poesia e o poeta. Qual a utilidade do poeta e do artista para a sociedade? O poeta é produtor de obras passionais, é uma ponte entre o homem e os deuses. No *Ion*, o poeta é um



canal usado pelas musas que falam com a voz dele e transmitem mensagens não evidentes, porque são as mensagens dos deuses. Esse canal só entra em atividade quando o poeta está em estado de extranormalidade, ou seja, em transe, uma espécie de médium, quando perdeu o domínio sobre a razão. Dessa forma, Platão resalta o poeta, mas como um homem fora do normal, um marginal. Homens em transe, como os poetas, eram perigos para a Pólis.

Na **República**, Platão (2006) afirma que poesia é uma inclinação vocacional natural e que o poeta é um imitador passional, ou seja, movido pela paixão e pelo sentimento. É diverso, pois, do que está no *Ion*: a poesia é inspiração dos deuses, profética e o poeta funciona como um canal entre os deuses e os homens. No Livro II da **República**, a função da poesia não é mais profética, mas é a de desequilibrar, alienar, deseducar, promover a desmemória (do mundo ideal). Platão denuncia os riscos da poesia para a comunidade, conscientizando os alunos acerca da nocividade ético-política da poesia. É a educação do bom cidadão: *as histórias devem sempre ser moralmente edificantes*. O filósofo alerta que a poesia pode trazer idéias errôneas, porque é falsa, pois advém das paixões. Assim, as histórias narradas às crianças só seriam válidas se fossem edificantes, fazendo a poesia ser aceita apenas se os poetas provassem que a ação deles seria útil, como todos os outros componentes da sociedade, ou seja, como os trabalhadores. A poesia é agradável mas pode ser muito nociva, se não for bem aplicada.

O homem se organiza em sociedade, pois as pessoas precisam se agrupar, porque isoladas elas não têm condições de suprir suas necessidades individuais. Cada membro dessa sociedade deveria estar preparado para ir para o mundo das idéias. Se, ao morrer, o ser não tiver usado apenas a razão, ele volta imediatamente a se reencarnar, começando um novo ciclo, demorando muito mais para atingir o mundo verdadeiro. O poeta, sendo um homem passional, é desequilibrado, pois não pensa com a razão. É um homem tomado pela paixão, portanto não pode ensinar ninguém a atingir o mundo das idéias. Essa experiência do desequilíbrio é nociva para Platão. O jovem não deve ter paixões, somente razão, sempre. A paixão deve ser evitada, pois aumenta o nosso esquecimento do mundo verdadeiro.

Para Aristóteles (2004) a poesia não é uma imitação deformadora. Faz um esclarecimento por meio da classificação (tipos de poesia: comédia, tragédia, epopéia) e ainda afirma que todas as modalidades de poesia envolvem mimese – imitação. Nesse ponto, já há uma diferença entre o pensamento de Platão e o de Aristóteles: mimese para o primeiro significava um produto passional do homem em ação e para o segundo significava criação.

Aristóteles dá uma atenção maior ao estudo da tragédia relacionada ao da mimese. Poesia tem a ver com uma estrutura. A tragédia para Aristóteles é o melhor texto, pois educa pelo sentimento. Por meio desse estudo o filósofo chega a um método que é a Poética. Esse método já vinha sendo trabalhado desde Sócrates e Platão e é por meio dele que ele encontra a solução para o dilema platônico. Quando os gregos escreviam uma tragédia estavam baseados nas lendas gregas. O sujeito era entendido como participação do real. Aristóteles não vê o poeta como deformador de uma realidade já pronta. Quando o poeta mimetiza ele não repete, está criando algo que não existia e que passa a existir. Imitar é criar e criar é dar sentido. A imitação que o poeta faz para Aristóteles (2004) será a “de homens melhores, piores ou iguais aos da vida real”. Sobre essa teoria, o estudo de Costa (2006) mostra o homem com tendência natural e prazer com as imitações, utilizando-se do ritmo e da melodia que já nascem com ele. Para Candido et al. (1974), a imitação é uma verdade fantasia com a possibilidade da verdade existencial e traz a possibilidade de concretização do ser fictício de que tanto Aristóteles fala - a verossimilhança - e é realizada por meio da personagem.

Aristóteles (2004) também fala de enredo como a alma da tragédia. Ele se ocupa com uma verdade possível – a verossimilhança, que é a imitação de ações “que despertem piedade e temor”. O papel do poeta é o de profeta, antecipando, transformando a realidade que nunca se poderia viver. O poeta cria uma realidade possível que se experimenta no momento. Ele faz despertar a catarse, ou seja, algo provocador de reações que redimem, sem desequilibrar, liberando os pontos negativos do ser. Este é um objetivo muito importante, para Aristóteles, pois faz parte da formação ético-política do cidadão. A obra de arte é avaliada no seu todo e tem que ser bela para

transformar o ser. Dessa forma, as causas para o aparecimento da poesia e da Literatura, de um modo geral, podem ser ditas como naturais e a personagem é o reflexo da pessoa humana, é uma construção às leis que regem o texto.

