

Originalmente publicado em: P. Stevick (org.), *The Theory of the Novel*, Nova York, Free Press, 1967.

NORMAN FRIEDMAN

Tradução de Fábio Fonseca de Melo

O ponto de vista na ficção

O desenvolvimento de um conceito crítico

“Permitam-me adicionar
apenas que, nesta Arte, como
em outras, há e haverá
sempre, independente do
que já tiver sido feito, algo
novo a expressar, algo novo a
descrever” (Walter Besant,
The Art of Fiction, 1885).

aldous Huxley, falando através do “Caderno” de Philip Quarles, questionou há cerca de vinte e cinco anos o mau gosto contemporâneo pelo autor onisciente na ficção: “Será que o autor precisa ser tão reservado? Penso que estamos um pouco melindrados demais a respeito dessas aparições pessoais, hoje em dia”. Quatro anos depois, Joseph Warren Beach escreveria: “Olhando de relance o romance inglês de Fielding a Ford, a coisa que nos impressionará mais que qualquer outra é o desaparecimento do autor”. De maneira conforme, Bradford A. Booth escreveu, em 1950: “Muito se tem falado que a mudança mais significativa na

ficção de nosso tempo é o desaparecimento do autor. Inversamente, a marca registrada do romance vitoriano é a presença do autor, sempre disposto a introduzir um comentário, interpretar os personagens ou escrever um ensaio sobre repolhos e reis”. Feliz ou infelizmente, pois, parece que nossos “melindres” se deram bem (1).

Contudo, esses melindres são concebidos por muitos hoje como sendo da maior importância. “É o recurso técnico mais eminente desde a época de Henry James”, afirma Beach, “que a estória se conte, conduzida pelas impressões dos personagens. É isso que, por fim, diferencia a ficção da história e da filosofia e da ciência”. A consideração de Mark Schorer é ainda mais rigorosa; é hora, anuncia, de lermos a ficção como se a técnica fosse algo mais crucial do que mero adorno, pois “a técnica é o único meio de que [o escritor] dispõe para descobrir, explorar, desenvolver sua matéria, transmitir seu significado e, por fim, avaliá-lo”. E fala, sobretudo, da relação estética entre o autor e sua obra. “Não podemos mais considerar séria”, continua, “a crítica de poesia que não assuma essas generalizações; mas, em ficção, o caso ainda não foi demonstrado”. Se, em ficção, o caso ainda não foi demonstrado, há forças poderosas trabalhando no processo de demonstrá-lo. O “ponto de vista” vem se tornando umas das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção (2).

O propósito deste artigo é resumir o fundo estético desse conceito e sua emergência como instrumento crítico, delinear

1 Huxley, *Contraponto* [1928], cap. xxii; Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Nova York e Londres, 1932, p. 14; Booth, “Form and Technique in the Novel”, in *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. Joseph E. Baker, Princeton, 1950, p. 79.

2 Beach, *op. cit.*, pp. 15-6; Schorer, “Technique as Discovery”, in *Essays in Modern Literary Criticism*, ed. Ray B. West Jr., Nova York e Toronto, 1952, pp. 190-1 (reimpresso o partir do *Hudson Review*, 1948).

e exemplificar seus princípios básicos e, finalmente, discutir sua significação, de modo geral, em relação ao problema da técnica artística.

I

A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu *medium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. Se pode expressar mais idéias e atitudes, apresenta imagens qualitativamente mais débeis. Basta ao pintor servir-se de sua paleta para obter a nuança certa no local certo; mas o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela. O escultor pode apenas mostrar; o músico, excluindo-se a música programática, não pode nunca narrar. Mas a literatura deriva sua própria vida desse conflito – básico em todas as suas formas – e a história de sua estética pôde, em parte, ser escrita graças a essa tensão fundamental, à qual o problema do ponto de vista na ficção se relaciona como parte de um todo. Pois a distinção geral foi feita, de Platão e Aristóteles a Joyce e Eliot, para que o específico tomasse forma. Das orientações tocantes à “vividez” (*enargia*) dos retóricos antigos até o estudo da “projeção” (empatia) dos estetas modernos, a relação entre os valores e atitudes do autor, sua incorporação em sua obra e seus efeitos sobre o leitor foram e continuam a ser de importância crucial.

Para nossos propósitos, bastará estabelecer os dois pontos opostos no tempo entre os quais a história deste conceito pode ser tramada. Platão, primeiramente, fez uma distinção, ao discutir o “estilo” da poesia épica (3), entre “narração simples”, de um

lado, e “imitação”, de outro. Quando o poeta fala na pessoa de outro, podemos dizer que ele assimila seu estilo à maneira de falar dessa pessoa; essa assimilação dele mesmo a outro, pelo uso da voz ou do gesto, é uma *imitação* da pessoa cujo caráter ele assume. Todavia, se o poeta em todo lugar aparece e nunca se oculta, então a imitação é abandonada e sua poesia se torna *narração simples*. Platão, em seguida, ilustra essa diferença “traduzindo” uma passagem inicial da *Ilíada* do discurso direto para o indireto – essencialmente, colocando “ele disse *que*” ou “ele ordenou-lhe *que*” no lugar dos diálogos entre aspas – tornando, assim, uma passagem imitativa em narração simples. Ele vai adiante e observa que o extremo oposto – diálogos, apenas – se aproxima do estilo do drama, inteiramente imitativo (à exceção, poderíamos acrescentar, dos comentários do coro e das narrações dos mensageiros). Homero, é claro, mistura ambos – assim como a maioria de seus sucessores. Temos, por outro lado, a forma que usa somente a voz do poeta: por exemplo, o ditirambo (lírica). Veremos a seguir, entretanto, que o diálogo não é o único fator que distingue a imitação da narração.

Partindo agora para a extremidade oposta da curva da história, recordemos uma distinção similar desenvolvida por Joyce na pessoa de Stephen, entre as formas lírica e dramática, tendo o épico como intermediário, que não difere de maneira alguma, em linhas gerais, daquela de Platão. Neste ponto, ele fala da evolução da literatura do clamor lírico para as projeções dramáticas impessoalizadas: “A narrativa tampouco é meramente pessoal. A personalidade do artista passa para a própria narração, enchendo, enchendo de fora para dentro as pessoas e a ação como um mar vital (...). A forma dramática é atingida quando a vitalidade que encheu e turbilhonou em volta de cada pessoa enche todas as pessoas com uma força tal que ele ou ela acaba assumindo uma vida estética própria e intangível”. Segue, então, a hoje famosa passagem sobre o desaparecimento do autor: “A personalidade do artista, no começo um grito, ou uma cadência, ou uma maneira [lírica], e

3 A República (Platão morreu em 347 a.C.), III, 392-4. Para obter alguns pontos altos representativos da história do estético e da crítica no que toca a essa distinção, consulte: Aristóteles, *Retórica* (ca. 330 a.C.), III, xi, 2-4; Quintiliano, *Institutos* (fr. ca. 88 d.C.), IV, ii, 28-34; VIII, iii, 61-2; Sidney, *An Apology for Poetry* (ca. 1583, publicado em 1595), in *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Gregory Smith, Londres, 1904, I, 201; John Hoskins, *Directions for Speech and Style* (ca. 1600), ed. Hoyt H. Hudson, Princeton, 1935, p. 42; Bacon, *De Augmentis* (1625), v, v; Dryden, “A Letter to the Honorable Sir Robert Howard”, prefácio de *Annus Mirabilis* (1666); Alexander Gerard, *Essay on Taste*, Londres, 1759, parte III, seção vi, pp. 197-8 e *Essay on Genius*, Londres, 1774, parte II, seção iii, pp. 169-74; Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edimburgo, 1762, cap. xvii, pp. 483-4 [cf. Mihail M. Morozov, “The Individualization of Shakespeare’s Characters through Imagery”, in *Shakespeare Survey* 2, Cambridge, Inglaterra, 1949, pp. 83-106]; Coleridge, “Shakespeare as a Poet Generally”, publicado inicialmente em 1836, mas provavelmente apresentada na forma de uma palestra em 1818 ou até mesmo em 1808; Keats, em carta a Bailey, sôb. 22/nov./1817 e em carta a George e Thomas Keats, dom./21/dez. 1817; Hazlitt, “On Shakespeare and Milton”, palestra II, in *Lectures on the English Poets* (1818); Arnold, no prefácio a *Poems*, ed. 1853; Meredith, carta a sra. J.H., 22/nov./1864, *Letters of George Meredith*, coligadas e editadas por seu filho, Nova York, 1912, I, 163.

