

CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E TRANSCRIÇÃO DE PERSONAGENS LITERÁRIAS

Carla Cristina Fernandes SOUTO¹

Doutora em Teoria Literária/UFRJ
Mestre em Literatura Comparada/UFRJ
Docente IFSP/Campus São Paulo

RESUMO

A partir da questão de Italo Calvino, no título da obra *Por que ler os clássicos*, do pressuposto teórico da “alegoria da ruína”, de Walter Benjamin, e das provocações de Antoine Compagnon na obra *O demônio da teoria*, o presente artigo se propõe a investigar a ideia da criação, recriação e transcrição literárias como forma de pensar o próprio fazer literário. Assim, abordam-se os contos “Putois”, de Anatole France e “A tragédia de uma personagem”, de Luigi Pirandello que discutem, reconhecem, retomam, subvertem e atualizam a ideia de criação literária, refletindo sobre as relações entre literatura, autor, leitor e realidade, com ênfase na criação de personagens. Fragmentos do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino e da obra *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, também são elementos fundamentais que integram a discussão.

Palavras-chave: Literatura. Criação. Recriação. Transcrição. Personagens.

O ponto de partida do presente artigo é a pergunta que dá título a um livro de Italo Calvino e também ao primeiro ensaio da obra: *Por que ler os clássicos* (CALVINO, 2005). Para tentar elucidar a questão apresentada, Calvino elabora uma proposta de definição do que seria um clássico que vai se desdobrando até chegar a catorze outras propostas, dentre as quais destacamos a sexta e a sétima:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 2005, p. 11)

Tais definições levam a pensar em como um texto literário vai sendo lido ao longo dos anos posteriores à sua produção, também provoca reflexões a respeito da relação entre sua significação original e suas ressignificações posteriores, resultando em um questionamento a respeito do quanto estes sentidos já estavam implícitos nos textos e do quanto há de acréscimos causados pelo olhar contemporâneo. Isto remete à ideia da releitura crítica, enfatizada na oitava definição de Calvino: “8. Um clássico é uma obra que provoca

¹ Endereço eletrônico: carla.souto@ifsp.edu.br

constantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe.” (CALVINO, 2005, p. 12)

Na obra *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon explicita claramente a relação com a produção de sentidos de um texto conforme ocorre sua apropriação por novas gerações de leitores e leituras, das quais fazem parte, no contexto deste artigo, aquelas empreendidas por leitores que também estão envolvidos com o fazer literário.

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo), mas também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas também, significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original.

(...)

As grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira; isso quer dizer que os leitores nelas encontram algum esclarecimento sobre um aspecto das suas experiências. Mas se uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original, nem que a intenção do autor não seja o critério deste sentido original. O que é inesgotável é sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento. (COMPAGNON, 2012, p. 86)

A ideia de que as grandes obras de arte são inesgotáveis e trazem elementos que continuam a despertar o interesse dos leitores de épocas diferentes também é trabalhada pelo filósofo Walter Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* (2004). O autor enfatiza que a precariedade da força de atração original de uma obra, com o passar do tempo, se configura na sua própria revalorização enquanto ruína, assim, a crítica literária deve tornar evidente, no tempo em que a obra literária nasceu, o tempo que a conhece e julga. O objeto da alegoria é o esquecido, portanto, para decifrá-la, deve-se retornar ao passado para resgatá-lo do esquecimento por meio de um confronto com as ruínas do humano. Em outros termos,

o objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína. (BENJAMIN, 2004, p. 198)

Já no texto *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (BENJAMIN, 1999, p. 76), o filósofo mostra que, para os românticos alemães, a crítica é o meio no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte. Todo conhecimento crítico de uma conformação como reflexão é um grau de consciência mais elevado, gerado espontaneamente. A princípio, a intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a arte enquanto “medium-de-reflexão” também é infinita. A potenciação da reflexão na obra também pode ser designada na sua crítica, possuidora, por sua vez, de diversos graus. O procedimento crítico jamais pode entrar em conflito com a apreensão puramente sentimental e originária da obra de arte, já que ele é tanto a intensificação da obra como seu compreender e receber.

De acordo com Benjamin (1999, p. 77), a crítica, para o poeta e tradutor Schlegel, é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Ele defendia a ideia de uma crítica poética, superando a diferença entre crítica e poesia. A crítica iria então completar a obra, reconfigurá-la, rejuvenescê-la. Porque a obra incompleta tem a capacidade de levar além. Já o completo, só pode ser desfrutado. De tal forma, toda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte. E a reflexão, que ele concebia como arte, era absolutamente criadora.

[117] Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1997, p. 38)

A fim de amparar esta visão, podem-se acrescentar as afirmações de Nietzsche, em *A origem da tragédia*. O filósofo exagera a relação entre o ato de produção artística e o conhecimento da essência da arte, tornando-os indissolúveis.

