

A QUESTÃO DO FOCO NARRATIVO

9 aula

META

Apresentar, classificando tipologicamente, as diferentes perspectivas narrativas, ou tipos de narrador.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá: identificar tipologicamente diferentes perspectivas narrativas, ou tipos de narrador.

PRÉ-REQUISITOS

O aluno deverá revisar o conceito e classificação dos gêneros discursivos e de suas relações com os gêneros literários; e ter noções sobre a tradição da narrativa, da epopéia ao romance moderno.



(Fonte: <http://www.teclasap.com.br>).

Nesta aula, você aprenderá algumas noções sobre foco narrativo, algo muito útil para a formação de um instrumental teórico que possibilite a análise estrutural de narrativas não só literárias, mas também cinematográficas ou televisivas. Assim, na primeira parte, faremos uma breve explanação a respeito

INTRODUÇÃO

das relações entre narrativa e ficção, mostrando algumas das mais conhecidas posições teóricas a respeito da questão, desde Platão até alguns teóricos estruturalistas do século XX.

Em seguida, faremos uma sucinta definição da tipologia proposta por Norman Friedman, bem como de seus oito tipos de narrador, observando que essa tipologia, como qualquer outra, não pode ter caráter prescritivo, mas apenas didático, uma vez que muitos tipos podem mesclar-se em algumas obras. Procuraremos, na medida do possível, exemplificar os tipos de narrador com obras da literatura brasileira ou estrangeira.

Na conclusão, finalmente, faremos algumas considerações a res-

peito de duas estratégias narrativas de suma importância na literatura moderna e contemporânea: a análise mental e o monólogo interior, ou fluxo da consciência, tentando mostrar que nenhuma análise estrutural da narrativa pode prescindir do estudo das condições sócio-históricas de produção, circulação e recepção das obras literárias.



Retrato de Ambroise Vollard, Paul Cézanne, 1899 (Fonte: <http://lh6.ggpht.com>).

Poderíamos dizer, em princípio, que toda narrativa é de ficção, uma vez que, pela própria natureza da linguagem, que nunca é transparente ao ponto de significar objetivamente o que representa, sempre que usamos palavras para narrar ou descrever algo, de certa forma recriamos e reinventamos o real, que, por sua vez, é sempre inalcançável e suplementar, pois, como observa **Derrida**, a experiência é sempre mediada por signos e símbolos e o referencial é. Desse modo, a “narrativa objetiva”, com uma espécie de isenção ou neutralidade do narrador, é um mito, pois, mesmo quando o contador da história se interpõe entre seus ouvintes ou leitores e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, “escolhidas e arrançadas num conjunto estruturado por alguém – um autor implícito (...), oculto e revelado pelo e no que narra” (LEITE, 1997).

Platão, em sua *República*, distinguiu *imitação* de *narração*. Para o filósofo grego, como vimos na Aula 5, o mundo sensível, no qual vivemos, é apenas uma imitação do mundo das idéias. Assim, a poesia, incluindo todos os seus gêneros, seria um simulacro em segundo grau. Logo, seria mais adequado para o homem honesto e ponderado narrar do que imitar, pois, narrando as ações de um homem bom, procuraria exprimir-se como se fosse esse homem, não se envergonhando de tal imitação. Quando, ao contrário, fosse narrar ações de um homem indigno, não se permitiria imitá-lo a sério. Aristóteles, por seu turno, ao inverter o juízo platônico (ver Aula 5), preferia, para a épica, a imitação direta à narração das ações. Para ele, o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, imitando pouco ou raramente, como Homero, que, após um curto preâmbulo, introduzia personagens para que estes falassem por si mesmas (*apud* LEITE, 1997).

Diferentemente da epopéia, em que o narrador, juntamente com seu público, se colocava à distância do mundo narrado, em tom solene, como uma espécie de mediador entre as musas e seus ouvintes, no romance o narrador torna-se íntimo dos

NARRATIVA E FICÇÃO



Jacques Derrida

Filósofo francês (1930-2004). Criador do método filosófico chamado *desconstrução*.



