

O ato de narrar e as teorias do ponto de vista

Gilda Neves da Silva Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Nos estudos de Narratologia, o papel do narrador e as teorias do ponto de vista ocupam uma posição fundamental. As relações do narrador com aquilo que conta provocaram questionamentos que se acentuaram a partir do início do século, originando teorias e concepções críticas em diferentes países - Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha e Rússia. Os seus estudiosos acrescentaram aos aspectos perceptuais de *distância, ângulo ou quantidade de visão*, componentes de ordem psicológica, ideológica, histórica e social. Por sua vez, o conceito de *focalização*, de Genette, esclareceu a confusão corrente entre *visão e voz*.

Palavras-chave: Narratologia - Narrador- Teorias do Foco Narrativo

Narratology studies place a fundamental role on the narrator and on the point of view theories. The relation between the figure of the narrator and his voice (the way he tells the story) has given rise, since the beginning of the century, to important issues that have originated different critical concepts and theories in various countries such as England, United States, France, Germany and Russia. By emphasizing the narrative focus variety, these theories have added psychological, ideological, historical and social devices to the perceptual aspects of distance, angle and amount of vision. At the same time, Genette's focalization concept has cleared the current confusion between vision and voice.

Keywords: Narratology - Narrator - Point of View Theories

A questão dos gêneros literários vem desafiando os estudiosos de literatura ao longo dos tempos, instigando investigações que se renovam permanentemente na tentativa de definir os seus limites e fixar o seu verdadeiro estatuto. Dentro deste campo, os estudos do gênero épico ou narrativo ocupam

um lugar relevante tanto pela ancestralidade como pela revisão de que foi objeto no século XX, originando um novo ramo na ciência da literatura - a Narratologia.

Um dos tópicos centrais dos estudos da narrativa consiste em identificar elementos que a definam como um gênero individualizado e em estabelecer suas diferenças em relação à lírica e ao drama. O ponto de partida obrigatório dessas discussões se situa em Platão e Aristóteles e os seus polêmicos conceitos de *mimesis* e *diegesis*. Platão, no livro 3^o da *República* estabelece que toda a elocução poética divide-se teoricamente em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diegesis*), no primeiro caso, o poeta cede a palavra aos personagens, e no segundo, ele fala em seu próprio nome. Ao mesmo tempo, Platão identifica três divisões na poesia: a mimética, a não mimética e a mista. Para Aristóteles, na *Poética*, toda poesia é imitação (*mimesis*), sendo a narrativa (*diegesis*) apenas um dos modos da imitação artística, o outro é a representação direta dos acontecimentos diante do público. Com isso, estavam lançadas as bases para a grande discussão em torno do conceito de *mimesis* relacionado à representação artística e estabeleciam-se alguns princípios para uma distinção mais clara entre os gêneros, principalmente entre o dramático e o narrativo. As interpretações dadas ao termo ao longo da História da Literatura, praticamente até os primórdios do século XX, relacionaram-no sobretudo às noções de reflexo, cópia e reprodução do real, fazendo com que a exegese literária enfatizasse prioritariamente o *conteúdo*.

Hoje em dia, em face das contribuições das escolas formalistas, semioticistas e da Linguística, existe uma crescente aceitação da Crítica de que a literatura é, antes de tudo, uma representação verbal e, portanto, isso deve ser levado em conta na sua análise. A realidade do texto literário é uma realidade virtual, visto ser formada de palavras que, em razão de sua capacidade simbólica, figuram realidades e significados situados além do texto. Ao mesmo tempo, esse mundo virtual é fruto de um processo de enunciação individual que, de certa forma, matiza de um colorido peculiar a esse universo de linguagem. Nesse sentido, a narrativa (que nos interessa particularmente aqui) é o produto de um ato de narrar, onde alguém conta algo a outrem, e um dos pontos básicos de sua investigação é saber como se dão as relações entre a narração (o ato narrativo e os seus envoltivos) e aquilo que ela representa (o universo ficcional). Para isto, é importante analisar tanto a instância narrativa mediadora, que concretiza no plano da linguagem discursiva uma realidade não verbal, como os modos como esta instância (denominada usualmente como *narrador*) faz a inserção das falas dos outros no seu próprio discurso, uma vez que a narrativa é um relato que compreende tanto acontecimentos quanto palavras. É em razão desta constituição heterogênea do discurso literário que Gérard

Genette distingue o *discurso de acontecimentos* do *discurso de palavras*, tomando por base a diferença ancestral entre *mimesis* e *diegesis*.