O nosso conhecimento exterior da arte é, no fundo, absolutamente ilusório, porque ao possuímos tal conhecimento, não nos sentimos unidos e identificados com esse princípio essencial que, criador único e espectador único desta comédia da arte, reserva para si o prazer eterno. Só no ato da produção artística, e na medida em que se identifica com o artista primordial do mundo, é que o gênio poderá saber algo da essência eterna da arte; porque só então, como por milagre, se tornará semelhante à perturbadora figura lendária que tinha a faculdade de voltar os olhos para dentro para se contemplar a si própria; o gênio será então objeto e sujeito ao mesmo tempo, será simultaneamente poeta, ator e espectador. (NIETZSCHE, s./d., p. 42)

Diante de semelhantes construções teóricas, enfatiza-se a ideia aqui proposta de que os autores são também leitores críticos. Este aspecto é apresentado por Antoine Compagnon como parte de uma tradição crítica moderna, para a qual a literatura só fala da própria literatura em oposição à tradição aristotélica, que vê a literatura como uma forma de tentar representar a realidade:

Examinei até aqui duas teses extremas sobre as relações entre literatura e realidade. Relembro-as, cada uma, por uma frase: segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2012, p. 111)

Com base no que foi exposto, inicia-se a investigação da ideia da criação, recriação e transcrição literárias em autores que usaram como tema na confecção do enredo narrativo a produção literária, visto que o fazer poético é um tipo de pensar que, de certa maneira, cria a sua própria matéria. Os contos de Anatole France e de Luigi Pirandello, aqui examinados, tratam da ideia da construção de personagens cuja “vida” perdura para além das páginas em que tiveram origem, utilizando não só as suas, mas também as personagens de narrativas anteriores e contemporâneas às suas.

O conto “Putois”, de Anatole France (2013[1902], p. 60-76), não é exatamente um conto independente. Faz parte de um conjunto de quatro romances que se configuram em uma série de episódios ligados pela presença das mesmas personagens, retratando a sociedade francesa do final do século XIX. O protagonista desta série é o Sr. Bergeret. A narrativa inicia com uma conversa despreziosa entre Bergeret e sua irmã Zoé, que rememora um episódio da infância: a mentira sobre a visita de um jardineiro para que a sua mãe pudesse se livrar dos convites para jantar aos domingos de uma parente rica e desagradável, a Sra. Cornouiller.

Até aí, seria apenas uma mentira banal contada por uma personagem, contudo, a partir do momento em que o jardineiro ganha um nome, ou melhor, “nasce” como Putois, ele adquire vida própria, independente do desejo de sua criadora. Assim, um narrador-personagem, Luciano, dialogando com sua irmã Zoé, conta a história de uma outra personagem da família, sua mãe, que inventa, por sua vez, uma outra personagem, Putois, um ser imaginário. Sua descrição é construída a partir de falas de outras personagens que afirmam conhecer Putois, inclusive a própria Sra. Cornouiller, embora ninguém possa de fato conhecê-

lo, uma vez que ele é um ser imaginário criado por outro ser fictício, mas todos possam formar dele uma imagem mental, achando que estão se lembrando de alguém que conhecem.

- (...) Ele tinha o crânio pontudo...
- A fronte baixa – acrescentou a Srta. Zoé. (...)
- Os olhos garços.
- O olhar fugidio.
- Um pé de galinha nas frentes.
- As maçãs salientes, vermelhas e brilhantes.
- As orelhas não tinham dobras.
- Os traços do rosto eram desprovidos de qualquer expressão.
- Só as mãos, sempre a se moverem, traíam-lhe o pensamento.
- Magro, um tanto arqueado, aparentemente débil...
- Era, na realidade, de uma força fora do comum.
- Dobrava com facilidade uma moeda de cem soldos entre o indicador e o polegar.
- Que era enorme.
- Tinha a voz arrastada...
- E a palavra melosa.
- (...) Os cabelos amarelos e o pelo ralo. (FRANCE, 2013, p. 61)

Para o narrador e sua irmã, a narrativa que descreve “Putois” – e era recitada como uma ladainha por eles quando crianças – é classificada como um “texto consagrado, direi até litúrgico, para uso da família Bergeret” (FRANCE, 2013, p. 61). Os traços físicos predominam, no entanto, no final, há informações que revelam traços de personalidade. Outro aspecto relevante para a discussão empreendida pelo artigo é o título que o pai dos irmãos Bergeret dá à ladainha: “A anatomia de Putois” (FRANCE, 2013, p. 61), pois faz referência à “Anatomia de Quaresmeprenant, quanto às partes externas” (RABELAIS, 2009, p. 681-682), que é o título de um dos capítulos sobre uma outra personagem imaginária, o rei da ilha de Tapinois, cuja descrição feita para o protagonista Pantagruel por outra personagem, Xenômanes, se estende ao longo de quatro capítulos da obra *Gargântua e Pantagruel* (RABELAIS, 2009, p. 677-686), de François Rabelais.

