

Maria Lúcia Dal Farra
Mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo.
Professora-Assistente de Teoria Literária e Literatura Portuguesa
do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

O NARRADOR ENSIMESMADO

(O foco narrativo em Vergílio Ferreira)

São Paulo, Editora Ática, 1978.

INDICE

APRESENTAÇÃO	11
--------------------	----

PRIMEIRA PARTE

PERCURSO TEÓRICO	15
CAP. I — Autor e narrador	17
A "legitimação" do romance de primeira pessoa	17
CAP. II — Ótica e pontos de vista	26
1.0. Classificações gerais	26
2.0. As diversas possibilidades do romance de primeira pessoa	33
3.0. Linha divisória entre romance de primeira e de terceira pessoa. Ideologia	40

SEGUNDA PARTE

O DISCURSO A PROCURA DO DISCURSO NOS ROMANCES DE PRIMEIRA PESSOA DE VERGILIO FERREIRA	55
CAP. I — A estimulação do discurso pela narrativa (<i>Manhã Submersa</i>)	57
CAP. II — A narrativa como fundamento para a concepção do discurso (<i>Aparição</i>)	65
CAP. III — A intersecção discurso-narrativa: a escritura (<i>Estrela Polar</i>)	78
CAP. IV — A invenção confessada como um dos lados da escritura (<i>Alegria Breve</i>)	94
CAP. V — A escritura como a linguagem da desmistificação (<i>Nítido Nulo</i>)	104

CONCLUSÃO	115
A tensão entre as duas faces do <i>Mýthos</i> em Vergílio Ferreira	115
ANEXO	125
O percurso implícito do Autor (abordagem ideológica de <i>Aparição</i>)	125
BIBLIOGRAFIA	147
I — Obras de Vergílio Ferreira	147
II — Entrevistas, depoimentos e conferências	147
III — Polêmicas	149
IV — Sobre a obra de Vergílio Ferreira	150
V — Sobre o Neo-Realismo Português	164
VI — Sobre o foco narrativo	166
VII — Obras gerais	167

APRESENTAÇÃO

Alfredo Bosi

Ao escrever *O Narrador Ensimesmado*, Maria Lúcia Dal Farra se põe voluntariamente a meio caminho entre a apreensão de uma obra ficcional situada e datada (o romance de Vergílio Ferreira) e a Teoria Literária, ou, mais particularmente, a teoria do foco narrativo.

Esse registro duplo do seu trabalho dá-lhe um sabor forte de meditação, de ir e vir do particular ao geral, que uma escrita ao mesmo tempo reflexiva e concreta pontua exemplarmente.

O coração do ensaio está no entendimento do foco narrativo de primeira pessoa. O que a estudiosa persegue, em termos de teoria geral do romance, é vencer a alta dose de preconceito, ou de ilusão, que se esconde por trás de uma classificação didática, já sancionada pela clareza fácil da Gramática: há romances de terceira pessoa, objetivos; e há romances de primeira pessoa, subjetivos.

A coçada dicotomia *ele/eu*, Maria Lúcia opõe a consideração mais profunda de uma realidade prévia, fundante: a realidade da máscara, da *persona*, que todo autor produz à medida que vai narrando. A máscara atualiza sempre um ou mais pontos de vista do autor, quer este se disfarce na figura de narrador onisciente, quer se estreite e se reduza à ótica de um eu que lembra, conta e comenta.

Nessa perspectiva, o foco de terceira pessoa não poderá ser considerado mais "realista", nem mais "objetivamente poético" do que o de primeira pessoa. Um e outro filtram, com retóricas diversas e técnicas especiais, os processos psíquicos e ideológicos do autor.

E há mais: contrariamente ao que o supõe certa tradição crítica, a visão da primeira pessoa será, a rigor, mais verdadeira, ou, pelo menos, mais verossímil que a de terceira pessoa, porque mais fiel à situação de base, extratextual, de cada um de nós, que somos sempre um *eu* limitado, capaz de conhecer apenas alguns

dados, alguns perfis da realidade. É preciso lembrar que não somos jamais oniscientes? Nem nós nem os romancistas.

Jogando discreta e seguramente com os melhores analistas do foco narrativo, de Henry James a Kayser, de Pouillon a Lubbock, de Booth a Todorov, sem esquecer a contribuição fundamental de Lukács sobre a perspectiva, Maria Lúcia Dal Farra vai organizando um discurso persuasivo pelo qual o romance de primeira pessoa se desonera de todo fardo de psicologismo apoético com que o gravara a crítica dos fins do século XIX, e ganha o seu verdadeiro estatuto de uma forma formante, dúctil, capaz de recobrir as mais variadas experiências da fala romanesca.

Fica também ressaltado o caráter precário e relativo de toda classificação, como se depreende desta feliz observação que se acha no começo do segundo capítulo da primeira parte: "O narrador, às instâncias do autor-implícito, pode abandonar temporariamente o foco adotado, o que em suma significa que qualquer classificação é sempre inexata. Deste modo, todos os exemplos de utilização de tal ponto de vista em determinado romance, novela ou conto, são arbitrários, no sentido de que representam, dentro da obra, somente uma maior constância".

Haveria, ainda, no romance de primeira pessoa, um aprofundamento da relação entre o autor e a sua máscara narrativa. Maria Lúcia Dal Farra retira do lexo autor-narrador matéria para uma sutil reflexão. O caráter de estrita proximidade, de quase-identificação, que amarra o autor à ótica de primeira pessoa é, de certo modo, contrabalançado pelo maior grau de consciência ficcional, logo, de distanciamento, que essa forma de narrar propicia. O *eu* que escreve sabe que não é exatamente aquele *eu* que aparece como sujeito gramatical do texto; em outros termos: o *eu*-autor sabe que o *eu*-narrador é apenas uma sua variante possível, uma sua possível máscara. Nesse sentido, o ponto de vista de primeira pessoa é aquele que accede mais rapidamente à consciência do caráter criador, construtivo, do texto narrativo.

Outro modo de se avizinhar dessa mesma condição é perseguir as duas faces do romance de primeira pessoa, que é narração e é discurso. O *eu* que se dá no texto é não apenas o sujeito do enunciado gramatical como também o sujeito da enunciação, logo objeto e mola da criação ficcional. "E é por isso" — diz incisivamente a Autora — "que se concebe o romance de primeira pessoa como a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho do autor-implícito".

Não acompanharei aqui as andanças da intérprete de Vergílio Ferreira: o leitor de certo compartilhará da impressão de lucidez que senti ao sair das sóbrias análises de *Manhã Submersa* (imbricação de narrativa e discurso), de *Aparição* (a narrativa como fundamento do discurso), de *Estrela Polar*, de *Alegria Breve*, de *Nítido Nulo*.

O percurso do escritor português é interrogado por dentro, no seu fazer-se; e, nos momentos cruciais, apagam-se as linhas que separam narrativa e discurso. O efeito literário desse trabalho é a formação do que Maria Lúcia Dal Farra chama "escritura": no caso, um espaço da linguagem em que a narrativa e o discurso perdem seus caracteres definidores e entram em regime de cruzamento e simultaneidade.

Na atmosfera existencialista que penetra os romances de Vergílio Ferreira, *escritura* seria, a rigor, um exercício fenomenológico que tem por objeto as relações entre a consciência e a palavra, o *eu* e o ato de escrever. É curioso, e até certo ponto paradoxal, perceber que Maria Lúcia acabou chegando a essa verificação mediante o uso de técnicas basicamente estruturais, lastreadas nas funções da linguagem tais como as descreve Roman Jakobson. A obra de Vergílio Ferreira, que parece exigir uma abordagem francamente existencial, à Blanchot e à Sartre, vê-se, desse modo, iluminada por um foco analítico muito diferente que, no entanto, pôde desvendar os seus segredos, graças à perícia da analista.

Não termino sem dizer uma palavra sobre o problema formulado de modo tão instigante no fim do ensaio: qual o lugar da ideologia no romance de primeira pessoa?

Creio que o risco de generalizar é aqui demasiado alto. Não me parece que se possa estabelecer uma relação constante e firme entre um procedimento narrativo e uma visão do mundo, da História, do homem. A ideologia, quer como "falsa consciência", quer como momento de uma consciência verdadeira, isto é, dialética, deve ser testada na obra toda de um romancista e nas várias determinações de cada texto ficcional: no tratamento do espaço, do tempo, das personagens, da interação destas, da trama, do ritmo, da sintaxe, do vocabulário, das figuras... Um texto rico e sinuoso como o de Vergílio Ferreira é uma totalidade em cujo interior se repelem ou se atraem contradições de que o foco narrativo em primeira pessoa é ora espelho, ora crítico vigilante. Às vezes, o modo de formar uma personagem é inovador ao mesmo tempo que uma digressão explicativa pode ser pesadamente ideoló-

14 APRESENTAÇÃO

gica; e vice-versa. A alma do romancista moderno não poderá ser muito mais coerente do que o mundo do romance moderno.

Mas que essa alma, em Vergílio Ferreira, seja a do escritor ensimesmado, sem raízes, problema para os outros e para si mesmo e figura da perplexidade ("Não escrevo para ninguém, talvez; e escreverei sequer para mim?") — parece-me uma das hipóteses provadas pelo denso ensaio de Maria Lúcia Dal Farra que tive o prazer de ler e a honra de apresentar.

Universidade de São Paulo, setembro de 1977.

PRIMEIRA PARTE

Percorso Teórico

CAPÍTULO I

AUTOR E NARRADOR

A "legitimação" do romance de primeira pessoa

A linguagem literária toma conformação a partir de certos pressupostos que, tais como pontos discretos espalhados na abertura da voz, interligados formam o espectro do seu limite. Seu espaço de emissão está circunscrito às fronteiras que adotou — os dois lados do ângulo que se abrem para a visão —, à espessura e mobilidade das lentes com que olha e filtra e aprecia: e o universo emerge criado com a marca da sua ogiva.

Atestado da presença do emissor, o ponto de vista tem idade tão antiga quanto à da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos da sua decisão. Entretanto, em fins do século XIX, sua existência e seus corolários assumiram a primeira linha na escala de preocupações de Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad, romancistas que se inquietavam por um estilo impessoal.

Através dos prefácios de James¹ e de toda a tradição que instaurou atrás de si, a questão do ponto de vista veio a ser tratada com a vigilância e a persistência devidas a um recurso de grande importância.

As inquietações de James quanto a um romance impessoal e as resoluções a que chegou promoveram, por outro lado, uma tomada de partido, visível nas obras de Lubbock, Friedman e Mendilow, que consiste em considerar como o método mais eficaz para o romance, que assim se queria "objetivo", o da utilização da terceira pessoa "dramatizada". Somente deste modo não se correria o risco de, repentinamente, surpreender o autor sobre a cabeça das personagens — à Thackeray ou à Fielding — para fazer o seu dito ou sua apreciação, destruindo por completo a "ilusão de realidade" que, de maneira tão árdua, vinha sido conquistada.

¹ THE ART OF FICTION AND OTHER ESSAYS BY HENRY JAMES. New York, Morris Roberts, 1948.

James
romance objetivo
3ª p. ↓ dramatizarla
↓
ilusão de realidade

O romance ideal era justamente o cultivado por James, onde o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível na terceira pessoa, alicerce de equilíbrio da narração que passava de boca em boca (de olho em olho) pelas personagens, tornando-se, assim, "dramatizada". Em decorrência, o romance de primeira pessoa veio a ser concebido como uma forma ainda "pessoal", já que nele os artificios para a preservação da "realidade" não poderiam ser mantidos.

A eleição deste romance de terceira pessoa, em detrimento do de primeira, tem relação direta com a acepção de romance enquanto gerador de "ilusão", preconizada por James e articulada por seus sucessores. É em nome deste "realismo" que as classificações de Lubbock, Friedman e Mendilow são erigidas.

Mas é curioso notar que antes mesmo de esta tradição se impor no domínio inglês, na Alemanha, em fins do século XIX, pairava a mesma depreciação sobre o romance de primeira pessoa. Talvez Gottfried Keller tenha sido a maior vítima da consciência metodológica do ponto de vista.