Nesse contexto, ressalta, como fator básico, o papel do narrador e a conseqüente repercussão, em termos de representação literária, da escolha por um determinado modo de contar, bem como da perspectiva adotada pelo agente da narração. A função do narrador tem sido considerada um dos fundamentos da narrativa e o seu próprio conceito é apontado por Mieke Bal, uma das mais conhecidas estudiosas do assunto, como o mais central na análise dos textos narrativos. Para ela,

a identidade do narrador, o grau e a maneira pela qual esta identidade está indicada no texto, e as escolhas que estão implicadas garantem ao texto o seu caráter específico.⁵⁴

As transformações da literatura através da sua história mostram que o papel do narrador tem variado significativamente, percorrendo uma escala que vai desde uma participação explícita no texto, emitindo comentários, julgamentos, digressões, às vezes evidenciando um conhecimento ilimitado sobre o mundo ficcional; passando pela presença quase imperceptível, objetiva e impessoal que desaparece por trás do narrado, como se a história se contasse por si mesma (como aspirava Flaubert); até chegar ao banimento do narrador do texto, assinalando com isso a "crise do romance" que é também a crise do narrador.

A excessiva participação do narrador no texto tem sido considerada como reveladora de um conhecimento antinatural (e em alguns casos, sobrenatural) do mundo representado, tanto pela sua onisciência, como pela sua ubiqüidade. Os comentários, juízos e julgamentos que costumam expressar imprimem uma visão soberana, centralizadora e autoral, estabelecendo o domínio de sua interpretação e caracterizando assim, segundo Mikhail Bakhtin, um *discurso monológico*. O auge desta participação aconteceu em romancistas como Fielding, Balzac, Tolstoi e outros, quando a presença dos narradores no texto se torna acintosa, configurando aquilo que Wayne Booth classifica como "narradores dramatizados" que se imiscuem no universo ficcional tal como uma personagem, e cuja participação além de ser perceptível, revela características pessoais, tornando evidente a sua posição ideológica.

Esta atitude foi criticada porque, entre outras coisas, não satisfazia as necessidades do **realismo**, em face da posição antinatural e transrealista que o

⁵⁴ BAL, Mieke. *Introduction to the Theory of Narrative*, p. 120

narrador assumia, indo muito além daquilo que um ser humano poderia saber a respeito das pessoas e suas vidas. Críticos e autores (como Flaubert)

estavam convencidos de que os modos *objetivo* ou *impessoal* ou *dramático* de narração eram naturalmente superiores a qualquer outro que permitisse o aparecimento direto do autor ou de seu interlocutor.⁵⁵

No início do século, o tópico das relações do narrador (e por extensão, do autor) com aquilo que conta e, a partir daí, com o leitor, provocou questionamentos que estão na origem de teorizações diversas, realizadas por pesquisadores em lugares diferenciados, cuja nomenclatura é igualmente variável: ponto de vista, perspectiva, ângulo de visão, foco narrativo, focalização, situação narrativa e outros.⁵⁶ Um de seus precursores mais importantes, o romancista Henry James, em vários prefácios de seus livros, na primeira década do século, insurgiu-se contra o "autor onisciente tagarela" que se intrometia freqüentemente na história. Para James, o centro irradiador da narração deveria estar dentro do mundo ficcional, na consciência de uma das personagens. Esta deve ser dotada de uma extrema sensibilidade, de forma a agir como refletor da história ao leitor. Contrário ao narrador que tudo sabe e tudo vê, o autor postula que mesmo a vida mental deve ser *dramatizada*; para isto, em seus romances, ele não nos diz "nem de modo claro, nem sinteticamente aquilo que preocupa seu herói. Assistimos, ao contrário a um desvelamento dramático da pessoa."⁵⁷

As idéias de James foram retomadas por Percy Lubbock, para quem a "arte do romancista só começa quando este concebe a narrativa como qualquer coisa que deve ser mostrada, que deve ser oferecida ao leitor e impor-se por si mesma."⁵⁸ Tomando como ponto de partida os conhecidos conceitos de *mimesis* e *diegesis* da Poética clássica, Lubbock distingue dois modos de apresentação do mundo ficcional - a *cena* e o *sumário*, ou apresentação dramática e apresentação pictórica (ou panorâmica).

⁵⁵ BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago & London: The Univesity of Chicago Press, 1961, p.8.

⁵⁶ Segundo Françoise Van Rossum-Guyon em "Ponto de vista ou perspectiva narrativa. Teorias e conceitos críticos" (In: VAN ROSSUM-GUYON, F. et alii. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.), as teorias do ponto de vista desenvolveram-se a partir do início do século em países como Inglaterra, Estados Unidos, França e Alemanha.

⁵⁷ ZERAFKA, Michel. Point de vue et personne. In: _____. *Personne et Personnage*. (1969)

⁵⁸ LUBBOCK Percy, citado por VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. Op.cit., p.27.

Enquanto a representação panorâmica supõe um *autor onisciente* que sobrevoa o seu tema e o resume para o leitor, na apresentação cênica, como na dramática, o *autor está ausente*, e os acontecimentos são diretamente colocados perante o leitor.⁵⁹

Na verdade, esta distinção de Lubbock está relacionada à maior ou menor intervenção do narrador, por isso, quanto mais ele intervém, mais ele se dispõe a *contar* (telling), quando ele se isenta, mais ele está a *mostrar* (showing).

