

## A DICOTOMIA AUTOR-PERSONAGEM: A IMAGEM DE AUTORIA NA LITERATURA

Elizete Dall'Comune Hunhoff<sup>1</sup>



**Resumo:** Neste ensaio cotejamos noções de autoria, de narrador e de personagem analisadas comparativamente nas obras **Vito Grandam** – uma história de vôos e **Águas de verão**, sob a perspectiva de se conceber o autor como um elemento estético que pode ser o narrador, mas que não deve ser confundido com o autor da realidade empírica.

**Palavras-chave:** autor; narrador; literatura.

**Abstract:** In this essay we make an approach to notions of authorship, narrator and character analyzed comparatively in **Vito Grandam** – uma história de vôos and **Águas de verão**, under the perspective of conceiving the author as an aesthetic element that can be the narrator but cannot be confused with the author of the empirical reality.

**Keywords:** author; narrator; literature.

Ao lermos as obras **Vito Grandam** – uma história de vôos (1995)<sup>2</sup> e **Águas de verão** (1995)<sup>3</sup>, percebemos, logo à primeira vista, que as mesmas apresentam o narrador em primeira pessoa, definindo um discurso dialogado das personagens. Para o *dialogismo*<sup>4</sup>, o discurso direto é a enunciação tanto das personagens quanto do narrador. Portanto, a presença do autor se faz presente na fala, que soa como se fosse um discurso direto de uma só voz, representando diretamente o objeto a que se refere.

Todavia, a respeito da relação autor-personagem, segundo Bakhtin (2000, p.28), o autor e o herói são seres distintos. O autor é elemento constitutivo da obra e não um mero portador de vivências anímicas. O que equivale a dizer que o autor é a energia formativa que não ocorre em uma consciência psicologicamente concebida, pois ele é um produto cultural significativo e estável que manifesta sua reação na estrutura de uma visão ativa da personagem. Em suma, o autor é um elemento estético que pode ser o narrador, mas não deve ser confundido com o autor da realidade empírica, o ser ético e social da vida. Este é desconsiderado na visão bakhtiniana, pois, se fosse levado em conta, o discurso polifônico deixaria de existir.

Assim, a noção de autor como energia formativa é que torna possível a heteroglossia<sup>5</sup>, dentro da própria voz, da produção discursiva do narrador-personagem, em romances como **Vito Grandam** e **Águas de verão** e da própria época em que estes foram escritos:

O autor-criador contribuirá para esclarecer o homem-autor. Um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção; o autor é a única fonte de energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significativo (BAKHTIN, 2000, p.28).

É a partir do entendimento de que o herói é gerado enquanto um todo determinado em cada um dos seus componentes que se poderá determinar os critérios de conteúdo e de forma, aplicáveis aos diversos tipos de heróis. Para Bakhtin, o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária, constituída pela vida psicológica e social. Sendo assim, Alice Vieira, em **Águas de verão**, não estabelece relação de correspondência com o autor-criador e este com o herói, pois suas relações são de natureza diferente: estes são componentes da obra, enquanto a autora-mulher (ou autor-homem) é componente da vida. Assim, servir-se de uma fonte pressupõe que se tenha compreendido seu princípio produtor, pois:

O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não



pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem – é-lhe concedido como um dom – de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. (p.32).

Assim, esse autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é esse excedente de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acabamento da existência deles, ou seja, o todo da obra. Por isso, tem-se em **Vito Grandam** uma personagem-narradora que se surpreende com suas próprias constatações, embora, de alguma forma, essas mesmas constatações já tenham sido antecipadas ao leitor pelo autor. A personagem-narradora se entristece quando descobre, numa análise subjetiva, que havia perdido a mãe para o técnico de basquete, que ambos, mãe e técnico, estavam namorando; porém, ao leitor, tal fato fora introduzido desde o momento em que o adolescente narra a falta de carinho entre os pais, da partida do pai, ou, ainda, do relacionamento da mãe com o técnico de basquete do filho.

Porém, diferentes visões oferecem a esse assunto diferentes abordagens. Para Roland Barthes, *autor* tem outra concepção:

Autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 1998, p.66).