Agradeço a meu colega, o Sr. Charles A. McLaughlin, por ter me chamado a atenção para os sete primeiras referências acima.

depois um fluido e uma radiante narrativa [épica], acaba finalmente se clarificando fora da existência [drama], despersonalizando-se, por assim dizer” (4).

Permitam-nos considerar brevemente a emergência da aplicação específica desta distinção básica à análise do ponto de vista na ficção, pois o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa.

No que toca ao problema particular da relação entre autor, narrador e o tema da estória, Edith Wharton lamentou, em 1925: “Parece, não obstante, que tal questão deve preceder qualquer estudo do tema escolhido, já que o tema é condicionado pela resposta a ela; mas nenhum crítico parece tê-la proposta, e coube a Henry James fazê-lo, em um daqueles intrincados prefácios à Edição Definitiva da qual os axiomas técnicos deverão, um dia, ser piamente desprendidos” (5). Pelo que se seguiu desde então, ela provou-se ainda mais correta do que imaginava, pois não só os prefácios de James tornaram-se a origem e a fonte da teoria crítica nessa matéria, como também nada menos que duas exaustivas interpretações dos mesmos já haviam surgido quando ela escreveu essas palavras – a de Beach, em 1918, e a de Lubbock, em 1921. Mas, antes, examinemos alguns dos pronunciamentos do próprio mestre.

James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco” para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama. “Sempre é uma bela paixão”, comenta, “o esforço criativo para entrar na pele da criatura...”. Logo, uma vez que a irresponsável quebra das ilusões do gárrulo autor onisciente – que conta a estória como *ele* a percebe, e não como a percebe um de seus personagens – é eliminada por esse dispositivo, a estória ganha em intensidade, vividez e coerência. “Não há economia de tratamento sem um ponto de vista

adotado, relacionado, e embora eu entenda, sob certos graus de pressão, uma comunidade de visão representada entre várias partes da ação quando pede concentração, não entendo quebra de registro, sacrifício da consistência do registro, que antes não disperse e enfraqueça” (6).

O professor Beach incumbiu-se de organizar a teoria desse “método” e aplicá-lo à ficção do próprio James. Ele faz a distinção entre diversos tipos de pontos de vista e discrimina entre as calculadas alternâncias no foco de James e “aquela alternância arbitrária e impensada no ponto de vista dentro de um capítulo, de um parágrafo, aquela manipulação visível dos títeres a partir de fora, que representa uma ameaça tão grande à ilusão e à intimidade”. O problema como um todo, entretanto, “é mais difícil e complexo, e a prática dos escritores é variada. Seria impossível fazer um breve resumo do uso comum, mesmo que fosse feita uma pesquisa suficientemente cuidadosa desse campo para sentir-se seguro de todos os fatos” (7). A hora era propícia, aparentemente, para o próximo passo.

Restou a Percy Lubbock aplicar a distinção geral entre a apresentação direta e indireta – distinção comum, como sugerimos, em toda a história da estética e da crítica – à discussão da concepção particular de James a respeito do ponto de vista na ficção. “A arte da ficção”, afirma, “não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]... ela deve *parecer* verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação”. Se a “verdade” artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma maneira ou outra: “A única lei que ele deve obrigatoriamente obedecer, seja qual for o curso que esteja perseguindo, é a necessi-

4 *Retrato do Artista Quando Jovem* (datado Dublin, 1904, Trieste, 1914, publicado em 1916), metade do cap. V. Cf. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” (1917), “Hamlet and His Problems” (1919). Para uma discussão técnica da “distância estética”, consultar Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics* (ed. rev., New York, 1952, pp. 381-465), onde o trabalho de Munsterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringer e Vernon Lee é apresentado e discutido. N.T.: J. Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*, 4ª ed., trad. José Geraldo Vieira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

5 *The Writing of Fiction*, Nova York e Londres, 1925, pp. 43 e segs.

6 *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, R. P. Blackmur, Nova York e Londres 1934, pp. 37-8, 300. N.T.: H. James, *As Asas do Pomba*, trad. Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Ediouro, 1998; para o prefácio de Henry James a *The American*, consultei Marcelo P. Parreira, *Os Prefácios de Henry James: Antologia e Comentário*, tese de dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2001, sob orientação da profª draª Lúmia M. Simoni.

7 *The Method of Henry James*, New Haven, 1918, pp. 56-71.

8 *The Craft of Fiction*, Nova York, 1921, pp. 62, 66-7, 71-2, 139-43.

9 Consultar, por exemplo, as observações de MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding e Scott, in *Novelists on Novels*, ed. R. Brimley Johnson, Londres, 1928, pp. 13, 25, 41-5, 58-9, 94, 173, 180-4, 199-200; de Thackeray e Maupassant, in *The Writer's Art*, ed. Rollo Walter Brown, Cambridge, Massachusetts, 1921, pp. 202-4, 271; Nassau William Senior, *Essays on Fiction*, Londres, 1864 (escrito em 1821-57), pp. 189 e segs., 349-51, 391-2; Sidney Lanier, *The English Novel*, Centennial Ed., vol. IV, eds. Clarence Gohdes e Kemp Malone, Baltimore, 1945, pp. 22, 172-3, 190, 220-2; Walter Besant, *The Art of Fiction*, Boston, 1885 (conferência realizada no Royal Institution em 1884), p. 3; Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts, Nova York, 1948, pp. 4-6; cf. "A Humble Remonstrance" (1884), de R. L. Stevenson; Daniel Greenlaf Thompson, *The Philosophy of Fiction in Literature*, Londres e Nova York, 1890, pp. 211-2; William Dean Howells, *Criticism in Fiction*, Nova York, 1891, pp. 19-21, 75-6; Brander Matthews, *Aspects of Fiction*, Nova York, 1896, pp. 185-6, 198-9, 223, 234; Bliss Perry, *A Study of Prose Fiction*, Boston, 1902, pp. 48-72; Frank Norris, *The Responsibilities of the Novelist*, Nova York, 1903, pp. 27-8, 206, 246.

10 Boston, 1905, pp. 15-21, 31-8, 49 e segs., 66-72, 101; cf. Evelyn May Albright, *The Short Story*, Nova York, 1907, pp. 54-5, 66-70.

11 Clayton Hamilton, *Materials and Methods of Fiction*, Nova York, 1908 (reimpresso como *A Manual of the Art of Fiction* em 1918), pp. 120-38; Charles F. Horne, *The Technique of the Novel*, Nova York e Londres, 1908, pp. V, 243-63; J. Berg Esenwein, *Writing the Short Story*, Springfield, Mass., 1909, pp. 109-24; Walter B. Pitkin, *The Art and Business of Story Writing*, Nova York, 1912, pp. 174-87; Carl H. Grabo, *The Art of the Short Story*, Nova York, 1913, pp. 21-36, 159; Ethan Allen Cross, *The Short Story*, Chicago, 1914, pp. 80-6; Harry T. Baker, *The Contemporary Short Story*, Nova York, 1916, pp. 52, 111-2; Blanche Cotton Williams, *A Handbook on Story Writing*, Nova York, 1917 (2ª ed. rev. 1930), pp. 129-66; Henry Burrows Lathrop, *The Art of the Novelist*, Londres, 1921, pp. 252-82.

dade de ser consistente em *algum* plano, de seguir o princípio que adotou; e, obviamente, trata-se de um dos primeiros de seus preceitos, assim como para cada artista, de qualquer gênero, permitir-se apenas a latitude necessária, nada mais". Um dos principais meios para esse fim, aquele que o próprio James não só anunciou como pôs em prática, é fazer com que a história seja contada como que por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa: "a diferença é que, em vez de receber seu relato, nós podemos vê-lo na ação de julgar e refletir; sua consciência, outrora um rumor, um ponto a respeito do qual devíamos acreditar em sua palavra, encontra-se agora diante de nós em sua agitação original" (8). A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (*cena*), em vez de serem resumidos pelo narrador (*panorama*).

Embora, sobre esse ponto, possamos encontrar várias observações perspicazes dispersas pelos escritos de romancistas e críticos antes que os prefácios de James viessem cristalizar a questão fundamental – pois seus conceitos não caíram do céu (9) – devemos forçosamente limitar-nos a uma breve consideração sobre o que lhes aconteceu depois que foram comentados por Beach e Lubbock. Exceção deve ser feita, todavia, ao trabalho de Selden L. Whitcomb intitulado *The Study of a Novel* (1905), o primeiro, até onde sei, a dedicar uma seção formal à rubrica, "The Narrator. His Point of View". Nele se afirma que "a unidade de uma passagem ou trama depende largamente da clareza e estabilidade da posição [do narrador]" (10). Essa noção, da forma como surgiu um ou dois anos antes dos prefácios de James, parece notavelmente profética

do que estava por vir, uma vez que, a partir desse ponto, quase todos os manuais publicados sobre a arte da ficção contêm uma seção similar. Durante os dez anos seguintes, aproximadamente, ocorreu uma enxurrada de manuais que logo se tornou uma avalanche, e a análise específica do ponto de vista tornou-se uma propriedade comum (11).