Segundo Kayser,² depois de vinte e cinco anos do aparecimento do seu *Der Grüner Heinrich*, Keller decide reescrevê-lo por julgar que o romance apresenta um defeito fundamental: o abandono da "soberania" da narração. De fato, esta "soberania" era assegurada pelo uso da terceira pessoa que, na primeira versão (1854/1855), se perdia temporariamente quando substituída pela visão de primeira pessoa, prolongada por dois tomos sobre um total de quatro.

Suas inquietações não se apaziguam nem mesmo depois da refundição do romance. Tendo-o reestruturado (1878/1880) em consonância à forma que se impunha para a sua matéria — a primeira pessoa —, Keller ainda se conturba e pede aos críticos que o esclareçam.

Tendo inteira consciência da transgressão que efetuou, suas dúvidas começam no momento em que, não exercendo mais a "soberania" da narração — como o exige a forma autobiográfica —, supunha estar abandonando, em decorrência, a "soberania imediata" da verdadeira poesia. Para ele, "esta questão concerne igualmente a outras formas épicas não canônicas (*stilgerecht*): a narrativa epistolar, o diário íntimo e a mistura dos dois, no qual não é o poeta ou o narrador objetivos que têm a palavra, mas o conjunto (*Kram*) das personagens, e isto por meio de um tinteiro

² KAYSER, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" *Poétique* 4. Paris, Seuil, 1970. p. 498-510. (O original é de 1958)

e uma pena. Eis o ponto sobre o qual a crítica deve intervir... Esta análise não é um trabalho de estabelecimento de textos, mas uma questão de estética pura".³

Infelizmente, aos clamores e à angústia de Keller nenhuma voz se levantou. Somente em 1958, quando Kayser, retomando as considerações de Blankenburg e Otto Ludwig, se dispôs a considerar o problema da forma romanesca, uma resposta veio resolver as cogitações de Keller e um esclarecimento veio pôr fim à questão da "legitimidade" do romance de primeira pessoa para a teoria literária.

Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor — a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas — as personagens —, elegeu-a como *narrador*. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista.

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas — lugar de origem da criação — não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção — a enorme família das suas metamorfoses — vão brotando e exalando vida.

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. Deste modo, mesmo o mais imperceptível narrador de terceira pessoa — o de *Madame Bovary*, por exemplo — será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor.

E a fronteira entre os dois tipos de romance se desmorona: o romance autobiográfico, o epistolar e o diário íntimo são formas

³ *Id.*, *ibid.* p. 499.

tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa, pois o narrador nunca estará encerrado na visão estreita de uma determinada personagem. Ele se torna o "espírito da narração", o "criador mítico do universo".

A conclusão a que chega Kayser é semelhante àquela que, mais tarde, Booth⁴ viria a encontrar no seu estudo sobre a "retórica" ficcional. Embora não coincidam exatamente, um e outro concordam quanto à inoperância da categoria de "pessoa": não há, na verdade, diferença radical entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, porque ambos os romances comportam um narrador como máscara do autor.

No entanto, vê-se que Booth está propenso a acreditar que as segundas qualidades doadas por Kayser ao narrador — "criador mítico do universo", "espírito da narração" — são mais pertinentes ao que ele denomina "autor-implícito" e não propriamente ao narrador. Apesar de não se encontrar qualquer referência ao estudo de Kayser, é fácil averiguar que há entre ambos uma discordância sutil.

Se Kayser confere ao narrador, enquanto um dos rostos do autor, poderes teleológicos de onisciência e onipresença, Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica — sem dúvida a mais expressiva — a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.

A esse conjunto imponderável de oscilações que perfazem a técnica do autor, Booth denomina "retórica", desde que, através desses recursos, ele articulará a obra para se comunicar com seus leitores e impor seu universo ficcional.

Mas esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser de carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa. Quando ele

⁴ BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 9th. impression. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970. (A primeira edição é de 1961); e "Distance et point de vue." *Poétique* 4, p. 511-24. (Trata-se de uma refundição e ampliação do capítulo VI de *The Rhetoric*...)

escreve, não cria somente um *man in general* ideal e impessoal, mas cria juntamente com sua obra uma *versão implícita* de si mesmo: o seu "autor-implícito". Esse "eu" raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este. Caleidoscópio formado pelo mesmo número de elementos constitutivos, o autor reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina.

Para ele, o ato de escrever compreende a tentativa de decifração da figura sem rosto que constrói o mundo: significa conceber, para além de si mesmo, o escritor da sua estória. Na Literatura Portuguesa, por entre as feições de histerismo, mediunidade e esoterismo que Fernando Pessoa atribui à origem dos seus heterônimos, a necessidade de nomeá-los como manifestações diferentes de si mesmo constitui, literariamente, o atestado de conhecimento da existência de diferentes autores-implícitos responsáveis por cada parte da sua produção. A "mistificação" poética que envolve os heterônimos encontra sua justificativa no próprio fato — apontado por Booth — de que escrever é sempre buscar encontrar o autor daquilo que se escreve.

De acordo com as finalidades e consoante à escala de valores que o autor tem em mente, cada romance revelará um determinado autor-implícito — o conjunto de pontos coloridos dispostos pelo movimento de criação junto às paredes de espelhos no caleidoscópio. Seu perfil e consistência, adensando-se à medida que o fluxo narrativo prossegue, transparecerão, por fim, numa imagem completa para o leitor.

Esse ser vagaroso e diluído que sub-repticiamente comanda a receptividade do leitor não é nem o autor e nem o narrador, mas a versão superior do autor que o criou. Ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido e fluido que lhe dão vida.

Assim, na escala ficcional, entre o autor e narrador de Kayser, Booth interpõe o autor-implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga.

O que se nota tanto em um quanto em outro teórico é a tentativa de apontar que, abaixo do narrador ou no seu próprio esforço, uma mente mais ampla detém os poderes da teleologia — a mágica de avançar e retroceder, a condução certa para o alvo almejado, a onipresença e a onisciência —, afirmação que já vinha expressa na teoria materialista de Lukács.

As qualidades conferidas ao "criador mítico do universo" de Kayser, e ao "autor-implícito" de Booth são reencontradas no conceito de "narrador onisciente" de Lukács.⁵ A onisciência romanesca compreende, para ele, a síntese dos mandamentos da épica e decorre do tratamento da ação e do afastamento do narrador.

Se o romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em toda a sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrador — enquanto controlador da estória — não pode estar confinado ao lugar do seu discurso. Ele manterá os olhos abertos para os dois lados do tempo, adquirindo a flexibilidade necessária para se mover num circuito de ida e volta entre os três elementos temporais: passado-presente-futuro.

Ganhando mobilidade retro e antecipativa, o narrador promove a seleção dos elementos essenciais e pode, graças ao seu afastamento, desenhar a teia das unidades de tensão. Deste modo, ele confere ao leitor uma percepção clara do encadeamento dos fatos, doando-se como guia, como a mão que orienta o caminho na manipulação da organicidade épica.

O distanciamento da ebulição da vida que vai criando dá-lhe a objetividade necessária para eleger, com precisão, o significado específico de cada elo da cadeia, de cada conexão que estabeleceu para o desenvolvimento da corrente narrativa. Do alto grau da sua clarividência e da elasticidade na sua desenvoltura nasce a onisciência do narrador.

Também para Lukács, o lugar do discurso do narrador é simplesmente uma postura literária, pois, parecendo estar à tona da voz que emite aqui e agora, está, na verdade, em guarda, mantendo a distância exigida para a vigilância e controle da organicidade épica.

Quando, em *Tom Jones*, "Fielding" que, até então, sustentava-se na terceira pessoa, surge de repente e diz "eu" advertindo o leitor na primeira pessoa, não é Fielding quem falava ou fala, mas o seu narrador. Num grau de distanciamento dele, o "criador mítico do universo" ou o "autor-implícito" ou o "narrador onisciente" está espreitando, ocupado em observar se o que ele diz soa bem e se harmoniza com o romance que está arquitetando. Demiurgo dos poderes de vida e morte sobre o seu universo, emprestou o Verbo e deu o dom da voz ao seu narrador.

Se a voz original do romance não é propriamente aquela que

⁵ LUKÁCS, Georg. "Narrar o Describir?" In: *Problemas del Realismo*. México/Buenos Ayres, Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 171-216.

se desprende da boca do narrador, mas o acorde das vozes propagadas na ampla abóbada acústica do romance; se aquele que fala recebe de empréstimo a garganta e é somente uma projeção do Verbo criador, então se pergunta: *que critério deve ser tomado para detectar a emissão e o ângulo de visão?*

Sabe-se que para aquém da perspectiva estreita do narrador-máscara há uma visão muito mais extensa e dominadora, cujos limites serão demarcados pela posição dos valores que veicularão na obra.

Os olhos que dominam os horizontes de lado a lado e que os regulam à sua vontade são inevitavelmente os do autor-implícito, espécie de Jano que conserva presentes no seu olhar o passado e o futuro. A ele cabe a "ótica" do romance, um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura. O jogo de pontos de vista que ele põe em prática na abordagem do universo são instrumentos que asseguram a executabilidade da sua avaliação.

Ele empresta ao narrador, no caso do romance de primeira pessoa, uma visão menos ou mais restrita, contando com a deficiência ou a amplitude desse ponto de vista para conseguir determinado efeito. Faz, no caso do romance retrospectivo, com que o narrador se circunscreva à esfera da memória, mas tira partido disso, provocando uma falha, na lembrança, que possa permitir o equívoco ou qualquer alteração que possibilite as finalidades da estória.

Se escolheu cegar seu narrador ou torná-lo um doente mental — como o Benjamin de *The Sound And The Fury*, de Faulkner — ou um paranóico ou um homem cultivado ou um adolescente, é sempre para o seu proveito — para a sua "ótica" — que o faz.

Portanto, mesmo no exame e na discussão das teorias que se seguirão, é preciso advertir que elas levam em conta somente o ponto de vista do narrador, o que lhes confere um caráter muito restrito. Talvez resida aqui um dos equívocos teóricos de maior importância na questão do ponto de vista: o de não considerar que o ângulo de visão conferido ao narrador seja um dos possíveis ângulos formadores da "ótica" do autor-implícito ou do "criador mítico do universo" ou do "narrador onisciente" ou de qualquer que seja o nome que se dê a esta mente detentora dos poderes romanescos.

Na verdade, aquilo que tem-se considerado ser o ponto de vista do narrador e que, segundo se afirma, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas, nada mais é que uma *postura visual*

regulada por uma ogiva maior: aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular.

Assim, a *ótica* do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador — que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito — e os *pontos de cegueira* do narrador — os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos chama-se "ótica", o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco.

Deste modo, a visão que leva o leitor a compreender o mundo que lê e a participar dele *não é* fundamentalmente a utilizada pelo narrador. Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é o ponto de referência ou a visão *explicitamente* condutora da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não a única e nem a verdadeira.

A visão que o autor-implícito empresta ao narrador — na primeira ou na terceira pessoa — é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover "lacunas" — por excesso ou carência de lucidez — que juntas, visão e "cegueira", num intercâmbio dialético — espécie de feixe de diferentes interferências de tons — darão a coloração verdadeira ao romance.

Quando, num romance, o leitor, que deveria sentir simpatia por uma determinada personagem — já que esta é querida e bem amada pelo narrador — sente, ao contrário, repulsa, é pelo olhar do autor-implícito que assim reage. Quando, em *Doctor Faustus*, Thomas Mann elege um narrador como Serenus Zeitblom — erudito senhor de 60 anos — para contar a vida do finado Adrian Leverkühn, o autor-implícito está desenvolvendo uma tática indireta para que o leitor venha a conhecer a "verdadeira" imagem de Leverkühn.

Através do ponto de vista específico e característico do erudito Zeitblom, permitindo que ele fale e se revele nas suas qualidades e defeitos, o autor-implícito dá ao leitor possibilidades de reencontrar, na filtragem da pessoa do narrador, o Leverkühn que ele — autor-implícito — queria criar. Não se tem a visão que Zeitblom tem de Leverkühn, mas a visão que o autor-implícito tem de Leverkühn para além da visão de Zeitblom.