Para Barthes, a literatura é feita com a mão, não com a voz. Literatura se escreve, portanto, é escritura. Um texto se reescreve indefinidamente à medida que é lido e só se escreve no momento em que é lido, já que a leitura é a condição da escritura. O confronto de ideias entre Barthes e Bakhtin é uma oportunidade para precisar conceitos que vimos empregando, como também é uma forma de examinar a atualidade das formulações bakhtinianas. Assim, trabalha-se na convergência entre voz e escritura, as quais desencadeiam posturas inquietantes nas formulações de ambos os autores. Esses conceitos

são relevantes para saber o grau desse relacionamento, visando a situar o grau dessa relação entre dialogismo e escritura (MACHADO, 1995, p.96).

As formulações de Barthes contradizem as de Bakhtin, pois este já eliminara tal autor de sua abordagem ao defini-lo do ponto de vista estético, não ético. Entretanto, torna-se relevante esta abordagem comparatista, pois se percebe que Barthes também afirma que a voz está na escritura, quando diz que “é a linguagem que fala, não o autor” (p.66). Embora as obras de Ziraldo e de Alice Vieira apresentem um romance tematizado pela memória discursiva, ambos, na voz de suas personagens-narradoras, reconstróem fatos e os relatam num tempo muito diferente do tempo real, isso porque os eventos narrados se perdem no tempo e a personagem principal *não existe*.

Percebe-se que, por trás do relato do narrador, tem-se um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, ainda, sobre o próprio narrador, pois seus discursos apresentam constante interação. O discurso do narrador é igualmente o *discurso de outrem* (BAKHTIN, 1998, 118). Por isso, o discurso do narrador, segundo Bakhtin, ocorre em dois planos: no plano do narrador e no plano do autor que fala nessa narração e através dela. Então, tem-se um falar indireto, não uma língua, mas por meio de uma língua, de um meio linguístico alheio e, por fim, por intermédio da refração das intenções do autor.

Portanto, nas obras citadas, há duas consciências, sem haver duas posições de valores; há duas pessoas e, em vez do eu e o outro, há dois outros. O princípio de alteridade do herói não se acha expresso. As obras **Vito Grandam** e **Águas de verão** mostram, cada uma, um autor aparentemente ingênuo, narração em primeira pessoa, que sendo um elemento constitutivo da obra de arte, não coincide com o herói. Esse autor não tem de enfrentar a super resistência do herói, no nível de sentido da vida, pois ambos são os *outros*.

Em **Vito Grandam**, a personagem-narradora decide ser um escritor, assim, poderia mais facilmente relatar os fatos acontecidos, sem o compromisso com a fidedignidade biográfica. O texto então apresenta uma dicotomia entre a personagem-narradora e o narrador, sendo algumas vezes dirigido a diferentes níveis narrativos, como Genette (apud REIS; LOPES, 2000) discorreu na significação da *metalepse*, ou

seja, na intrusão do narrador, produzindo um outro efeito, no interior do próprio texto. O procedimento metaléptico acontece quando o narrador, em diálogo ameno com o leitor, faz menção de conduzi-lo pelos meandros da história:

Esta pergunta é importante para minha carreira de escritor. Se ele confirmar que ser escritor é assim, desisto na hora, quero lá viver uma vida angustiada dessas?

Agora, imagina, você está vivendo um dos momentos mais terríveis da sua vida e, em vez de sofrê-lo começa a narrá-lo para você mesmo. Que coisa terrível. (ZIRALDO, 1995, p.18).

Insinuam-se discretamente relações que possam existir entre o extradiegético e o diegético, isto é, entre o autor e o narrador, entre o mundo real e o mundo possível, configurado no universo da ficção.

A personagem-narradora, em **Vito Grandam**, é quase uma pessoa adulta e está perdida na mata, justamente quando retorna de sua viagem apoteótica pelo Oriente, vindo para reencontrar seu amigo de infância; a partir daí, ocorre toda a trajetória novelística. Marta, de **Águas de verão**, também faz uma retrospectiva de sua história, partindo de sua infância, antes do nascimento da irmã caçula, Maria Izabel.

Os autores põem parte do final da história no começo da narração, mostrando ao leitor o presente antes do passado, dando uma dimensão realista ao que poderia ser um simples jogo de imaginação; assim, a obra torna-se homóloga à estrutura psicológica do ser humano: ações do presente que se esclarecem com o mergulho no passado. Simultaneamente, liberta o enredo da linearidade, oferecendo também uma coerência e uma síntese que noutra disposição talvez fragmentasse a unidade coesiva. Pois, se no texto **Vito Grandam** a história da infância ou a do salvamento se situasse antes do acidente na mata, tal ordem implicaria contar outros fatos omitidos pela elipse antecipatória. A ordem escolhida corresponde a uma síntese que supera um possível malogro artístico em perfeito logro poético.