Henry James

Escritor norte-americano (1843-1916). Autor de alguns dos romances, contos e críticas literárias mais importantes da literatura de língua inglesa. Naturalizou-se britânico ao fim de sua vida.

leitores, aproximando-os, em sua narrativa prosificada, das personagens e dos fatos narrados. Tal proximidade, que se configura através de variadas técnicas e da caracterização do tempo, do espaço e da linguagem, nos dá a ilusão de que estamos diante de uma pessoa que expõe diretamente seus pensamentos, quando na verdade tanto o narrador quanto o leitor são seres ficcionais. A ilusão de verdade, também chamada *verossimilhança*, é o que vai dar coerência à narrativa, convencendo o leitor, através das convenções necessárias ao universo ficcional da obra, de que tudo que o narrador conta é verossímil, isto é, semelhante à verdade.

Foi com base na *verossimilhança* que a primeira teoria do foco narrativo foi elaborada, no final do século XIX, por **Henry James**, nos prefácios de seus romances. Para o autor norte-americano, toda narrativa deveria ter um ponto de vista único, devendo o narrador aparecer o mínimo possível, para evitar comentários e digressões que desviam a atenção do leitor e dar a impressão de que a história se conta a si própria, através de uma personagem que seria uma espécie de *alter ego* do narrador. Percy Lubbock (1879-1965), da mesma forma, ao utilizar-se da distinção entre *narrar* e *mostrar*, bem como entre *sumário* e *cena*, representando ambas as distinções, respectivamente, a mediação ou não do narrador com relação ao que é narrado, ou apenas mostrado, defende a discrição do narrador, radicalizando ainda mais a posição de Henry James, na medida em que, prescritivamente, considera arte da ficção apenas as narrativas em que o narrador em terceira pessoa aparece rara e discretamente (*apud* LEITE, 1997, p. 13-15).

O caráter normativo da teoria do ponto de vista proposta por James e Lubbock foi logo criticado. E. M. Forster (1879-1970), por exemplo, chegou a afirmar que a mudança de ponto de vista, ou a existência de mais de um ponto de vista em determinada narrativa, era plenamente legítima, desde que o romancista atingisse o resultado que quisesse obter. Wayne Booth (1921-2005), por sua vez, vai admitir que há várias maneiras de se contar uma

história, dependendo a sua escolha, pelo narrador, dos valores a serem transmitidos e das finalidades a serem alcançadas (*apud* DAL FARRA, 1978).

Booth também criou a categoria do “autor implícito”, que seria uma imagem do autor real criada pela escrita, uma vez que ele se trai, como afirma Dal Farra (1978, p. 20), na própria escolha do título, bem como na eleição dos signos e na preferência em determinado tipo de narrador, distribuição dos capítulos, etc. Assim, não basta, na interpretação de qualquer peça narrativa, considerar apenas os tipos de foco narrativo, pois somente a sua articulação com o autor implícito poderia levar-nos à visão de mundo da obra.

Jean Pouillon (1916-2002) foi outro teórico que, baseado em uma visão fenomenológica do mundo inspirada em **Sartre**, propôs uma teoria das visões da narrativa articulada à questão do tempo. Para o autor, haveria três possibilidades narrativas: “a visão por trás”; “a visão com” e “a visão de fora”. Na primeira, o narrador, onisciente, sabe tudo sobre a vida das personagens e seu destino, como uma espécie de Deus. É o que ocorre em romances tradicionais do século XIX, como *Guerra e Paz*, de **Tolstói**.



Cartaz do filme *Guerra e Paz*, de King Vidor (1956) (Fonte: <http://bp2.blogger.com>).