Mesmo num romance "impessoal", como o pretende ser aquele de terceira pessoa onde o narrador não tem características específicas, suas "qualidades pessoais" transparecem no grau de visão

com que o autor-implícito o dotou, na preferência em fazer falar a uma personagem e calar a outra, no poder de deter os olhos mais sobre uma e "simular" não enxergar a outra. Do jogo entre o ponto de vista do narrador e as próprias "ressalvas" que ele instaurou nascerá a ótica do autor-implícito.

Assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a "não enxergar" para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito.

Deste modo, discorrer sobre o ponto de vista constitui ao mesmo tempo uma advertência quanto à ótica de qualquer discurso, inclusive a deste.

CAPÍTULO II

ÓTICA E PONTOS DE VISTA

1.0. Classificações gerais

Através da discussão das classificações existentes sobre o ponto de vista, ver-se-á que o equívoco teórico se cumpre. Nenhuma fonte — com exceção do estudo de Booth — registra o conceito de ponto de vista como *dependente* de uma ótica mais ampla. O único olhar que os estudiosos têm considerado é o do narrador, que, quer seja nomeado como "autor" ou "mente", está sempre restrito à aceção de proferidor imediato da narração.¹

Assim, na abordagem das diferentes teorias, o leitor não poderá esquecer-se do fato de que elas se dedicam somente ao exame do aspecto *linear* da ótica romanesca e que, para além das possíveis perspectivas dadas ao narrador, existe uma outra dimensão que faz do ponto de vista² um dos seus olhares. Também, e em decorrência disto, será preciso lembrar que todos os tipos de pon-

¹ Vejam-se as definições mais expressivas que, muito embora possam parecer supor — ao leitor já esclarecido — a existência de uma visão mais ampla, nem sequer a referenciam ou a levam em consideração. Brooks e Warren: "a mente que vê e narra a estória"; Todorov: "a maneira pela qual a estória é percebida pelo narrador"; Pele: "a emissão da narração"; Pouillon: "o procedimento utilizado pelo autor e recuperado pelo leitor na compreensão imaginativa do mundo romanesco"; Tadié: "as relações do narrador com o mundo, com os outros e simultaneamente as relações dos outros com o mundo e com o narrador"; Souvage: "a posição pela qual o romance é apresentado, ou seja, o correlativo formal de uma percepção do significado do universo".

A fim de evitar mal-entendidos, sempre que "mente" ou "autor" forem nomeados pelos teóricos na aceção de "narrador" — conforme foi definida substituir-se-ão os termos por este.

² Entendendo-se por "ponto de vista" as definições apontadas na nota anterior e equivalentes aos termos "foco narrativo", "visão", "ponto de visualização", "ângulo de visão", "perspectiva narrativa", "aspectos da narração", "stand-point", "opinion", "outlook", entendendo-se, ao mesmo tempo, que qualquer um destes termos estará sempre subjugado à ótica — apanágio do autor-implícito.

tos de vista apresentados não garantem a sua inteira constância numa obra.

O narrador, às instâncias do autor-implícito, pode abandonar temporariamente o foco adotado, o que em suma significa que qualquer classificação é sempre inexacta. Deste modo, todos os exemplos de utilização de tal ponto de vista em determinado romance, novela ou conto, são arbitrários, no sentido de que representam, dentro da obra, somente *uma maior constância*.

Brooks e Warren³ entendem que há duas formas de análise da estória — decorrentes do grau de participação ou de observação do narrador — que cavam maior ou menor distância entre personagens e leitor.

A análise será *externa* quando o narrador se restringe à observação: é o caso de *The Killers*, de Hemingway, onde o narrador de terceira pessoa narra objetivamente só aquilo que vê, sem tentar se imiscuir na estória e sem penetrar na mente de suas personagens (*narrador-observador*). Assim, este ponto de vista instaura uma maior distância entre personagens e leitor, distância que será menor no caso do foco de *primeira pessoa observador*, o segundo tipo de análise externa.

Aqui, o narrador não participa propriamente da ação, tal como ocorre em *Lord Jim*, de Conrad, onde Marlow não é a personagem principal, mantendo-se ocupado em registrar a estória que testemunhou.

Se a abordagem é *interna*, o narrador tem maior participação nos acontecimentos. Ele pode ser o *narrador-analítico-onisciente* de *Eugénie Grandet*, de Balzac, com inteira liberdade de trânsito pelas mentes de suas personagens e de estabelecimento de comentários: como corolário, a distância resulta elástica. Também em *Grandes Esperanças*, de Dickens, a abordagem é interna, pois Pip conta, como personagem principal, a sua própria estória na primeira pessoa, reduzindo a distância entre ele — personagem — e o leitor (*primeira pessoa protagonista*).

Sem dúvida, as desavenças de terminologia são bastante flagrantes, pois basta lembrar, por exemplo, Romberg,⁴ para se dar conta de uma discordância completa acerca do que se conceitua "ponto de vista interno". Todos os pontos de vista de primeira pessoa são, para Romberg, focos *internos*, enquanto que, para

³ BROOKS, Cleanth and WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. 2nd ed. New York, Appleton-Century-Crofts, 1959.

⁴ ROMBERG, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm, Almqvist & Wikell, 1962.

Brooks
e
Warren

Brooks e Warren, aquele de primeira pessoa protagonista é interno, e aquele do observador de primeira pessoa, externo.

Por outro lado, a noção de distância entre personagens e leitor também está à mercê de desentendimentos. Se para Brooks e Warren existe uma pequena distância entre personagem e leitor no foco de observador de primeira pessoa, para Lubbock⁵ ela se amplia, transportando o leitor para uma distância maior.

Poder-se-á constatar que, ao longo das discussões empreendidas, muitas disparidades deste tipo terão lugar. Essas vozes discordantes que se levantam são o atestado da dificuldade de uma classificação geral. É realmente impossível tentar controlar com poucos conceitos um número infinito de pontos de vista (e segundo James há cerca de cinco milhões de formas diferentes de se contar uma estória), isto porque cada romance tem uma finalidade particular, colocando em jogo certa combinação de valores.

Entretanto, a própria existência desta diversificação de opiniões se revela como o flagrante perfeito da presença do autor-implícito na obra: de acordo com a manipulação de tal ponto de vista, ele pode reduzir ou alargar a distância entre personagem e leitor, do que resulta que a distância entre eles é, por princípio, elástica.

A classificação de Friedman vem ampliar a escala sucinta de Brooks e Warren. Repousa, na sua base, uma tensão entre os dois modos de apresentação da matéria romanesca — o "tell" e o "show"⁶ — onde o "dizer" aponta para o pólo "onisciência" e o "mostrar" aponta para o pólo da "objetividade".

Descendente da escola teórica de James, os pressupostos de Friedman obedecem à crença de que a finalidade da ficção é a

⁵ LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. New York, Peter Smith, 1947.

⁶ FRIEDMAN, Norman. "Point of View in Fiction: the development of a critical concept". *PMLA* LXX, 1965. p. 1160-84.

Friedman considera como problema do narrador o de transmitir adequadamente a sua estória para o leitor. Assim, sua classificação decorre de uma série de perguntas: quem fala ao leitor? de que ângulo? (de cima, da periferia, do centro, de frente ou variando?); que canais o narrador utiliza para sua transmissão? (palavras, pensamentos e percepções do narrador? palavras e ações das personagens? percepções e sentimentos das personagens? através de que combinação?); a que distância da estória fica localizado o leitor?

Na nomenclatura de Todorov, a distinção entre "tell" e "show" pertence aos "modos" da narração e não aos "aspectos". Os "modos" concernem à maneira pela qual o narrador expõe a estória, enquanto os "aspectos" à maneira pela qual a estória é percebida pelo narrador. O "dizer" está relacionado à narração e o "mostrar" à representação.

de produzir uma ilusão de realidade, de maneira que o romance ideal e objetivo será aquele onde o narrador menos se deixe transparecer.

Assim, o último estágio de exclusão do narrador, o mais perto da objetividade, será o do foco "the camera", onde são registradas cenas, "trechos de vida", sem nenhuma inferição. É o caso de *The Killers*, o foco a que Brooks e Warren denominam narrador-observador. Próximos a este, numa escala descendente — que matiza os diversos níveis daquele narrador-observador de Brooks e Warren — há o "the dramatic mode", a "selective omniscience" e a "multiple selective omniscience".

No "the dramatic mode", desconhecem-se os pensamentos das personagens, mas estes podem ser concluídos somente através de seus atos e palavras. A *Idade Ingrata*, de James, é o representante deste tipo de foco, enquanto que aquele utilizado no *Retrato de Um Artista Quando Jovem*, de Joyce, pertence já à "selective omniscience". Neste, o narrador se restringe ao espírito de uma única personagem — Stephen Dedalus — sem, entretanto, assumir a primeira pessoa: o centro é fixo e tudo se resume à filtragem dessa mente específica.

A "multiple selective omniscience" é a exercida por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*, onde a estória vem filtrada diretamente das mentes das diferentes personagens, refletindo o espírito e a visão de cada uma delas.

Ao foco que Brooks e Warren denominam narrador onisciente correspondem, na classificação de Friedman, os tipos "editorial omniscience" e "neutral omniscience". O primeiro é o caso de *Tom Jones*, onde a voz do narrador predomina exercendo o "eu" ou o "nós", fazendo intrusões e generalizando sobre a vida apresentada. Na "neutral omniscience", se bem que o narrador fale impessoalmente, ele está sempre em estado de intervenção, e a estória resultante não é aquela que as personagens poderiam observar, mas a que é dada pela sua própria voz, tal como ocorre em *Tess D'Urberville*, de Hardy.

Quase ao meio da tensão entre o "tell" e o "show", Friedman localiza o "I as witness" e o "I as protagonist", nas mesmas acepções de Brooks e Warren, com a diferença que no primeiro foco o narrador está mais próximo à subjetividade. Estranho, porque justamente este ponto de vista apresenta maiores vantagens, e, se assim é, segundo o raciocínio de Friedman, tal foco deveria estar mais perto da objetividade que da subjetividade.

Brooks e Warren, aquele de primeira pessoa protagonista é interno, e aquele do observador de primeira pessoa, externo.

Por outro lado, a noção de distância entre personagens e leitor também está à mercê de desentendimentos. Se para Brooks e Warren existe uma pequena distância entre personagem e leitor no foco de observador de primeira pessoa, para Lubbock⁵ ela se amplia, transportando o leitor para uma distância maior.

Poder-se-á constatar que, ao longo das discussões empreendidas, muitas disparidades deste tipo terão lugar. Essas vozes discordantes que se levantam são o atestado da dificuldade de uma classificação geral. É realmente impossível tentar controlar com poucos conceitos um número infinito de pontos de vista (e segundo James há cerca de cinco milhões de formas diferentes de se contar uma estória), isto porque cada romance tem uma finalidade particular, colocando em jogo certa combinação de valores.

Entretanto, a própria existência desta diversificação de opiniões se revela como o flagrante perfeito da presença do autor-implícito na obra: de acordo com a manipulação de tal ponto de vista, ele pode reduzir ou alargar a distância entre personagem e leitor, do que resulta que a distância entre eles é, por princípio, elástica.

A classificação de Friedman vem ampliar a escala sucinta de Brooks e Warren. Repousa, na sua base, uma tensão entre os dois modos de apresentação da matéria romanesca — o "tell" e o "show"⁶ — onde o "dizer" aponta para o pólo "onisciência" e o "mostrar" aponta para o pólo da "objetividade".

Descendente da escola teórica de James, os pressupostos de Friedman obedecem à crença de que a finalidade da ficção é a

⁵ LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. New York, Peter Smith, 1947.

⁶ FRIEDMAN, Norman. "Point of View in Fiction: the development of a critical concept". *PMLA* LXX, 1965. p. 1160-84.

Friedman considera como problema do narrador o de transmitir adequadamente a sua estória para o leitor. Assim, sua classificação decorre de uma série de perguntas: quem fala ao leitor? de que ângulo? (de cima, da periferia, do centro, de frente ou variando?); que canais o narrador utiliza para sua transmissão? (palavras, pensamentos e percepções do narrador? palavras e ações das personagens? percepções e sentimentos das personagens? através de que combinação?); a que distância da estória fica localizado o leitor?