Norman Friedman, trinta anos depois de Lubbock, retoma a questão do ponto de vista, recapitulando inicialmente os principais teóricos que até aquele momento haviam estudado a questão e fixado princípios norteadores, e estabelecendo, ele mesmo, a sua tipologia de pontos de vista.⁶⁰ Para chegar a ela, porém, Friedman leva em conta a distinção de Lubbock entre *cena* e *sumário* e considera, antes de tudo, que o problema do narrador é a transmissão adequada da história ao leitor. Por esta razão, formula uma série de questões que devem ser respondidas quando se trabalha com o ponto de vista dentro do texto:

- 1) Quem fala ao Leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou mudando);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (...)
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando).⁶¹

A tipologia que responde a estas questões está dividida em: onisciência intrusa, onisciência neutra, "Eu" como testemunha, "Eu" como protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Cada um dos tipos oferece vantagens e inconvenientes que irão favorecer ou não os efeitos almejados; a escolha do ponto de vista, para Friedman, está relacionada também ao tema e à natureza da ilusão de realidade que se deseja produzir, desta forma,

⁵⁹ VAN ROSSUM-GUYON, Fr. Op.cit., p. 28.

⁶⁰ Além de H. James, Friedman cita os trabalhos de Joseph Warren Beach (1918), de Percy Lubbock (1921), de Mrs. Wharton (1925), de E.M. Forster (1927), de Allen Tate (1941) e o de Mark Schorer (1948), considerando este último como o mais significativo avanço na teoria do ponto de vista, por relacionar o seu uso com a definição temática do texto.

⁶¹ FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: STEVICK, Philip, org. *The Theory of the Novel*. 1967, p.118.

as intrusões do autor permitem a ironia e a generalização filosófica, ao passo que a apresentação da história por um *eu protagonista* permite mostrar um espírito em vias de descoberta.⁶²

Ao estabelecer esta possibilidade, Friedman amplia a questão do foco narrativo, dando-lhe condições de incorporar elementos que antes não faziam parte de sua esfera de ação.

Wayne Booth opõe-se em grande parte aos autores precedentes; para ele, a finalidade da obra de ficção não é tanto produzir uma ilusão de realidade, mas comunicar um conjunto de valores ao leitor. Sua abordagem privilegia a análise das *vozes* do autor que se fazem ouvir através das mais diferentes técnicas.

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.⁶³

Ele se insurge contra o desaparecimento do autor que, segundo suas palavras, está sempre presente na obra, podendo os seus julgamentos ser percebidos desde que se saiba como procurá-los. Booth supera o problema do narrador e propõe a categoria polêmica de *autor implícito*, espécie de *alter ego* do autor, colocado por detrás do narrador, que arranja e compõe o mundo ficcional. Além disso, propõe uma distinção entre narradores *dramatizados* e *não dramatizados*; *dignos de confiança* e *indignos de confiança*, na tentativa de caracterizar a instância narrativa da ficção contemporânea. Os problemas levantados por essas distinções centralizam-se

na avaliação das *distâncias entre o leitor e esse autor implícito*. É característico que essas distâncias não são apenas de ordem espacial e temporal, nem mesmo de ordem estética (...), mas também, e talvez sobretudo, de ordem intelectual e moral.⁶⁴

⁶² VAN ROSSUM-GUYON, Fr. Op.cit., p. 30.

⁶³ DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado*. 1978, p.20.

⁶⁴ VAN ROSSUM-GUYON, Fr. Op.cit., p. 32.

Assim sendo, as técnicas narrativas não podem ser tratadas como fins em si mesmos, mas sim como meios de alcançar determinados efeitos no leitor.

Fora do domínio inglês, que desenvolveu consideravelmente o problema do foco narrativo, há contribuições importantes também no âmbito das críticas alemã, francesa e russa.

Na esfera alemã, Wolfgang Kayser, em um ensaio de 58, chama a atenção para a diferença entre autor e narrador, outorgando a este último características ficcionais. Segundo ele, a palavra *narrador* por sua própria etimologia, designa um "agente"; "esta desinência *ador* (...) nos indica que se trata de uma personagem que tem por função aqui de narrar."⁶⁵ Sua grande preocupação é saber quem é verdadeiramente este ser ficcional que narra, seja nos casos em que é visível (dramatizado, segundo Booth), ou fique à sombra. Nos dois casos, no entanto, Kayser lhes atribui um poder ilimitado na criação do universo ficcional.

