

Alguns aspectos acerca do problema do foco narrativo.

Qualquer que seja a definição que se dê a "foco narrativo" ( como por exemplo "é o ponto privilegiado de onde mana a narrativa") as várias opiniões concordam que é a figura do narrador em suas múltiplas apresentações possíveis, que é concretizada pelo leitor. Através dela a imaginação do leitor entra contra a ponte para o mundo da ficção. Assim sendo, notamos que a interpretação do romance deve levar em conta o fio narrativo, que dá nascimento a um mundo fictício na imaginação do leitor que a cada palavra da narrativa se define cada vez mais. O surgimento do mundo fictício obedece a padrões definidos que são plasmados pela estrutura do romance. Entende-se por estrutura a colaboração, ou ação conjunta, a dependência mútua e a unidade de todos os elementos de construção do romance, sendo que a compreensão e análise das macro-estruturas depende da verificação a partir de elementos da micro-estrutura.

A vida, com sua trama múltipla, com sua exuberância e ao mesmo tempo sua mesquinhez, com sua prodigalidade de situações, parece valiosa e merece ser retratada. No entanto, os romances de tais autores - os que buscam retratar a vida - nunca serão espelhos que refletem essa imagem caótica da vida. Aqui fica evidente a força coordenadora inerente à forma do romance. Os elementos rudimentares de construção, tais como: começo e fim; divisão em capítulos; seleção dos fatos apresentados; saltos e junções; escolha de ponto de vista etc., impõe à realidade apresentada uma coordenação de conteúdo que

Ora, como não se pode narrar tudo de uma coisa, na obra de arte literária só se apresenta aquilo que se deixa concatenar. Tomando-se a terminologia de Arnold Kettles ("life", na obra, diferente de "pattern") e ainda segundo o mesmo autor, onde "life" é narrada sem modificações visíveis reina abundância de observação, mas falta quase sempre um enrêdo concatenador, que dê forma e expressão à idéia. Assim sendo, faz-se necessária na grande obra (e, na sua análise, a verificação) de "pattern". Ora, no dizer de Forster, /"pattern se aproxima da estrutura do romance como enrêdo racional na expressão global, aspirando inteireza e harmonia abrangente do acontecimento."/

~~Para~~ Como para se estudar a estrutura de uma obra é necessário o levantamento das características da situação da narrativa (foco narrativo), por se tratar o seu objetivo de elemento determinante, este será o objetivo deste trabalho. Pois não é verdade que a situação narrativa (foco narrativo) impõe a ordem pela qual o autor ou o narrador desenfola o mundo fictício diante do leitor? A expectativa do leitor é motivada pela situação da narrativa a que o narrador ou o autor deve corresponder de certa forma. Os elementos estruturais e composticionais do romance serão considerados uma vez do ponto de vista do autor que interpreta, e outra vez do ponto de vista do leitor que recebe, imagina e concretiza.

Neste último sentido, teríamos que tomar em conta também as funções da linguagem, como chegamos a fazê-lo em aula. Porém, como pretendemos ligar este aspecto ao da memória que nos fica de signficantes ou de significados, em estudo ~~acer-~~ca do sintagma, isto ficará para próxima apostila.

MERT ( Eberhard LAMMERT, Bauformen des Erzählers, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970, 4º ed.). Falaremos do presente do narrador e do presente da narrativa; da distância do narrador; da posição do narrador; da perspectiva e do ponto de vista.

### Presente do narrador / presente da narrativa

Quando contamos um caso, estamos falando em nosso presente e nos referimos a um acontecimento do passado. Contudo, desde o momento<sup>ent</sup> que evocamos imagens deste acontecimento por meio de palavras, desde que o próprio relato instaura um presente, teremos um jôgo entre dois presentes: o nosso e o daqui<sup>lo</sup> que está sendo relatado. Assim é que Rubião, quando fixa a enseada, é observado por um narrador que se coloca em um determinado tempo: o seu presente de narrador:

"Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquêle pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa."

( Machado de ASSIS, Quincas Borba, Rio de Janeiro, Jackson, 1957) p. 7.

Quem é que diz? É um "eu" — narrador — no presente. Porém ele fala de Rubião — personagem — no passado. Estabelece-se nitidamente dois presentes diferentes: o da narrativa e o do narrador, os quais, já pela inversão ( presente da narrativa antes do presente do narrador) bem como pela própria observação do narrador a respeito de Rubião, permitirá a instauração, na narrativa toda, de um cotejo crítico entre passado e presente. Mas tenha-se em conta que este cotejo não se estende estritamente à personagem Rubião diante de si mesma, senão

da narrativa como um todo. Este processo reforça a modalização. Mas, sobretudo, leva os receptores da narrativa - seus leitores, a um distanciamento crítico, todas as vezes que depararem com uma intervenção do narrador. O distanciamento referido afasta-nos, a nós, receptores, da narrativa como presente, como realidade aceita, para propor-nos ou reflexões da consciência - diferentes da ação propriamente - ou então um distanciamento diante da própria estória, de modo que possamos contemplá-la como narrativa.