Um autor é um homem de seu tempo. “Ninguém cria do nada”, diz Benjamin Abdala Júnior (1989, p.23). Assim, têm-se, nos autores, representações reais de suas atuações enquanto cidadãos partícipes de tudo o quanto os envolve. Por isso, o leitor encontra na obra desses autores uma dualidade artística: literatura e pintura,

literatura e história, isso porque, ao lado da narrativa propriamente dita, há uma rica descrição pictórica, bem como o reconhecimento de fatos históricos subjacentes à trama. Quando se diz que um artista é um homem do seu tempo, tal afirmação, nesse caso, parece evidente:

Há pouco asfalto nas minhas recordações infantis, a não ser sob as rodas do skate do Vito e de seus malabarismos. No mais, o mato verde cerca a minha vida. Nasci na maternidade do Silvestre, fui criado na Gávea e no Jardim Botânico; passava meus fins de semana cercado pelos morros verdes de Vera Cruz; fui estudar inglês e aprender a ser homem em plena selva amazônica, fiquei amigo da onça de pata quebrada que urrava de noite numa jaula enorme no horto central do acampamento de Carajás. E, se ficar parado aqui, devo morrer neste verde escuro buraco da Pedra Bonita. O Victor e eu e nosso mesmo destino: nossa mata, nossa alma. (ZIRALDO, 1995, p.30).

A luz e as cores que se espalham na descrição do cenário evocam antecedentes, mostrando um realismo extremo. O autor-homem, da obra **Vito Grandam**, por ser também um desenhista, um ilustrador na vida real, consegue explorar mais profundamente os aspectos sinestésicos: tato, visão, audição; trabalha as palavras de tal forma que leva o leitor a visualizar o quadro reproduzido, interpretando seus multissignificados: um homem submetido à sensibilidade artística.

Percebe-se também que o autor zirdiano procura explorar a presença do bilinguismo, ilustrando o enredo com o uso de vocábulos em inglês, como no exemplo: *skate*; também denuncia a necessidade de aprender a língua inglesa, embora a personagem-narradora esteja em plena selva amazônica. A essa ambivalência Bakhtin denominou de *dialogia* interna do procedimento, pois expressa simultaneamente diferentes visões de mundo. Também Alice Vieira recheia seu texto com expressões estrangeiras: *cowboys, grenat, sarau...* as quais mostram o contraste cultural explorado pela romancista, internalizando no próprio discurso o conflito linguístico, embora tais características não sejam o mais importante nas obras.

Ambos, tanto Ziraldo quanto Alice Vieira, podem ser interpretados, aos olhos dos leitores, como pessoas submetidas aos códigos da modernidade. Tudo é resumido nessa grande tela, ritmadamente, mostrando um sentimento engajado com o mundo, compreendido pelos elementos

linguísticos que denotam, significam, tanto com a descrição estática quanto com a dinâmica. A cena do cipó, como tantas outras, na infância da personagem-narradora de **Vito Grandam** (p.31-32), está repleta de cores. Não representa nenhum objeto especificamente, mas mostra uma infinidade de quadros diferentes: “A equipe interplanetária iria viajar num disco voador. Por isso sobe morro acima, não de forma reta, mas num movimento sinuoso”. Ao conhecermos a etimologia da palavra imagem, que vem do grego (*nimos* = imi-tação e *genes* = nascido de), então, interpretamos a imagem nascida do imaginário do autor, imagem que transmite ao espectador/leitor valores tanto estéticos quanto significativos. O passeio se desenrola em planos diferentes: no meio do caminho mudam de direção; segue-se uma clareira, após esse lugar localiza-se o ponto central do passeio – a árvore que contém o cipó – seguido dos vai-e-vens até a queda do herói. A descrição da natureza obedece ao movimento do olhar pelo espaço, da parte inferior para a superior: “a árvore mais alta que já tinha visto nas matas do Rio” (p.32). A árvore traz-nos a imagem da vida, do bem e do mal em constante regeneração. A mata e suas subidas, suas descidas, seus cipós, a queda do tio lá do alto, sua aparente morte e sua ressurreição são imagens que oferecem ao leitor um sentido que, na verdade, segundo Mircea Eliade (1964, p.178), representam a aquisição de um saber: a personagem interpreta, aprende. O deslize é lugar de interpretação. Pelo efeito metafórico, pode-se compreender a relação entre língua e discurso: *a língua pensada* (ORLANDI, 1996, p.91).