O outro crítico alemão interessado no mesmo problema é Franz Stanzel, que retoma alguns conceitos de Booth, (particularmente os referentes à confiabilidade ou não do narrador) e de Lubbock (*telling* e *showing*) para construir a sua teoria. Assim, classifica as narrativas em três categorias, de modo a identificar as formas de construção do romance. Sua tipologia considera primordialmente os elementos ligados ao ato narrativo (aspectos e modos da ficção), assinalando sobretudo o "papel assumido pelo narrador e do predomínio de uma das formas fundamentais (*Grunformen*) da narrativa (dizer e mostrar)."⁶⁶

Stanzel distingue, assim, três situações narrativas que podem ser resumidas como:

1) **Situação narrativa autoral**, correspondendo à onisciência tradicional onde há um narrador que emite comentários e interfere naquilo que narra, mas que não pode ser confundido com o autor. A sua perspectiva em relação ao narrado é sempre externa, e desempenha um papel fictício tal como as personagens.

2) **Situação narrativa de primeira pessoa**. Aqui o narrador é também personagem, já que narra a sua própria experiência e a que vivencia em contato com as demais personagens do relato; sua perspectiva é interna e o ponto de vista limitado.

3) **Situação narrativa figurativa** (ou metafórica), onde o narrador desaparece por trás das personagens, que trazem, no caso, a sua máscara. O leitor tem, neste caso, a ilusão de ver o que lhe é apresentado através da

⁶⁵ KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? *Poétique*, p.504, 1970.

⁶⁶ STANZEL, Fr., citado por VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. Op.cit., p.41.

consciência do ou dos protagonistas. O modo narrativo dominante é a apresentação cênica.

Stanzel, através do seu "círculo tipológico" das situações (conforme é esquematizado em seu livro *A Theory of Narrative*, 1984, à pág. xvi), deixa claro que cada uma delas determina diferentes modalidades de construção do universo ficcional, pois todos os constituintes da narrativa (tempo, espaço, personagens, enredo) se alteram com a mudança das situações.

A contribuição francesa ao problema da perspectiva narrativa veio sobretudo com a conhecida teoria das "visões" de Jean Pouillon. Em seu livro *O Tempo no Romance* (1974), publicado originalmente em 1946, transfere para a literatura conceitos da fenomenologia existencialista sartreana, de modo a considerar a arte também como um domínio da experiência vivida. Assim, a natureza do ponto de vista romanesco é considerada nos mesmos moldes de uma visão real, e a compreensão romanesca se identifica com a compreensão psicológica inerente ao ser verdadeiro. Com base nisto, estabelece três tipos de visão: **visão "com"**, **visão "por detrás"** e **visão "de fora"**. Na visão "com",

escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta.⁶⁷

Dentro da *visão "com"*, Pouillon estabelece a relação, original nas teorias do ponto de vista, entre este e o tempo: o monólogo interior, que se insere num dos casos de *visão "com"*, tende a representar a temporalidade que decorre ao longo da exposição das reflexões ou sentimentos da personagem, ou seja, o tempo da ação interior como análogo ao tempo da duração vivida (ou que seria vivida na realidade), já que ali coincidem o tempo da *história* e o do *discurso* (ou *narração*, segundo Genette).

Na *visão "por detrás"*, o narrador personagem encontra-se não mais dentro do mundo representado mas por detrás, "como um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas."⁶⁸ O narrador sabe tudo sobre as personagens e sua circunstância, seu interior, seu passado e

⁶⁷ POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. 1974, p.54.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p.62.

seu futuro, é, portanto, onisciente. Neste caso, segundo Pouillon, o romancista é quem escolhe a sua posição para ver a personagem.

Na **visão "de fora"**, o narrador limita-se aqui ao que é materialmente observável; esta visão apenas de uma conduta ou de um aspecto puramente físico deve, no entanto, ser reveladora, para o leitor, de alguma coisa que está dentro ou não é visível superficialmente.

É nesse modo de compreensão da ficção como homóloga ao real que a teoria de Pouillon merece reparos, pois pretender que as leis que regem o universo ficcional sejam as mesmas do mundo real é nivelar real e imaginário. Além disso, ela desconsidera o nível da *narração*, de particular relevância no romance contemporâneo, onde o modo como as experiências e a visão do narrador são ali verbalizadas nem sempre é coincidente com a visão do leitor. Além disso, a prática crítica mostrou que a tripartição das visões é insuficiente para dar conta de todas as possibilidades do foco narrativo ficcional.