O trabalho mais significativo nesse campo, depois de Beach e Lubbock, embora, como vimos, pareça curiosamente não ter consciência disso, é o da própria Sra. Wharton, de 1925: "Deveria ser a primeira preocupação do escritor escolher deliberadamente a mente que refletirá a sua, como se escolhe o local para uma edificação... e, isso feito, viver dentro da mente escolhida, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta, não mais, não menos, e, acima de tudo, não de outra forma. Só assim poderá o escritor evitar a atribuição de incongruências de pensamento e metáfora ao intérprete escolhido". Deste ponto em diante os manuais estão sempre conosco (12).

O restante da segunda década distingue-se pela contestação de E. M. Forster, em 1927, que olha ligeiramente para o nosso problema, apenas para passá-lo adiante como um tecnicismo trivial. Dando crédito total a Lubbock por suas "fórmulas", ele prefere ver o romance de outra maneira: a principal especialidade do romancista seria a onisciência desembaraçada por meio da qual "ele comanda toda a vida secreta, e deste privilégio não deve ser privado. 'Como o escritor sabia disso?', se diz às vezes. 'Qual é seu ponto de observação? Ele não está sendo consistente, está mudando seu ponto de vista do limitado para o onisciente, e agora retornando novamente'. Questões como estas têm bastante da atmosfera dos julgamentos feitos a seu respeito. Tudo o que importa ao leitor é se a mudança de atitude e a vida secreta são convincentes" (13).

A terceira década é agraciada especialmente pelo estudo monumental de Beach, em 1932, sobre a técnica do romance do século XX, caracterizado, diz ele, princi-

palmente em virtude do fato de que “a estória conta-se a si mesma; a estória fala por si. O autor não pede desculpas por seus personagens; ele nem sequer nos diz o que fazem, mas faz com que eles mesmos nos digam. Acima de tudo, faz com que nos digam o que pensam, o que sentem, que impressões passam por suas mentes a respeito das situações em que se encontram”. Aparentemente encorajado pelo trabalho de Lubbock, que veio à cena logo após seu estudo inicial sobre James, Beach, nesse momento, faz uma investida congruente e desconcertante sobre o problema de contar/mostrar da maneira como ele aparece em centenas de romances modernos (14).

Em um ensaio datado de 1941, encontramos Allen Tate aceitando o desafio declinado por Forster: “A limitada e, portanto, crível autoridade para a ação, alcançada colocando-se o sabedor da ação dentro de seu espectro de ação, é, talvez, o elemento distintivo do romance moderno; e é, em todas as infinitas mudanças de foco de que é capaz, o elemento específico que, mais do que qualquer outro, tornou possível ao romancista construir uma estrutura objetiva”. De maneira conforme, Phyllis Bentley, em 1947, é forçado a observar: “O declínio gradual no uso do comentário direto, até seu total desaparecimento de um só golpe no século XX, é um estudo fascinante que deveria merecer mais atenção dos críticos contemporâneos no interesse... [daquela estética negligenciada da ficção] que mencionei em minha introdução” (15).

O avanço verdadeiramente significativo na teoria do ponto de vista ocorrido nos anos 40 foi o trabalho de Mark Schorer, de 1948. Se Lubbock via o ponto de vista como um meio para uma apresentação coerente e vívida, Schorer dá um passo à frente, examinando “os usos do ponto de vista não apenas como um modo de delimitação dramática, mas, mais particularmente, de definição temática”. Um romance, diz ele, revela normalmente um mundo criado de valores e atitudes, e o autor é assistido nessa busca por uma definição artística desses valores e atitudes pelo *medium* de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de

vista; através desses dispositivos, ele é capaz de desenredar seus próprios preconceitos e predisposições daqueles de seus personagens e, dessa forma, avaliar os de seus personagens dramaticamente entre si dentro de seu próprio espectro. Nisso, ele tem a concordância de Ellen Glasgow, que escreveu em 1943: “Ficar perto demais, ao que parece, é mais fatal, em literatura, do que ficar longe demais; pois é preferível que o escritor criativo recorra à imaginação do que sucumba à emoção”. O romancista deve “separar o tema do objeto no ato da criação”; isso é feito através da “total imersão” ou “projeção” nos materiais de sua estória. Finalmente, que a distinção entre contar/mostrar encontra-se estabelecida como um lugar-comum da crítica de ficção fica evidente nas últimas reiterações a esse respeito, no trabalho de Bernard DeVoto, de 1950, assim como nos compêndios atuais – não somente naqueles sobre escritura e leitura de ficção, mas também nos lançamentos mais recentes (16).

II

Tendo traçado o desenvolvimento deste conceito-chave, podemos agora tentar uma definição concreta e coerente de suas partes e de suas relações. Tal definição, penso, será produzida se conseguirmos codificar as questões das quais essas distinções são repostas e se pudermos organizar essas respostas de forma que aparentem uma seqüência lógica.

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensa-

12 Wharton, pp. 11-6, 43-6, 70-5, 86-95; Glenn Clark, *A Manual of the Short Story Art*, Nova York, 1922, pp. 89-95; Elizabeth A. Drew, *The Modern Novel*, Nova York, 1926, pp. 246-62; Michael Joseph, *How to Write a Short Story*, Nova York, 1926, pp. 47-56.

13 *Aspects of the Novel*, Nova York, 1927, pp. 118-28. Cf. Grant Overton, *The Philosophy of Fiction*, Nova York, 1928, pp. 59, 131-5; Carl H. Grabo, *The Technique of the Novel*, Nova York, 1928, pp. 65, 81; Van Meter Ames, *Aesthetics of the Novel*, Chicago, 1928, pp. 177-93; Stewart Beach, *Short Story Technique*, Boston, 1929, pp. 4-13, 103-20, 136-58; Mary Buchard Oewis, *Short Story Writing*, Nova York, 1928, pp. 111-21; Edith Mirrielees, *Writing the Short Story*, Nova York, 1929, pp. 81-121; John Gallishaw, *Twenty Problems of the Fiction Writer*, Nova York e Londres, 1929, pp. vii-x, 88-167.

14 *The Twentieth Century Novel*, Nova York e Londres, 1932, p. 15 et passim. Cf. Ford Madox Ford, “Techniques”, in *Southern Review*, I, 1935, 20-35; Gordon Hall Geroud, *How to Read Fiction*, Princeton, 1937, pp. 54-5, 66-7, 71-3; Douglas Bement, *Weaving the Short Story*, Nova York, 1931, pp. 169-73; John T. Frederick, *A Handbook of Short Story Writing*, rev. ed., Nova York, 1932, pp. 34-5; Thomas H. Uzzell, *Narrative Technique*, 3ª ed., Nova York, 1934, pp. 410-37, e “New Techniques in the Novel”, in *English Journal* XXIV, 1935, pp. 355-63; Arthur Sullivan Hoffman, *The Writing of Fiction*, Boston, 1934, pp. 69, 317-67; James Weber Linn e Houghton Wells Taylor, *Foreword to Fiction*, Nova York e Londres, 1935, pp. 27-45, 57-60; Edward J. O’Brien, *The Short Story Case Book*, Nova York, 1935, pp. 13-32.

15 Tate, “The Post of Observation in Fiction”, in *Maryland Quart*, II, 1944, pp. 61-4; Bentley, *Some Observations on the Art of Narrative*, Nova York, 1947, pp. 35-9.

16 Glasgow, *A Certain Measure*, Nova York, 1943, pp. 18-9, 41-3, 70, 99, 114, 150, 168, 180-3, 189-92; Schorer, “Technique as Discovery”, loc. cit. Cf. W. H. Rogers, “Form in the Art Novel”, in *Helicon*, II, 1939, pp. 1-17; DeVoto, “The Invisible Novelist”, in *The World of Fiction*, Boston, 1950, pp. 205-28; Arthur E. Dubois, “The Art of Fiction”, in *South Atlantic Quart*, XI, 1941, pp. 112-22; Cleanth Brooks e R. P. Warren,

mentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). E, ademais, já que nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a seqüência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem.