Em **Águas de verão**, a personagem Marta apresenta a imagem constante do ciclo das águas. Nesse romance a narradora é uma presença forte que a todo o momento realiza uma interpretação, uma atividade da esfera do conhecimento em que um sujeito aprecia os fatos e tece comentários. O oitavo capítulo traduz o gesto de interpretação da personagem ao avaliar a transformação que acontecia no movimento da casa, nas bagunças das crianças, na sabedoria contida na fala da empregada quando chegavam as chuvas, estas vistas por trás das janelas: “Apesar das palavras de Rosalina ficávamos sempre inquietos quando vinha a chuva e – ela o garantia...- perfeitamente insuportáveis” (p.25). Configura-se a chuva como um espaço recôndito, dominado pelo aquático: “de repente lembrava-se que a chuva lá fora não

era a brincar, não era imitação nenhuma: - Que tempo este!” (p.26). É um mundo marcado, pela narradora, como repetitivo e monótono, por isso Marta correlaciona a repetição da mesma cena ano após ano e a procura noutras terras de águas diferentes das que vinham das nuvens. A direção do olhar das personagens, através da vidraça, prende-se à linha do horizonte, o qual não oferecia perspectivas, contrastando com a chuva, que representa a graça, a sabedoria, a fertilidade. Depois dos morangos e dos figos, a chuva era o sinal de que a partida estava para breve. Eliade reafirma que as águas são sempre germinativas, regenerativas, simbolizam a substância primordial da qual nascem todas as formas. A partida, as águas que não vinham da chuva, as outras águas, tudo oferece ao leitor a imagem da transformação, do cio e do aprendizado.

No capítulo dez de **Águas de verão**, a personagem consegue enxergar a cor azul das cortinas do salão do hotel, os grandes corredores; observa os músicos, sente a tristeza de suas melodias e as relaciona à tristeza de suas faces. O nascimento da menina Bé, então, representa uma grande mudança na vida da personagem. A visão, a audição, a percepção, ao serem despertadas, revelam que o ser humano teve seus sentidos embotados ao longo do tempo. O nascimento significa a aquisição de um saber, possível por promover frequentes indagações à personagem e a seus irmãos no transcorrer do episódio.

Ao utilizarmos a expressão imagem e gestos de autoria, estamos fazendo da leitura um ato simbólico da prática discursiva do narrador. As obras denunciam a necessidade de procurar-se um novo esquema de leitura, pois trata-se de um narrar elaborado por um sujeito de acontecimentos ocorridos com ele próprio, item imprescindível de fidedignidade, do contrato que se estabelece entre ele e o leitor; daí a objetividade na focalização dos fatos. Isso obriga o leitor a atentar, no decurso da leitura, aos expedientes narrativos empregados e a dissociar nitidamente narrador de personagem.

1 - Doutora em Letras pela USP e professora da área de Língua Portuguesa da UNEMAT, campus universitário de Tangará da Serra. E-mail: elizetedh@hotmail.com

2 - Mantive a grafia original do título quando de sua publicação. A obra narra a história de um adolescente, cujo ídolo é o seu tio. Toda a narrativa

se desenvolve a partir de um acidente ocorrido com ambos, tio e sobrinho, quando o segundo tentava salvar o primeiro.

3 - A história é contada pela personagem Marta, que, ao longo da narração, expõe os seus conflitos de adolescente.

4 - Teoria bakhtiniana, a qual propõe que todo texto dialoga com outros textos.

5 - Só existe onde houver diferentes pontos de visão ou sistemas de interação. Ex. eu/outro.

6 - O autor Ziraldo Alves Pinto é conhecido no meio social artístico-literário apenas como Ziraldo.

Aceito para publicação em 01.06.2009

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

ELIADE, Micea. **Tratado de história de las religiones**. México: Era, 1964.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

ORLANDI, Eni. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. São Paulo: Vozes, 1996.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

VIEIRA, Alice. **Água de verão**. 5. ed. Lisboa: Caminho, 1995.

ZIRALDO. **Vito Grandam: uma história de vãos**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1995.



