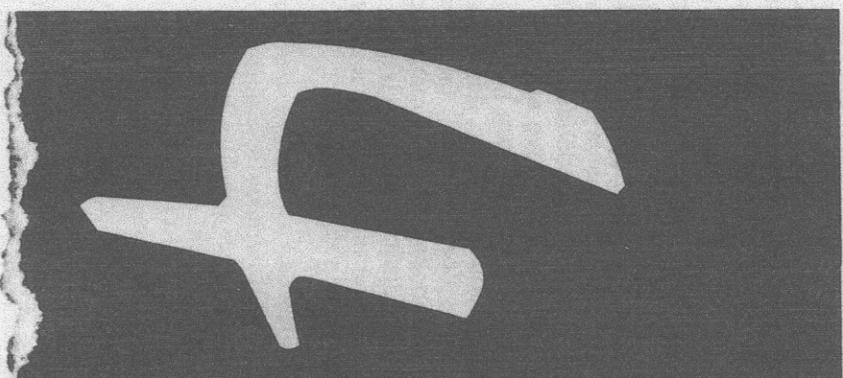
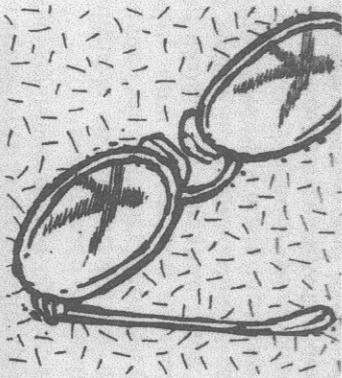


Benjamin Abdala Junior

INTRODUÇÃO À ANÁLISE DA NARRATIVA



editora ltr



Categories da narrativa:

O foco narrativo

Hamlet observa a Horácio¹ que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: “A senhora gosta de uma pessoa...” Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade....

— Errrou! — interrompeu Camilo, rindo.

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria... (ASSIS, Machado de. “A cartomante”. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Contos brasileiros*. São Paulo, Scipione, 1993. p. 12)

Nota-se que o narrador de “A cartomante”, no primeiro parágrafo, está interpretando o que as personagens Rita e Camilo teriam dito uma à outra. Ele se coloca como intermediário entre os fatos relatados e o leitor: este conhece o que se passou indiretamente, através da voz do narrador. Já no segundo parágrafo o foco narrativo desloca-se do narrador para a personagem Rita. Os fatos que ela relata são filtrados por sua consciência. Se no primeiro parágrafo a voz do narrador mostra-se bastante culta, alijando o diálogo entre as personagens, no segundo, a voz narrativa da personagem, contando o que se passou entre ela e a cartomante, já é bastante ingênua.

Em seguida, vem o diálogo entre Rita e Camilo. Observe que não aparece a voz do narrador. Na verdade, ele cria a ilusão de que desapareceu, escondendo-se por trás das personagens que dialogam. Não temos nessa cena uma atitude narrativa por parte de Rita: ela apenas vivencia a cena.

Como se observa, o foco da narração não é fixo: oscila constantemente. Entretanto, cada narrativa vai ter um foco narrativo **dominante**, que circunscribe e delimita os demais.

1. Personagens da peça *Hamlet*, do dramaturgo inglês William Shakespeare.

grafo – um foco onde o narrador domina totalmente o universo ficcional, podendo limitar o seu ângulo de visão ou não, dependendo do suspense que quer provocar no leitor, no relato da história.

Observe-se, também, que a mudança de foco não se resolve apenas de um sentido formal, deixando a história mais próxima ou mais distante do leitor, que a observa diretamente ou com intermediários (os chamados **mediadores** da narrativa). Quando muda o mediador, os fatos são filtrados por uma forma diferente de consciência narradora, com implicações de conteúdo. Os fatos são **selecionados e interpretados** de acordo com o modo de pensar a realidade dos narradores (que escrevem com o verbo na terceira pessoa do singular), das personagens narradoras (que se valem da primeira pessoa do singular) ou das personagens que vivenciam uma cena.