Autor onisciente intruso

No que toca aos modos de transmissão do material da estória, temos primeiro, portanto, que definir concretamente nossa principal distinção: sumário narrativo (contar) versus cena imediata (mostrar). Ben Franklin, quando jovem, a caminho da Filadélfia, deparou-se com uma edição de *A Jornada do Peregrino* em holandês, e comentou, algo anti-historicamente: “O honesto John foi o primeiro, dos que sei, a misturar Narração e Diálogo, um Método de Escrever bastante cativante para o Leitor, que, nas Partes mais interessantes se vê como que trazido para dentro da Companhia e presente durante o Discurso. De foe [sic], em seu *Cruso* [sic], seu *Moll Flanders*, *Religious Courtship*, *Family Instructor* e outras Peças, o imitou com Êxito. E Richardson fez o mesmo em sua *Pamela*, etc.” Se essa é a nossa distinção, não estou tão certo de que, para nossas finalidades, o diálogo seja o fator crucial. Edward Overton, o narrador em *Destino da Carne*, de Burton, informa-nos, no capítulo de abertura, que “bastava ouvir dizer o nome de Pontifex, para que o rosto de meu pai se iluminasse: ‘Palavra, Edward, dizia-me ele, o velho Pontifex era não só um homem notável, como um dos homens mais notáveis que eu conheci’. Era uma afirmação excessiva, para o rapaz que eu era. – Mas meu pai, que é que ele fez?” (17). Mal se

pode dizer que o diálogo aqui constitui uma cena – outros fatores parecem ser necessários. Observemos que a forma verbal é o pretérito imperfeito e que, conseqüentemente, o tempo e o espaço são indefinidos.

Assim, para que o evento seja colocado imediatamente diante do leitor, é necessário pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo. A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena.

Butler, mais uma vez, nos oferece um exemplo de sumário narrativo puro: “O velho Mr. Pontifex se casara em 1750; durante quinze anos, porém, a mulher não lhe deu filhos. No fim desse período, Mrs. Pontifex assombrou a aldeia inteira, apresentando sinais evidentes de que pretendia presentear o esposo com um herdeiro ou herdeira. Já há muito tempo considerava-se o seu caso irremediável; e quando ela foi consultar o médico a respeito de certos sintomas, inteirando-se do que significavam, chegou a injuriar o doutor, tal foi sua zanga” (abertura do cap. II). Notemos aqui que, apesar da data específica (1765), é o tom do narrador, e não o evento ele mesmo, que predomina – “sinais evidentes”, “certos sintomas”, e assim por diante, revelam o prazer de Overton pela ironia da situação, antes que pela situação ela mesma. Não nos é diretamente mostrada a aparência da Sra. Pontifex (embora possamos inferir seus contornos gerais), nem sua visita ao médico, nem suas palavras de raiva e injúria, e assim por diante.

Como exemplo de cena imediata, poderíamos igualmente selecionar a óbvia – nela, Hemingway é mestre: “A chuva parou, quando Nick entrou no caminho que atra-

Understanding Fiction, Nova York e Londres, 1943, pp. 588-96; William Forster-Harris, *The Basic Formulas of Fiction*, Oklahoma, Norman, 1944, pp. 22-53; A. L. Bader, “The Structure of the Modern Short Story”, in *College English*, VII, 1945, pp. 86-92; Elizabeth Bowen, “Notes on Writing a Novel” (1945), in *Collected Impressions*, Nova York, 1950, pp. 249-63; Kenneth Payson Kempton, *The Short Story*, Cambridge, Massachusetts, 1947, pp. 82-145; Dorothy McCleary, *Creative Fiction Writing*, Boston, 1947, pp. 61-9, 70-85, 99-104; Mary Buchard Orvis, *The Art of Writing Fiction*, Nova York, 1948, pp. 70-91, 113-33, 135-51; Alex Comfort, *The Novel and Our Time*, Denver, 1948, pp. 33-43; Richard Summers, *Craft of the Short Story*, Nova York e Toronto, 1948, pp. 47-8; René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*, Nova York, 1949, pp. 223-34; Brooks e Warren, *Fundamentals of Good Writing*, Nova York, 1949, pp. 267-88; Manuel Komroff, *How to Write a Novel*, Nova York e Boston, 1950, pp. 62-95; Mark Schorer, *The Story: A Critical Anthology*, Nova York, 1950, pp. 167, 65; Fred B. Millet, *Reading Fiction*, Nova York, 1950, pp. 14-25; Vincent McLugh, *Primer of the Novel*, Nova York, 1950, pp. 4, 16, 113-24; Caroline Gordon e Allen Tate, *The House of Fiction*, Nova York, 1950, pp. 621-34; A. A. Mendlow, *Time and the Novel*, Londres, 1952, pp. 96-115; Francis Connolly, *A Rhetoric Case Book*, Nova York, 1953, pp. 588-9.

17 Franklin, *Autobiography* [fr. 1793 em diante, Franklin morreu em 1790]; Butler, publicado postumamente em 1903 [Butler morreu em 1902, mas deixou de trabalhar nesse romance em 1884]. N. T.: S. Butler, *Destino da Carne*, trad. Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, José Olympio, s/d. Friedman, como não poderia deixar de ser, usa excertos de obras da literatura de língua inglesa; para obter uma análise deste ensaio com excertos retirados da literatura de língua portuguesa, consultar: Ligia C.M. Leite, *O Foco Narrativo*, São Paulo, Ática, 1985, cap. 2 “A Tipologia de Norman Friedman”.

vessa o pomar. As frutas já haviam sido colhidas, e o vento outonal soprava através das árvores nuas. Nick parou e apanhou ao lado do caminho uma maçã Wagner, que a chuva pusera a brilhar no capim escuro. Colocou a maçã no bolso da japona tipo Mackinaw” (18). Aqui, mesmo que ninguém tenha ainda falado, temos a apresentação paciente do detalhe sensorial, típica de Hemingway: cenário (tempo: chuva, vento; elementos de fundo: caminho, árvores, maçã, capim), ação (Nick entrou, parou, apanhou, colocou) e personagem (Nick e sua japona tipo Mackinaw). O próprio evento predomina, não a atitude patente do narrador.

Esses modos de apresentação, um de segunda-mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a principal virtude do *medium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário; poder-se-ia arriscar, ainda, a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por sua ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração. Porém, mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário. Todavia, a *tendência* no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando freqüentemente por meio de um “eu” ou “nós”.

“Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver.

De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimen-

tos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. Assim, por exemplo, Fielding, em *Tom Jones*, e Tolstói, em *Guerra e Paz*, interpolaram seus ensaios como capítulos separados dentro do corpo da obra e, dessa forma, são mais facilmente destacáveis. Hardy, por outro lado, não faz distinção formal ao comentar aqui e ali no meio da ação, do modo como achar melhor.

Deve-se, de fato, investigar essa relação por vezes ambígua entre os comentários do autor e a estória ela mesma. Os resultados são, quase sempre, interessantes, se não esclarecedores. Hardy é um dos casos em questão: em *Tess* (19), ele indulgência, em uma de suas características passagens editorializantes: “Na imprudente execução do prudente plano de coisas, o apelo raramente traz o esperado, o homem a amar raramente coincide com a hora do amor”. E ele continua falando da dessemelhança geral dessa situação desigual sempre crescente para, em seguida, tentar, explicitamente, relacionar essa observação com a estória à mão: “Basta dizer que, no presente caso, como em milhões, não foram as duas metades de um todo aparentemente perfeito que se defrontaram no momento perfeito (...). Desastrado atraso de que brotariam ansiedades, desapontamentos, sustos, catástrofes, e mais que estranhos destinos” (1891, final do cap. V).

Podemos, portanto, esperar que a estória illustre essa relação de causa e efeito: se a miséria de Tess tem origem na total falta de sorte, deveria, para ser exata, não ter causa em seu temperamento; pois ou a falha está em nós mesmos ou na estrela com que nascemos. Hardy, mais uma vez, na análise da motivação de seus personagens, parece, algumas vezes, implicar algo muito diferente. Tess tomou coragem, por exemplo, para contar a Angel a terrível

18 “A Ventania de Três Dias”.
N.T.: E. Hemingway, *Contos de Hemingway*, trad. A. Veiga Fialho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

19 N.T.: T. Hardy, *Tess*, trad. Neil R. do Silva, Belo Horizonte, Itálica, 1984.

verdade, mas termina (como de costume) fugindo do assunto: “No último momento, tinha-lhe faltado coragem; temia que a censurasse por não lhe ter contado mais cedo; e o seu instinto de conservação era mais forte que a sinceridade” (metade do cap. XXX). Há um conflito interno, portanto; um conflito que ela não consegue resolver. Aparentemente, há mais aqui do que mera e canhestra má fortuna. Mais uma vez, ela decide visitar os pais dele, em um esforço para assentar as coisas, e novamente fraqueja no momento crítico: “seguiu seu caminho sem saber que o maior infortúnio de sua vida era aquela perda feminina de coragem no momento derradeiro e crítico” (metade do cap. XLIV).