Tal descrição é feita apenas por comparações em forma de colunas de características: “Os artelhos eram como uma espineta organizada. As unhas como uma gavinha. Os pés como uma guitarra. Os calcanhares como uma maçã.” (RABELAIS, 2009, p. 681). O narrador, após uma comparação breve entre as descrições das personagens Putois e Quaresmeprenant, louva a de sua própria personagem pela clareza e pelo estilo, deixando clara a ideia de recriação e transcrição de personagens literárias. E prossegue mostrando que a família se referia a Putois como se, de fato, existisse, culpando-o por pequenos delitos caseiros.

A narrativa prossegue e nela ocorre uma pertinente discussão sobre a natureza da existência de Putois, que pode ser encarada como uma construção narrativa metalinguística sobre a natureza da existência das personagens ficcionais. Tal preocupação com o estatuto ontológico dos seres ficcionais configura uma importante prerrogativa teórica, conforme podemos constatar no confronto com o texto literário: “Tradicionalmente, os filósofos consideravam que os seres de ficção não tinham estatuto ontológico, assim, todas as proposições a seu respeito não eram nem verdadeiras nem falsas, mas simplesmente mal formuladas e inapropriadas” (COMPAGNON, 2012, p. 132).

– Que palavra, Zoé! E para que romper assim com o encanto? Putois não existia... Atreves-te a dizê-lo, Zoé? Zoé, serias capaz de prová-lo? Para afirmar que Putois não existiu, que nunca houve Putois, consideraste bem as condições da existência e os modos do ser? Putois existia, minha irmã. Mas é certo que era de uma existência particular. (FRANCE, 2013, p. 63)

Logo a seguir, o narrador retorna no tempo e mostra o momento em que Putois nasceu, já adulto, e que foi batizado por sua mãe para fugir do compromisso semanal com a sua tia-avó, que tanto desagradava ao marido. Completou-se a sua existência com o caráter, inventado pela própria Sra. Cornouiller, que o julgou um vagabundo perigoso. Esta passagem do texto é claramente um retrato ficcional da própria ideia de construção de personagens, que é destacada de forma ímpar na cena seguinte, com a chegada de dois amigos da família Bergeret. Nela, o narrador defende apaixonadamente que as personagens míticas não só possuem uma existência, como também existem para além das obras que as gestaram e do tempo em que foram engendradas, tornando-se parte da história, convivendo com os seres de carne e osso como referências humanas e culturais.

– Então não é nada, uma existência imaginária? – bradou o mestre. – E as personagens míticas não são capazes de atuar sobre os homens? Reflita acerca da mitologia, Sr. Goubin, e verá que não são seres reais, porém seres imaginários, que exercem sobre as almas a ação mais profunda e mais duradoura. Por toda parte e em todos os tempos, seres que não têm mais realidade que Putois inspiraram aos povos o ódio e o amor, o terror e a esperança, aconselharam crimes, receberam oferendas, fizeram os costumes e as leis. Sr. Goubin, reflita sobre a eterna mitologia. (FRANCE, 2013, p. 66)

O conto segue voltando à narração do embate entre a Sra. Cornouiller, que queria a todo custo que Putois fosse trabalhar para ela, e a impossibilidade de tal acontecimento, posto que se tratava de um ser fictício. Primeiro, ela desconfia de que a sobrinha-neta não quer

enviá-lo; depois, reconhece que não se pode achá-lo; por fim, tem a certeza de que ele foi o ladrão de três melões que sumiram da sua horta, com direito a uma notícia no jornal da cidade de *Saint-Omer* que repete a ladainha recitada pelos irmãos Bergeret no início do conto. A descrição no jornal volta os olhos de toda a cidade para Putois, causando a prisão injusta de um negociante de almanaques chamado Rigobert e o pavor da Sra. Cornouiller, que nunca mais dormiu por se considerar vítima de mais um crime: o roubo de três colherinhas de prata do seu aparador. Quanto mais a cidade o procurava sem sucesso, mais aumentavam as suas proezas, de sorte que a paternidade de várias crianças da cidade foi atribuída a ele. Para o narrador e suas lembranças infantis, ele tinha um caráter mais poético; ao passo que, para o pai de Luciano e Zoé, era sua obrigação como morador de Saint-Omer acreditar na existência de Putois.

Entrava no singelo ciclo das tradições infantis. Transformava-se no Papão, no Pai Fouettard e no vendedor de areia que fecha, ao anoitecer, os olhos das crianças. (FRANCE, 2013, p. 74)

– ‘Toda Saint-Omer acredita na existência de Putois. Seria eu um bom cidadão se a negasse? A gente deve pensar duas vezes antes de suprimir um artigo de fé comum.’(...)