Na “visão com”, o narrador, geralmente em primeira pessoa, limita-se ao conhecimento que tem sobre si mesmo e sobre os acontecimentos, ao invés de ter uma visão de conjunto e um controle absoluto sobre tudo que acontece no universo ficcional da obra. É o caso clássico de Machado de Assis (1839-1908), em *Dom Casmurro*, em que o narrador não tem certeza do adultério de sua esposa Capitu, bem como dos romances epistolares do século



Jean-Paul Sartre

Filósofo existencialista francês (1905-1980). Dizia vir a existência antes da essência. Assim, no existencialismo (que começa com Kierkegaard, 1813-1855 - ou até mesmo antes com Blaise Pascal, 1623-1662 ou Santo Agostinho 354-430), o papel da filosofia é invertido.



Tolstói

Escritor e ensaísta russo (1828-1910). Muito influente na literatura e política de seu país.



Dashiell Hammet

Escritor norte-americano (1894-1961). Escreveu romances e contos policiais.

Roland Barthes

Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês (1915-1980). Fez parte da escola estruturalista. Destacou-se por analisar o conteúdo semiótico e político em revistas e propagandas através do processo de significação (conotação e denotação), tratando da percepção simples e da mitologia envolvida no processo de comunicação.

Todorov

Filósofo e lingüista búlgaro (1939). Radicado em Paris, seus estudos de base estruturalista se voltam para a linguística e para a teoria da literatura. É o principal representante da “nova crítica francesa”.

XVIII e de algumas narrativas do século XX que usam o monólogo interior e o fluxo da consciência como técnica narrativa. Na “visão de fora”, finalmente, o narrador não tem qualquer conhecimento sobre o interior das personagens, recusando-se a penetrar em seus pensamentos, pois fala como se fosse uma testemunha ocular posicionada fora da história. É o que ocorre em alguns romances policiais, como os de **Dashiell Hammet**, e no *nouveau roman* (1) francês (POUILLON, 1974).

Convém mencionar também a análise estrutural da narrativa, tal como propunham **Roland Barthes** (1915-1980) e **Todorov** (1939-). O primeiro, em sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*, distingue a estrutura das histórias em três níveis: o nível das funções, em que se encontra o enredo ou fábula, bem como os elementos de caracterização das personagens, do tempo e do espaço narrativos; o nível das ações, no qual se encontram as personagens enquanto agentes, isto é, fios condutores de certos núcleos de funções; e o nível da narração, que integra os dois anteriores, podendo uma narrativa em terceira pessoa, como nota Leite (1997, p. 23), servir de mero disfarce para a primeira.

Todorov, por sua vez, baseia-se no lingüista Émile Benveniste para fazer uma distinção entre *discurso*, que seria pessoal, uma vez que inscrito no domínio do “eu-tu”, e *história*, que seria impessoal, inscrita no domínio do “ele”. Assim, ele faz uma relação dos signos que designam diretamente o processo de enunciação – pronomes, advérbio, tempo verbal, etc. –, para em seguida analisar o “discurso avaliatório” através do qual o processo de enunciação invade o enunciado inteiro.

Cabe-nos agora conhecer os tipos de narrador mais usuais na tradição narrativa ocidental, principalmente os que se fixaram depois da ascensão do romance, verificando os procedimentos técnico-formais utilizados para tal fim, para que possamos ter um instrumental teórico capaz de fornecer subsídios para a análise e interpretação dos elementos constitutivos de narrativas mo-

dernas e contemporâneas. Tal instrumental pode ser mobilizado não somente para a análise de obras literárias, mas também de outros meios narrativos, como o cinema, a telenovela, etc. Contudo, vale dizer que qualquer espécie de tipificação é relevante na medida em que é didática, pois só é possível classificar, em muitos casos, os elementos predominantes. Há obras que apresentam uma variedade de tipos, ou que os subvertem, ou transformam, mesclando-se ou depurando-se.