Na esteira de Pouillon, Tzvetan Todorov também trata a questão do *ponto de vista* ou das *visões*, valendo-se, porém, da base lingüística, inexistente no primeiro. Para Todorov, o problema está relacionado "às transformações que a noção de pessoa sofre na narrativa literária"⁶⁹ que, segundo ele, já haviam sido tratadas anteriormente por alguns estudiosos mas sem considerarem a natureza lingüística do fenômeno. Em seu entender,

o que diz *eu* no romance não é o *eu* do discurso, por outras palavras, o sujeito da enunciação; é apenas uma personagem e o estatuto de suas palavras (o estilo direto) lhe dá o máximo de objetividade, ao invés de aproximá-lo do verdadeiro sujeito da enunciação. Mas existe um outro *eu*, um *eu* invisível a maior parte do tempo, que se refere ao narrador, essa *personalidade poética* que apreendemos através do discurso. Existe pois uma dialética da pessoalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o *discurso* e a *história*. Todo o problema das visões está aqui: no grau de transparência dos *eles* impessoais da história com relação ao *eu* do discurso.⁷⁰

Para a sua classificação, Todorov vale-se da mesma tripartição das "visões" de Pouillon, adaptando-as aos condicionamentos lingüísticos que orientam suas investigações; assim, no primeiro caso, o *eu* do narrador aparece através do *ele* do herói (aqui o discurso suplanta a história e corresponde à visão

⁶⁹ TODOROV, Tzvetan. Linguagem e literatura. In: _____. *As Estruturas Narrativas*. 1970, p.61.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 62.

"por detrás"); no segundo caso, o *eu* do narrador desaparece atrás do *ele* do herói, configurando uma narração tradicionalmente objetiva (aqui é a história que suplanta o discurso e corresponde à visão "de fora"); no terceiro caso, o *eu* do narrador permanece no mesmo nível do herói e ambos são informados conjuntamente do desenvolvimento da ação (temos então a fusão do *eu* e do *ele* num mesmo *eu* que conta, identificada na visão "com" de Pouillon).

Boris Uspensky, membro da escola de Tartu, que desenvolve o moderno estruturalismo russo, publicou em 1970 *A Poetics of Composition* como o primeiro volume de uma série intitulada *Semiotic Studies in the Theory of Art*. Nele o autor analisa o problema do ponto de vista não só em relação ao texto literário, mas também como algo comum às outras artes. Para Uspensky, o ponto de vista deve ser estudado como unidade funcional do discurso, mas também como um processo de interação de pontos de vista, onde cada ângulo de visão proporciona diferentes modos de expressar a realidade, aproveitando-se, para isso, do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin.

A abordagem proposta pelo autor russo

está ligada com a especificação do ponto de vista a partir do qual a narração é conduzida (ou, em um trabalho de arte pictórica, a posição visual a partir da qual a imagem é construída), e que tem por objetivo investigar as inter-relações destes pontos de vista em seus inúmeros aspectos.⁷¹

Esta questão só se faz presente naquelas artes onde há um plano da expressão e outro do conteúdo que Uspensky denomina *artes representativas*. Especificamente quanto à literatura, ele está interessado em saber que tipos de pontos de vista são possíveis, qual a natureza das relações existentes entre eles e quais as suas funções. Leva em conta que existem várias possibilidades de encarar esta questão:

nós podemos considerá-la como a posição espacial e temporal de quem produz a descrição dos fatos (isto é, o narrador, cuja posição é fixada com as coordenadas espaciais e temporais); nós podemos estudá-la no que diz respeito às características perceptuais; ou nós podemos estudá-la em um sentido puramente lingüístico (como, por exemplo, ela se refere a certos fenômenos num discurso semidireto); e assim por diante;... especificamente, distinguiremos em nossas análise as esferas semânticas básicas nas quais o ponto de vista pode geralmente se manifestar, e os

⁷¹ USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition*. 1973, p.1.

planos de investigação em cujos termos o ponto de vista pode ser estabelecido. Para o nosso objetivo, estes planos serão designados como o plano da ideologia, o plano da fraseologia, o plano espacio-temporal, e o plano psicológico.⁷²

No **plano ideológico**, interessa saber de quem é o ponto de vista quando o autor analisa, avalia e percebe ideologicamente o mundo representado. Este plano se refere às "normas do texto", ou seja, o sistema que encara o mundo conceptualmente ou contém as normas e valores com base nos quais as personagens e acontecimentos são avaliados.⁷³ O caso mais simples está naquele ponto de vista dominante que subordinará todos os outros; mas pode haver casos em que eles são apresentados de vários pontos (personagens diferentes) configurando uma narração polifônica, segundo Bakhtin.

O **plano fraseológico** toma por base o fato de que, embora o ponto de vista não seja algo verbal, ele é expresso, como tudo mais no texto literário, em linguagem verbal; portanto, as mudanças de ponto de vista como mudança de dicção são percebidas na linguagem. Assim, o autor pode mudar a dicção na descrição de uma personagem, ou alterar o nível discursivo ao longo do texto, revelando com isso troca de foco narrativo; até mesmo as diferenciações no ato de nomear alguém podem indicar alterações de focalização.