Merquior (1972, p. 5-7), diz que “história da poética moderna é, em grande parte, um retorno a Aristóteles.” E o que é mais importante é “a preservação do caráter imitativo da poesia.” Esse autor reitera que a poesia é uma linguagem especial em que as palavras nos tornam sensíveis aos estados de ânimo e ela fornece o conhecimento do homem no interior lingüístico do poema, recuperando significados a partir de sua forma. A personagem é palavra que vem do poema.

Horácio (1961) concebe a personagem como modelo a ser imitado, com a função da formação ética do indivíduo pela via do útil e do agradável. O poeta não é apenas um imitador, mas também, um criador. Para Longino (1996), o que mais importa é a função prazerosa, ou seja, a Literatura que emociona o leitor é aquela que é bela, que provoca emoção apaixonada e esta inspira as palavras.

Na Idade Média, a personagem conserva a força representativa do real, embora nas novelas de cavalaria já se possa falar da relação direta entre a personagem e o homem nos planos históricos e divinos por meio das metáforas, como nas novelas de cavalaria, por exemplo.

Nos séculos XVI e XVII a personagem é apresentada como a própria imagem do ser humano. Segundo Sidney (*apud* DAICHES, 1967), crítico do século XVI afirma que “a função da arte é imitar a natureza humana”.

Ao passar para o século XVIII, os críticos tinham uma visão psicologizante em que entendiam a personagem como representação do universo psicológico do seu criador, ou seja, a personagem era vista como a projeção de ser do escritor. Johnson (*apud* DAICHES, 1967) nomeou dois tipos de personagens: de costumes, aquelas com traços distintivos fortemente marcados, como no romance **Memórias de um Sargento de Milícias**, por exemplo; e personagens de natureza, que vão além dos traços superficiais, que são apresentados no seu íntimo, sua profundidade. Como exemplo

temos a narrativa de **Dom Casmurro**.

Em 1920, Luckács (2003), na obra *Teoria do Romance*, entre outros críticos da época, reagiram contra o conceito anterior. Não era mais necessário estudar as personagens fazendo pesquisas biográficas. As personagens são submetidas às estruturas sociais (conjunto) e sua situação no mundo. Seria uma reprodução do indivíduo problemático, que procura sua autenticidade numa sociedade degradada.

Em 1927, Forster (2005) formula a famosa teoria das personagens: planas, que são as tipificadas, que não mudam com as circunstâncias e nunca surpreendem; redondas, que são as complexas, que sempre surpreendem. Para ele, o ser fictício é um entre os vários componentes básicos da narrativa. Ele enxerga a personagem em relação às demais partes da obra. Não há uma desvinculação plena da personagem com o ser humano. O romancista leva o leitor a conhecer dentro das personagens. Nesse ponto, o autor deve acrescentar sempre elementos psicológicos, pois, se a personagem for exatamente a realidade dele, deixa de ser Literatura.

Em 1928, Muir (1970) procurou separar a ficção da vida real, apresentando a personagem não como representação do homem, mas como produto do enredo e da estrutura específica do romance.

Os Formalistas Russos, por volta de 1955, passam a ver a obra literária como um sistema de signos. Todorov (2003) afirma que “nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta dos sentimentos pessoais do autor, ela é sempre construção e jogo.”

Propp (2006), em 1916, afastou todas as classificações: a personagem passa a ser desvinculada do ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria.

A personagem passa a ser vista como um dos componentes da narrativa, ou seja, deixa de ser a que faz e torna-se a que quer fazer. Por conta disso ela se transforma num ser linear, que é caracterizada por sua função dentro do texto. Em outras palavras, é um ser cuja ação ficcional é previsível: herói é sempre o herói, por exemplo. É o que Segolin (1978) denominou de Personagem-função.

Quando a personagem deixa de ser previsível e traz outros elementos que modificam seus atributos, que faz com que outras funções sejam atribuídas a ela, temos uma Personagem-estado. É o estranhamento da personagem. Esse termo pertence ao Formalismo Russo que significa aquilo que dificulta o reconhecimento rápido. A personagem se desautomatiza em relação à personagem tradicional, criando-se, assim, uma personagem nos vários elementos do discurso narrativo. É a personagem manipulada anticonvencionalmente. Exemplo: O herói que é um bandido.

A transformação da personagem é sentida quando entendemos a personagem propiana (ser de linguagem com fisionomia própria) e, também, quando entendemos os seres ficcionais nos seus momentos culturais – funcionalidade e desfuncionalidade – de um modo diacrônico. Muitas vezes, mistura-se a personagem-função com a personagem-estado. Não há mais definição entre uma e a outra. Numa mesma trama a mesma personagem pode ter as duas características. Nesse sentido, o que poderia definir qual é a especialidade desta personagem? Segolin (1978) respondeu que é no texto. É o texto que fala e age e não mais a personagem pelo texto. A personagem passa a confundir-se com o próprio fazer-se textual. O texto define as ações da personagem.