As coisas não precisavam ter sido tão ruins para ela, por outro lado, se o caráter de Angel fosse diferente: “Dentro das profundezas remotas da sua constituição, tão suave e afetuoso como era em geral, estava oculta uma dura reserva lógica, como um veio de metal na argila mole, que amassava o corte de tudo que tentasse atravessá-lo.

Bloqueara a sua aceitação da Igreja; bloqueava a sua aceitação de Tess” (metade do cap. XXXVI). Trata-se, obviamente, de uma questão aberta se o romancista pode criar personagens totalmente destituídos de motivação significativa, mesmo se a serviço de um fatalismo naturalista.

De todo modo, é uma consequência natural da atitude editorial que o autor não *relate* o que se passa nas mentes dos personagens, mas sempre a *critique*. Logo, Hardy retrata a pobre Tess vagando desconsolada pelo campo após seu desastroso encontro com Alex, supondo que as paisagens e sons naturais a proclamam culpada. Ele, então, informa abertamente ao leitor que a desafortunada moça estava errada em se sentir daquela forma: “Mas aquela abrangência de personagens da sua própria invenção, baseada em retalhos de convenções, povoada de fantasmas e vozes que lhe eram anti-páticas, era uma criação triste e falsa da fantasia de Tess – uma nuvem de duendes morais pela qual se deixava aterrorizar sem razão” (final do cap. XIII). Como ela jamais descobre isso, tudo o que podemos dizer é que é realmente muito mau que ela tenha percepção menor que seu criador.

Narrador onisciente neutro

Uma vez que o próximo passo em direção à objetivação difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), podemos continuar nossa discussão sobre as diversas *media* disponíveis para a transmissão do material da estória em questão. A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro; personagens como Mark Rampion e Philip Quarles, em *Contraponto*, são, claramente, projeções de uma ou outra das variadas atitudes do próprio Huxley (naquele tempo), como sabemos por evidências externas, mesmo que Huxley nunca editorialize em sua própria voz.



Com relação à caracterização, embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria. Assim, Tess encontra Alex pela primeira vez, precária e hesitante diante dele: "... uma figura aproximou-se vindo da escura porta triangular da tenda. Era a de um homem jovem e alto, fumando". Mas, embora Tess estivesse lá observando, Alex é descrito como visto por Hardy, e não pela heroína: "Tinha ele a tez quase tisonada de sol, com lábios cheios, mal conformados, embora rubros e lisos, acima dos quais se via um bigode preto bem frisado, com pontas recurvadas, embora a sua idade não pudesse ser de mais de vinte e três ou vinte e quatro anos. Todavia, apesar dos traços de barbárie dos seus contornos, havia uma força singular no rosto do cavaleiro e nos seus olhos móveis e atrevidos" (metade do cap. V).

Com vistas a ilustrar de maneira concreta esse procedimento indireto característico, reescrevi a passagem colocando a descrição mais diretamente no espectro sensorial de Tess: "*Ela viu* uma figura aparecer da escura porta triangular da tenda. Era a de um homem jovem e alto, fumando. *Notou* sua tez quase tisonada de sol, com lábios cheios, mal conformados, embora rubros e lisos, acima dos quais se via um bigode preto bem frisado, com pontas recurvadas. Embora sua idade não possa ser de mais que vinte e três ou vinte e quatro anos, *ela pensou*. Todavia, apesar dos traços aparentes de barbarismo de seus contornos, *ela percebeu* uma força singular no rosto do cavaleiro e nos seus olhos móveis e atrevidos".

De maneira similar, os estados mentais e os cenários que os evocam são *narrados* indiretamente, como se já tivessem ocorrido – e sido discutidos, analisados e explicados – em vez de apresentados *cenicamente* como se ocorressem naquele instante. Se retornarmos à passagem em que Tess encontra-se vagando pelo campo, sentindo-se culpada, leremos: "Por aquelas colinas e vales solitários, a sua passagem tran-

qüila e silenciosa calhava bem com o elemento em que se movia (...). Às vezes, a sua fantasia caprichosa dava intensidade aos processos naturais em torno dela, até parecerem fazer parte da sua própria história (...). A aragem e a brisa da plena noite, chorando entre a cortiça e os ramos bem abrigados das ramadas hibernais, eram fórmulas de amarga censura". Em contraste, tentei outra vez revisar a cena para apresentá-la ocorrendo diretamente na mente de Tess: "Às vezes *ela sentia* a paisagem como parte de sua própria história. *Ouvia* a aragem e a brisa da plena noite, chorando entre a cortiça e os ramos bem abrigados das ramadas hibernais, *censurando-a* amargamente".

Por fim, como o sumário narrativo e a cena imediata estão igualmente disponíveis (a última em grande parte nos discursos e ações externos), a distância entre a estória e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a seu bel-prazer – com freqüência por capricho e sem desígnio aparente. A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens.

"Eu" como testemunha

Nosso progresso em direção à apresentação direta cartografa o curso da capitulação; um a um, como no descascar dos anéis concêntricos de uma cebola, sucumbem os canais de informação do autor e seus possíveis pontos de vantagem. Assim como declinou comentários pessoais ao mover-se do Autor Onisciente Intruso para o Narrador Onisciente Neutro, ao mover-se para a categoria "Eu" como Testemunha, ele entrega completamente seu trabalho ao outro. Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos. O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito

dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.

A conseqüência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômada.

O que a testemunha pode transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes (note-se o cuidado que Conrad e Fitzgerald tiveram para caracterizar Marrow e Carraway como homens em quem os demais podiam confiar); particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. No limite último de suas forças, pode fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando. Assim, Nick Carraway especula, após a morte solitária de Gatsby, sobre o que pode ter passado por sua cabeça antes de ser alvejado: “Não houve qualquer recado telefônico (...). *Tenho a impressão* de que nem mesmo o próprio Gatsby acreditava que alguém o fizesse, e talvez isso já não lhe importasse. Se isto era verdade, *ele deve ter sentido* que perdera aquele seu cáldo e antigo mundo, pago um preço demasiado alto por haver vivido com um único sonho. *Deve ter fitado*, através das folhas assustadoras, um céu desconhecido – e sentido um arrepio, ao verificar quão grotesca é uma rosa, e de que maneira crua caía a luz do sol sobre a relva que acabara de brotar” (20).

Mas Butler passeia errante para além de seus limites em *Destino da Carne* com mais freqüência do que seria desejável. Seu narrador-testemunha, na verdade, informa-nos explicitamente de seus limites: “Mas quais eram os sentimentos de Theobald e Cristina depois que deixaram a aldeia e enquanto rodavam [na carruagem da lua-de-mel] suavemente através da plantação de abetos? (...). O casal ficou algum tempo em silêncio: deixo ao leitor a incumbência de adivinhar o que sentiram durante a primeira meia hora, pois estaria acima das minhas forças descrevê-lo”. O que, então, havemos de deduzir, desta passagem imediatamente precedente? “Ele [Theobald] e Cristina tinham se dado tão bem – refletia – durante anos e anos; então por que – sim, por quê? – não continuariam a se entender do mesmo modo durante todo o resto da vida?” (início do cap. XIII). Ainda outra vez: “‘Espero’, dizia Theobald a si mesmo, ‘espero que ele há de se esforçar – ou então que Skinner o faça se esforçar’” (início do cap. XXIV).

É verdade que Overton é contemporâneo e amigo próximo de Theobald, assim como o padraço e guardião de Ernest, e que Theobald, nessas instâncias, deve ter-lhe dito mais tarde sobre o que se passou em sua mente, mas Overton muito freqüentemente não nos dá pista de nenhuma espécie no que tange à sua autoridade para tais informações.

Uma vez que o narrador-testemunha pode resumir sua narrativa em qualquer ponto dado, assim como apresentar uma cena, a distância entre o leitor e a estória pode tanto ser larga ou curta, ou ambas. Podemos notar aqui que as cenas são geralmente apresentadas de modo direto, como a testemunha as vê (21).

Narrador-protagonista

Com a transferência da responsabilidade narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns

20 Final do cap. VIII (1925). Itálicos meus.
N.T.: S. Fitzgerald, *O Grande Gatsby*, trad. Breno Silveira, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

21 Poderíamos especular, se assim o desejássemos, a respeito da relação entre o espectro do “Eu” como Testemunha na ficção e a convenção do mensageiro no drama grego. Por exemplo, o recontar da catástrofe ao fim de *Édipo Rei* ou *Édipo em Colono* por uma testemunha ocular.

pontos de vantagem, perdidos (22). Devido a seu papel subordinado na própria história, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por conseqüência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo.