O **plano espacio-temporal** inclui a posição daquele que focaliza, podendo ser interna, externa, próxima ou distante, resultando com isso numa visão "olho de pássaro" (que vê tudo panoramicamente) ou limitada àquilo que o personagem tem condições de ver. Ao lado disso, inclui também a referência temporal, que pode estar centrada numa única personagem, a partir de quem se ordenam e montam os fatos, ou pode se organizar com base no narrador sozinho, ou então este toma emprestado da personagem, alternando os seus sentidos de tempo com os dela. Assim, numa mesma obra uma multiplicidade de posições temporais terão chance de estarem implicadas.

O **plano psicológico** se faz presente quando o foco narrativo está centralizado numa consciência individual, e tem a ver com a mente e as emoções daquele que focaliza. É importante aí a posição interna ou externa do focalizador; saber se os acontecimentos são mostrados de fora, sem referência ao estado interno da personagem, ou se são mostrados de dentro, por uma percepção interna da personagem, mas de fora em relação aos outros; ou ainda o narrador podendo variar a sua posição, narrando a partir da visão de várias pessoas.

⁷² Idem, *ibidem*, p.6.

⁷³ Cf. RIMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: contemporary poetics*. 1983, p.81.

As idéias de Uspensky enriquecem substancialmente a teoria do ponto de vista por incluírem aspectos não privilegiados antes, já que a grande maioria delas está centralizada em concepções perceptuais que analisam o foco narrativo como distância, ângulo e quantidade de visão. O componente psicológico, presente também em Booth e Pouillon, ampliou deveras a abrangência da questão, que, em Uspensky recebe um novo tratamento, já que ele consegue mostrar novas e inusitadas modalidades de identificar, no texto literário, a presença do foco narrativo.

A contribuição de Mikhail Bakhtin serviu para aumentar bastante a discussão sobre a voz narrativa, sobretudo com a introdução da idéia do "romance polifônico", aquele onde há um diálogo constante, portanto, uma relação mais democrática que se opõe ao monólogo do narrador soberano, unilateral e autoritário, na medida em que sobrepõe a sua fala à de todos os demais. É sobretudo nos romances de Dostoievski que Bakhtin descobre estes traços; ali ele nos mostra que, através do diálogo, a autoconsciência de seus heróis emerge, já que está sempre voltada para fora, para o outro. Por isso,

representar o homem interior como o entendia Dostoievski só é possível representando a comunicação dele com o outro. Somente na comunicação, na interação de homem com o homem revela-se o *homem no homem*, para outros ou para si mesmo.⁷⁴

Ser para as personagens de Dostoievski significa comunicar-se pelo diálogo. Nesse sentido, as suas idéias se aproximam das de Henry James pelo fato de que para este a consciência das personagens vêm à luz não pelo desvendamento de um narrador soberano, mas através do diálogo e das ações (ou, na sua concepção, pela *dramatização*). Nas personagens de James, a imagem secreta que elas fazem de si mesmas não é dissimulada, mas transparece através de suas relações com outrem; o seu ser profundo é revelado ao leitor de forma indireta, seja pelas palavras que trocam com terceiros, seja pelo julgamento que terceiros têm sobre elas, seja pelos seus comportamentos⁷⁵, ou seja, é pelo diálogo (ou pela cena de Lubbock) que a psicologia das personagens jamesianas é revelada; da mesma forma, Bakhtin vê nos diálogos das personagens de Dostoievski a irrupção de inúmeras vozes diferentes ideologicamente, provocando o desvendamento exterior do homem, através da troca das falas. Embora em James o diálogo não contenha o componente ideológico de Bakhtin, é interessante como ambos coincidem na valorização do procedimento para afirmar o valor estético das obras.

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 1981, p.222.

⁷⁵ Cf. ZERAFKA, M. Op.cit.,p.61.

Outro aspecto interessante da teoria de Bakhtin é o que contempla os "modos discursivos" (também tratados por Genette em *Discours du Récit*), analisando os problemas do narrador que fala em seu nome, em nome de outrem (discurso citado), ou se apropria do discurso de outrem (estilização, paródia, *skaz*). Segundo o autor, as formas como estas falas alheias são inseridas no discurso do narrador variam historicamente e são determinadas também pelas mudanças sociais, assim,

as condições mutáveis da comunicação sócio-verbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem.⁷⁶

Esta tendência em analisar o problema da narração literária em termos das condições históricas e sociais que a produzem, inerente à visão marxista do autor, está presente também em outro crítico francês, Michel Zeraffa, que, em *Personne et Personnage* (1969), considera que todas as obras inovadoras, cuja narração se faz sob uma nova ótica, resultam de uma necessidade histórica, pois dois modelos narrativos diferenciados correspondem a duas formas de sociedade.⁷⁷ A descentralização da voz narrativa no romance moderno (que se inicia, segundo ele, com Henry James) é justificada pela mudança das relações entre o indivíduo e a sociedade, pois, tal como o homem já não se reconhece mais numa sociedade global (e que não lhe parece mais legítima, senão por interesse econômico), também a personagem romanesca não pode mais estar ligada à autoridade do romancista. Por isso,

a visão indireta e oblíqua expressou o fato dos romancistas não poderem mais se exprimir segundo o código de uma sociedade total e global. O escritor se atribuiu como função essencial, ao contrário, ajudar seu herói a assimilar, a criticar também, uma realidade social fragmentária, que ele pudesse confrontar com uma totalidade psicológica que constituísse presentemente o valor do homem e de sua vida.⁷⁸