Em suma: como bom filho de Saint-Omer, ele professava a crença na existência de Putois, e dispensava Putois para explicar os acontecimentos que ocorriam na cidade. (FRANCE, 2013, p. 75)

Já a mãe de Luciano, verdadeira inventora de Putois, sentia-se culpada pelas proporções que sua mentira tomou na cidade: “Putois nascera de uma mentira de nossa mãe, como Calibã da mentira do poeta. Sem dúvida as culpas não eram iguais, e minha mãe era mais inocente que Shakespeare” (FRANCE, 2013, p. 75-76).

A comparação com Shakespeare e as referências a outros autores ao longo da narrativa, como o romântico Hoffmann, constroem um conto em que o grande tema é a própria literatura e as suas possibilidades de representação da realidade. Unindo as duas teses aqui apresentadas anteriormente como extremos opostos e brindando o leitor com um final surpreendente, o conto termina com a visita de um sujeito que se diz Putois e não chega a ser visto pela mãe do narrador: “Esse encontro da criada forasteira e de Putois nunca ficou esclarecido. Mas eu creio que desde aquele dia minha mãe começou a crer que Putois podia perfeitamente existir, e que era perfeitamente possível que ela não tivesse mentido” (FRANCE, 2013, p. 76).

A passagem final também remete a um importante conceito relativo à composição de universos ficcionais e da verossimilhança, a ideia de que a literatura não trata da verdade, mas

daquilo que poderia ser verdade. Vê-se tal aspecto assinalado no texto de Compagnon, que acrescenta ainda a definição de coerência interna no tocante à construção de personagens.

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade”. (COMPAGNON, 2012, p. 133)

Com o intuito de abordar a metalinguagem narrativa, o próximo texto a ser analisado é “A tragédia de uma personagem”, de Luigi Pirandello (2013[1911], p. 163-171). O próprio título já indica este seu caráter. A narração em primeira pessoa começa com uma personagem-narrador declarando que tem por hábito antigo dar audiência às personagens de seus futuros contos aos domingos de manhã, o que dialoga diretamente com o que se discute ao longo deste trabalho, visto que se apresenta uma personagem de ficção caracterizada como um escritor que dialoga com personagens de sua própria criação. A ambiguidade de tal discurso é assinalada por Anatol Rosenfeld (1992), no artigo “Literatura e personagem”, como um sintoma linguístico do próprio gênero narrativo.

O sintoma linguístico evidentemente só pode surgir no gênero épico (narrativo), porque é nele que o narrador em geral finge distinguir-se das personagens (...). Assim, somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. (ROSENFELD, 1992, p. 25)

Após indicar o horário em que as audiências com as personagens acontecem, a personagem-narrador-escritor faz uma descrição irônica da quase inutilidade de tais encontros, pois só comparece “gente” complicada que tem uma ideia equivocada de sua própria qualidade e que se enfurece a despeito de toda a paciência com que são “ouvidos” pelo escritor. Ao mesmo tempo, este confessa ser muito exigente e informa que faz perguntas com o intuito de “penetrar até o âmago de suas almas por meio de indagação longa e sutil” (PIRANDELLO, 2013, p. 164). As palavras “gente”, “ouvidos” e “alma” mostram que o narrador confere às personagens de seus futuros contos um estatuto de seres, dando a cada um o direito a uma voz própria e independente, o que desvela um mergulho profundo na temática da criação literária de uma polifonia ficcional e na recriação e transcrição de uma polifonia dialógica com outras obras e outras narrativas. Assim,

na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. (...) A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2012, p. 132)

Entretanto, ao mesmo tempo em que lhes confere o direito do ser com alma e voz, obriga cada uma a se despir de suas vaidades e a se submeter a críticas duras, uma vez que “é fácil, em verdade, a gente querer ser isto ou aquilo, mas trata-se de saber se poderemos ser como desejamos” (PIRANDELLO, 2013, p. 164). A crítica é válida tanto para as personagens quanto para o seu próprio criador, a personagem-escritor-narrador. Por isso, o caráter irônico, que transfere para as personagens a frustração de não se conformarem com o tratamento dispensado pelo seu criador. Além do mais, o julgamento dos críticos também é introduzido no diálogo, o que leva a refletir sobre a questão da recepção crítica, dos possíveis leitores, leituras e intenções de um texto literário.

Pois bem, as personagens dos meus contos vivem espalhando pelo mundo afora que eu sou um escritor crudelíssimo, sem entranhas. Seria preciso um crítico de boa vontade para demonstrar quanta compaixão oculto sob aquele riso. Mas onde estão hoje em dia os críticos de boa vontade? (PIRANDELLO, 2013, p. 164)

O narrador cria uma interessante imagem para a ideia de que é por meio de suas obras e de suas personagens que um escritor fala e se mostra, ou seja, por mais que exista sempre um sentido original para um texto literário, ele vai adquirindo novos sentidos conforme é apreciado por novos leitores. Por outro lado, trata os críticos com a mesma ironia com que trata as personagens que vão buscar uma audiência, caracterizando-se como um escritor que é também um leitor crítico do seu e de outros textos, literários e críticos.