E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas. Um dos melhores exemplos deste modo pode ser encontrado em *Grandes Esperanças*.

Onisciência seletiva múltipla

Apesar do fato de que tanto o modo “Eu” como Testemunha quanto o Narrador-protagonista estejam limitados à mente do narrador, há, ainda, *alguém* fazendo a fala, *alguém* narrando. O próximo passo em direção à objetivação do material da história é a eliminação não somente do autor, que desaparece com o espectro do “Eu” como Testemunha, como também de qualquer espécie de narrador. Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a história vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.

A aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da história, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente. Assim a idade e

a aparência da Sra. Ramsay são dadas em *Passeio ao Farol*, de Virginia Woolf: “Era preciso achar um meio de escapar a tudo aquilo. Devia haver uma forma mais simples, menos complicada, *suspirou ela*. Quando *se olhou* no espelho, viu os cabelos grisalhos, a face abatida, aos cinquenta anos, e *pensou*: poderia ter conduzido melhor as coisas – seu marido, o dinheiro, os livros dele” (23).

Poderíamos questionar de que maneira, exatamente, este modo de apresentação, em que o autor nos *mostra* estados internos, difere da onisciência normal, em que o autor perscruta as mentes de seus personagens e *conta-nos* o que está se passando lá. A diferença essencial é que um transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena), ao passo que o outro os sumariza e explica depois que ocorrem (narrativa). Uma “tradução” de outra passagem da Sra. Woolf ilustrará o ponto preciso da diferença: “Tal era a complexidade das coisas [pensa Lily Briscoe]. Pois acontecia-lhe – principalmente quando ficava com os Ramsays – sentir violentamente duas coisas antagônicas ao mesmo tempo: uma, o que você sente; outra, o que eu sinto. E ambas brigavam em sua mente, como nesse momento. É tão emocionante esse amor que tremo no seu limiar” (24). A mudança para a onisciência normal é efetivada alternando-se para o discurso indireto, padronizando os pronomes pessoais na terceira pessoa (com frequência, em pensamento, nos referimos a nós mesmos na primeira, segunda e terceira pessoa) e normalizando a sintaxe: “A Lily parecia *que* as coisas eram bastante complexas. Ficar com os Ramsays a fazia sentir *que* estava sendo atraída a duas direções antagônicas ao mesmo tempo. De um lado, *havia* os sentimentos dos outros; e do outro, *havia nossos próprios* sentimentos. Às vezes o amor parecia tão emocionante *que ela tremia* no seu limiar”. Um autor onisciente menos paciente poderia escrever, simplesmente: “Lily sentia-se ambivalente quanto ao amor, especialmente com os Ramsays”.

22 Há uma categoria intermediária, não obstante menor, a ser mencionada aqui. Ela é caracterizada pelo fato de que, embora o protagonista conte sua própria história, a conte não para o leitor, mas a alguém de seu conhecimento que, em seguida, retransmite-a ao leitor em sua própria pessoa. Uma espécie de combinação dos espectros do “Eu” como Testemunha e do Narrador-protagonista.

23 Ed. Harbrace Modern Classics, 1927, pp. 13-4. Itálicos meus.
N.T.: V. Woolf, *Passeio ao Farol*, trad. Luiza Lobo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

24 Idem, *ibidem*, p. 154. Ramon Fernandez, em *Messages* (1926), traduzido do francês por Montgomery Belgian (Nova York, 1927, pp. 61-9), faz uma aguda distinção, aparentemente de forma independente, entre o “romance” (mosstrar) e o “recital” (contar).

25 Final do cap. III (1916). Estou de pleno acordo com Ellsworth Mason, que sustenta que o cânon de Joyce é "dramático" do início ao fim, não existindo progressão do "lírico" ao "épico" ao "drama", como é normalmente suposto. Consultar "Joyce's Categories", in *Sewanee Review*, LXI, 1953, pp. 427-32.

26 Cf. Louis Hasley, "The Stream-of-Consciousness Method", in *Catholic World*, CXVI, 1937, pp. 210-3; Lawrence Bowling, "What is the Stream of Consciousness Technique?", in *PMLA*, LXV, 1950, pp. 333-45; Robert Humphrey, "Stream of Consciousness: Technique or Genre?", in *PQ*, XXX, 1951, pp. 434-7. Bowling faz uma distinção bastante útil entre análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência: os dois últimos representam a maneira mais ou menos articulada de expressar estados internos diretamente, e o primeiro, o modo de onisciência indireta. Consultar também: Gleb Struve, "Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities", in *PMLA*, LXIX, 1954, pp. 1101-11; e Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Perspectives in Criticism, 3, Berkeley e Los Angeles, 1954 – ambos vindos a público após a conclusão deste artigo.

Onisciência seletiva

Aqui, o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, ele encontra-se no centro fixo. As demais questões têm as mesmas respostas dadas nas categorias anteriores.

Resta a mera ilustração. Um vívido exemplo de como, exatamente, os materiais da estória são transmitidos diretamente ao leitor através da mente de um personagem pode ser encontrado em *Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce: "A consciência de lugar *lhe* [Stephen] *voltou como maré*, vagarosamente, através dum vasto trato de tempo apagado, sem sensação, sem vida. A cena esqualida *se ia compondo à volta dele*: os acentos comuns, os bicos de gás acesos nas lojas, o cheiro de peixe, de álcool, de serragem úmida, homens e mulheres indo, vindo. Uma velha ia a atravessar a rua, com uma almotolia na mão. Aproximando-se, perguntou-lhe, inclinando-se, onde havia uma capela por perto" (25).

Os começos abruptos e muito da característica de distorção dos contos e romances modernos se devem ao uso das Onisciências Múltipla e Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar os estados mentais e, dependendo de quão "fundo" na mente do personagem se vai, a lógica e a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer. Obviamente, não há conexão necessária: Henry James, permanecendo nos níveis "superficiais" das mentes de seus personagens, que, de todo modo, são geralmente do tipo altamente articulado, não pode ser chamado de escritor de "fluxo de consciência". Woolf, alguém que, poder-se-ia dizer, insiste no nível "médio" das mentes de seus personagens (que são, por característica, castos), e Joyce, cuja profundidade desconhece limites, são, correspondentemente, mais difíceis (26).

O modo dramático

Tendo eliminado o autor e o narrador, já estamos prontos para colocar juntos os estados mentais. As informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem (um personagem pode *olhar* pela janela – um ato objetivo – mas o que ele *vê* é da conta dele), o que pensam ou sentem. Isso não significa dizer, claro, que os estados mentais não possam ser *inferidos* a partir da ação e do diálogo.

Temos aqui, com efeito, um elenco de uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção. Mas existem algumas diferenças: a ficção é para ser lida e o drama, para ser visto e ouvido, de modo que haverá uma diferença correspondente de escopo, amplitude, fluidez e sutilezas. A analogia, todavia, é largamente procedente, no que o leitor aparentemente não ouve ninguém senão os próprios personagens, que se movimentam como se estivessem em um



palco; seu ângulo de visão é o da frente fixa (terceira linha central) e a distância deve sempre ser pequena (uma vez que a apresentação é inteiramente cênica). Nisso, Hemingway tem merecida fama (principalmente em contos como *Colinas Parecendo Elefantes Brancos*) e devemos mencionar *The Awkward Age* (1899) de James, que representa algo como um *tour de force* – em que os ganhos de imediação esforçam-se por compensar as dificuldades de sustentar todo um extenso romance escrito nesse modo (27).

A câmara

Em grande parte por uma questão de simetria, nosso relato dos tipos de ponto de vista pode ser concluído com aquele que parece ser o último em matéria de exclusão autoral. Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro: “Sou uma câmara”, diz o narrador de Isherwood na abertura de *Adeus a Berlim* (1945), “com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado” (28).

Contudo, talvez com a extinção final do autor, a ficção, como arte, seja também extinta, pois essa arte, por exigir algum grau pelo menos de vividez, também exige, parece-me, uma estrutura, o produto de uma inteligência mentora implícita na narrativa e que dá forma ao material de modo a incitar as expectativas do leitor com relação ao provável curso dos eventos, a cruzar essas expectativas com um curso contrário igualmente provável e, então, apaziguá-las de maneira que o desfecho resultante pareça, no fim das contas, aquele necessário. Esta afirmação não precisa ser tomada como um apelo à volta aos romances em que “algo acontece”, no sentido da ação melodramática; “eventos” se refere igualmente, como

argumentamos acima, tanto aos estados mentais quanto à ação patente, e um escritor – como a Sra. Woolf, por exemplo – pode se tornar infinitamente sutil nessa matéria sem abandonar inteiramente a estrutura. Argumentar que a função da literatura é transmitir, inalterado, um pedaço da vida é conceber erroneamente a natureza fundamental da própria linguagem: o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização. Mas por que, afinal, precisamos de um romance para ter um pedaço da vida quando podemos simplesmente nos dirigir à esquina mais próxima e experimentar, de primeira mão, um pedaço de vida mais vívido?