TIPOS DE NARRADOR

A tipologia proposta por Norman Friedman (*apud* LEITE, 1997) mostra-se muito funcional para análise e interpretação de narrativas. Segundo o referido autor, há basicamente oito tipos de narrador:

1. Onisciente intruso: este é o tipo mais tradicional de narrador, desde o surgimento do romance, ainda no século XVIII. Geralmente em terceira pessoa, ele tem controle total sobre a história e sobre o passado e futuro das personagens, reservando-se o direito de comentar e julgar seus pensamentos e atitudes, às vezes como verdadeiros ensaios anexados ao enredo. É o que ocorre em *Memória de um sargento de milícias* (1852-53), de Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), bem como nos romances de **Balzac** (1799-1850).
2. Onisciente neutro: a partir da segunda metade do século XIX, com a voga do Realismo-Naturalismo, associada à ascensão e consolidação do positivismo na ciência, fez surgir um tipo de narrador que se recusava a penetrar livremente no pensamento das personagens, aparecendo o mínimo possível, como se fosse um cientista que buscasse explicações biológicas ou sociais dos verdadeiros estudos de caso que suas histórias pretendiam ser. Assim, supunha-se objetivo e neutro, escondendo-se atrás das personagens que refletiam seus pontos de vista. Um bom exemplo é *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo (1857-1913). Vale ressaltar que, mesmo em pleno Realismo-Naturalismo, escritores como Machado de Assis não abriram mão da



Balzac

Romancista francês (1799 - 1850). Tornou-se um dos maiores nomes do realismo na literatura. Sua obra, *A Comédia Humana*, que reúne oitenta e oito obras, procura retratar a realidade da vida burguesa da França na sua época.

Arthur Conan Doyle

Escritor britânico (1859-1930). Famoso por suas 60 histórias sobre o detetive Sherlock Holmes, consideradas uma grande inovação no campo da literatura criminal. Espirita, confronta-se com a sociedade inglesa por suas crenças. Em sua obra destaca-se *A História do Espiritismo*.



Edgar Allan Poe

Escritor, poeta, romancista, crítico literário e editor estado-unidense (1809-1849). Considerado, junto com Jules Verne, um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas. Algumas das suas novelas, como *Os Crimes da Rua Morgue*, *A Carta Roubada* e *O Mistério de Maria Roget*, figuram entre as primeiras obras reconhecidas como policiais, e, de acordo com muitos, as suas obras marcam o início da verdadeira literatura norte-americana.

onisciência intrusa, utilizando-se dessa técnica para questionar não somente o comportamento das personagens, mas também a própria estrutura narrativa e a noção de verossimilhança.

3. O “eu” como testemunha: aqui, o narrador tem seu ponto de vista limitado à sua própria pessoa, isto é, às circunstâncias de sua posição na história, uma vez que baseia seus comentários no que viu ou ouviu. Não sendo protagonista, esse narrador divide com o leitor suas dúvidas e suposições com relação às intrigas do enredo. O exemplo clássico é *As aventuras de Sherlock Homes* (1892), de **Arthur Conan Doyle** (1859-1930), cuja história é contada por Watson, assistente do lendário detetive. Provavelmente Doyle inspirou-se no conto *A carta roubada*, de **Edgar Allan Poe** (1809-1849) – para muitos o inventor do gênero policial –, narrado pelo amigo do detetive Auguste Dupin, que, juntamente com o leitor, tenta deduzir o raciocínio do seu amigo detetive.

4. Narrador-protagonista: como a própria terminologia deste tipo sugere, trata-se de um narrador que conta sua própria história, limitando assim o foco narrativo ao seu ponto de vista. O leitor, dessa forma, pode duvidar de certas posições ambíguas do narrador, uma vez que está livre para interpretá-las segundo os dados de que dispõe – os elementos internos da obra. É o que ocorre em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e em *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967).

5. Onisciência seletiva múltipla: a impressão que se tem, neste tipo de narrativa, é de que não há narrador, pois a história flui diretamente das personagens, seja através de diálogos, seja através do discurso indireto livre (ver Aula 8). Ele se difere tanto da onisciência neutra, uma vez que traduz as percepções e sentimentos das personagens, quanto da onisciência intrusa, que comenta e julga tais percepções e sentimentos. Um exemplo desse tipo de narrativa é *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), romance no qual os sonhos e frustrações das personagens, inclusive da cachorra Baleia, aparecem de forma fragmentária, pelo discurso indireto livre.