É verdade que o processo de interrupções machadianas implica ainda em outro presente: o do leitor-receptor. O distanciamento crítico é reforçado, de modo que a conversa com o leitor corresponde a uma abertura relativa na narrativa, interrupção avaliatória. O processo funciona como se a narrativa fosse uma só, única possível, pois que corresponde a uma realidade - e o narrador apodera-se da narrativa, como de um quadro, e ora se aproxima do leitor para apresentar-lhe o quadro, ora se afasta para que o leitor veja aquilo que é enganoso, afastando consigo o quadro.

"Queres o avésse disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almôço, Carlos Maria. Se aquêle tem os modos "expansivos e francos", - no bom sentido laudatório, - claro é que êle os tem contrários. Assim não te assustará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhando para outra parte."

(op. cit., p. 56).

Este movimento de aproximação e de afastamento do leitor é dialético e estabelece de imediato uma problemática fundamental - que é a do SER e do PARECER, tanto no nível das personagens, como no nível da narrativa.

Para a clara percepção do presente do narrador diferente do presente da narrativa, mostra-se útil a verificação dos tempos verbais. Não só poderemos verificar a oposição entre passado e presente ("Rubião fitava a enseada, |...|." "|...| mas, em verdade, vos digo que|...|"), como o emprêgo de mais de um passado, o perfectível e o imperfectível, os quais, juxtapostos, interrompem um pouco o curso da narrativa, para dar-lhe outro rumo, o qual volta a ser corrigido e assim por diante. (É o caso de "Afinação na arte de chutar tampinhas", de João Antônio). Trata-se, propriamente, de um desvio da narrativa, que não desvia a ação, porém sim o leitor - da linearidade da ação. Tal desvio restringe a plenitude de atenção do receptor a um só enfoque. Atira-o a outro enfoque da narrativa, de modo a vêla com nuances de luz e sombra que não implicam em subjetividade ou objetividade, aliás, diferentes. Diferentes porque o sentido de objetividade ou de subjetividade está inerente à posição do narrador diante da personagem, enquanto que o problema que estamos propondo diz respeito à posição do narrador diante do receptor da mensagem.

Ainda contribuem para uma melhor compreensão da situação do presente do narrador com respeito ao presente da narrativa, os levantamentos de discurso direto e indireto. O discurso direto muito claramente aproxima a narrativa do receptor. Estabelece-se um vínculo mais imediato entre narrativa (mensagem) e receptor-leitor. Já o discurso indireto, que volta o narrador para a narrativa (o emissor volta-se para o contexto), dirige o enfoque para a terceira pessoa, que é a narrativa, e não mais para a segunda, mediante expressão direta da primeira, como no caso anterior. Consequentemente, nós, receptores-leitores, somos relativamente afastados da narrativa.

Ela torna-se mais mediata:

"- Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas,  
pensa ele."

(op. cit., p. 7).

"- Bem, mas por que não lhe deu antes o nome de Bernardo? disse Rubião com o pensamento em um rival político da localidade."

(op. cit., p. 13).

"- Para entenderes bem o que é a morte e a vida, bas-  
ta contar-te como morreu minha avó,

- Como foi?

- Senta-te.

6 Ele Rubião obedeceu, dando ao rosto o maior interesse possí-  
vel, en quanto Quincas Borba continuava a andar."

(Op. cit., p. 15 - Os grifos todos são meus e corres-  
pondem ao discurso indireto).

Além disso Em princípio toda narrativa trabalha com ambos os dis-  
cursos. Porém, como o discurso direto tende mais facilmente para a função emotiva, o discurso indireto intercalado (quando mais extenso) pode funcionar como equilibrador de emotividade na nar-  
rativa, E mais: como a juxtaposição de discurso indireto ao dis-  
curso direto corresponde a um afastamento, podemos distinguir quem é personagem (discurso direto), quem é narrador (discurso indireto) e qual a diferença entre o relato da personagem (eventualmente pretenso narrador) e o narrador propriamente dito.