Na nomenclatura de Todorov, a distinção entre "tell" e "show" pertence aos "modos" da narração e não aos "aspectos". Os "modos" concernem à maneira pela qual o narrador expõe a estória, enquanto os "aspectos" à maneira pela qual a estória é percebida pelo narrador. O "dizer" está relacionado à narração e o "mostrar" à representação.

de produzir uma ilusão de realidade, de maneira que o romance ideal e objetivo será aquele onde o narrador menos se deixe transparecer.

Assim, o último estágio de exclusão do narrador, o mais perto da objetividade, será o do foco "the camera", onde são registradas cenas, "trechos de vida", sem nenhuma inferição. É o caso de *The Killers*, o foco a que Brooks e Warren denominam narrador-observador. Próximos a este, numa escala descendente — que matiza os diversos níveis daquele narrador-observador de Brooks e Warren — há o "the dramatic mode", a "selective omniscience" e a "multiple selective omniscience".

No "the dramatic mode", desconhecem-se os pensamentos das personagens, mas estes podem ser concluídos somente através de seus atos e palavras. A *Idade Ingrata*, de James, é o representante deste tipo de foco, enquanto que aquele utilizado no *Retrato de Um Artista Quando Jovem*, de Joyce, pertence já à "selective omniscience". Neste, o narrador se restringe ao espírito de uma única personagem — Stephen Dedalus — sem, entretanto, assumir a primeira pessoa: o centro é fixo e tudo se resume à filtragem dessa mente específica.

A "multiple selective omniscience" é a exercida por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*, onde a estória vem filtrada diretamente das mentes das diferentes personagens, refletindo o espírito e a visão de cada uma delas.

Ao foco que Brooks e Warren denominam narrador onisciente correspondem, na classificação de Friedman, os tipos "editorial omniscience" e "neutral omniscience". O primeiro é o caso de *Tom Jones*, onde a voz do narrador predomina exercendo o "eu" ou o "nós", fazendo intrusões e generalizando sobre a vida apresentada. Na "neutral omniscience", se bem que o narrador fale impessoalmente, ele está sempre em estado de intervenção, e a estória resultante não é aquela que as personagens poderiam observar, mas a que é dada pela sua própria voz, tal como ocorre em *Tess D'Urberville*, de Hardy.

Quase ao meio da tensão entre o "tell" e o "show", Friedman localiza o "I as witness" e o "I as protagonist", nas mesmas acepções de Brooks e Warren, com a diferença que no primeiro foco o narrador está mais próximo à subjetividade. Estranho, porque justamente este ponto de vista apresenta maiores vantagens, e, se assim é, segundo o raciocínio de Friedman, tal foco deveria estar mais perto da objetividade que da subjetividade.

Tomachevski,⁷ ao contrário de Friedman, — e mais sucinto ainda que Brooks e Warren — reduz a dois os focos de visão, supondo neles uma variante. Se bem que utilize os mesmos termos de Friedman — objetividade e subjetividade —, Tomachevski confere a eles acepções inteiramente opostas.

A *narração objetiva* é aquela onde o narrador conhece tudo — e é portanto onisciente —, não precisando revelar ao leitor de que maneira adquiriu tais conhecimentos. A *narração subjetiva*, entretanto, é apresentada por um narrador definido que pode ser um *auditeur* ou testemunha ou uma personagem que foi colocada a corrente da narração por outros personagens, devendo sempre explicar ao leitor como tomou conhecimento dos fatos que narra — ele não é onisciente. A variante apresentada é a *narração mista*, que, como o próprio nome revela, pressupõe o enxerto de uma narração objetiva numa subjetiva ou vice-versa.

Se há disparidades no entendimento de um mesmo conceito, como se apontou a propósito da dicotomia "inside-outside" ou "internal-external", ocorre a mesma situação quanto às diferentes acepções conferidas a iguais termos. O que é subjetivo e onisciente para Friedman, torna-se, para Tomachevski, objetivo e onisciente. Pode-se apontar melhor as discrepâncias que vêm sendo encontradas, através do gráfico (ver página seguinte).

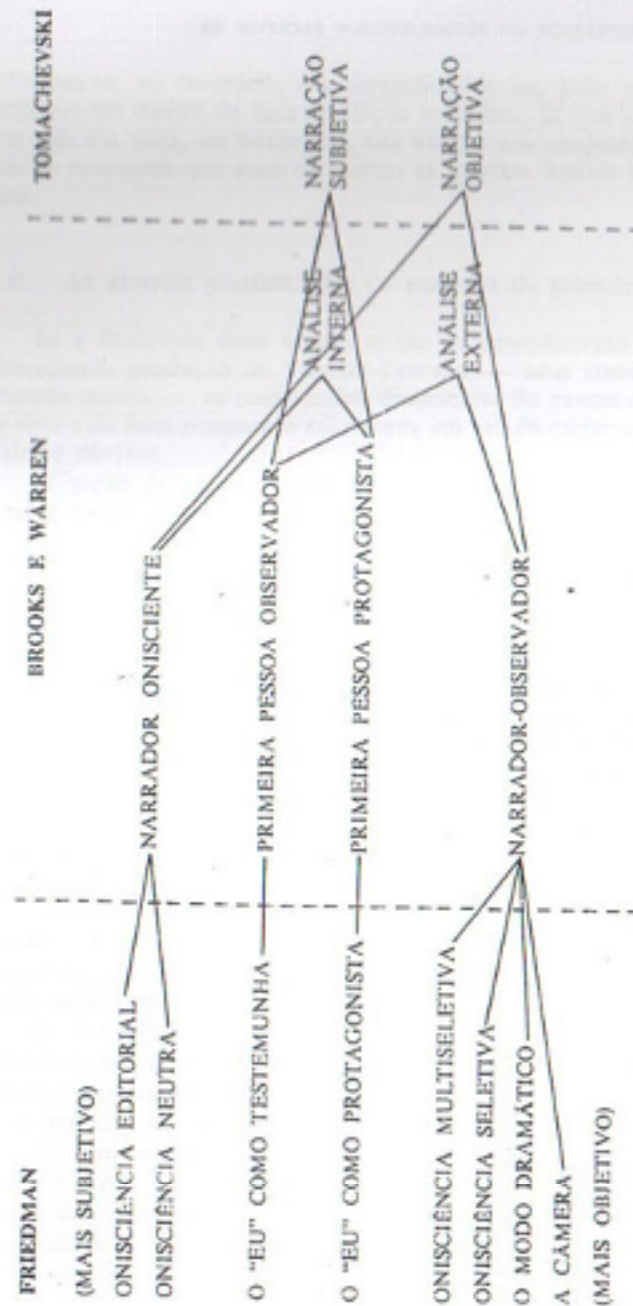
É no interior desta torre de Babel que o pesquisador tem que equilibrar-se no encontro de uma consonância: sem contar que este é ainda o primeiro estágio para a exploração da ótica romanesca.

A travessia se torna ainda mais complexa quando se observa a teoria de Lubbock que, tendo como alicerces a distinção entre "tell" e "show", prolifera as suas acepções.

Para ele, os diferentes pontos de vista decorrem das formas de *apresentação e tratamento* da matéria romanesca. A apresentação pode ser *cênica* quando o narrador está interessado num único e particular momento e não se estende numa visão geral, e será *panorâmica* quando o narrador exerce uma visão generalizada.

A apresentação cênica e panorâmica podem ser tratadas de forma *pictorial* (através do "quadro") ou de forma *dramática* (através de diálogos, forma própria do drama). O tratamento pictorial compreende a existência de um narrador que usa sua própria linguagem e seus próprios padrões de apreciação, a fim de

⁷ TOMACHEVSKI, B. "Thématique". In: *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965. p. 283-306.



reproduzir alguma realidade que está em sua mente — e neste caso a mente se transforma numa pintura: o narrador de Thackeray, por exemplo, trata de forma pictórica uma apresentação panorâmica. No tratamento dramático, entretanto, a mente do narrador desaparece e a estória se conta por si mesma: nos "Comícios Agrícolas de Yonville", em *Madame Bovary*, a apresentação cênica — o diálogo entre Ema e Rodolfo — se presta como catalisadora da apresentação panorâmica — os ruídos das vozes da multidão e dos animais expostos à venda.

O "quadro", porém, pode se tornar dramatizado quando a consciência receptiva de uma personagem — como a de Ema no "Baile de Vaubyessard" — se torna o espelho refletor dos acontecimentos.

Diante destes pressupostos, Lubbock considera que o romance ideal seria aquele cujo ponto de vista se adapta perfeitamente ao leitor, ou seja, aquele onde o tratamento dramático se sobrepõe ao pictórico: o romance de James. Porém, apesar de fazer certas restrições ao romance de primeira pessoa protagonista — o narrador não pode abandonar sua função de ver e relatar e não pode propiciar ao leitor que o veja por fora — ele considera que, estando a mente do narrador transparecida na flagrante agitação do seu pensar, tal romance desenvolve uma apresentação cênica tratada dramaticamente.

No caso da primeira pessoa testemunha, ao contrário, existe uma forte propensão para um tratamento pictorial da apresentação panorâmica. Romberg, que parte dos pressupostos de Lubbock para a defesa do romance de primeira pessoa, considera que em qualquer um dos romances deste tipo o foco será sempre "dramático". A justificativa que fornece repousa sobre a convicção de que, desde que o "autor" — não mais no sentido de narrador, mas no sentido de "autor da estória do narrador" — se ausente da cena e empreste voz ao narrador — e para Romberg tal fato somente ocorre nos romances de primeira pessoa — haverá um foco "dramático".

Mais uma vez regressa-se aos mal-entendidos decorrentes do fato de não se considerar a existência do autor-implícito como o *sine qua non* metodológico ao exame do ponto de vista. Mais uma vez se imagina que é o "autor" — e não o seu narrador — aquele que fala na terceira pessoa.

De resto, se tanto o narrador do romance de primeira ou de terceira pessoa é sempre um disfarce do autor-implícito, estas classificações não procuram aproximar os dois tipos de romances.

Esforçam-se, ao contrário, em diversificá-los ou, pelo menos, a considerá-los dentro de uma gradação arbitrária, já que cada teórico tem em vista, ao estabelecer sua escala, um conjunto específico de romances que mais ou menos se ajustam àquele ponto de vista. bom!

2.0. As diversas possibilidades do romance de primeira pessoa

Se a finalidade deste estudo reside no entendimento de uma determinada produção de Vergílio Ferreira — seus romances de primeira pessoa —, as constatações decorrentes do exame do ponto de vista e da ótica romanesca adicionam, em vez de esclarecimentos, maiores dúvidas.

A noção de ponto de vista só tem utilidade enquanto acesso à visão dominante do romance. Portanto, se o objetivo último é tentar abarcá-la, o caminho que se abre vem repleto de percalços, pois, mesmo dentro do nível linear com que aqui se entende o foco narrativo, a visão de primeira pessoa não se encontra devidamente explicitada.

As teorias revistas nada socorrem: um narrador diz "eu" e outro diz "ele". Entretanto, se para o autor-implícito há duas opções de disfarce, duas formas codificadas de manipulação da máscara — a primeira e a terceira pessoa — e ele se decide por uma, é porque necessariamente deve haver, para além de toda complexidade específica dos valores pretendidos, não simplesmente uma "predileção" por esta ou por aquela pessoa narrativa, mas antes uma *restrição* que uma ou outra forma pode emanar. ←

Não se pretende implicar juízo de valor nesta afirmação, mas inevitavelmente propor uma questão "ingênua": por que razão um mesmo romancista escreve romances tanto na primeira pessoa quanto na terceira, como é o caso de Vergílio Ferreira? E por que razão alguém se decide deter-se ao exame de um grupo de romances de primeira pessoa em vez de estudar indiscriminadamente romances de primeira e de terceira pessoa, já que sabe ser, de antemão, inexpressiva a categoria de "pessoa", pois que a verdadeira visão pertence ao autor-implícito?

A resposta à segunda questão decorrerá da elucidação da primeira, e o percurso é difícil. Poder-se-ia facilmente responder que, diante das propostas e finalidade que tenciona levar adiante, o autor-implícito optará por esta forma e não outra, o que é inteiramente correto e óbvio.