6. Onisciência seletiva: este é um tipo semelhante ao anterior, mas reduzido a uma só personagem, que se torna o ângulo central através

do qual os pensamentos e percepções vão sendo mostrados ao leitor, pelo discurso indireto livre. Podem exemplificar esse tipo alguns romances de Virginia Woolf (1882-1941) e Clarice Lispector (1929-1977).

7. Modo dramático: mais comum no conto do que no romance, este tipo narrativo faz submergir o narrador, que às vezes apenas pontua os diálogos das personagens. Essa técnica foi muito usada pelos contistas norte-americanos da primeira metade do século XX, muitos deles roteiristas de cinema, e pode ser encontrada em muitos contos de Dorothy Parker (1893-1967) e Ernest Hemingway (1899-1961).

8. Câmera: este tipo serve para enquadrar certas narrativas que constroem suas histórias através de flashes fragmentários e não lineares de algumas cenas. Aqui, é inegável a influência do cinema, e não só do ponto de vista narrativo, mas também vocabular, pois alguns narradores, como o de Projeto para uma revolução em Nova Iorque (1970), de Robbe-Grillet (1922-2008), escrevem como se estivessem esboçando cenas a serem filmadas.



Capa (acima) e cena (abaixo) do filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963 (Fonte: <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>).

Os diferentes modos de narrar uma história, de uma forma ou de outra, estão sempre relacionados a visões de mundo, que, por sua vez, compartilham os valores e (pré)conceitos dos contextos sócio-históricos nos quais se consti-

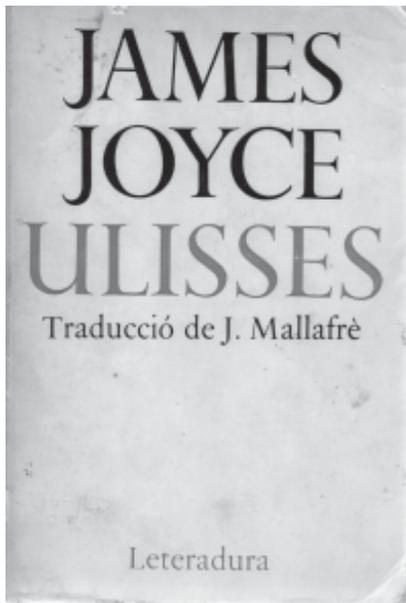
CONCLUSÃO

tuem. Como vimos na aula anterior, os avanços científicos e tecnológicos do mundo moderno modificaram velhas concepções sobre o espaço e o tempo, bem como as noções tradicionais sobre realidade e ficção, interferindo nos modos de representação romanesca do mundo. Dessa forma, recursos narrativos como a análise mental, o monólogo interior ou o fluxo da consciência, além do já referido discurso indireto livre, não podem ser concebidos como meros artifícios técnicos, mas como inscrições literárias de mudanças nas estruturas sociais.

A análise mental representa o aprofundamento nos processos psíquicos das personagens, mas de forma indireta, mediante um narrador onisciente, em terceira pessoa, que, depois de expor, ou descrever, uma determinada cena, a comenta e analisa, julgando-a. Tal atitude narrativa faz parte de um mundo no qual ainda se acredita no poder representativo das palavras, como se fosse possível dizer objetivamente o que as personagens pensam.

O monólogo interior, que muitas vezes se confunde com o fluxo da consciência, é um aprofundamento maior desses processos psíquicos ou mentais, procedimento típico de um narrador que tem consciência da complexidade de tais processos, dificilmente traduzíveis em termos objetivos. Sua radicalização, acarretando a expressão direta dos estados mentais e mesmo do inconsciente das personagens, transforma-se em fluxo da consciência, em prejuízo da lógica sintática e da pontuação, tal como aparece em *Ulisses* (1922), de James Joyce (1882-1941). Contudo, essa distinção é muito frágil, pois ambas as modalidades podem aparecer em uma mesma obra.