A sequência do conto mostra que as personagens brigam para serem ouvidas primeiro, disputando a atenção do narrador. Quando algumas se cansam da espera, se aborrecem ou se sentem pouco valorizadas vão buscar consolo em outros escritores. Tal situação não causa nenhum aborrecimento ao narrador. Pelo contrário, informa que toda semana lhe aparecem mais duas ou três novas personagens. Esta passagem introduz os conceitos de intertextualidade e de interdiscursividade. Ao longo do tempo, vê-se que as grandes obras

literárias trazem as marcas de diálogos com as obras que as precederam e que se abrem em possibilidades de novos diálogos com as obras que as sucedem.

Várias vezes me ocorreu encontrar nos contos de confrades determinadas personagens que primeiro se me apresentaram a mim; como também já me aconteceu avistar algumas que, não contentes com a maneira como eu as havia tratado, tentaram fazer alhures melhor figura. (PIRANDELLO, 2013, p. 165)

Na passagem seguinte do conto, o narrador demonstra a “crueldade” de que é acusado pelas suas personagens, ao se deparar com um velhinho que esperava a sua vez de ser atendido com uma tolerância fora do comum. Quando este finalmente consegue a sua audiência, perguntando ao escritor se não o aborrece, a resposta é fulminante. “Como não? Querido velhinho! Escolhera o momento mais oportuno. Fi-lo morrer imediatamente, num pequeno conto intitulado ‘Música antiga’” (PIRANDELLO, 2013, p. 166). Tal passagem serve para fazer uma transição no conto entre o papel de criação numa obra literária e o papel de recriação e de transcrição, que já havia sido tocado na hora em que é dada às personagens a chance de transitarem de uma obra para a outra e de um autor para o outro.

Neste momento, o narrador-personagem-escritor se coloca no papel de leitor-crítico e se vê às voltas com um romance que o prendeu somente por causa de uma personagem, o Dr. Fileno, que acredita ter a solução para todos os males. O seu método consistia em se transportar idealmente ao futuro para dali contemplar o presente e vê-lo como passado. O distanciamento no tempo faria com que tudo se tornasse indiferente e livre de sofrimento. Para o narrador, o Dr. Fileno é a única personagem viva do romance lido, a despeito de ser mal aproveitada pelo seu criador. Algo bastante interessante é que o nome da personagem remete ao título de uma peça do dramaturgo espanhol Juan del Encina: “Égloga de Fileno, Zambardo e Cardônio” (2012, p. 83-107).

Tal elemento é importante para a discussão aqui proposta sobre criação, recriação e transcrição, visto que o conto trabalha com a ideia de personagens que transitam livremente entre as obras literárias. Também, há aqui uma alusão a Cervantes e a Shakespeare, por conta de outra personagem de Encina na mesma peça, Cardônio, cujo nome tem aproximação sonora com a personagem Cardênio, que aparece nas obras dos dois grandes gênios, de acordo com um ensaio de 2011 do historiador francês Roger Chartier, chamado “Cardênio entre Cervantes e Shakespeare”:

Já a hipótese de que eles se leram tem um defensor de peso, o historiador francês Roger Chartier. Especialista na história do livro e da leitura, Chartier publicou em 2011 o ensaio “Cardenio entre Cervantes e Shakespeare” (Civilização Brasileira), que investiga a relação entre os dois autores a partir de um fato curioso. A peça “A história de Cardenio”, atribuída a Shakespeare e seu colaborador John Fletcher, é protagonizada por um personagem saído das páginas de “Dom Quixote”. Cardenio é um homem amargurado que narra ao Cavaleiro da Triste Figura a desventura amorosa que o levou a ter a mulher de sua vida roubada por um figurão. A peça elimina Quixote e se concentra na história de amor. (FREITAS; REIS, 2016, s./p.)

Após informar o leitor sobre o fato de que a personagem Dr. Fileno estava escrevendo, ela mesma, um livro de filosofia no romance do qual fazia parte, *A filosofia do longínquo* (PIRANDELLO, 2013, p. 167), o narrador constrói uma dura crítica ao romance do seu colega de profissão, indicando um mau aproveitamento da personagem que, no seu ponto de vista, deveria ser o protagonista, lembrando que, na peça já citada de Juan del Encina, Fileno é o protagonista que sofre por amor.