O foco narrativo é também chamado de **ponto de vista, visão da narrativa, perspectiva narrativa, aspecto da narrativa**, etc., dependendo do crítico ou da tradição crítica. No Brasil são mais comuns as designações **foco narrativo** e **ponto de vista**.

SUMÁRIO E CENA

Ocorre **sumário** na narrativa quando o narrador **apresenta** os fatos relatados na história que nos conta. Ao nível da história, os acontecimentos aparecem de forma reduzida; no plano do discurso narrativo eles aparecem com uma duração menor do que aquela que a ocorrência exigiria.

A **cena** é uma tentativa de imitação, por parte do narrador, ao nível do discurso narrativo, da duração de um diálogo que ocorre no plano da história da narrativa. Se no sumário narrativo o narrador **apresenta** os fatos, na cena ele os **representa**. Na cena o narrador cria a ilusão de que a sequência narrativa dos diálogos ocorreu tal como ele as registra, mas, na verdade, é ele quem as conduz e pode interromper o diálogo quando lhe interessar.

Não obstante, esse controle do narrador é mais discreto por trás das personagens que se transformam em seus **atores**. Ele introduz pequenos indicadores cênicos sobre os lugares onde se encontram as personagens, e rápidos comentários sobre elas. Nesses momentos há **dramatização** do relato e o gênero narrativo se apropria de um modo de representação que é próprio de outro gênero, o dramático. Os fatos são dispostos como se nós estivéssemos assistindo a uma peça de teatro, com a ação sendo conduzida através das falas e representações das personagens.

O crítico norte-americano Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* estudou o foco narrativo em textos marcantes das literaturas ocidentais e chegou à seguinte conclusão: na história dessas literaturas, cada vez mais, o narrador, ao contar uma história, sabe menos. O narrador mais antigo conhecia em profundidade tudo o que relatava. Comportava-se como um pequeno deus na história: estava em todos os lugares e ajuizava todos os fatos que apresentava. À medida que nos afastamos dos tempos iniciais da narrativa e entramos em nossa época, o narrador vai limitando seu ângulo de visão e cada vez mais vai desaparecendo do relato da história.

Para Norman Friedman, a narrativa caminha, então, de uma predominância no modo de apresentação na forma de sumários para uma ênfase no modo de representação cênica. Com base nesse estudo estabeleceu uma tipologia de focos narrativos. Essa tipologia segue esse caminho das literaturas ocidentais, de um modo de apresentação predominantemente sumarizado para o cênico: 1) Onisciência do autor-editor; 2) Onisciência neutra; 3) "Eu" como testemunha; 4) "Eu" como protagonista; 5) Onisciência multisseleiva; 6) Onisciência seletiva; 7) Modo dramático; 8) Câmaras.

1) Onisciência do autor-editor

O narrador comporta-se como um deus em seu universo ficcional: está em todos os lugares e em todas as épocas. Conhece o que está dentro das personagens (seu mundo interior) e o seu contexto histórico. Este narrador aparece com uma voz narrativa em terceira pessoa e tem toda a liberdade para narrar, adotando todas as posições possíveis: por dentro ou por fora da personagem ou enquadrando-a em relação aos acontecimentos indicados na narrativa.

Além de tudo conhecer e de ter a máxima liberdade possível para escolher como contar os fatos, esse narrador ainda interfere na história, com comentários. Às vezes esses comentários se tornam verdadeiros ensaios sobre matéria filosófica, social, etc. Por isso, por se intrrometer de forma marcante na história que conta, esse narrador é chamado de **intruso**. Na Literatura Brasileira, o grande escritor que se valeu desse ângulo de visão foi Machado de Assis:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes *Miss Dollar*. ("Miss Dollar". In: *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Jackson Editores, s.d. p. 7)

Como se observa, o narrador dirige-se ao leitor. E, embora não pretendesse fazer digressões, faz uma pequena digressão. O narrador assume-se como editor do texto, no sentido de quem organiza o texto para a publicação, isto é, o autor-editor.