Entretanto, — e o caso Keller regressa à tona — depois de ter escrito a primeira versão do seu *Der Grüner Heinrich*, Keller tem consciência de que a forma utilizada — predominantemente na terceira pessoa — não é pertinente à matéria desenvolvida. Mesmo admitindo que a forma autobiográfica não seja "estilisticamente correta",⁸ ele prefere reescrever seu romance na primeira pessoa, conferindo à matéria a coerência pretendida.

Inquieta-se depois, é verdade, mas quanto ao "direito", à "legitimidade" teórica do romance de primeira pessoa e não mais quanto à adequação da forma. Diz ele: "o lugar de mérito que vós atribuis ao meu livro é simplesmente impossível pela excelente razão que a forma autobiográfica é muito pouco poética e exclui a pureza e a objetividade soberanas da verdadeira linguagem poética; ora, o fato de que esta forma seja imposta é precisamente a prova da existência de um defeito fundamental".⁹

Assim, mesmo dando ouvidos ao parecer da tradição teórica em que se inseria e que considerava o romance de primeira pessoa uma forma menos poética, Keller preferiu a coerência interna da matéria à subjugação da forma que, embora julgasse correta, era-lhe impertinente.

Sem dúvida alguma, a matéria romanesca apresenta uma restrição e cerceia o procedimento. Como diz Lubbock, a forma adequada é aquela que desenvolve inteiramente as potencialidades do assunto.

Porém, afirmar isto é o mesmo que nada, pois, de certa forma, é supor que a "matéria" já traga em si a sua própria compleição formal; é acreditar que a "matéria" tenha já imanente a sua forma sem o concurso de qualquer mediação.

Em última instância — e regressa-se novamente à primeira hipótese — a decisão por tal ponto de vista cabe inteiramente ao autor-implícito. Porém, se é mais acertado percorrer tal caminho e não outro, como no caso de Keller — e este não é, de forma alguma, um caso isolado, pois que todo romancista, ainda que sem alardes, deve ter problemas desta espécie quando se vê frente à composição — é porque a limitação deve estar localizada no próprio conceito de ponto de vista.

Qual seria a diferença fundamental — e se não houver resposta afirmativa a incursão resulta inútil — entre o romance de

⁸ ROMBERG, Bertil. *Studies in the Narrative...* p. 264. A fim de constatar-se as diferenças entre uma e outra versão, V. "Comparison of the Two Versions". p. 264-75.

⁹ KAYSER, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" *Poétique* 4. p. 498.

primeira pessoa e o de terceira? O que o código de terceira pessoa permite e o que o código de primeira pessoa não permite? Quais as vantagens e desvantagens específicas a cada um destes códigos?

Quer queira ou não, o autor-implícito terá de aceitar, para se comunicar com seu leitor, para lhe impor seu universo, um registro codificado pela cultura — e esta é a exigência de toda comunicação lingüística. É a partir das restrições estabelecidas pelos códigos romanescos que ele terá de articular sua matéria e seus valores. Do acerto na escolha do código decorrerá a plausibilidade de comunicação da sua obra.

Pouillon,¹⁰ para quem o romance constitui a experiência do homem pelo homem — supondo-os, respectivamente, romancista e leitor —, a compreensão das personagens é análoga à compreensão dos seres reais, o que nega uma diversidade fundamental entre a compreensão de si mesmo e a do outro. Há, portanto, uma grande proximidade entre a experiência vivida — a psicologia — e o romance.

Por esta razão, o romance é sempre "autobiografia", pois o "autor" retira, da natureza e da sua própria experiência, os elementos vivos e significativos para proceder à "biografia" de um ser imaginário. Para moldar-lhe as feições e inflar-lhe vida, ele terá de conferir a este ser foros de vida real: terá de dotá-lo de uma dimensão psicológica e de uma duração temporal, dados relativos à existência humana. Do modo de compreensão da realidade nascerá o ponto de vista, ou seja, a visão "par derrière" ou a "du dehors" ou a "avec".

Na visão "avec" — a do narrador de Proust, por exemplo —, uma personagem é eleita como o centro do relato e o leitor verá as outras personagens e seguirá a estória ancorado nela. Em consequência, o personagem-narrador será sondado e revelado ao leitor através da investigação que empreender sobre as outras personagens e a vida. O interior destas será vasculhado pelo interior deste narrador "com" quem se está, que, pela sua posição existencial, difere das outras personagens.

E Pouillon aponta a especificidade do romance de primeira pessoa: tal romance exige uma compreensão simpática e sentimental da realidade, frequentemente deformante e fonte de mal-entendidos. Mas, ao mesmo tempo, adverte que a visão "avec" não é necessariamente de "sugestão", podendo tomar compleição híbrida, já que este gênero é bastante instável.

¹⁰ POUILLON, Jean. *Tiempo y Novela*. Versão castelhana de Irene Cousien. Buenos Ayres, Paidós, 1970.

Reconhecendo o hibridismo deste romance, Pouillon admite que ele pode conter também focos relativos à terceira pessoa, que seriam decorrentes da própria utilização da visão "avec". Assim, tanto a visão "par derrière"¹¹ — a de "análise" — quanto a visão "du dehors" podem estar presentes *também* no romance de primeira pessoa.

Todorov,¹² que neste aspecto descende de Pouillon, retoma a questão e procura esclarecê-la em seus próprios termos. A distinção que alicerça sua teoria é estabelecida entre dois tipos de narração: aquela que não representa seu próprio processo de enunciação e aquela que o faz.

No primeiro caso — o do romance de terceira pessoa — a intervenção do narrador pode ser restrita, como em *Madame Bovary*, o que confere à narração um caráter "objetivo", pois que nela se realiza com o auxílio do discurso "referencial". Se as intrusões do narrador são mais freqüentes, o discurso será "avaliatório". Ambas se expressam através ou da visão "par derrière" ou "du dehors".

Se, entretanto, o narrador é *representado* — como no romance de primeira pessoa — a visão que o leitor terá dele será fundamentalmente diferente da que tem dos outros personagens, pois este será o *sujeito da enunciação que é ao mesmo tempo sujeito do enunciado*. Se ele detém a visão "avec", as visões referentes às outras personagens podem ser iguais àsquelas do romance de terceira pessoa: a "par derrière" ou a "du dehors".

¹¹ A visão "par derrière" implica um modo de compreensão que é um modo de conhecimento, porque introduz a reflexão e o desdobramento próprios da análise. A visão "avec" seria a representação da consciência pura, enquanto que a "par derrière" seria o conhecimento reflexivo. Neste caso, o narrador se coloca atrás da personagem, separando-se dela a fim de observá-la melhor para poder considerar de forma objetiva e direta a sua vida psíquica. O narrador é um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece de antemão tudo o que vai acontecer. Sobre a visão "du dehors", Pouillon afirma que o "fora" é sempre revelador, mesmo que se desconheça o que ele revela. Na verdade, não pode haver separação entre a conduta e os sentimentos porque não há sucessão temporal entre o sentimento e o ato, há, ao contrário, simultaneidade. Deste modo, a visão "du dehors" supõe o "dentro" e, em consequência, ela não pode manter-se como tipo independente porque remete aos dois tipos da visão por "dentro". Ela pode estar também presente num romance "avec", pois se ver "com" é ver aquilo que aparece a quem "com" quem se está, a visão "de fora" se estabelece a partir de "dentro" e se torna significativa porque permaneceu interiorizada.

¹² Todorov, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1970: "Les catégories du récit littéraire". *Communications* 8. Paris, Seuil, 1966. p. 125-51.

Entretanto, se Pouillon e Todorov são unânimes em apontar na visão de primeira pessoa uma especificidade que não encontram na visão de terceira pessoa, não se pode imediatamente serenar o espírito e descansar a vigilância, sem antes procurar verificar o inverso.

Ora, como se sabe, dentro dos diferentes graus de romance de terceira pessoa, pode-se encontrar sem muito espanto um tipo que alie também à sua, a visão de primeira pessoa. Sem ir muito longe, elege-se o romance da "mente dramatizada" de James e poder-se-á verificar que nele, a *especificidade* do romance de primeira pessoa também está presente.

Neste caso, o narrador na terceira pessoa detém, através do discurso "referencial", a narração, manipulando uma visão "par derrière" ou "du dehors". Mas esta transformar-se-á imediatamente em visão "avec" quando o narrador passar o discurso para a "mente" ou para a boca de uma personagem em primeira pessoa. Repentinamente, a personagem se tornará um narrador-sujeito-da-enunciação que registrará à sua maneira — "deformante" e "fonte de mal-entendidos" — a sucessividade da narração — onde também é sujeito do enunciado — entregando-a de volta, posteriormente ao narrador primeiro: o que era apanágio do romance de primeira pessoa passa a ser também uma qualidade do romance de terceira pessoa.

Como resolver tal impasse? Afinal, tanto no romance de primeira pessoa quanto no de terceira há a *mesma* possibilidade: o romance de primeira pessoa pode ter visões de terceira pessoa e o romance de terceira pessoa pode ter visões de primeira pessoa. Por conseguinte, os dois *códigos* resultam iguais, e a escolha deste ou daquele ponto de vista decorre inevitavelmente da "predileção" do autor-implícito, o que parece não conferir nenhum atestado de rigor e de precisão à metodologia ficcional.

No entanto, a classificação de Booth — que se presta tanto ao romance de primeira pessoa quanto ao de terceira — conceituando como irrelevante a categoria "pessoa", deve ser seriamente considerada. Trata-se do estudo mais minucioso e atento de que se tem notícia, e se por um lado supõe a igualdade dos dois tipos de romance, é só com a finalidade de esclarecer que há infinitas possibilidades de conjugação dos pontos de vista. Assim, em vez de reduzir, Booth amplia a dimensão do problema.

Advertindo continuamente a existência do autor-implícito como mediador em qualquer situação, a escala de Booth se assenta em dois ramos principais de narradores — os *representados* e os *não*

representados. Atravessa e enriquece esta distinção a certeza de que mesmo os mais discretos narradores são sempre representados; o que os diferencia é o fato de serem ou não *explicitados*. Assim, a variedade de tipos humanos que figuram como narradores explicitados é tão ampla quanto a tipologia das personagens, pois eles aparecem geralmente como personagens centrais, dotados de expressiva energia física, mental e moral.

Os narradores *não explicitados* — aqueles que não se confessam como tais (mas todo discurso, todo gesto é sempre narrativo) — também se apresentam na primeira ou na terceira pessoa, e na maior parte das vezes aparecem camuflados como “consciências focais” na terceira pessoa ou como os *raisonneurs* de Molière. Tomam a compleição de “espelhos polidos”, onde tudo se reflete claramente, ou então a de “câmeras obscuras” de difícil acesso.

Os narradores *não representados* não têm rosto e nenhuma característica pessoal, manifestando-se através da narração “impessoal”, tal como ocorre ao narrador de *Madame Bovary*, que se torna representado somente quando, no primeiro capítulo, diz que “nós” estávamos na sala de aula quando Charles Bovary entrou. Os narradores *representados*, ao contrário, encarnam o “dizer enquanto mostrar”, dramatizando sua própria mente na medida em que narram a estória.

São os “refletidores” na primeira ou na terceira pessoa, como ocorre nos romances de James; são os “puros observadores” como o “eu” de *Tom Jones*; são “agentes” que têm influência (máxima ou mínima) no decorrer dos acontecimentos, como *Tristan Shandy* (na primeira pessoa) ou o Paul Morel de *Filhos e Amantes*, de Lawrence, na terceira pessoa.

Todos eles podem apresentar a matéria romanesca em forma de cena, de “quadro”, de “resumo” ou através de uma combinação específica, diferindo sempre quanto ao número e ao gênero de comentários. Também os torna diferentes entre si o fato de terem ou não consciência de serem “escritores”, decorrendo daí a possibilidade de discussão explícita da “obra” que estão “elaborando”.

