

A construção do personagem no romance e no teatro

HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO¹

A noção de “personagem”, quando analisada numa perspectiva histórica de longa duração, pode ser entendida a partir das mais variadas concepções. Se, hoje, ao pensarmos nos personagens que marcam a cultura contemporânea, temos como referências sujeitos dotados de uma interioridade complexa, formada por desejos ocultos, tensões, estratégias silenciosas, certamente, não encontramos este mesmo modelo em obras de um passado mais remoto. Formas narrativas anteriores ao século XVIII, as mais diversas, não operacionalizavam técnicas de representação da subjetividade como as que se difundem a partir de então, até mesmo porque a nossa concepção de subjetividade é fruto das tantas viradas que marcam o movimento das Luzes. Assim sendo, podemos encontrar, em obras mais antigas, personagens que representam tipos específicos, cujas ações são determinadas muito rigorosamente pelo gênero do texto.

A obra de Shakespeare foi considerada, por muitos autores, como um ponto de virada em relação a estas formas de construção dos personagens. Stephen Greenblatt, um desses estudiosos do teatro shakespeariano, identifica em *Hamlet* uma profunda inovação nos modos de representação da vida subjetiva dos personagens. Através dos monólogos, das hesitações, das motivações ocultas, o personagem do príncipe dinamarquês conseguiria gerar, em seus leitores, a sensação de que sua figura não pertencia apenas às páginas da célebre peça, sendo considerado um ser vivo, que frequentava o mesmo mundo e vivenciava as mesmas tensões de seu público. Por mais que esta afirmação possa encontrar resistência nos estudiosos do ambiente letrado dos séculos XVI e XVII, podemos perceber que as técnicas de construção literárias utilizadas por Shakespeare foram extremamente marcantes, por mais que lidas de forma anacrônica, para os artistas que se inspiraram em suas peças e personagens ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX.

A emergência do romance desencadeia, sem dúvida, uma série de transformações nos processos de construção do personagem. Ian Watt, em seu clássico estudo sobre o surgimento da forma romanesca no mundo de língua inglesa, identifica um aspecto do novo gênero (ou

¹ Doutor em História Social pela UFRJ, tendo produzido a tese “Ficções purificadoras e atrozes”. O projeto estético do teatro de Nelson Rodrigues”. É professor adjunto do Instituto de História da UFRJ, atuando na área e Teoria e Metodologia. A elaboração deste texto já é resultado do apoio financeiro da FAPERJ, recebido através de seu Auxílio Instalação.

“não gênero”, como muitos o classificam) que proporcionou as mudanças na representação da subjetividade: a busca minuciosa pela particularidade das situações retratadas. A partir do momento em que os romances apresentam situações que se deram em momentos e locais específicos, também passam a ser tratados a partir de suas especificidades os homens e mulheres envolvidos nestes enredos. Desta forma, cria-se o padrão de que o personagem é tão melhor construído quanto mais ele for portador de particularidades, tornando sua figura singular. Os personagens de tantos romances do século XVIII e XIX tornam-se, então, figuras dotadas de idiossincrasias e peculiaridades identificáveis e reconhecíveis pelo público leitor, portadores de um nome próprio, de forma a garantir sua entrada no mundo externo ao texto com uma identidade bastante delineável.

A partir de então, diversos são os mecanismos narrativos desenvolvidos pelos romancistas para tratar de seus personagens: longas narrações que buscam criar sua gênese, monólogos interiores que buscam vasculhar seus pensamentos, descrições detalhadas de seus aspectos e comportamentos físicos, tentativas de interpretar suas ações, análises detidas de suas formas de agir e estar presente em determinados ambientes, comparações entre os personagens etc. Todos esses mecanismos, evidentemente, ganham corpo numa tessitura narrativa que se complexificou enormemente: jogos com o tempo são realizados, de forma a acelerar e retardar a velocidade do desenvolvimento do enredo, informações são apresentadas em momentos específicos do texto, outras são ocultadas, o foco do olhar do narrador busca se locomover por entre espaços e tempos distintos, assim como a voz narrativa, muitas vezes, transforma-se ao longo da obra. Como se percebe, já no século XIX, observa-se uma explosão nas formas de organização narrativa, o que leva ao surgimento de inúmeras possibilidades de representação dos personagens que conquistam públicos leitores cada vez mais grandiosos e especializados.