A personagem-texto é, ao mesmo tempo, agente e texto. Enquanto a personagem-estado se modifica pela ação, a personagem-texto é o próprio texto feito personagem, sujeito de um jogo textual criado a partir dos embates, diálogos e sentimentos das outras personagens. Essa personagem anuncia um domínio definitivo da linguagem e modifica o universo da obra. O texto passa a ser o herói e, ao mesmo tempo, palco e ator, definidos por como “texto actante”. A personagem-texto surge quando os diversos atores de uma narrativa transformam-se por força das ações da trama textual.

Na narrativa **Campo Geral**, Miguilim é este tipo de personagem, pois ele transforma as ações das outras personagens e constrói o texto, ou seja, ele é personagem e agente ao mesmo tempo. A primeira frase da narrativa: “Um certo Miguilim...” traz a personagem que irá construir o texto com os seus pensamentos, suas necessidades e as transformações que causará nas outras personagens ao longo

da estória. É bem diferente do tradicional “era uma vez...”, “há muito tempo...”, “um certo dia...”, etc.

No trecho a seguir, Miguilim transforma o lugar em que vive apenas pelas palavras que absorve de um estranho:

[...] seu pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – que o *Mutum era bonito...*

[...] não porque ele mesmo Miguilim visse a beleza no *Mutum* – nem ele sabia como o moço tinha falado... Miguilim conhecia pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo (ROSA, 2006, p. 13).

As palavras dos outros atores-textos, ou seja, das outras personagens, transformam a narrativa em uma busca incessante sobre o sentido da vida para o Miguilim. As palavras de Vovó Izidra, por exemplo, levam Miguilim a pensar que ela era sempre zangada com todos e, por este motivo, usava sempre o fichu preto. Miguilim constrói Vovó Izidra e busca sentido ao que ela faz. Na narrativa, ela não consegue se transformar, ou seja, não consegue mudar a situação em que vive, por isso foi embora. Para Miguilim, o que ela quis dizer era para ele tentar mudar, já que ela não conseguiu.

A personagem Pai é sempre o mesmo em relação ao Miguilim. Apenas quando este está doente, muda a sua atitude perante o filho e diz uma única frase que demonstra amor ao filho. Mas, não teve transformação, por isso suicidou-se.

Tio Terez foi construído por Miguilim como um meio para que ele adquirisse a sua individualidade. A decisão que teve que tomar – agradar ao tio, prejudicando o pai – tornou-se uma luta interna entre o bem e o mal. Miguilim cresceu no texto após longa reflexão e tomou a decisão de não satisfazer o tio, pois sabia que o pai não iria gostar. Tio Terez aceita a decisão de Miguilim e vai embora. Ao final da narrativa, ele casa-se com a mãe e Miguilim consegue enxergá-lo exatamente como o pai.

A mãe dá a resposta do sentido da vida ao Miguilim: o amor. Porém,

ela mesma não muda a sua atitude, pois casa-se com o Tio Terez e continua a mesma.

O Dito significa a consciência que proporcionou as indagações ao sentido da vida para o Miguilim. Por isso foi o único que ficou “em glória”.

Miguilim torna-se texto, também, ao criar estórias para tentar solucionar os seus problemas, procurando um mundo novo. O mundo e a resposta que só puderiam vir se ele sáisse do lugar em que morava, A chegada do doutor proporcionou isso.

Seo Aristeu e a Siarlinda também eram contadores de estórias e Miguilim se faz texto por meio deles para mais tarde começar a contar as estórias da cabeça dele mesmo. A estória da cadela era para explicar a existência dele, o sentido da vida.

Miguilim sempre pensava no Seo Aristeu ao contar estórias. As palavras que ouvia dele serviram para que ele se apropriasse delas para criar as suas próprias estórias. E essas estórias, para o Miguilim, não eram apenas para serem ouvidas. Elas tinham um objetivo que era o de possibilitar um mundo novo, longe daquela realidade que parecia muito cruel para ele. As estórias ouvidas e as que ele contava proporcionavam um alívio e o conduziam a uma resposta para o sentido da vida.

Alguns trechos revelam um rompimento dos limites entre narrador e personagem: “A gente avistava Tio Osmundo, sentia espécie de esperança.” e “A gente – essas tristezas.” O termo **a gente** é, ao mesmo tempo, narrador e personagem e é o próprio Miguilim construindo o texto.

Essa desfuncionalização do texto e da personagem, ou seja, a transformação das suas características tradicionais, foi chamada por Segolim (1978) de **Anti-Personagem**, que é que a negação do texto e da personagem como uma nova forma de imposição do texto. Uma nova visão e uma nova leitura, exatamente igual aos óculos do Miguilim.



REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Os Pensadores)
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.
- DAICHES, David. **Posições da crítica em face da literatura**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Livraria Clássica, 1961.
- LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: 34, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Fofense Universitária, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

A autora é Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP, Pós-graduada em Literatura Moderna e Contemporânea pela Unicastelo.