Entretanto — e Booth vai mais longe ainda demonstrando a marca do autor-implícito — eles nunca estão na mesma posição, pois cada um deles mantém — de acordo com a especificidade da obra — um grau de distância particular (de identificação ou de oposição) que os separa ou os aproxima do autor-implícito, do leitor e das personagens. Além disto, o narrador pode aliar-se a um deles contra os outros, e os jogos de conluios e posições são extremamente ricos, o que explica a preferência ou a repulsa do

leitor por uma personagem ou narrador, quando, segundo os padrões morais que “aparentemente” vigoram no romance, a atração negativa ou positiva “deveria” ocorrer de maneira diferente.

Em *Emma*, de Jane Austen, por exemplo, o narrador não está engajado com Jane Fairfax, o mesmo ocorrendo com Emma — o refletidor principal — que a desaprova categoricamente. Porém, o autor-implícito, que está propenso a Jane e que a aceita quase incondicionalmente, faz com que o leitor tome partido de Jane contra Emma e o narrador. bom!

Há também um outro tipo de narrador — o indigno de confiança — que transforma inteiramente o impacto da obra, pois, falando e agindo como se estivesse em consonância às normas implícitas da obra, na verdade não está. Ele não precisa mentir — se bem que este recurso seja usado pelo narrador indigno de confiança de *La Chute*, de Camus, por exemplo — mas ocorre, geralmente, que ele pretende ter qualidades ou defeitos que o autor-implícito lhe recusa, como em *Huckleberry Finn*, de Twain, onde apesar de o narrador afirmar-se pavoroso, o autor-implícito louva em silêncio as suas virtudes.

De uma maneira geral, os narradores podem ter privilégios absolutos (de onisciência) ou limitados (temporários, permanentes ou lúdicos), cuja profundidade pode oscilar desde o plano moral até o psicológico.

Booth conclui sua classificação apontando que as escolhas do romancista são referentes mais ao grau que à espécie de técnica utilizada, e que, somente no momento em que tenta captar para os seus leitores todas as virtualidades da idéia que desenvolve, o romancista descobrirá a sua técnica. *

Se a espécie de técnica é irrisória e o grau da técnica expressivo, para além da certeza do que cada romance sintetiza sempre um caso particular, há pelo menos a possibilidade do encontro de *limitações de grau*. Não se pretende afirmar que tais assuntos se prestem mais a tal grau de ponto de vista que a outro, mas tão-somente observar qual o grau possível ao foco de primeira pessoa que é *estranho* à variedade de pontos de vista de terceira pessoa.

Uma resposta a esta hipótese poderia, quem sabe, oferecer depois uma possível rota a questões mais intrincadas como aquela por que um romancista reescreve seu romance. Somente para dar-lhe nova feição, visto que a mudança de ponto de vista implica em transformação? Ou porque notou, depois de algum tempo, que as potencialidades do seu assunto pudessem ser exauridas se adotasse um outro grau de ponto de vista que implicasse a ilumi-

nação ou o apagamento de uma determinada personagem? Ou porque, à medida que o romance se dispõe no tempo, a necessidade de uma comunicação contemporânea pedisse o socorro de um outro grau, cuja validade acarretasse uma repercussão mais íntima? Ou porque supõe, ludicamente, que o mesmo romance possa ser reescrito de cinco milhões de maneiras diferentes?

Mas cinco milhões de maneiras diferentes acarretam cinco milhões de romances diferentes acerca do mesmo assunto, assinados pelo mesmo romancista. Na Literatura Portuguesa, as três edições de *Pequenos Burgueses*¹² mostram a busca incessante de Carlos de Oliveira para se apaziguar — definitivamente? — com a obra que, a seus olhos, solicita a cada dia novas incursões no profundo coração das suas virtualidades romanescas.

Destrinçar esta complexidade de alternativas é extrapolar as finalidades aqui assumidas. Mas tentar encontrar uma diferença geral e significativa entre os graus do ponto de vista do romance de primeira pessoa e o de terceira não é somente o intuito deste estudo como também a resposta desesperada à sua justificação.

3.0. Linha divisória entre romance de primeira e de terceira pessoa. Ideologia.

Uma constante acerca do foco de primeira pessoa percorre — não de forma embrionária (como no conceito de Pouillon), mas já de maneira incisiva com vida própria e nome — a obra dos teóricos que se debruçaram sobre o assunto. Romberg denomina-a “aspecto dual do narrador”, noção que assegura ao narrador de primeira pessoa a ambivalência como sujeito e objeto da ação: o narrador é personagem da própria história que conta.

Este conceito implica a presença de dois atos diferentes — o narrar e o experimentar — catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre os seus dois “eus” — distância e proximidade perspectivas — é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima — o narrador é velho e o personagem é moço — até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo.

A distância reduzida é ocasionada pela “the radio documentary feature”, que promove uma situação épica oral (ao contrário

¹² A primeira edição data de 1948, a segunda de 1952 e a terceira de 1970: atestam a existência de três romances diferentes.

da situação épica escrita das outras gradações), pois o narrador comunica os acontecimentos à medida que eles ocorrem. Narrador e personagem se tornam presentificados, mas uma dificuldade ficcional decorre, desde que o narrador ou toma parte ativa na ação ou deve restringir seu papel ao de um observador.

Também Mendilow¹⁴ aponta esta característica do romance de primeira pessoa, denominando-a “loco duplo”, enquanto Pelc¹⁵ acredita que existe uma relação semântica que se mantém entre narrador e personagem, já que, como participante da ação, o narrador se torna o referente extralinguístico dos signos que compõem a narração.

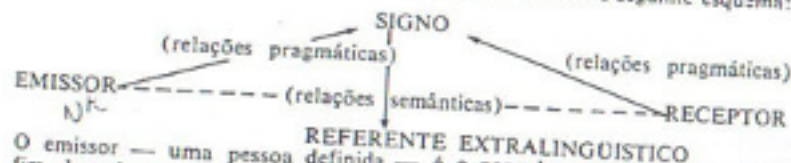
Já aqui, um outro esclarecimento se esboça dentro do próprio corpo do romance de primeira pessoa. Se o narrador é apenas produtor da narração, a relação entre ele e o referente extralinguístico dos signos que a compõem se torna pragmática.

Ora, tanto no romance de terceira pessoa quanto no romance de primeira pessoa testemunha ou observador, a relação mais estável será a pragmática, pois a função do narrador é sempre a de produzir a narração. Em princípio, se como testemunha ou observador de primeira pessoa o narrador participa de alguma forma da história, a possibilidade de se encarar como personagem,

¹⁴ MENDELOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Ed. Globo, [s.d.].

¹⁵ PELC, Jerzy. “On the Concept of Narration”. *Semiotica III*. Neuchâtel, Mouton, 1971. p. 1-19.

Partindo do conceito semiótico de narração, Pelc elabora o seguinte esquema:



O emissor — uma pessoa definida — é o narrador, porque usa signos a fim de relatar alguma coisa por meio deles; o receptor — uma pessoa definida — decodifica os signos produzidos pelo narrador, a fim de entender o que ele narra.

A relação semântica é unidirecional e fica entre o signo e seu referente extralinguístico, e as relações pragmáticas ficam entre o emissor e o signo, e inversamente entre o receptor e o signo. Este “sobre o que” o narrador narra é o referente extralinguístico do signo ou dos signos que produzem a narração.

Tomando a relação entre o narrador e o referente extralinguístico do signo, esta alguma coisa sobre a qual o narrador narra é ou um objeto real de suas observações ou lembranças ou um objeto irreal, fictício. A mesma relação se estabelece entre o receptor e o referente extralinguístico do signo.

foco de
1ª
pessoa

e portanto como referente extralingüístico, é muito remota. Ele está ocupado em seguir a personagem principal (que é diferente de si) e preocupado em justificar as fontes do seu conhecimento — e esta é a sua "participação", a de testemunhar e observar —, de maneira que a relação semântica se torna muito reduzida, deixando-se encobrir pela constância da relação pragmática.

Assim, o "foco duplo" ou o "aspecto dual" do narrador se restringe ao romance de primeira pessoa protagonista,¹⁶ onde a finalidade do narrador é narrar-se a si mesmo. Por ironia, conferem-se a este foco "egofista" e narcisista as honras da dualidade.

Porém, o aspecto mais bizarro desta convenção que, sem pudor, se manifesta como "eu" e como "ele" reside na alegoria que ela "representa". O narrador (que é uma máscara do autor-implícito) confessa ser o autor da narração e, em consequência, transforma em seu o rosto onde as outras máscaras — as personagens — adquirem vida.

Ora, esta convenção é simplesmente a expressão da realidade que a precede e da qual a convenção emerge. Representando na simulação do narrador a sua própria, o autor-implícito elabora no romance de primeira pessoa a "mimesis" do seu próprio ato de criação, tornando verossimilhante o que já era veracidade.

O autor-implícito *recria* o seu próprio relacionamento com as suas máscaras através do relacionamento que o narrador mantém com as personagens: na distância ou proximidade com que as observa, na simpatia ou antagonismo com que as concebe, na própria imprevisibilidade que separa o projeto do narrador da sua execução. O autor-implícito *dramatiza* no romance de primeira pessoa a origem e o desenvolvimento da sua ficção.

Mas "imitando" a própria realidade em que se circunscreve, ele se distancia mais e mais. Quando o narrador veste a máscara das personagens, o rosto do autor-implícito já se perdeu, para o leitor, na espessura dos disfarces. E, por isso, mais camuflado e livre, ele pode transitar silenciosamente na profundidade ou na superfície da obra, distribuindo-se e irradiando-se em tentáculos que a enlaçam. Sua intenção, que se desgasta e toma percursos diferentes como aquela do narrador, confere-lhe, por fim, a sua

¹⁶ A fim de evitar incompreensões, adverte-se que toda a vez que for nomeado "romance de primeira pessoa" tem-se em vista esta conceituação de romance de primeira pessoa protagonista. Em caso contrário nomear-se-á explicitamente romance de primeira pessoa observador ou testemunha. Por outro lado, quando se pretender nomear o narrador de primeira pessoa, falar-se-á simplesmente em narrador, reservando-se narrador de terceira pessoa ao deste romance específico.

imagem completa, que se desenha não através do que ele queria dizer, mas através do que ele disse.

Muitas vezes, do lugar difícil das suas decisões, o autor-implícito permite ao narrador a simulação de ter consciência de estar escrevendo um romance. Possibilita-lhe, então, discutir o trabalho e as vicissitudes que afligem ao narrador na decorrência da obra. Pode conceder-lhe também "lapsos" de memória, mas na maioria das vezes, credita ao narrador uma "memória perfeita" que tem-se difundido como a convenção mais característica do romance tradicional de primeira pessoa.

Talvez a crença de que autor e narrador sejam a mesma pessoa tenha advindo desta convenção e, mais remotamente, talvez o próprio conceito de onisciência do autor seja oriundo daqui.

Pela compleição que o romance de primeira pessoa toma — e a própria nomenclatura o revela como "autobiográfico" — traduzindo, em termos ficcionais, a realidade da criação, é possível que seja ele o grande responsável pelos mal-entendidos teóricos. Por isso, quando se aponta o seu caráter de espelho (de "mimesis") da verdade ficcional e retira-se dele algum corolário, não se pretende acrescentar mais um aos já existentes mal-entendidos: regressa-se ao conceito de "onisciência" não para afirmar que é errôneo, mas tão-somente para adicionar-lhe uma possibilidade.

Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o seu narrador explicita a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretendia narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência plantea sobre o relato — dados que surgem em Proust e em Gide (*Les faux monnayeurs*) —, é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção.

Ora, quando se toma conhecimento de que, como "operário do texto"¹⁷, o autor-implícito trabalha a palavra e a conduz ao seu significado, enfrentando e removendo as próprias limitações a que tinha se circunscrito, esta verossimilhança acaba por garantir para si um estatuto real.

Como se vê, se a teleologia é a qualidade superior que o designa — juntamente com a onisciência, a onipresença e a destreza na previsibilidade —, ela existe para o crítico ou leitor virtual porque inferida através de um processo retroativo. Ela nasce da possi-

¹⁷ Prefere-se esta expressão de Mackery, pois ela faz transparecer mais adequadamente a relação de trabalho entre escritor e texto. MACKERY, Pierre. *Para uma Teoria da Produção Literária*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa, Ed. Estampa, 1971.

bilidade de conferir significação "prevista" à obra, depois que toda a cadeia semântica já encontrou repouso. Assim, se a situação do autor-implícito é épica como o é aquela declarada pelo narrador de primeira pessoa, o seu caráter pretérito reside mais propriamente no ato de criação que no trabalho de doar sentido à criação. É do ponto de vista do crítico — que depois da leitura da obra pode percorrer as relações significativas — que a situação épica do autor-implícito se torna flagrante. Afinal, segundo Booth, o autor-implícito é o andaime que o espírito do leitor erige com o auxílio dos elementos do texto.