III

Qual, poder-se-ia perguntar, é o resultado de todos esses “melindres”? Será que todo esse lufa-lufa investigativo da parte de um autor não resulta em frio desinteresse, objetividade clínica e sem paixão? Assim Bradford Booth objeta que, “se o autor interferente vitoriano falhou, falhou em grande escala, pois tentou muito. Aos olhos de muitos de nós, todavia, ele não falhou. Afirma-se que ele não sustenta um ponto de vista consistente. Que importa, se seus personagens viverem? Afirma-se que ele vê a natureza humana somente por fora. Que importa, se sua visão não estiver distorcida?” Não são Scott e Dickens, no fim das contas, mais agradáveis que James, com sua escrupulosidade obsessiva? Para Beach, a resposta é relativa, uma questão de gosto: “Não podemos ser ruins para com a sapiência desses grandes homens, dessas grandes almas [isto é, os romancistas vitorianos]. Mas, para melhor ou para pior, a moda agora é outra; gostamos da ficção não adulterada; gostamos da sensação de fazer parte de uma experiência real e presente, sem a interferência de um guia autoral” (29).

Mas será realmente tanto assim uma questão de “moda”? E por acaso Booth não levanta algumas questões cruciais? Indica-

27 Para uma discussão do reverso deste problema, consultar: Herman M. Weisman, “An Investigation of Methods and Techniques in the Dramatization of Fiction”, in *Speech Monographs*, XIX, 1952, pp. 48-59.

28 Conta-se que Tolstói registrou ao estilo de uma câmara, em sua primeira tentativa como autor em março de 1851, tudo o que viu e sentiu em um dia. Cf. Prince D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*, Nova York, 1934 [1927], pp. 329-30; e Janko Lavrin, *Tolstoy: An Approach*, Londres, 1944, p. 21. Chama-se *História [ou Relato] de Ontem*, mas não consegui uma cópia. N.T.: C. Isherwood, *Adeus a Berlim*, trad. Geraldo Galvão Ferraz, São Paulo, Brasiliense, 1985.

29 Booth, pp. 94-6; Beach, *Twentieth Century Novel*, pp. 15-6. Booth informa-me que sua posição a respeito desse assunto sofreu algumas modificações desde então.

mos, acima, que tem sido um lugar-comum da teoria estética que a apresentação efetiva e a “impessoalidade” andem de mãos dadas (30); e a diferença entre Dickens e James no que toca à vivacidade existe também em função de suas escolhas características de materiais, não meramente de técnica. Mas talvez toda a questão possa ser reformulada em termos de meios e fins: o romancista utilizou as técnicas disponíveis de maneira a produzir o efeito pretendido? ou ele deixou as oportunidades escaparem e surgirem obstáculos entre o leitor e a ilusão desejada?

A pressuposição básica, então, daqueles seriamente interessados pela técnica, como o próprio James apontou tempos atrás, é que a finalidade primordial da ficção é produzir a mais total ilusão possível pela estória. Determinado material potencialmente interessante, concentração e intensidade e, portanto, vividez, são resultantes de um trabalho dentro de limites, embora auto-impostos, e qualquer lapso daí será, com toda a probabilidade, resultado ou da falta de estabelecer um espectro limitativo com que começar ou da quebra daquele já estabelecido. Com toda a certeza, este é um dos princípios básicos da técnica artística em geral.

Assim, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema; da mesma forma como há coisas que não se consegue que sejam ditas em um soneto, cada uma das categorias que detalhamos possui uma amplitude provável de funções que consegue desenvolver dentro de seus limites. A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. O Autor Onisciente Intruso, por exemplo, pode ser chamado de “verso livre” da ficção: seus limites são tão exclusivamente internos que um romancista incauto tem mais oportunidades de quebras da ilusão do que em outros modos. Quanto de Whitman, Sandburg ou Masters é monóto-

no e enfadonho? E quanto de *Guerra e Paz* – para tratar do maior de todos – poderia facilmente ser dispensado? Por outro lado, quando a personalidade do autor-narrador possui uma função definida a preencher em relação a sua estória – digamos de ironia, compaixão, âmbito e profundidades filosóficas, e assim por diante – ele não precisa retirar-se para detrás da obra, na medida em que seu ponto de vista encontra-se adequadamente estabelecido e coerentemente sustentado. É mais uma questão de consistência do que deste ou daquele grau de “impessoalidade”. Mas o autor-narrador tem um problema mais complicado em suas mãos, neste ponto, e teria que olhar melhor seus dispositivos. O verso livre não é “livre” afinal, como observou Eliot alhures; mas estabelecer um padrão interno é mais difícil e, portanto, mais propenso a rompimentos. A esse respeito, o *Tom Jones* de Fielding tem mais sucesso do que *Guerra e Paz*: o tom intelectual e o material pedante dos entrecapítulos de Tolstói divergem, com frequência, do teor e do impacto da própria estória, que tem como tema a glorificação (em Pedro, Kutuzov, Karataev, Nikolai, Natasha) das forças instintivas e intuitivas da vida. Assim, revela-se, com toda a majestade, uma ambigüidade fatalmente irresoluta na essência desse romance: é normalmente aceito que André e Pedro são projeções simbólicas da ambivalência do próprio Tolstói, e é como se, depois de ter aniquilado André, o autor-narrador não pudesse permitir que a atitude de André desaparecesse com ele da estória, de modo que a mantém viva, conforme existia, nos entrecapítulos. Seja como for que os vejamos, eles não têm basicamente força dramática.

Desse modo, se é essencial aos propósitos de um autor que as mentes de muitos sejam reveladas livremente e à vontade – para produzir, por exemplo, o efeito de um meio social à maneira de Huxley – e se o tom superior e elucidativo do autor deve dominar a percepção e a consciência de seus personagens – para produzir aquele efeito típico de Huxley de pequenez, futi-

30 Consultar, e.g., a *Poética* de Aristóteles, 1460a 5: “Digno de louvores por vários outros motivos, Homero o é, igualmente, por ser o único a conhecer o que deve fazer o poeta. Este deve falar o mínimo possível em seu nome, pois senão deixa de ser um imitador. Outros poetas intervêm diretamente na narrativa, pouco imitando, e em poucas ocasiões; já Homero, depois de breve preâmbulo, apresenta logo um homem, ou uma mulher, ou algum outro personagem, todos com caráter”. [N.T.: passagem originalmente citada na tradução de Bywater; utilizei a tradução de Baby Abrão, “Poética”, in *Os Pensadores – Aristóteles*, XXIV, 155, São Paulo, Nova Cultural, 1999.]

lidade e indignidade – então o Narrador Onisciente Neutro é a escolha lógica. Se o elemento de suspense deve vir em primeiro lugar – como, digamos, em contos de mistério e ficção policial –, se a situação deve ser gradualmente armada e revelada pouco a pouco – como, por exemplo, em *Lord Jim* –, então o narrador-testemunha parece mais adequado do que qualquer outro. Se o problema é traçar o crescimento de uma personalidade à medida que ela reage a experiências, o narrador-protagonista se provará mais útil – como em *Grandes Esperanças* – assumindo-se que ele tenha sensibilidade e inteligência suficientes para desenvolver e perceber a significância desse desenvolvimento (um protagonista *naïve* pode, claro, ser usado para efeito irônico). Se o autor está interessado pelo modo como personalidade e experiência emergem como um mosaico a partir do choque com as sensibilidades de diversos indivíduos, então a Onisciência Seletiva Múltipla dará esse jeito – como em *Passeio ao Farol*. Se o intento é apanhar uma mente em um momento de descoberta – como em *Retrato do Artista Quando Jovem* – a Onisciência Seletiva é o meio. E, finalmente, se o propósito do autor é produzir na mente do leitor um momento de revelação – como em *Colinas Parecendo Elefantes Brancos* de Hemingway –, então o Modo Dramático, com sua tendência a implicar mais do que aquilo que afirma, oferece a abordagem lógica. A análise da técnica, então, é crucial, como sustenta Schorer, quando vista como reveladora dos propósitos do autor e, ainda mais fundamentalmente, a estrutura básica de valores que ele incorporou por meio daquela técnica.