Já no século XIX, algumas formas de interpretar este novo modelo de personagem veiculado pelo romance começaram a ganhar força. A psicologia buscou, e ainda busca, de formas específicas, encontrar uma relação entre a subjetividade do autor e aquela construída em seus personagens. Freud, em textos diversos, identificou reflexos da vida inconsciente dos autores nos personagens criados por ele, fazendo com que estes possam ser entendidos a partir dos recalques, dos movimentos reprimidos, das imagens da infância de seus criadores. A partir da obra freudiana, inúmeras leituras e interpretações dos personagens foram construídas – e, muitas vezes, ganham a simpatia do grande público – a partir desta relação de reflexo

entre vida subjetiva do autor e de seus personagens. Num sentido talvez oposto, o estruturalismo, no século XX, buscou caracterizar os personagens a partir de suas funções na maquinaria do texto. Assim sendo, a relação com o mundo exterior ao texto – determinante para as leituras psicologizantes – perde força nesta tradição intelectual, que entende o texto a partir de suas estruturas própria, pouco abertas à experiência externa. Personagens são lidos, assim, a partir de tipos de ações, de funções específicas, de características que são demandas pelos textos e por suas regras narrativas.

Para os objetivos de minha pesquisa, que serão apresentados ao longo deste texto, interpretações que fujam dos dois polos analíticos analisados acima podem ser mais úteis. Um exemplo deste tipo possível de interpretação busca entender o personagem a partir do ato de leitura. Vincent Jouve, pensando num “efeito-personagem”, analisa as formas como o romance cria a exigência do uso das referências pessoais dos leitores. Segundo esse autor, a construção do personagem – e da narrativa, de forma geral – seria fruto de diversas escolhas, uma vez que seria um absurdo se pensar em atingir uma completude e um nível de detalhamento perfeito das situações e figuras retratadas. Dessa forma, ao descrever seu personagem, o autor escolhe os aspectos que serão tratados e aqueles que serão omitidos, sendo estes muitas vezes imaginados pelo leitor a partir de suas próprias experiências. Assim, a construção do personagem se dá nesse jogo entre obra e leitor, constituído no momento da leitura.

A partir desta perspectiva, Jouve entende como o autor pode criar uma relação surpreendente com seus leitores, guardando alguns dados do personagem para o final da narração, quando o leitor já pode ter consolidado sua imagem deste, criando surpresas ou oposições. Seria possível, assim, pensar a construção do personagem a partir de um jogo dinâmico entre a estrutura do texto, as estratégias do autor, as formas narrativas, a construção do leitor a partir do momento da leitura e as tensões entre aspectos formais do texto e as expectativas criadas pelo leitor. Há, segundo esta possibilidade analítica, uma relação mais complexa a ser investigada na análise dos personagens de ficção.

Estas questões podem ganhar ainda mais vulto quando pensadas as possíveis relações entre as transformações provocadas pela ascensão do romance e aquelas experimentadas pelo teatro ao longo dos séculos XVIII-XX. Certamente, este é um período de profundas transformações na cena mundial e não se pode negligenciar a importância do surgimento e do fortalecimento do romance nesse cenário. Mais especificamente, pode-se pensar nos efeitos

que as novas formas de representação dos personagens romanescos tiveram sobre os palcos. Chega-se, aqui, à relação fundamental que busco desenvolver em minha pesquisa, cujas inquietações iniciais geram este texto.

Em primeiro lugar, cabe um entendimento mais específico de possíveis impactos na produção dramática. É o caso, então, de se analisar uma estrutura mais geral do texto dramático. Consolida-se, a partir do modelo de drama proposto por Peter Szondi, a tensão intersubjetiva como a base do texto teatral. A voz narrativa, independente das falas dos personagens, torna-se um elemento estranho a este tipo de texto. Ao longo do século XIX, de forma geral, ganha força o modelo de peça em que as tensões são apresentadas e desenroladas a partir das falas dos personagens, que constroem toda a intriga através das relações que estabelecem entre si no momento presente da encenação. Este modelo, já em fins dos oitocentos, vive uma grave crise, o que pode se evidenciar, ainda de acordo com a perspectiva de Szondi, em obras de dramaturgos como Ibsen e Tchekhov.