Assim sendo, à medida que a vida social se fragmenta, a ótica romanesca se torna mais restrita e ambígua, pois com a mutabilidade das relações sociais, os indivíduos ficam mais próximos uns dos outros fazendo com que a visão que cada um tem do outro não seja mais global e determinada

⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 1986, p.154.

⁷⁷ Cf. ZERAFKA, Michel. Point de vue et personne. In: ___. *Personne et Personnage*. 1969, p. 37-38.

⁷⁸ Idem, ibidem, p.70.

soberanamente, mas seja fruto de impressões sucessivas, parciais as quais é preciso reunir. Desta forma, a recomposição dramática de uma pessoa será feita sob diferentes ângulos.⁷⁹

O descentramento da voz narrativa que em James era justificado basicamente pelas necessidades do realismo, ganha com Zeraffa uma interpretação sociológica que atribui um sentido histórico, antes inexistente, ao tópico do foco narrativo. Assim, a sua proposta representa, ao lado da de M. Bakhtin, uma tentativa de dar contornos sociais e históricos a uma questão tratada até então como essencialmente textual ou comunicativa, ou, em alguns casos, como percepção ou manifestação psíquica e/ou emocional.

Como vimos até aqui, embora sob os mais variados ângulos, as propostas a respeito do foco narrativo contemplam problemas referentes à visão ou perspectiva daquele que narra e a voz que narra, instâncias distintas da narrativa, mas frequentemente confundidas e indissociadas em várias das teorias referidas. Quem procurou resolver a questão em termos literários foi Gérard Genette em *Discours du Récit* (1972), identificando as duas categorias respectivamente como **modo** e **voz**, e sugerindo, dentro do **modo**, um conceito amplo de **focalização**, que aumenta as suas possibilidades de significação, pois permite a inclusão de posicionamentos afetivos, morais éticos e ideológicos que, por sua vez, repercutirão na construção dos diferentes elementos do mundo ficcional.

O termo **modo** é inspirado no modelo lingüístico: toma por base a categoria verbal do modo, como aspecto do verbo referente às modalidades e pontos de vista pelos quais as ações são consideradas. Segundo Genette, nós podemos na realidade regular mais ou menos a quantidade de informação daquilo que contamos e, além disso, podemos contar segundo tal ou qual ponto de vista.

É precisamente a esta capacidade, e às modalidades de seu exercício, que visa a nossa categoria de *modo narrativo*: a representação, ou mais exatamente a informação narrativa possui diferentes graus; o discurso pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de modo mais ou menos direto, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, com a condição de não tomá-la ao pé da letra) se colocar a maior ou menor distância daquilo que conta; ele pode também escolher em regular a informação que fornece, não mais através desta espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual parte tomada da história

⁷⁹ Conforme ZERAFFA, M. op.cit., p.74.

(personagem ou grupo de personagens), de quem ele adotará ou fingirá adotar o que se nomeia correntemente a *visão* ou o *ponto de vista*, aparentando tomar em relação à história (continuando na metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. *Distância* e *perspectiva*, desta forma denominadas e definidas, são as duas modalidades essenciais desta *regulação da informação narrativa* que é o *modo*.⁸⁰

A questão da *distância* é tratada com base na distinção de Platão entre um poeta que fala em seu nome (discurso do que não é fala) e o que reproduz as falas dos outros (discurso de falas), ou seja, entre o que ele chama *diegesis* e *mimesis*; assim como, na diferenciação de Lubbock, entre o *contar* e o *mostrar*. Genette identifica assim o *discurso de acontecimentos*, onde a presença do informante (narrador) é maior do que a das informações, com o predomínio da *diegesis*; e o *discurso de palavras* onde a informação vem diretamente, sem (ou com pouca) mediação do narrador, e se refere à reprodução do discurso ou do pensamento das personagens. Esta inserção das falas alheias pode ser de três espécies: a) discurso citado (*rapporté*) ou estilo direto; b) discurso transposto (*transposé*) ou estilo indireto; c) discurso narrado (*raconté*) onde é registrado apenas o conteúdo da fala e não as palavras exatas.