Se o próprio autor não a tivesse tão indignamente desconhecido e descuidado, se dela tivesse feito o centro da narração, talvez todos os elementos artificiosos de que se valera se houvessem transformado, tornando-se logo vivos, eles também. É uma grande piedade e um grande desgosto apoderaram-se de mim ao ver aquela vida tão miseravelmente frustrada. (PIRANDELLO, 2013, p. 167-168)

A compaixão do narrador pela personagem parece atrair o Dr. Fileno para a sua audiência dominical com as personagens, que se irritam com a presença do estranho entre eles e tentam fazer com que ele se vá. Mas a expressão de angústia do Dr. Fileno faz com que se afastem e ele possa dialogar com o narrador, que não entende a sua presença, uma vez que, como ele não é sua criação, não tem como ajudá-lo, embora reconheça que ele foi mal aproveitado. A personagem se defende e pede a chance de ser ouvido. A sua fala é a passagem que expressa o ponto alto de metalinguagem do conto, assim como a defesa da autenticidade da vida das personagens que Luciano Bergeret faz no primeiro conto analisado.

Dr. Fileno defende o fato de que as grandes personagens vivem para além da obra e do tempo em que foram criadas, corroborando as ideias teóricas apresentadas até aqui citando personagens de outras obras literárias como Sancho Pança, fiel escudeiro e contraponto de Dom Quixote na obra de Cervantes (2012-2013[1605 – 1ª parte; 1615 – 2ª parte]); e o pároco Dom Abôndio, personagem de Alessandro Manzoni no romance *Os noivos* (MANZONI, 2012). Esta obra é considerada o primeiro grande romance italiano e se configura como uma

narrativa histórica, situada no século XVII. Nela, o casal protagonista, Lucia e Renzo, é oprimido pelo senhor local, Dom Rodrigo. O poderoso senhor força o pároco Dom Abôndio, que, por vezes, tem atitudes cômicas, a não realizar o casamento. Os dois camponeses são perseguidos, mas um surto de peste bubônica mata Dom Rodrigo, possibilitando o matrimônio. Manzoni, a exemplo do que fez Cervantes na sua obra, diz ter encontrado um manuscrito anônimo do século XVII, criando um romance em que a voz do “descobridor” do documento se combina à do suposto narrador anônimo.

Desculpe a minha veemência, mas ninguém sabe melhor do que o senhor que somos seres vivos, bem mais vivos do que aqueles que respiram e que se vestem, menos reais talvez, porém decerto mais vivos. Nasce-se para a vida de tantas maneiras, meu caro senhor! Bem sabe, aliás, que a natureza se utiliza dos instrumentos da imaginação humana para prosseguir na sua obra de criação. Quem nasce graças a essa atividade criadora, com sede no espírito humano, é destinado pela natureza a uma vida muito superior à de um ser nascido do ventre mortal de uma mulher. Quem nasce personagem, quem tem a sorte de nascer personagem viva, pode zombar até da sua própria morte, pois nunca há de morrer. Morrerá o homem, o escritor, esse instrumento natural da criação; não, porém, a criatura. Para viver eternamente, esta não deve possuir dotes extraordinários, nem precisa realizar prodígios. Diga-me quem era Sancho Pança! Diga-me quem era dom Abôndio! Entretanto eles vivem eternos, porque, germes vivos, tiveram a sorte de encontrar uma fecunda matriz, uma imaginação que os soubesse criar e alimentar. (PIRANDELLO, 2013, p. 168-169)

Após a sua defesa, o Dr. Fileno pede ao narrador que o “faça viver”, dizendo que é seu direito ser mais bem aproveitado e que também é um direito do narrador-escritor, já que ele reconheceu suas qualidades. Esta passagem encaixa-se com precisão no que vem sendo discutido até aqui, posto que o conceito de originalidade só adquire importância na literatura a partir do período romântico. Antes disso, temos vários exemplos de personagens que são criadas, recriadas e transcriadas continuamente, desde as novelas de cavalaria como as do ciclo arturiano, passando pela história de autoria anônima *Lazarillo de Tormes* (2012), que tem várias versões e continuações, chegando ao caso do próprio *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (CERVANTES, 2012), que ganha uma versão apócrifa (AVELLANEDA, 1989), publicada antes da segunda parte escrita por Cervantes (2013), e que dialoga genialmente com as duas publicações anteriores: a sua e a do apócrifo.

Apesar da apaixonada defesa do Dr. Fileno, o narrador se recusa a fazer a sua vontade e se justifica apelando para a própria “criação” filosófica do Dr. Fileno, a longamira invertida. Se a ideia defendida pelo filósofo é a de que, quando olhamos da lente maior para a lente menor, tudo fica pequeno e distante, qual é a importância de ele ser imortalizado como

personagem, se tudo perde a grandeza quando submetido à longamira invertida. A personagem-narrador-escritor finaliza dizendo que as suas próprias personagens não têm a “extravagante ambição” (PIRANDELLO, 2013, p. 171) do Dr. Fileno, o que revela, por parte do narrador, uma desconstrução da ideia de que os escritores criam suas obras para satisfazer a um desejo de imortalidade, construindo, por outro lado, a vertente de que eles escrevem para se expressar, para comunicar um universo criativo interior que precisa vir à tona, assim como as personagens que visitam o narrador-personagem-protagonista.