2) Onisciência neutra

O narrador é onisciente, domina todo o universo ficcional, mas procura criar a ilusão de que não interfere na história. Este foco diferencia-se do anterior pelo fato de que o narrador não faz intrusões, isto é, não faz comentários explícitos. Para o leitor, a presença desse narrador de terceira pessoa é evidente, só que ele não interrompe o relato para colocar os seus pontos de vista críticos.

A onisciência neutra deixa no leitor a impressão de que a história se desenvolve por conta própria:

Desceu do trem nessa manhã. Passou pela plataforma e caminhou em direção à rua. Depois começou a andar mais calmamente, deixando que as pessoas saídas da estação, apressadas, passassem. Atravessou a rua paralela à fábrica e parou na esquina. Uma tumultuosa multidão estava junto ao prédio, sobre a calçada, como em um antigo ajuntamento popular – há muito tempo que não se podia fazer esse tipo de manifestação. Ali, as pessoas exigiam que se abrissem os portões da fábrica para que entrassem. (JATOBÁ, Romivalter. "Filhos do medo". In: *Crônicas da vida operária*. São Paulo, Circulo do Livro, 1979. p. 154)

O narrador segue a personagem, focalizando o que ocorre por dentro e por fora dela. De sua posição onisciente, ele é capaz de comparar a manifestação dos operários em greve a um "antigo ajuntamento popular" e a observar que "há muito tempo não se podia fazer esse tipo de manifestação". A narrativa se desenvolve no período final da ditadura militar, quando se intensificaram as manifestações políticas. A personagem que o narrador focaliza não tem esse amadurecimento. É a "neutralidade" do narrador é aparente: na verdade ele adere ao ponto de vista dos operários, quando os coloca como "pessoas" a exigir a abertura dos portões. Se seu ponto de vista fosse contrário, ele os rotularia de "baderneiros", "vândalos", "subversivos", etc.

3) "Eu" como testemunha

É um foco de primeira pessoa, onde o narrador é uma personagem de menor relevo e que relata fatos ocorridos com a personagem central ou personagens centrais. Este foco é mais limitado que o anterior: o narrador só consegue narrar o que viu ou pesquisou, não conseguindo penetrar na cons-

ciência das personagens. Um bom exemplo de uma narrativa com foco predominante "Eu" como testemunha é o romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós:

Então o meu Príncipe, sucumbido, arrastou os passos até ao seu gabinete, começou a percorrer todos os aparelhos completadores e facilitadores da vida – o seu telegrafo, o seu telefone, o seu fonógrafo, o seu radiômetro, o seu gramofone, o seu microfone, a sua máquina de escrever, a sua máquina de contar, a sua imprensa elétrica², a outra magnética, todos os seus utensílios, todos os seus tubos, todos os seus fios... Assim um suplicante percorre altares de onde espera socorro. E toda a sua suntuosa mecânica se conservou rígida, reluzindo frigidamente, sem que uma roda girasse, nem uma lâmina vibrasse, para entreter o seu senhor. (In: *Obras de Eça de Queirós*. v. I. Porto, Lello & Irmão Ed., s.d., p. 419)

Percebe-se o ponto de vista da personagem narradora (Zé Fernandes) que narra a vida de seu amigo Jacinto de Tormes, a quem chama de "Meu Príncipe". Zé Fernandes é um provinciano e não aceita os inventos – para ele, são instrumentos frios, que entediavam as pessoas. Observem-se as apreciações dessa personagem, ao filtrar os acontecimentos de acordo com sua perspectiva: ele vê Jacinto como um suplicante, diante dos aparelhos mecânicos, que não se sensibilizam.