Finalmente temos a considerar a problemática do Tempo, na narrativa, decorrente da posição específica do narrador e de seu presente, da narrativa e de seu presente, bem como do leitor e seu presente, caso ele seja interpelado. Os diferentes presentes agrupam-se em camadas temporais maiores ou menores. Estas camadas de um modo geral dizem respeito ao destino

individual da ou das personagens. Porém, se vêm juxtapostos tempos diferentes, espaços diferentes, de forma imediata, com personagens diferentes, ou iguais, reunidos por um gesto (fumar, por exemplo), não podemos considerar que haja nivelamento do tempo, quando o narrador for diferente da personagem. Existirá, isto sim, nívelamento histórico-social: aglutinam-se ações, de forma a se superporem, mostrando-se a repetição de uma situação, com pequenas variantes. Repetição de um estado sócio-político. É o que notamos em Conversación en la Catedral, de Mario Vargas Llosa. Então percebemos que os destinos individuais aglutinaram-se, dando lugar ao destino coletivo.

#### Distância do narrador. - Posição do narrador.

Quando o narrador está na posição de quem viveu ou assistiu, ou soube de um relato do passado, que nos repete, os eventos desta narrativa são em princípio conhecidos e de consequências conhecidas. Neste caso, o que é relatado é cheio de significação para a compreensão do todo da narrativa, ou, pelo menos, de todo este passado até o momento do presente inicial do narrador. Em tal situação, o presente da narrativa (passado para o narrador), é pleno, ou, se não o foi para a personagem, poderá ser preenchido por efeitos de câmara lenta (o emprego do imperfeito do indicativo quando deveria ser empregado um pretérito perfeito, de modo a indicar que a ação passada, sem eco no presente e não continuada pareceu, pelo seu vazio semântico, ser ação repetida ou continuada).

No caso de o narrador estar na posição de presente que encara algo a partir de si, a partir deste ponto presente, o tempo da narrativa ficará contagiado pela posição do narrador: poderá ter tempos vazios de significação para a ação, de modo que nos fique patente o vazio existencial, o tédio, a falta de

comunicação entre as personagens. Conseqüentemente, a ação mais provavelmente contará menos eventos do que no caso anterior; haverá mais tempo e espaço não aproveitado pelas personagens. Não que também não o seja pelo narrador. O Autor usa do recurso para mostrar como o narrador, acompanhando aquelas existências, tem pouca coisa a observar.

PASSADO	PRESENTE		FUTURO
	(da narrativa e do narrador) tempos plenos ou de valores conhecidos		tempos vazios, ou de valores ignorados

Porém, esta não é a única consideração que se pode fazer a respeito da posição do narrador. Outra, tendo em vista o conhecimento que o narrador tem da personagem é a da classificação básica proposta por Jean Pouillon: o narrador poderá ser maior que a personagem; ou igual; ou menor. Sendo maior que a personagem, conhece não só os eventos cognoscíveis pela personagem, senão diversos outros, que ela não teve acesso. Tal conhecimento não necessariamente implica em consciência dos valores de tais eventos. Estes poderão estar apenas observados e registrados, porém um nexo conhecido de valores. Seria algo parecido com o que Arnold Kettles explica como "life", conforme já explicamos mais acima. No caso de ser menor que a personagem, o narrador conhece do todo dos eventos ligados à ação, menos do que a personagem em princípio saberia. De que forma descobrimos nós isto? Quando o narrador conhece da personagem menos do que a própria personagem, o que narra apresenta vazios - ou medalizações. Não há certeza acerca nem de valores dos acontecimentos, nem dos eventos como tais! Os vazios que existem não são mais do tempo, senão da própria ação. O narrador sabe que a moça da casa dos jacintos rígidos existe, porém não sabe seu nome. Sabe que surgiram tres masca-

rados, porém também não sabe seus nomes. Sabe que algo de fundamental abalou os quatro, porém não há os dados completos. Há, no vazio de conhecimento da ação, que permanece vago, incompleto, para nós receptores, os eventos desconhecidos. Como existem elementos da ação e como o narrador desde o princípio se coloca menor que a personagem, nós, receptores, somos levados a suprir o inexistente; porém não com dados imaginados (não temos o direito de imaginar. outra estória!!!), senão com a apreensão do sentido de mistério que contamina o conto. No caso específico falamos de "Mistério em São Cristovão", de Clarice Lispector.