Se bem que estas conjecturas tenham desviado do seu curso a proposta inicial, elas se prestam, pelo menos, como problematização e abertura possível a alguns aspectos negligenciados do romance de primeira pessoa. Também auxiliam, por outro lado, a precisar mais devidamente no desenvolvimento deste trabalho o conceito de teleologia enquanto qualidade do autor-implícito.

Assim, retomando a noção de "aspecto dual" ou "foco duplo", apanágio do romance de primeira pessoa protagonista, constata-se mais cautelosamente em Lefebvre¹⁸ que a diferença de convenção entre os dois tipos de pontos de vista — o de primeira e o de terceira pessoa — consiste mais propriamente na predominância de um termo sobre outro. No romance de primeira pessoa há a ascendência da "narração" sobre a "diegese", ocorrendo o inverso no caso do romance de terceira pessoa.¹⁹

¹⁸ LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel, La Baconnière, 1971. Lefebvre refuta o fundamento filosófico que alicerçava a tese de Pouillon, afirmando que a literatura não resolve o problema da autenticidade, mas que ela é, ao contrário, a encarnação de tal problema, interrogando-se incansavelmente sobre a possibilidade e a inadequação da "visão" do mundo. Lefebvre considera como um falso problema o das visões, já que ele só existe a partir de uma convenção realista da vida, porque o mundo não é o que é, mas o que se percebe e o que se pensa dele. Ele concebe a "narrativa" como sendo todo discurso que evoca no leitor um mundo imaginado como real, material e espiritual, situado num espírito determinado que pode ser o de um narrador ou o de uma ou mais personagens. A "narração" seria o discurso verbal que introduz o mundo — a enunciação. A "diegese", termo que ele toma emprestado de Aristóteles, é a imitação indireta tal como ocorre no "récit" ao contrário da mimesis, imitação direta, como existe na representação teatral. A "diegese" consiste no conjunto de significados que supõe-se relacionarem-se a coisas existentes. A "narrativa" seria a articulação entre a "narração" e a "diegese".

¹⁹ Valendo-se da terminologia de Pouillon, Lefebvre lança sobre o problema uma dimensão sociológica que avalia, em termos "morais", as diferentes visões. A visão "avec" é a do romance do século XVIII, a do "roman-journal" ou a dos romances que utilizam monólogos interiores: neste gênero

Em Frye²⁰ se depreende que as duas faces do "mýthos" aristotélico implicam duas tendências principais da ficção. De um lado aquela que se ancora na "narração" — a de primeira pessoa — e de outro, aquela que se assenta na "trama" — a de terceira pessoa.

Entretanto, o conhecimento de tais conceitos não assegura a especificidade do romance de primeira pessoa: o fato de o narrador ser simultaneamente sujeito da enunciação e sujeito do enunciado é preterido pelo atestado de predominância de um termo sobre o outro. Esse fator decidiria a espécie de romance.

Genette²¹ confirma a ascendência de um procedimento sobre outro, mas não se limita à constatação: caminhando para além da justificativa daquilo que assegura, abre as portas à certeza da hipótese que tem conduzido esta pesquisa.

existe uma predominância da "narração" sobre a "diegese". O "autor" finge experimentar a vida interior de uma personagem, numa situação que ele mesmo provavelmente não viveu: a restituição literária de uma experiência vivida não pode ser questão de "traduzir" esta experiência, mas sim de verdadeiramente metamorfoseá-la para que se torne arte. Sociologicamente, esta visão convém ao século XVIII pelo gosto do "documento" e é testemunha de uma vontade de realismo empírico, aliada ao espírito da "Encyclopédie". A visão "par derrière" é a utilizada pelo romance clássico do século XIX. Ela seria, dentre todas, a menos "desonesta", desde que pela sua utilização, o "autor" confessa saber tudo sobre os personagens e acontecimentos que ele efetivamente inventou. Ele somente deve-se precaver no sentido de não fornecer tudo de uma só vez, mas aos poucos. Esta visão traduz a confiança na burguesia triunfante, na possibilidade de uma explicação total dos fatos psicológicos e sociais. A visão "du dehors" sofreu a influência do cinema e é particularmente a do romance do século XX, a do "nouveau roman": aqui, a "diegese" tem tendência a dominar a "narração". Ela traduz uma inquietude crescente do indivíduo em face do mundo que tende a lhe escapar, cada vez mais absurdo e misterioso. O romance que utiliza tal visão repousa sobre a convenção de "mauvaise foi", já que o "autor" parece renunciar a todas as convenções, quando na verdade ele junta mais uma às existentes.

²⁰ FRYE, Northrop. "Crítica Histórica: teoria dos modos." In: *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973. p. 39-72.

Frye divide a literatura em "ficcional" e "temática", e demonstra que a ficcional se refere propriamente à "trama", enquanto a temática compreende a "narração". Neste caso, o interesse primário está na "dianóia", "a idéia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução de "dianóia" talvez seja "tema", e a literatura com esse interesse ideal ou conceptual pode ser chamada temática" (p. 58).

²¹ GENETTE, Gérard. "Frontières du récit." *Communications* 8. Paris, Seuil. p. 152-63.

Há dois procedimentos principais que norteiam as direções ficcionais: o "discurso" e a "narrativa". O campo do discurso está delimitado por certas formas gramaticais — o pronome "eu", certos demonstrativos, advérbios, tempos verbais (o presente, o "passé composé" e o futuro) — enquanto a forma estrita de narrativa é marcada pelo emprego exclusivo da terceira pessoa e dos tempos verbais — o "passé simple" e o mais-que-perfeito.²²

De qualquer modo, a oposição se dá entre a *subjetividade* do discurso e a *objetividade* da narrativa, já que esta se define pela ausência a toda referência ao narrador, enquanto que a subjetividade do discurso decorre da referência a um "eu" que é o da pessoa que mantém a emissão.

A narrativa compreende propriamente a "estória", a "trama", a "efabulação", e ela surge na transitividade absoluta do texto. O texto é proferido por ninguém — ninguém se responsabiliza explicitamente pela emissão — de maneira que, para a sua compreensão integral, não importa conhecer-se quem fala, onde e quando. A situação épica está sustentada fora da ficção. No discurso, ao contrário, alguém fala, a situação épica está interiorizada, e ela é foco das significações mais importantes. O discurso é o modo "natural" da linguagem, e a narrativa o modo particular definido por um certo número de condições restritivas e exclusões.²³

²² Segundo Maurice Grevisse (*Précis de grammaire française*, Gembloux, E. J. Duculot, 1969) o "passé simple" exprime um fato passado considerado desde seu início e cujo desenvolvimento toma fim: ele não marca o contato que este fato, em si mesmo ou por consequência, pode ter com o presente. Ele permite fazer ver muitas ações em sua sucessão e fazer aparecer a progressão dos acontecimentos, por isso convém particularmente à narração de fatos passados. Ele não se emprega senão na língua escrita. O "passé composé" exprime um fato passado, acabado no momento em que se fala, e que se considera ligado ao presente (algumas vezes o fato tem lugar num período ainda não inteiramente completo, outras vezes, ele exprime uma seqüência resultante do presente).

²³ Genette parte da distinção de Benveniste e a aproxima ao romance, concluindo que até então não foi possível resolver, de maneira convincente, o problema colocado por estas relações. Em todo o caso, é este o inventário das combinações encontradas: ora o autor-narrador assume o seu próprio discurso e intervém na narrativa com uma indiscrição ironicamente marcada, interpelando seu leitor no tom da conversação familiar, como ocorre em Cervantes, Scarron e Fielding; ora o autor-narrador transfere todas as responsabilidades do discurso a uma personagem principal que narrará e comentará ao mesmo tempo os acontecimentos, sempre na primeira pessoa — este é o caso dos romances picarescos; ora, não podendo se resolver nem a falar em seu próprio nome nem a confiar a tarefa a um só perso-

Acontece que tais estados de discurso e narrativa *nunca* se encontram puros: há uma dose de narrativa no discurso e uma dose de discurso na narrativa. *Entretanto*, "le discours peut 'raconter' sans cesser d'être discours, le récit ne peut 'discourir' sans sortir de lui-même".

Eis, enfim, o âmago do problema: qualquer intervenção de elementos discursivos no interior de uma narrativa é sempre sentida como *infração*. O discurso, porque se responsabiliza pelo seu ato de emissão, não se desautentica e nem se distorce com a presença de elementos narrativos.

Se é verdade que o romance da "mente dramatizada", por apresentar características julgadas específicas ao romance de primeira pessoa, impediu a demonstração anterior, nada mais resta a fazer senão regressar a ele com a ansiedade pela luz que um novo confronto pode agora oferecer.

Detendo a narrativa, o narrador na terceira pessoa entrega a seqüência do relato a uma personagem que, na primeira pessoa, e em seus próprios termos, filtrará as suas experiências, doando de volta, depois, o relato ao narrador. Assim, o trajeto que a narração percorre se estabelece numa seqüência "narrativa-discursivo-narrativa" que, de acordo com o regresso da voz desta personagem, ou de acordo com a igual manifestação por parte de outras personagens, se perfará como "narrativa-discursivo-narrativa-discursivo-narrativa" e assim por diante. O primeiro termo não precisa necessariamente ser a narrativa: ela só surgirá quando apresentada pela mão do narrador de terceira pessoa.

O "direito à palavra", num romance como este, é conduzido pelo narrador oficial (o de terceira pessoa), que funciona como uma espécie de "coordenador" de debates. Distribuindo ordenadamente a palavra a diferentes personagens, ele permite a intervenção de diversos discursos que apagam do texto a sua voz. Desta forma, ele concede aos ouvintes desta assembléia fechada pelos quatro limites do livro — o leitor — a audição particular do que cada uma delas tem a comunicar, sem que a sua voz primeira esteja presente.

Fala-se precisamente em *seqüência* porque a voz deste narrador original não subsiste na voz das personagens — ou personagem — que ganham o dom da fala e se tornam narradores de primeira pessoa: a narrativa, recebendo em seu seio elementos

nagem, o autor-narrador reparte o discurso entre os diversos atores, em forma de cartas, ou então, fazendo com que a narrativa seja assumida pelo discurso interior de personagens.

discursivos, perde suas características particulares e se desautentica — ela dá lugar ao discurso. O olhar-padrão do narrador não se perfaz portanto como um "continuum" que soa ainda através do episódio pessoal de cada personagem-narrador: ele se suspende em *pausa*.

Assim, o foco que o narrador detinha — o de terceira pessoa ("par derrière" ou "du dehors") *desaparece* quando o foco de primeira pessoa ("avec") se apodera da narração. Depois disto, para que toda a ordem inicial se restabeleça, será necessário que a boca ou a mente desta personagem se cale. O repouso inicial será recuperado e a narrativa, que se tinha interrompido, reanima-se disposta a sofrer novas subversões a sua ordem.

Entretanto, esta personagem que se manifesta em "eu" não está obrigada a restringir-se somente ao registro das suas próprias experiências. Ela pode abarcar a estória em que se circunscreve e pode, portanto, dar amplitude de narrativa ao seu discurso. Como, explicitamente, é através dos seus olhos que a trama agora se revela, ela adquire foros de narrador de primeira pessoa — torna-se sujeito da enunciação e sujeito do enunciado — e o seu discurso, abrindo o seu âmago para os elementos narrativos, não corre risco algum de perder a sua autenticidade. Ele é receptivo e integrador, de maneira que lhe providencia uma *dualidade* de foco: simultaneamente à visão "avec", esse personagem-narrador pode desenvolver uma visão "par derrière" ou "du dehors". O narrador-primeiro nada tem a fazer aí, o seu olhar foi suspenso e a sua visão regressará logo que este narrador feche os olhos.