Uma vez que a produção do Teatro de Arte de Moscou será um dos objetos privilegiados de minha pesquisa, proponho uma reflexão mais específica sobre os textos tchekhovianos. Estes são marcados, como muito já foi dito, pelas tensões silenciosas entre os personagens. Nesta dramaturgia, o que é dito é incapaz de revelar claramente a carga de dramaticidade que se estabelece entre os personagens, vivenciada nas trocas de olhares, nos duplos sentidos, nos desejos que não chegam a se expressar em palavras. Em peças como *A gaivota* e *O jardim das cerejeiras*, por exemplo, o leitor se depara com personagens cujas intenções são muitas vezes obscuras e contraditórias, personagens que se reportam muito constantemente a experiências de um passado pouco apresentado no texto ou a sonhos de futuro que não chegam a ganhar contornos nítidos. Assim sendo, os diálogos, muitas vezes banais e corriqueiros, ganham o interesse pelos objetivos que estão ocultos nas palavras, pelas perspectivas apenas sugeridas nas tantas conversas estabelecidas entre os personagens.

Sendo assim, pode-se pensar numa abertura do texto teatral para os diversos sentidos construídos em cena e não expressos na fala. De certa maneira, as peças tchekhovianas instigam seus leitores e espectadores, assim como aos atores que as levam para os palcos, a construir uma narrativa que coloque em tensão falas, ações, intenções etc. Pode-se imaginar que esta narrativa a ser produzida a partir do contato com a peça segue algum modelo literário e é possível supor que este é oriundo dos romances. Fica a sensação de que os textos teatrais compostos apenas por falas dos personagens – num modelo dramático – começam, ao longo

do século XIX, a exigir uma espécie de preenchimento para que se crie um universo narrativo complexo como aquele produzido pelo romance. No caso de Tchekhov, esse tipo de incompletude parece bastante evidente, o que faz sentido também para a forma como ele constrói seus personagens, sempre marcados pela falta. Um espectador tchekhoviano habituado à leitura de romances constrói, para os personagens melancólicos aos quais assiste, monólogos interiores, identifica desejos não revelados, supõe hipóteses para as relações apontadas em cena. Ou seja, realiza sua leitura da peça a partir de uma construção narrativa cujo modelo está nos tantos romances consumidos, debatidos e conhecidos amplamente desde fins do século XVIII.

Evidentemente, um modelo dramático nos moldes caracterizado por Szondi não é único e nem sequer predominante na história da dramaturgia. Como se sabe, a presença explícita da narração no próprio texto teatral é um recurso muito utilizado em diferentes períodos históricos e das formas mais distintas. A tradição do teatro brechtiano, a partir do século XX, cria uma série mecanismos narrativos que são apropriados por diversos dramaturgos e que, de alguma forma, também podem ser associados a modelos formais operacionalizados na forma romanesca. Pode-se pensar, então, em outras formas de apropriação do romance por parte da dramaturgia, num sentido diferente daquele apontado na obra tchekhoviana, mas também bastante determinante para a produção de inúmeras peças.

Um exemplo pode ser extraído da dramaturgia brasileira. Nelson Rodrigues notabilizou-se por propor formatos inovadores em suas peças, e estes podem ter como matriz diferentes tradições romanescas. *Vestido de noiva*, por exemplo, é toda construída a partir de jogos com o tempo: idas e vindas, retornos no tempo, memórias, tentativas de organizar temporalmente uma experiência fragmentada. Nelson, como se sabe, era um assíduo leitor de romances clássicos do século XIX, obras estas que sofisticam enormemente os deslocamentos do olhar do narrador, efetivando uma série de operações a partir do tempo narrado. Em Tolstói, autor correntemente citado pelo dramaturgo em suas crônicas, essa dinâmica narrativa é claramente realizada e alguns dos mecanismos utilizados pelo escritor russo parecem ter inspirado Nelson Rodrigues. Por outro lado, estes jogos com o tempo e as mudanças de voz narrativa se radicalizam em obras mais contemporâneas, como a de Virgínia Woolf, em que, segundo a famosa análise de Eric Auerbach, há uma espécie de explosão de uma consciência que dá sentido à narrativa. Os procedimentos propostos em *Boca de ouro*, em que a mesma trama é narrada três vezes em circunstâncias distintas e o acesso a uma versão mais estável

parece inviável, encontram em propostas literárias mais vanguardistas um canal de diálogo bastante provável. Certamente, estes tantos procedimentos, quando levado aos palcos, conferem novas formas aos personagens representados, cria novas tensões no seu processo de construção, estas também podendo ser pensadas na fronteira e na dinâmica que articula romance e teatro.