Desse modo, a leitura dos contos de Anatole France e Luigi Pirandello trouxe como temática a construção de personagens na narrativa usando o próprio espaço ficcional e não o discurso teórico propriamente dito, o que é bastante interessante para a presente reflexão, visto que a perspectiva ficcional e a perspectiva crítica apresentam uma proximidade indiscutível, como se pode observar na comparação com o texto teórico de Beth Brait.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2000, p. 11)

Para concluir este artigo, que se propôs a investigar a ideia da criação, recriação e transcrição literárias como forma de pensar o próprio fazer literário na perspectiva da construção de personagens, é necessário fazer referência ao romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (1999[1979]), que brinca com a ideia de autoria, a exemplo de Cervantes nas duas partes de seu *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (2012-2013).

O narrador do romance sobre o cavaleiro de La Mancha se apresenta como tradutor de um manuscrito de Cide Hamete Benengeli, o verdadeiro autor da história (CERVANTES, 2012, p. 286), embora cite no texto uma outra obra de sua autoria “*La Galatea*, de Miguel de Cervantes” (CERVANTES, 2012, p. 119). Já o narrador do romance de *Se um viajante numa noite de inverno* inicia e termina o romance citando o próprio autor, Italo Calvino. No início, fornece dicas ao leitor real a quem se dirige e à personagem Leitor, um dos protagonistas da história, para que a leitura seja agradável. No final, apresenta o capítulo mais curto da obra,

em que, após o casamento entre as personagens Leitor e Leitora, a personagem Leitor encerra a leitura da obra, junto com os leitores reais.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. (CALVINO, 1999, p. 11)

Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora. Um grande leito matrimonial acolhe suas leituras paralelas.

Ludmilla fecha seu respectivo livro, apaga sua respectiva luz, abandona a cabeça no travesseiro e diz:

– Apague você também. Não está cansado de ler?

E você:

– Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. (CALVINO, 1999, p. 263)

A grande discussão da obra de Calvino, que é pura metalinguagem sobre a construção ficcional baseada na questão do leitor e da recepção do texto literário, ocorre no capítulo 11, em que o Leitor entra em uma biblioteca para procurar as obras que tentou ler sem sucesso ao longo do romance, por conta de vários contratempos que compõem o enredo do livro com uma situação romanesca típica: um narrador masculino em primeira pessoa se vê envolvido em um papel que não é seu, ao mesmo tempo em que sente atração por uma personagem feminina e enfrenta a ameaça de inimigos.

Não acha as obras, mas encontra sete leitores que discutem e apresentam definições diferentes para o ato da leitura, demonstrando interesse por diversos de seus aspectos e promovendo um diálogo claro com a ideia de recepção crítica da obra literária. Há os que param a leitura no início e começam a refletir, há os que defendem que cada leitura é uma nova leitura e outros que acreditam que todas as leituras são releituras. Há os que se interessam pelo título e os que se interessam pelo desfecho. Questões de gosto pessoal, mercado e consumo também são debatidas, assim como na segunda parte da obra de Cervantes são citadas as traduções e o sucesso da primeira parte pelas próprias personagens, bem como as “falhas” do apócrifo em retratá-las.

Conclui-se o presente artigo retomando a ideia de que o fazer literário é um dos grandes temas da própria literatura e não só da crítica literária. Foi analisada a construção de personagens que negam a criação de personagens, como a mãe de Luciano Bergeret, em “Putois”, ou a própria criação da obra, como o narrador de *D. Quixote*. Também examinamos a construção de personagens que assumem o papel de narrador-escritor, como no conto de

Pirandello ou de narrador-leitor, como no romance de Calvino, o que se constituiu em uma das chaves aqui utilizadas para empreender a reflexão proposta.

Outra chave é a referência ao ato da leitura e às obras de outros autores dentro da própria narrativa, como forma de dessacralizar o texto literário e despi-lo da negação da importância das leituras que o antecedem e o sucedem. Tanto uma obra em abismo, com narrativas que vão se encadeando e se concluindo dentro da narrativa principal, como *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, quanto uma obra formada por narrativas interrompidas que vão se sucedendo numa vertigem, como *Se um viajante numa noite de inverno*, discutem o papel do leitor e a ideia da obra aberta, da qual faz parte a sua própria recepção.

A mesma ideia norteia a escolha dos contos de Anatole France e de Luigi Pirandello, que provocam reflexões a respeito do fato de que, a partir do momento em que uma obra ou uma personagem é criada, ela adquire vida própria, independente da vontade do seu criador, relacionando-se com toda a tradição literária da qual ela se torna parte. A vontade de se eternizar expressada pelas personagens, seja por suas façanhas, como o protagonista Dom Quixote, seja pela transformação em mito da cidade de Saint-Omer, como em “Putois”, é vetada pelo narrador do Dr. Fileno, que tenta convencê-lo de que seu destino é ser esquecido. Já Calvino nos apresenta uma personagem sem a marca distintiva do nome, o Leitor, para que sobressaia o próprio ato da leitura, que se pode acompanhar ao longo do romance simultaneamente aos atos do Leitor.