4) "Eu" como protagonista

O narrador, neste caso, é o protagonista da ação: ele conta, em primeira pessoa, fatos relacionados com ele mesmo, tal como os vivencia ou vivenciou. Se no foco anterior o narrador podia circular em torno da personagem principal e contextualizar as suas ações, neste, o ponto de vista localiza-se num centro fixo, o da personagem protagonista, registrando suas percepções, sentimentos e pensamentos:

Era um menino triste. Custava de saltar com meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste. Às vezes dava para pensar comigo mesmo, e solitário andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros. (REGO, José Lins do. *Memórias de engenho*. 18. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972. pp. 65-66)

O narrador já adulto escreve sobre sua infância. Seu ponto de vista se divide: por um lado, escreve como um adulto

2. Jacinto acumulava em sua residência, na principal avenida de Paris (Campos Eliseos), os principais inventos de sua época.

que analisa o seu passado. Sua visão é, pois, amadurecida. Por outro, a coerência do relato obriga-o a se limitar ao que a criança podia sentir ou perceber.

Com esse tipo de foco, quanto mais o narrador se aproximar do tempo em que conta a história, isto é, quanto mais próximo estiver dos acontecimentos relatados, menor será o amadurecimento de sua visão. No caso mais extremado, ele pode contar os fatos à medida que os vive. Se o narrador morrer, termina a história...

5) Onisciência multisseletiva

Para Norman Friedman, este foco, como o próximo, só ocorre com o discurso indireto livre. São focos que dramatizam a consciência das personagens: temos aí o registro de suas percepções, pensamentos e sentimentos como eles estão sendo produzidos, sem resumos do narrador. Convém observar que nos focos de onisciência anteriormente mencionados o narrador também penetra na consciência das personagens, com a diferença de que o faz através de resumos.

Como dissemos, à medida que expomos a tipologia de Norman Friedman, cada vez mais nos afastamos da ênfase nos sumários narrativos em função da representação na forma de cenas. Neste foco, temos "cenas" interiores das personagens. É denominado de "onisciência" porque o narrador penetra no cérebro das personagens. Só que ele não filtra o que encontra: as percepções, pensamentos e sentimentos são registrados como estão sendo produzidos, às vezes de forma caótica, sem maior ordenação, como ocorre na forma mais radical de discurso indireto livre – o fluxo de consciência. Chama-se essa onisciência de "multisseletiva" porque temos o pensamento de duas ou mais personagens sobre um mesmo assunto. Ocorre, pois, neste caso, uma pluralidade de visões das personagens: múltiplas percepções sobre um mesmo tema. Para exemplificar, observe a focalização do assunto – o fuzilamento de uma personagem do conto "Versões sobre um fuzilamento", da coletânea *Quando fui morto em Cuba*, de Roberto Drummond:

1ª versão

(como o homem que fuzilou
podia contar)

(...)

Ele agora guarda a garrafa de uísque no bolso. Toma três goles e guarda. Guarda escutando o samba. Escutando o samba e chamando a árvore magra de Maria. Eu rezo para santa Geneveva. Rezo e puxo o gatilho do fuzil.

(...)

2ª versão

(como a mulher do homem
que fuzilou podia contar)

(...)

Ele sabe que vai morrer. Na solidão da mata vai morrer. Escutando um samba de carnaval vai morrer. Meu marido grita no gramofone. Grita e atrai (...). Os tiros espantam o bem-te-vi e meu marido reza (...). Meu marido atrai rezando. Para o Menino Jesus de Praga.

(...)

3ª versão

(como o homem que foi
fuzilado podia contar)

(...)