Sempre que o narrador for igual à personagem, sempre que souber da vida da personagem tanto quanto ela poderia legitimamente saber, temos que prestar atenção a alguns pontos. Em primeiro lugar precisamos verificar se realmente não há senão os dados do conhecimento possível da personagem. Podemos, por exemplo, encontrar casos em que há um "eu"-narrador. Em princípio o "eu"-narrador sabe tanto quanto ele mesmo personagem. Porém, apesar de haver primeira pessoa do singular, apesar de o relato vir sendo contado, em princípio, pela personagem, a narrativa poderá trair um narrador por trás deste pretenso narrador-personagem. Este outro narrador poderá saber mais do que a personagem saberia: poderemos assistir a cenas às quais a personagem em questão não estava presente. Caso haja diversas narrativas aglutinadas num todo, talvez a aglutinação corresponda a um narrador superposto, organizador da narrativa toda. Ou poderemos encontrar um outro ingrediente - a consciência.

A consciência é diferente do conhecimento. Está para o conhecimento assim como "pattern" está para "life". A primeira implica em aplicação de escala de valores aos dados concatenados; a segunda implica em mera observação. Conforme o grau de consciência tanto mais significativos serão os momentos na-

rações. Porém, há uma distinção a ser feita. Existem dois tipos possíveis de consciência em uma narrativa. Uma é a consciência da ou das personagens; é a consciência que têm da trama (que é, ~~só~~, ao mesmo tempo, as suas existências). É o caso de algumas personagens de Nove, Novena, sobretudo de "O Ponto no Círculo". Sabem como são e descrevem-se ("Sou alta, magra | ... |"). Sabem do sentido de seus destinos. Quando isto acontece a alusão a um acontecimento do futuro poderá servir como premonição do que virá. Serão premonições certas (e não apenas suspeitas que se configuram como premonições incertas, de um futuro incerto). Serão explícitas, porém não forçosamente de fases: também podem ser de desenlace. (Cf. Eberhard Lämmert). Em Grande Sertão: Veredas há um misto do certo e do incerto. Sabemos que Riobaldo está vivo, porque nos conta a estória. Isto é certo. Portanto, aquilo que diz respeito aos perigos corridos, se nos configura como emocionante, porém não tememos a sua morte. Há outras premonições, que dizem respeito ao que Riobaldo não sabia no seu presente de narrativa, porém que já sabe no seu presente de narrador. ("Então eu não sabia. Agora quem sabe sei" diz, com variações, aproximadamente, Riobaldo - em diversas ocasiões). E há as premonições camufladas, em que aparecem sintagmas cujo sentido ainda não nos é dado conhecer, porque nos faltam elementos do contexto: não estão referidos imediatamente a algo conhecido do receptor. Neste caso somos afastados do sintagma, que se mantém aberto - que só se preenche de sentido no momento em que o contexto se completa e o sintagma poderá ser a ele referido.

Há ainda um outro caso possível. QUANDO o presente do narrador é igual ao presente da narrativa e igual ao presente da personagem:

presente do narrador = presente da narrativa = presente da personagem

Os diferentes presentes, em cada nível, são iguais, i.e., se correspondem, porque o narrador é igual à personagem e igual à narrativa no sentido de conhecê-la tanto como se conhece a si como personagem. Existe, neste caso, um nivelamento temporal, correspondente a um nivelamento de ponto de vista. Forma-se um grande presente, o que não é correspondente ao sentido de intemporalidade. É um grande presente em que a disposição dos elementos da narrativa criam um dinamismo da ação, porém um estatismo da narrativa. Ela se nos apresenta como um grande afresco, onde todos os elementos da composição já existem, já estão fixados e são apenas os nossos olhos que se movem para apreender o todo e é o todo que, fixado, tem um enrênado. É como "La Liberté guidant le peuple", de Delacroix (A Liberdade guiando o povo). Ou como "Camp de bataille d'Eylau", de Gros (Campo de batalha de Eylau). Percebemos, pois, que a perspectiva temporal quanto mais próxima (e dependendo da quantidade de conhecimento do narrador), traz-nos, a nós, receptores, uma narrativa com carga pictórica muito maior. Facilmente, aquilo que é tão intensamente pictórico poderá ter carga simbólica igualmente salientada. Esta consciência de que falamos neste caso não é apenas uma consciência de si no tempo (da personagem a si mesma no tempo), senão de todos os elementos da narrativa no tempo do relato. Esta perspectiva nivela também o sentido espacial, de modo que, como no afresco, tudo é parte integrante de um mesmo espaço amplo: não há camadas de espaço que se superpõem, que têm áreas de coincidência ou de oposição. Algo disto acontece com o conto "A Caçada", de Antes do Baile Verde, de Lygia Fagundes Telles.

O sentido legítimo de intemporalidade só existe quando as camadas de tempo e de espaço, que se superpõem, de repente se entrelaçam em uma só, grande, fundamental, experiência - tanto espiritual, como estética, e vice-versa.

É a estatização dentro de um dinamismo. Estatização precária e facilmente rompida.