Consistência, e não sangue-frio, é tudo, pois a consistência – dentro de um espectro determinado, seja ele o quão amplo, diverso e complexo for – significa que as partes estão ajustadas ao todo, os meios ao fim e, por isso, que o efeito máximo foi conseguido. Trata-se, contudo, antes de uma causa necessária do que suficiente; a consistência geral de um ótimo, porém canhestro, romancista pode emergir ape-

sar das inadequações técnicas, ao passo que a consistência de um talento menor não produzirá obras-primas nela mesma, tendo êxito em um espectro menor do que aquele que o gênio pode tentar. Às vezes, uma nobre falha é mais excitante do que uma minúscula vitória. Mas quantos de nossos romancistas mais ambiciosos e brilhantes teriam tido ainda mais sucesso se uma atenção mais rente tivesse sido dirigida a esses pontos (31)? Certamente, não há contradição necessária entre o gênio e a maestria técnica.

D. H. Lawrence é um desses casos, e Schorer esboçou a causa básica do curioso cansaço que recai sobre o leitor após a leitura de, digamos, *Filhos e Amantes*. Apesar de seus conceitos “modernos” de sexo e inconsciente, essa estória é ainda narrada dentro do espectro sem bordas do Autor Onisciente Intruso fora-de-moda, e o perigo da identificação autoral com o protagonista – e, portanto, de partidarismo e oportunismo – não foi prevenido. O autor-narrador assim analisa os pensamentos de Miriam: “Assim, chegando o mês de maio, pediu-lhe [a Paul] que viesse à Fazenda Willey, onde encontraria a Sra. Dawes. Ele não queria outra coisa e ela via-o, sempre que se falava de Clara Dawes, animar-se e zangar-se levemente. Declarou que não a admirava; todavia, estava sempre pronto a ouvir falar dessa mulher. Pois bem, submeter-se-ia à prova. Miriam calculava que nele existissem sentimentos elevados e outros baixos, e que os primeiros acabariam por triunfar. Em todo o caso, convinha um ensaio”. E então Lawrence acrescenta: “O pior é que se esquecia que, em seu conceito, ‘alto’ e ‘baixo’ podiam ser classificações arbitrárias” (32).

Tanto Schorer quanto Diana Trilling apontam que há, por conseqüência, uma contradição no tema do livro: Paul Morel não consegue ter um relacionamento sexual satisfatório ou por causa de sua enervante fixação na mãe ou porque Miriam abarca apenas os aspectos “espirituais” de tal relação. E esses dois temas são mutuamente excludentes – a culpa ou

31 Tenho em mente aqui, por exemplo, as óbvias inconsistências na narrativa de *Dom Quixote*, bem como as com frequência incômodas referências a Cid Hamet, o autor do manuscrito “original” (cf. Wayne C. Booth, “The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*”, in *PMLA*, LVII, 1952, pp. 163-85); ou a ruptura contínua de Melville com o espectro do narrador-testemunha original em *Moby Dick*; ou os frequentes absurdos engendrados no curso da narrativa pela técnica epistolar de Richardson em *Pamela*; ou a estrutura curiosamente dividida de *Moll Flanders*; ou os excessos e lapsos na ênfase dos volumosos romances de Wolfe.

32 Schorer, “Technique as Discover”, op. cit., pp. 197-8; Lawrence (1913), *Modern Library Edition*, p. 269. N.T.: D. H. Lawrence, *Filhos e Amantes*, trad. Cabral do Nascimento, São Paulo, Círculo do Livro, 1973.

é da mãe ou de Miriam – e o problema é que Lawrence foi inábil o suficiente para dissociar a si mesmo de Paul, para dele distinguir-se, daí resultando que ele tenta consegui-lo de ambas as formas. Mas o leitor permanece frustrado; a falta de consistência leva à perda do efeito. Mais uma vez, a ironia é que o próprio Lawrence acreditava na eficácia da projeção dramática como uma maneira de esclarecer e compreender seus próprios problemas emocionais: “Nos livros entornamos nossas enfermidades – repetimos e rerepresentamos nossas emoções, para nos assenhorarmos delas”. Todavia, E.T., a Miriam original, sabia que, nesse caso, ele tinha falhado: “...ele abafou a verdadeira questão. Que era sua velha inabilidade em encarar seu problema honestamente. Sua mãe tinha que ser suprema... Então, em vez de uma liberação e libertação do cativo, o cativo foi glorificado e tornado absoluto... O melhor que posso pensar dele é que tanto correu com a lebre quanto caçou com os cães” (33).

A título de contraste, podemos observar a apresentação de Stephen por Joyce, em *Retrato*, onde, apesar da tendência comum de ser tratada como autobiográfica, a estória do chegar da idade do herói encontra-se totalmente objetivada. Uma vez que Joyce limitou estritamente o fluxo de informação apenas àquelas cenas, percepções, pensamentos e sentimentos que a mente de Stephen recorda, ele eliminou a possibilidade de partidatismo autoral que tanto vicia a estrutura de *Filhos e Amantes*. Como resultado, temos um retrato tão claro do protagonista que um de seus amigos pode dizer-lhe: “É uma coisa extraordinária, curiosa, digo-te – observou Cranly sem a menor paixão – como o teu espírito está supersaturado com essa religião em que dizes não acreditar”. Não se pode conceber que Lawrence, dada sua falta de controle, permita a Miriam dizer a Paul: “Que coisa curiosa, digo-te, como seu amor tão excessivo por sua mãe faz com que você inadvertidamente busque um escape sexual com

mulheres mais jovens, que serão destituídas de conteúdo sexual. Paixão e devoção estão separadas em seu espírito pela culpa, e, portanto, você reage violentamente quando uma mulher pede-lhe ambas as coisas ao mesmo tempo, acusando-a de querer roubar-lhe a alma”. (Ser-me-á dado, espero, o devido desconto pelo fato de eu não ser um romancista; mas acredito, pelas evidências do livro de E.T., que Miriam fosse completamente capaz de tal penetração. Lawrence, contudo, apresenta-a como agoniadamente desarticulada.)

Tamanho é o êxito da projeção de Joyce que, apesar do fato de que ambos, ele e seu herói, rejeitem deliberadamente o catolicismo, os católicos literários podem, não obstante, apreciar o retrato da vida religiosa que faz no livro. Assim comenta Thomas Merton as famosas passagens do Inferno: “O que me impressionou não foi o medo do inferno, mas a habilidade do sermão... Então continuei a ler Joyce, cada vez mais fascinado pelas descrições de padres e da vida católica que salta aqui e ali em seus livros”. De modo semelhante, Caroline Gordon pode dizer: “Suspeito que este livro foi lido de maneira equivocada por toda uma geração. Não é essencialmente o retrato do artista rebelando-se contra a autoridade constituída. É, antes, o retrato de uma alma em danação, pois o tempo e a eternidade o pegaram no ato de ver e saber de sua danação de antemão” (34). Ao mesmo tempo que penso que seja um sofisma perverso, penso também que se trata de um tributo ao gênio dramático de Joyce que um católico possa simpatizar com o retrato de valores católicos rejeitados pelo herói do romance.

Tudo isso para dizer simplesmente que, quando um autor capitula na ficção, o faz para conquistar; ele abre mão de alguns privilégios e impõe certos limites para criar a ilusão da estória de maneira mais eficaz, o que constitui verdade artística em ficção. E é a serviço dessa verdade que ele põe toda a sua vida criativa.

33 Trilling, “Introdução” a *The Portable D. H. Lawrence*, Nova York, 1947, pp. 19-20; Lawrence, citado no mesmo lugar; E. T., *D. H. Lawrence: A Personal Record*, Londres, 1935, pp. 201-4. Para outro relato interessante e de primeira mão sobre o problema da objetividade na ficção, consultar *The Story of a Novel* (1936), de Thomas Wolfe: “A natureza do meu método, o desejo total de explorar meu material, levou-me a outro erro. Todo o efeito daqueles cinco anos de escrita incessante serviu para que eu sentisse não apenas que tudo tinha que ser usado, como que tudo tinha que ser dito, que nada podia ficar implícito”. Edição Penguin dos contos de Wolfe, Nova York, 1947 (intitulado variavelmente como *Short Stories e Only the Dead Know Brooklyn*), pp. 117-8, 146.

34 Merton, *The Seven Storey Mountain*, Nova York, Signet, 1952 (1948), pp. 255-56; Gordon, “Some Readings and Misreadings”, in *Sewanee Review*, LXI, 1953, pp. 384-407.