Em relação à *perspectiva*, Genette propõe o termo *focalização* para pôr fim às confusões correntes⁸¹ entre *visão* e *voz*. A focalização é então considerada sob três aspectos: um discurso onde o narrador "diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, ou discurso *não focalizado*"; se o narrador diz somente o que sabe a personagem, o discurso é de *focalização interna*, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; se o narrador diz "menos do que sabe a personagem", o discurso é de *focalização externa*.⁸² Assim, as variações do ponto de vista ocorridas ao longo das narrativas acontecem, segundo Genette, devido às mudanças de focalização.

Dentro da categoria *voz*, Genette inclui as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. Dentro delas estão situadas as relações temporais, as de subordinação e a pessoa que conta a narrativa (o narrador). As primeiras se definem por anterioridade, posterioridade ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que narra; as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes, compreendendo aí as

⁸⁰ GENETTE, Gérard. Discours du récit. In: _____. *Figures III*. 1972, p.183-184.

⁸¹ Ao examinar a teoria narrativa de Genette em "Narration et focalisation" (In: *Poétique*, n. 29, 1977), Mieke Bal declara que o mesmo, após analisar teorias como as de Stanzel, Friedman e Booth, denuncia infalivelmente em todos estes autores a mesma confusão entre visão e palavra. Op.cit.,p. 108.

⁸² Conforme resumo de Mieke Bal em "Narration et focalisation", ibidem, p. 108-109.

narrativas dentro da narrativa, as narrativas encaixadas e outros tipos de inserções mais sutis.

Quanto à *persona* (gramatical) do narrador, Genette considera que ela não se distingue por falar em primeira ou em terceira *persona* ("um narrador em terceira *persona* não existe por definição, pois se há uma narração, existe um sujeito que narra, sempre virtualmente em primeira *persona*"⁸³), mas por sua presença ou ausência dentro da narrativa: o narrador presente dentro da *diegese* que ele conta é *homodiegético*, aquele que está ausente ou conta de um nível superior uma história em que ele não aparece é *heterodiegético*. A presença do narrador *homodiegético* pode ser variável, ele pode contar a sua própria história, sendo então *autodiegético*, ou pode contar uma história onde é apenas testemunha. Desta forma, o estatuto do narrador pode ser definido tanto pelo seu nível narrativo, como pela sua relação com a história que conta: ele será sempre extra, intra ou metadiegético, e ao mesmo tempo será sempre hetero ou homodiegético.

A teoria de Genette permite clarear pontos não esclarecidos por outros teóricos, onde a indeterminação e ambigüidade propiciam confusões entre aquele que narra e o que vê ou percebe o mundo narrado. A categoria *focalização* sistematiza algo apontado desde há muito, começando por Henry James, sobre a origem da percepção daquilo que é narrado, ou de acordo com Mieke Bal do centro de interesse dentro da narrativa. A restrição de campo compreendida no conceito de focalização de Genette indica que, para a sua realização, existe sempre uma seleção ou escolha entre várias possibilidades de conteúdo daquilo que será narrado. Além disso, a focalização, tal como definida pelo teórico francês, fornece condições para analisar a complexidade da narrativa contemporânea e investigar os motivos da seleção por um determinado modo de contar, extrapolando os limites textuais da narrativa.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. A *persona* que fala no romance. In: _____. *Questões de Literatura e de Estética. Teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1988.

⁸³ BAL, Mieke. Idem, *ibidem*, p. 110.

- BAL, Mieke. Narration et focalisation. *Poétique*, Paris, nº 29, Seuil, p. 107-127, 1977.
- _____. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985.
- BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago & London: The Chicago University Press, 1961.
- _____. Distance et point de vue. Essai de classification. *Poétique*, Paris, nº 4, p. 511-524, 1970.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978. Col. Ensaios, 47.
- FRIEDMANN, Norman. Point of view in fiction. The development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, org. *The Theory of the Novel*. London: Collier-Macmillan, New York: The Free Press, 1967.
- GENETTE, Gérard. Frontières du Récit. In: _____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. Discours du Récit. In: _____. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- JAMES, Henry. The Art of Fiction. In: _____. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1948, p. 3-23.
- KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? *Poétique*. Paris, nº 4, p. 498-510, 1970.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.(Série Princípios).
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen, 1985.
- STANZEL, Franz. Teller-characters and reflector-characters in narrative theory. *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 2, nº 2, p. 5-15, 1981.
- _____. A low-structuralist at bay? Further thoughts on a theory of narrative. *Poetics Today*, Tel Aviv: v. 11, nº 4, p. 805-816, 1990.
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra: Almedina, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- ____. Os dois princípios da narrativa. In: ____ : *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 51-74.
- USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Transl. Valentina Zafarin and Susan Wittig. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1973.
- VAN-ROSSUN-GUYON, Françoise. Ponto de vista ou perspectiva narrativa. In: ____ et alii. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.
- ZERAFFA, Michel. Point de vue et personne. In: ____ . *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années Vingt aux Années Cinquante*. Paris: Éditions Klincksieck, 1969, p. 35-75.