O narrador em primeira pessoa (como observa Lämmert), assim como o relato que narra coisas vivenciadas, embora veja, como personagem atuante, as coisas declaradamente a partir de uma perspectiva limitada, e embora vivencie a incerteza do futuro (variedade de apresentação da ação: *avec*), não deixa de poder observar como narrador o decurso todo da ação, a partir de uma posição afastada no tempo (variedade de apresentação: *par derrière*, i.e., narrador maior que a personagem).

Em ambos os casos, as perspectivas do eu que vivencia e do eu que narra mudam constantemente. Pois de modo algum é possível afirmar, como o faz Kate Hamburger, que o narrador em primeira pessoa está constantemente por cima do esquema espaço-temporal fictício de sua narrativa. Como ator e como narrador, tem uma existência dupla, na medida em que sugere ao leitor o suspense e a espera pelo futuro real do eu atuante e, simultaneamente, em outras personagens, ~~se dirige~~, diretamente ao leitor. Esta mudança amiúde efêmera da posição reflete-se numa mudança do presente da ação e do presente do narrador. Portanto, a observação simples e sempre unicamente realizável desta mudança das camadas temporais esclarece o caráter do trecho da narrativa em questão, em cada caso, com muito maior precisão do que a determinação sumária do "internal point-of-view, pessoalmente limitado.

Desta observação surgem duas conclusões:

- 1- A mistura das posições narrativas é independente da eventual mudança da posição psicológica de uma personagem para outra (segundo Forster e o Dictionary de Shipley): shifting point of view; o reparo levantado caprichosamente por Forster contra a ditadura do view-point (cap. IV), reforça-se pelo fato ~~de~~ ser praticamente ineludível a mudança da posição do narrador nas narrativas

em primeira pessoa e nos relatos em primeira pessoa encaixados em narrativas em terceira pessoa.

(2) A posição psicológica confere às personagens e ao seu ambiente o seu talhe poético. Determina se as personagens serão apreendidas nos movimentos secretos das suas almas ou a penas serão interpretadas a partir do seu habitus externo; e de acordo com essa escolha e com a sua realização coerente, o mundo exterior aparece categòricamente como realidade "vivenciada" ou como "ente em si". Para o encadeamento do enredo e para a conformação dos acontecimentos a posição do narrador é de significação decisiva. Por exemplo, é só através de uma mudança de uma situação vivenciada para uma situação narrada que é possível uma divisão em camadas temporais e uma recolocação dos fios da narrativa. Esta mudança ou a sua ausência (no caso das narrações em terceira pessoa, que repousam em si) é o que determina, <sup>essencialmente</sup>, a tectônica de uma narrativa no seu todo e determina também a direção que será dada aos acontecimentos.

Quanto à distância do narrador, talvez seja ela o que efetiva e claramente marque o enredo, a narrativa como todo. Porém, não encararemos a distância do narrador como sendo a sua diante da personagem, ou a sua diante da narrativa. Consideraremos a distância como sendo a distância que nos é imposta, a nós, receptores, pela estrutura da narrativa. É o que percebemos claramente no conto "Mistério em São Cristóvão", de Clarice Lispector:

"Numa noite de maio - os jacintos rígidos perto da vidraça - a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila."

"Numa noite de maio", como sintagma, evoca em nós uma i-

- (10) BERTELSON, P.; B. DE GELDER; L.V. TFOUNI & J. MORAIS  
*"Metaphonological Abilities of Adult Illiterates: New Evidence of Heterogeneity". European Journal of Cognitive Psychology*, 1989 1 (3), 239-250
- (11) LEDDA, G. Pai Patrão. Ed. Círculo do Livro s/d
- (12) HAROCHE, C. "Da Anulação à Emergência do Sujeito: Os Paradoxos da Literalidade no Discurso (elementos para uma história do individualismo)". In: E. Orlandi et alii Sujeito e Texto. São Paulo: EDUC, 1988, 61-85
- (13) MAZIERE, I. "O Enunciado Definidor: Discurso e Sintaxe". In: E. Guimarães (Org.) História e Sentido na Linguagem. Campinas: Pontes Editores, 1989, 47-59, p. 59
- (14) ORLANDI, E. Terra à Vista - Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo. São Paulo: Cortez, Campinas: Editora da UNICAMP
- (15) HUTCHEON, L. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 80
- (16) ORLANDI, E. "O Sentido Dominante: A Literalidade como Produto da História". In: E. Orlandi A Linguagem e seu Funcionamento. Campinas: Pontes, 1987, 135-147
- (17) SAID, E. W. Orientalismo - O Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990