O especialista em Letras tem obrigação de conhecer um instrumental teórico apto para analisar obras literárias do ponto de vista



Capa de edição da obra *Ulisses*, de Joyce (Fonte: <http://www.uoc.edu>).

estrutural. Contudo, para interpretá-las, ele necessita articular esse conhecimento técnico com as questões temáticas impostas pelos seus enredos, bem como com as condições de produção, circulação e apropriação de seus textos e suportes. Só assim é possível analisar uma narrativa, do ponto de vista formal, dando conta, ao mesmo tempo, de seus aspectos sócio-políticos, ou ideológicos.

Se nos prendermos aos aspectos estruturais das narrativas, pouco se importando com os contextos de sua produção e recepção, incorreremos no mesmo erro dos formalistas, que buscaram dar autonomia às obras com relação aos seus respectivos contextos. Se, ao contrário, nos detivermos nos elementos sócio-históricos das narrativas, desprezando seus aspectos formais, tornando a literatura mero reflexo de seus condicionantes ideológicos, repetiremos os equívocos de certa crítica marxista.

Uma boa maneira de equilibrar ambas as visões seria buscar nas obras literárias as inscrições formais das mudanças sociais, isto é, o conteúdo da forma, relacionando as inovações estruturais de certas narrativas com as grandes questões sociais de que são parte, e não reflexo. Foi com esse intuito que esta aula foi preparada: ao mesmo tempo em que buscamos fornecer um instrumental teórico para a análise formal de narrativas, observamos que se torna essencial a sua relação com as condições sócio-históricas de sua produção e recepção.



(Fonte: <http://riosocial.com>).

RESUMO



Nesta aula, vimos que a relação entre narrativa e ficção é muito íntima e quase indissociável, uma vez que, pela própria natureza da linguagem, sempre que narramos ou mesmo descrevemos algo, de certa forma recriamos ou reinventamos a realidade, que por seu turno é sempre inalcançável e suplementar. Assim, aprendemos que a objetividade narrativa não passa de um mito. Em seguida, vimos algumas das posições teóricas mais conhecidas a respeito das questões relacionadas ao foco narrativo, desde Platão e Aristóteles até alguns teóricos estruturalistas do século XX, como Todorov e Roland Barthes, bem como a importância de algumas noções, tal como a de “autor implícito”, para a interpretação dos aspectos sócio-históricos ou ideológicos das narrativas. Finalmente, vimos brevemente as características principais da tipologia proposta por Norman Friedman, buscando com isso fornecer um instrumental teórico propício para a identificação dos tipos mais comuns de narrador da literatura ocidental. Buscamos mostrar, contudo, que nenhuma tipologia pode ter caráter prescritivo, dada a liberdade que têm os autores para inovar, subverter ou simplesmente mesclar os tipos existentes.



ATIVIDADES

Responda às seguintes questões referentes ao texto desta aula:

1. Como você pode justificar a relação quase indissociável entre narrativa e ficção?
2. Leia o conto *Olhos de fogo*, do escritor sergipano Antonio Carlos Viana, e procure identificar o tipo de narrador usado pelo autor, bem como as estratégias narrativas utilizadas para expor ao leitor os pensamentos e percepções das personagens.

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

Antes de fazer esta atividade, o tutor deverá aproveitar-se da experiência de leitura dos alunos e da sua própria, através de fóruns ou de *chats*, buscando ilustrar as explicações desta aula com exemplos que eles mesmos conheçam. Como os tipos de narrador podem ser observados também no cinema e na telenovela, convém mencionar, na medida do possível, alguns filmes ou telenovelas que possam servir de exemplo dos tipos narrativos abordados. Quanto ao conto do escritor sergipano Antonio Carlos Viana, de fácil acesso, como ele é curto, pode ser lido rapidamente, com a vantagem de o conto oferecer a possibilidade de analisar estratégias narrativas como o monólogo interior ou o fluxo da consciência.

REFERÊNCIAS

- CULLER, Jonathan. **Teoria literária:** uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado:** o foco narrativo em Vergílio Ferreira, 1978.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** 8 ed. São Paulo: Ática, 1997.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.