Eu desligo o samba no toca-fitas. Fica este silêncio na mata. Só as batidas do meu coração. E este bem-te-vi cantando. E ele me olha pela mira do fuzil. Ele limpa a mira com um pedaço de pano. Pedaço de pano amarelo do vestido da mulher. Ele olha na mira. Olha e vê a mulher dele descalça. Vê a mulher descalça e reza uma Ave-Maria. Meu pai reza duas Ave-Marias para o patrão. Uma no almoço. Outra no jantar. Mesmo que não tinha jantar. (São Paulo, Ática, 1982. pp. 59-66)

6) Onisciência seletiva

A diferença, em relação ao tipo anterior, é que temos, neste caso, a focalização da consciência de apenas uma personagem: o leitor só conhece suas percepções, sentimentos e pensamentos. Observe, nesse sentido, o ponto de vista centralizado em Ana, personagem do conto "Amor", de Clarice Lispector, que fixa os horrores do universo doméstico e da condição feminina:

Mas a vida arpepiava-a, como um frio. Ouvira o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. (*Laços de família*. 8. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. pp. 27-28)

Há, nesta passagem, uma dramatização da consciência de Ana. Através de seu ponto de vista, o leitor penetra nos horrores do pequeno mundo doméstico – um tema recorrente em boa parte da obra de ficção de Clarice Lispector. Todos os fatos em torno dessa personagem são filtrados por seu ponto de vista.

Com o modo dramático, desaparece a figura do narrador. Lemos o texto como se estivéssemos assistindo a uma peça de teatro: aparecem apenas os diálogos entre as personagens e os marcadores de cena, que situam essas personagens no espaço. O modo dramático aparece com frequência associado a outros focos, constituindo os diálogos da narrativa. Como exemplo, leia este fragmento de "Conversinha mineira", de Fernando Sabino, uma crônica inteiramente desenvolvida no modo dramático:

- É bom mesmo o cafezinho daqui, meu amigo?
- Sei dizer não senhor: não tomo café.
- Você é dono do café, não sabe dizer?
- Ninguém tem reclamado dele não senhor.
- Então me dá café com leite, pão e manteiga.
- Café com leite só se for sem leite.
- Não tem leite?
- Hoje, não senhor.
- Por que hoje não?
- Porque hoje o leiteiro não veio.
- Ontem ele veio?
- Ontem não.
- Quando é que ele vem?
- Tem dia certo não senhor. Às vezes vem, às vezes não vem. Só que no dia que deveria vir em geral não vem.
- Mas ali fora está escrito "Leiteria"!
- Ah, isto está sim senhor.
- Quando é que tem leite?
- Quando o leiteiro vem.
- Tem ali um sujeito comendo coalhada. É feita de quê?
- O quê: coalhada? Então o senhor não sabe do que é feita a coalhada?
- Está bem, você ganhou. Me traz um café com leite sem leite.

(...) (Apud *Para gostar de ler*, v. 5. São Paulo, Ática, 1980. pp. 28-29)

8) Câmara

Este último tipo de foco corresponde à maior exclusão do narrador. Para Norman Friedman, este foco é arbitrário, como uma câmara cinematográfica: não haveria seleção de imagens. Ligia Chiappini de Moraes Leite, em *O foco narrativo*, discorda dessa arbitrariedade. Na verdade, o foco cria a impressão de que o autor desapareceu, mas ele está por trás dos acontecimentos aparentemente arbitrários. De acordo com a crítica,

Esta categoria (isto é, o foco câmara) serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashs* da realidade como se apanhados por uma câmara, arbitrária e mecanicamente. (...) A câmara não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela

montagem, as imagens a mostrar. (...) Bom exemplo da "câmara" (...) pode ser o livro de Ricardo Ramos, *Circuito fechado*, pelo menos em contos como o de nº 4 que começa assim:

Ter, haver. Uma sombra no chão, um seguro que se desvalorizou, uma gaiola de passarinho. Uma cicatriz de operação na barriga e mais cinco incisões, que doem quando chove. Uma lâmpada de cabeceira, um cachorro velho, uma colcha e os seus retalhos. Um envelope com fotografias, não aquele álbum. Um canto de sala e o livro marcado.

E prossiga mais ou menos da mesma forma, acumulando enumerações que, no seu conjunto, sugerem saudade, fiapos de um passado extinto, espanto com o tempo que se transforma, "uma vida em rascunho, sem tempo de passar a limpo". (3. ed. São Paulo, Ática, 1987. pp. 62-66)