Nessa altura, pedi ao mais sábio de meus amigos que lesse o manuscrito, para ver se ele conseguia explicá-lo a mim. Disse-me que, em sua opinião, o livro procedia por cancelamentos sucessivos, até o cancelamento do mundo no “romance apocalíptico”. Essa ideia e, simultaneamente, a releitura do conto “El acercamiento a Almotásim”, de Borges, levaram-me a reler meu livro (então acabado) como aquilo que poderia ter sido uma busca do “verdadeiro romance” e, ao mesmo tempo, de uma atitude apropriada em relação ao mundo, onde a cada “romance” iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado. Por essa óptica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a tantos outros caminhos obstruídos. (CALVINO, 1999, p. 273)

Para encerrar, retoma-se uma questão teórica fundamental, não só para Antoine Compagnon como também para aqueles que lidam no seu cotidiano com a preocupação em

buscar uma leitura crítica das obras literárias: o confronto entre o sentido original de uma narrativa e o sentido que a narrativa adquire após sucessivas leituras.

No ensino, a contradição entre o interesse pelo sentido original dos textos e a preocupação com sua pertinência para a formação dos homens de hoje, contradição entre a educação e a instrução, é um dado incontestável. O professor pode insistir sobre o tempo do autor ou sobre o nosso tempo, sobre o *outro* ou sobre o *mesmo*, partindo do outro para encontrar o mesmo ou, inversamente, mas, sem esses dois enfoques, o ensino, sem dúvida, não estaria completo. (COMPAGNON, 2012, p. 87)

Uma importante tarefa no ensino de Literatura é incentivar a leitura de obras canônicas, formadoras de repertório cultural. Uma forma interessante de empreender a tarefa é a dessacralização de tais obras por meio da discussão metalinguística que traz para o debate a intertextualidade, as influências, a polifonia e a produção de sentidos na sua relação com a formação humana. Contudo, esta já seria uma discussão para ser desenvolvida em outro artigo, que trabalhasse especificamente com a relação entre a metalinguagem e o ensino de Literatura.

Referências bibliográficas

AVELLANEDA, A. F. de. *O livro apócrifo de Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (col. Grandes obras da cultura universal 12).

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BRAIT, B. *A personagem*. 7ª. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios 3).

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1999[1979].

CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (Primeiro Livro). Trad. Sérgio Molina. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012[1605].

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (Segundo Livro). Trad. Sérgio Molina. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2013[1615].

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ENCINA, J. de. “Égloga de Fileno, Zambardo e Cardônio”. In GUINSBURG, J. (Org.); CUNHA, N. (Org.). *Teatro espanhol do século do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (col. Textos 26).

FRANCE, A. “Putois”. In FERREIRA, A. B. de H. (Trad. e Org.); RÓNAI, P. (Trad. e Org.). *Mar de histórias: Antologia do conto mundial: No limiar do século XX: V. 8. 5ª. ed.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013[1902].

FREITAS, G.; REIS, L. F. “Os 400 anos da morte de William Shakespeare e Miguel de Cervantes”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/os-400-anos-da-morte-de-william-shakespeare-miguel-de-cervantes-19105201#ixzz4Gf5fKXyI>. Acesso em: ago.2016.

GONZÁLEZ, M. M. (Org.). *Lazarillo de Tormes*: Edição de Medina del Campo, 1554. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Revisão da trad. Valeria de marco. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MANZONI, A. *Os noivos*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, [s.d.].

PIRANDELLO, L. “A tragédia de uma personagem”. In FERREIRA, A. B. de H. (Trad. e Org.); RÓNAI, P. (Trad. e Org.). *Mar de histórias: Antologia do conto mundial: Tempo de crise: v. 9. 5ª. ed.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013[1911].

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009. (col. Grandes Obras da Cultura Universal 14).

ROSENFELD, A. “Literatura e personagem” In CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (col. Debates 1).

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ABSTRACT

Having as its basis the argument put forward by Italo Calvino in Why Read the Classics, the theoretical assumption of “allegory of ruin” proposed by Walter Benjamin, and the provocations set up by Antoine Compagnon in The Demon of Theory, this paper aims to investigate the idea of literary creation, recreation and transcreation as a means of contemplating the concept of the making of literature. Hence, the short stories “Putois” by Anatole France and “The tragedy of a character” by Luigi Pirandello will be approached, in that they discuss, recognize, reproduce, subvert and update the idea of literary creation, reflecting the relationship between the literature, author, reader and reality, with an emphasis on character creation. Fragments of the novels If on a Winter’s Night a Traveller by Italo Calvino and The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha, by Miguel de Cervantes are also key elements that will take part in this debate.

Key words: Literature. Creation. Recreation. Transcreation. Characters.

Envio: Agosto/2016
Aceito para publicação: Agosto/2016