Observa-se, então, diversas possibilidades de análise do impacto das inovações romanescas na produção dramatúrgica. Evidentemente, cada apropriação – como toda apropriação – é particular e regida por condicionamentos específicos de seus espaços e momentos históricos. Mas, de todo modo, pode-se afirmar que, de múltiplos modos, as relações entre romances e peças teatrais apresentam-se em efervescência num ambiente de significativas transformações artísticas.

Um outro eixo de questões pode gerar novas conclusões quando pensada esta circulação entre diferentes linguagens: a relação entre mecanismos formais do romances e trabalho de ator. Desde o século XVIII, muitos textos dedicam-se à reflexão sobre a arte do ator, pensando seus desafios e propondo formas de trabalho específicas. O problema da construção do personagem pelos atores gerou diferentes escolas e textos que se tornaram fortes referências, como aqueles produzidos por Constantin Stanislavski. A relação do trabalho de ator proposto por Stanislavski e a produção romanesca russa, que vive um momento glorioso entre fins do século XIX e início do XX, apesar de bastante evidente, foi até o momento pouco estudada de maneira sistemática. O projeto de pesquisa que venho elaborando – e cujas primeiras questões geram este texto – parte desta relação específica.

A literatura russa, desde meados do século XIX, produziu uma sequência significativa de clássicos mundialmente lidos e estudados. Tolstoi e Dostoievski, como maiores exemplos, inovam na produção de seus romances, criando estratégias narrativas sofisticadas e formas de construção do enredo que, certamente, não escapam da atenção dos artistas do Teatro de Arte de Moscou. Nos dois casos, procedimentos de representação da subjetividade, através dos personagens criados por eles, são realizados de maneira radical. Em Tolstoi, a busca por um alto nível de detalhamento faz com que a voz narrativa busque trazer para a figura de seus personagens o maior número de informações possíveis. Fica a sensação, ao acompanhar a narrativa desses romances, que nada pode escapar ao olhar do seu narrador. Dostoievski, por outro lado, através das longas falas de seus personagens e da descrição de suas ações e pensamentos (conscientes e inconscientes, como em suas famosas descrições dos sonhos dos

personagens), explicita para seus leitores os processos psíquicos mais complexos experimentados pelas figuras criadas em sua narrativa. Ambos estes procedimentos, de alguma maneira, parecem determinantes para as propostas que Stanislavski faz a seus atores.

Como já foi bastante estudado, o famoso “método de Stanislavski” (controverso já nessa própria denominação, uma vez que tantos estudiosos e artistas negam-se a entender suas proposições como um sistema ou um método) exige dos atores uma profunda entrega e análise dos personagens. O ator deveria ser entendido menos como um intérprete, que segue modelos de atuação codificados e pré-estabelecidos, e mais como um artista criador. Stanislavski chega a falar do ator como um co-autor do espetáculo, sendo seu trabalho tão determinante como o do dramaturgo. Dessa forma, ele deveria, para dar vida ao personagem, entender (e inventar), em toda a complexidade, as situações nas quais se encontra envolvido, deveria criar toda uma sequência de pensamentos (os monólogos interiores e subtextos) que justificassem suas ações e relações estabelecidas no palco. O ator stanislavskiano deveria se basear sempre na lógica das ações dos seus personagens, aprofundando-se no entendimento ativo dos ambientes nos quais eles se situam e nas suas próprias formas de comportamento e sensações. De algum modo, esse trabalho prático tem como referência uma construção narrativa que, segundo os indícios indicam, tinham uma fonte particularmente rica nos romances russos longamente citados por Stanislavski em seus textos.