Assim, a lei condutora que preside a este romance de terceira pessoa é a da *sucessividade*, mesmo que se lhe dêem variações como o que se indicou. Neste último caso, a seqüência se estabelece entre "narrativa—discurso/narrativa—narrativa", onde a simultaneidade "discurso-narrativa" é devida não ao foco de terceira pessoa, *mas ao de primeira pessoa*. Por outro lado, no romance-padrão de terceira pessoa, o ponto de vista que impera na visão do mundo, aquele mantido pelo narrador, é unívoco.

Deste modo, só ao romance de primeira pessoa cabe a *simultaneidade* de discurso-narrativa e a de pontos de vista "avec-du dehors" ou "avec-par derrière". Substitui a univocidade da narrativa a plurivocidade do discurso, porque mesmo que a narrativa se expresse através de um ponto de vista "rigoroso", no romance de primeira pessoa nunca será possível esquecer-se deste suporte, deste fantasma discursivo e da subjetividade que dele se emana.

O narrador em primeira pessoa é uma nota de valor constante que, uma vez tangida, está transformando perenemente com sua vibração o acorde das outras vozes, dando um timbre sempre específico à harmonia resultante deste entrelaçamento. "Legato" perpétuo, do início ao fim da obra, sua presença nunca entra em "pausa" e nunca se suspende.

Se num caso ele der permissão de voz e discurso a outra personagem, o discurso e a narrativa que este personagem-narrador desenvolver serão sempre atravessados pelo timbre da sua garganta. Não se escapa nunca ao feitio explicitado da sua enunciação. E é por isso que, mais uma vez, se concebe o romance de primeira pessoa como a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho do autor-implícito. Se neste romance a avaliação e a possessão estão *explicitadas* através do discurso do narrador, por baixo delas e submersamente à voz do narrador de terceira pessoa, todas as adequações e apreciações estão *implícitas* por este autor — de onde advém o seu nome.

A fim de coordenar as cadeias de raciocínios desenvolvidos aqui, seria interessante que se regressasse à proposta inicial. Concluiu-se que, para aquém e para além do ponto de vista do narrador romanesco (em primeira ou em terceira pessoa), uma *ótica implícita* se assenta no horizonte textual. O ponto de vista conferido ao narrador não é aquele que dá forma e compleição ao universo criado: ele é um dos muitos olhos que o inauguram e dão-lhe vida.

A relevância do ponto de vista do narrador reside no fato de ele se cumprir na ficção como o olhar condutor explícito, de maneira que ele se indica como o acesso para o desvendamento do olhar primeiro. Na verdade, a *ótica avaliadora* percorre todos os labirintos textuais e surge, posteriormente, ao leitor, como a marca da existência do autor-implícito, que por trás dos disfarces e por baixo do cenho atento com que carrega a responsabilidade dos seus mil olhos, decide o percurso das vistas e das bocas que manipula.

Entretanto, se sua demiúrgia e vontade comandam a ficção, o que o levaria a conferir a seu narrador um ponto de vista em primeira ou em terceira pessoa? Desde que não haja diferença alguma entre um romance de primeira pessoa e um de terceira, a escolha desta ou daquela forma estaria à mercê da arbitrariedade de "predileção" do autor-implícito. Por um lado, esta hipótese não confere plausibilidade alguma à questão, e por outro,

supor que a "matéria" carregue já em si a sua própria forma imanente, é pouco rigoroso e irrelevante.

A única hipótese provável era a de que o romance de primeira pessoa e o de terceira teriam, pelo menos — pela própria nomenclatura que os designa —, *códigos* diferentes. De fato, se alguém quer se comunicar, vê-se obrigado a utilizar códigos consagrados pela cultura. A *limitação* do autor-implícito na escolha desta ou daquela forma para a manifestação do seu narrador adviria do fato de a cultura ter estabelecido códigos de compleição distinta. Pensou-se, em seguida, que esta diferença de códigos residiria numa distinção de *grau*.

Tentar encontrar uma justificativa de grau ao ponto de vista enquanto técnica era praticamente impossível, visto que o código se forma através do próprio exercício dos romances que, na sua existência e aceitação, planteiam a cultura. Ora, era a partir da experiência romanesca que todos os dados anteriores asseguravam a não distinção de "pessoa".

Nesta altura, a busca toma um roteiro definido, talvez a limitação pudesse ser detectada no próprio lugar de origem da criação literária. Buscando no espaço íntimo e restrito da linguagem, foi possível provar a hipótese. De fato, a linguagem permite ao discurso a plurivocidade e restringe a narrativa a um caráter fechado. Assim, é do espaço da linguagem que o conceito de ponto de vista emerge, e é através dela que os códigos se assentam.

A narrativa tem "direito" a uma horizontalidade que não comporta intrusões: ela se decide pela unidade de visão ("par derrière" ou "du dehors") e se interrompe assim que o discurso interfere no seu corpo. Ela se conduz, neste caso, pela sucessividade. O discurso, mais aberto e abarcador, pode fazer circular no seu fluxo a própria narrativa, e a sua dimensão se dilata na simultaneidade de dois pontos de vista ("avec-par derrière" ou "avec-du dehors").

Encontra-se, enfim, uma justificativa plausível à escolha dos romances de primeira pessoa de Vergílio Ferreira. Sabe-se agora por que o autor-implícito pode tender por uma forma ou por outra. Assim, a opção por tal ponto de vista traz consequências — de caráter geral — bem diversas que as consequências resultantes da utilização de outro ponto de vista.

Esse caráter de mais ou menos *restrição* que os diferentes pontos de vista conferem ao assunto tem implicações mais remotas. Eles podem prestar favores às finalidades do autor-implícito, pois, de acordo com o sentido com que ele querará manipular

implicações do uso de um ou de outro ponto

sua matéria, ele se dirigirá ao encontro deste ou daquele foco de visão para o seu narrador.

A fim de fundamentar, de uma maneira genérica, os diferentes resultados mais distantes que a utilização dos diferentes pontos de vista implicam, vale-se, aqui, do conceito de "ideologia".²⁴

Supõe-se a existência de um signo que denote, por exemplo, "máximo de calor e de pressão", que, pela sua ambigüidade real promova duas conotações distintas. De um lado, "bem-estar", e, de outro, "perigo". Imagina-se, agora, que, diante de diferentes fatores pragmáticos, a mensagem composta por este signo — e eleita como verdadeira pela sociedade — deixe somente transparecer a sua face de "bem-estar", escondendo o seu outro aspecto que alerta para o "perigo".

Está mensagem terá uma função ideológica *fixa*, porque "mascara todas as demais relações", porque "assumiu função mistificante e nos impede de ver os vários sistemas semânticos na totalidade da mútua relação deles". Assim, a ideologia se conceitua como "falsa consciência".

Se o ponto de vista, no romance, representa somente um dos focos da ótica mais ampla, a utilização deste ou daquele ponto de vista pode acarretar consequências ideológicas que auxiliam o autor-implícito a preferir um em vez de outro. Num romance de terceira pessoa de "mente dramatizada", por causa das diferentes manifestações de personagens em primeira pessoa, e porque a narrativa se suspende — e o "juízo" com ela — com a intromissão do discurso, a função ideológica fixa tem possibilidade de se desmistificar. Assim, a "verdade" da estória, porque vista através de diferentes ângulos — o signo visto através de diferentes relações semânticas — pode ser dada ao leitor na totalidade das suas significações. Em *A Engrenagem*, de Sartre — se bem que não seja propriamente um romance, mas um gênero difuso entre romance e teatro —, esta técnica é mantida para este fim.

No romance de primeira pessoa, através do discurso do narrador, a ideologia se torna visível, mas por isso mesmo fixa, desde que não há possibilidade de aparecimento de nenhum trânsito semântico livre, pois a avaliação está sempre explícita e garantida pelo discurso do narrador. A continuidade imperceptível de sua voz — que foi impostada pelos direitos que o discurso lhe confere — atravessa as significações mais longínquas da narrativa e

²⁴ Eco, Umberto. "Semiótica das Ideologias". In: *As Formas do Conteúdo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974. p. 125-33.

Ideologia

*

Ideologia e pontos de vista

cf.

de qualquer discurso que ressurja no seu interior, providenciando uma estabilidade ideológica a qualquer proferição.

Por outro lado, se a distância entre narrador e personagem for expressiva, haverá a possibilidade de confronto entre duas ideologias fixas, mas a tendência será, geralmente, a de recobrir a anterior com aquela que o narrador detém "agora", pois ele pode se rever e observar — através da visão de análise, a "par derrière" — que ele estava errado, corrigindo-se à tona do discurso.

Se, por um lado, o interesse deste foco reside no caráter de problematização que advém deste confronto, por outro, as possibilidades de persuasão deste romance são alertantes. Dando a aparência de desmistificação de uma ideologia, ele *pode*, por sua vez, estar encobrindo outros sistemas semânticos e desempenhando a mesma função mistificante que aparenta destruir.

Em todas as hipóteses, a utilização deste ou daquele ponto de vista pelo narrador acarreta uma explícita tomada de partido — uma ideologia — por parte do autor-implícito; mas isto é pouco relevante pois pode se prestar somente como um disfarce para a consecução de uma outra ótica.

Se na linguagem, "a própria estrutura sintática constitui a grade ideológica que nos obriga a ver o mundo de um certo modo", e se no romance, a ótica do autor-implícito é a responsável pela denominação e eleição desse mundo e do narrador e das personagens, a forma ideológica que o narrador desempenha através do ponto de vista estaria subjugada a outra ideologia mais profunda, através da qual esse romance é criado. A "retórica" do autor-implícito — os vários procedimentos que ele põe em jogo a fim de se comunicar com o leitor — seria, em última instância, a ideologia não mais como "falsa consciência", mas como a própria "estrutura do código".

Como se vê, a ideologia como "falsa consciência" (o ponto de vista do narrador) atravessa a ideologia como "estrutura do código" (a "retórica" do autor-implícito), que na coexistência com outras "estruturas de códigos" (outras "retóricas" desenvolvidas para outros fins em outros romances) regressa a seu estado de "falsa consciência".

Assim, cada romance é sempre uma tomada de partido — explícita (por parte do narrador) e implícita (por parte do autor) — onde as diferenças de subcódigos (considerando o ponto de vista como subcódigo do código-ótica) podem garantir maior ou menor maleabilidade de disfarce à existência de um código intencional.

Não se pretende proceder a uma análise da ideologia da obra de Vergílio Ferreira,²⁵ e se estas considerações se alongaram até aqui é porque integravam a defesa da especificidade do romance de primeira pessoa. Mesmo assim, elas devem permanecer como advertência constante à leitura de qualquer romance ou mesmo à leitura de qualquer estudo sobre romances, como é o caso deste.

A partir da enunciação destes princípios pode-se adquirir a liberdade necessária para examinar de perto os romances de primeira pessoa de Vergílio Ferreira. É o interesse deste estudo desentranhar a história do desenvolvimento literário do aspecto dual do narrador em Vergílio Ferreira: debruçar-se sobre a tensão mantida entre os dois lados do "mythos" aristotélico, a "narração" e a "trama", o discurso e a narrativa, para averiguar de que maneira ela pode estabelecer-se, manter-se e apaziguar-se.

Deste modo, se o ponto de vista, como disfarce de manutenção da ordem erigida, é imprescindível ao "romance de personagem", a sua existência camufladora seria necessária num "romance de narrador", onde o autor-implícito quer negar-se inteiramente? Neste caso, o discurso, que se presta como ponto de referência para o desenvolvimento da narrativa, pode reclamar seus direitos de "egoísmo" e pode pretender extirpar do seu corpo a "trama".

Um romance vazio de "estória", de efabulação ou de narrativa, pode estar coerente com a sua hora: mas que mutações transcorreriam na narração e nas convênções que a delimitam se o discurso, procurando a sua origem e a "solidão" que a sustenta, encontrar, por fim, a sua plenitude?

²⁵ Entretanto, pesquisando posteriormente a validade desses pressupostos, tentamos uma abordagem ideológica de *Aparição*. O estudo se encontra como anexo à p. 125: "O Percorso Implícito do Autor: abordagem ideológica de *Aparição*".