Surgem, assim, questões bastante inquietantes ao se pensar um modelo narrativo romanescos como matriz de um trabalho performático dos atores. Como, nos dois casos, pode-se pensar em conceitos fundamentais para seus artistas, como organicidade e verdade? De que forma um modelo de verossimilhança pode ser transposto do papel para os palcos? De que forma o público, habituado às leituras dos romances, criava uma expectativa em relação ao trabalho dos atores? As tensões presentes no ato de leitura, de alguma forma, podem ser transpostas para a relação entre ator e espectador? A partir de que adaptações e mediações? Estas questões tem norteado a elaboração de meu projeto de pesquisa.

As tensões entre modelos narrativos e práticas atorais, certamente, podem ser observadas a partir de outros tantos exemplos. Pode-se pensar, por exemplo, nas relações entre André Antoine e Émile Zola, assim como num intercâmbio entre as reflexões de Diderot sobre a arte do ator e a emergência do romance. As montagens das peças de Nelson Rodrigues, já aqui citadas, poderiam ser estudadas tendo como ponto de partida as opções feitas pelos atores diante das estruturas propostas pela dramaturgia, muitas dessas opções,

como propus, oriundas de mecanismos do romance clássico ou de vanguarda. Chega-se, assim, a uma reflexão que articula as inovações formais de muitos dos romances do século XX, por um lado, e as tantas outras propostas de reformulação da prática dos atores. Seguramente, o entendimento deste diálogo pode melhor explicar as tantas mutações que o mundo das artes viveu desde fins do século XIX.

Através das múltiplas questões aqui apresentadas, venho estruturando um plano de trabalho que desenvolverei ao longo dos próximos anos e que me propus, com muita satisfação, a compartilhar com meus colegas neste evento de tanta relevância para a pesquisa histórica e produção historiográfica. Os problemas apresentados, de certa forma, abarcam proposições teóricas e possibilidades metodológicas presentes em diferentes áreas do conhecimento, com destaque para os estudos teatrais e históricos. Por um lado, esta pesquisa irá recorrer a diversas inquietações e ferramentas produzidas por uma história cultural, preocupada com a lógica da produção, consumo e circulação de bens culturais. Entender como lógicas específicas da produção romanesca provocaram a produção teatral em diferentes níveis, certamente, exigirá deste trabalho um exercício de análise sócio-histórica sem o qual toda a reflexão poderia cair num “internalismo” pouco justificado, desistoricizando as tantas apropriações apontadas.

Associada a uma análise mais propriamente sociológica, sem dúvida, serão utilizados mecanismos de interpretação estilística que buscam sentidos específicos nas próprias formas narrativas. Nesse sentido, a obra clássica de Auerbach – *Mimesis* – pode servir como uma forte fonte de inspiração, especialmente no que diz respeito à rigorosa análise formal das estruturas narrativas realizada. O problema específico da construção do personagem, nesse conjunto de questões, poderá ser analisado a partir de uma bibliografia crítica mais atualizada e bastante vigorosa em seus debates e questões propostas.

De algum modo, esta pesquisa, ao tensionar propostas de trabalho de ator e formas narrativas romanescas, aproxima-se de um problema que inquietou fortemente o mundo intelectual nas últimas décadas: a relação entre experiência e linguagem, entre experiência e narrativa. Parece que a relação entre os modelos narrativos de representação da subjetividade e as experiências vivenciadas pelos atores em cena, quando pensadas a partir de suas aproximações e distanciamentos, pode oferecer contribuições relevantes a um debate ainda presente em discussões observadas no âmbito da teoria da história e da filosofia.

Finalmente, as várias definições e modelações da subjetividade estarão em questão no conjunto de perguntas que irei lançar aos materiais aqui em questão. Estas tantas ferramentas e campos do saber, certamente, irão auxiliar numa investigação que, de alguma forma, interessa-se por uma imagem muito simples: a de um artista (seja ele um romancista, um dramaturgo ou um ator) fortemente imbuído da tarefa de representar a figura humana com o maior nível de precisão e complexidade possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madri: Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de Espana, 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2005
- JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TCHKHOV, Anton. "O jardim das cerejeiras". In: _____. *Teatro II*. São Paulo: Veredas, 2003.
- TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.