

ALGUNS ASPECTOS ACERCA DO PROBLEMA DO FOCO NARRATIVO

Suzi Frankl Sperber

Qualquer que seja a definição que se dê a “foco narrativo” (como por exemplo “é o ponto privilegiado de onde mana a narrativa”) as várias opiniões concordam que é a figura do narrador em suas múltiplas apresentações possíveis, concretizada pelo leitor. Através dela a imaginação do leitor encontra a ponte para o mundo da ficção. Assim sendo, para interpretação de uma narrativa devemos levar em conta o fio desta narrativa, que dá nascimento a um mundo fictício na imaginação do leitor, que a cada palavra da narrativa se define cada vez mais. O surgimento do mundo fictício obedece a padrões definidos que são plasmados pela estrutura do romance. Entende-se por estrutura a colaboração, ou ação conjunta, a dependência mútua e a unidade de todos os elementos de construção do romance, sendo que a compreensão e análise da macro-estruturas depende da verificação a partir de elementos da micro-estrutura.

A vida, com sua trama múltipla, com sua exuberância e ao mesmo tempo sua mesquinhez, com sua prodigalidade de situações, parece valiosa e merece ser retratada. No entanto, os romances dos autores que buscam retratar a vida nunca serão espelhos que refletem essa imagem caótica da vida. Aqui fica evidente a força coordenadora inerente à forma do romance. Os elementos rudimentares de construção, tais como: começo e fim; divisão em capítulos; seleção dos fatos apresentados; saltos e junções; escolha de ponto de vista etc., impõem à realidade apresentada uma coordenação de conteúdo que atua sobre a imaginação do leitor.

Ora, como não se pode narrar tudo de uma coisa, na obra de arte literária só se apresenta aquilo que se deixa concatenar.

Tomando-se a terminologia de Arnold Kettles (“life”, na obra, diferente de “pattern”) e ainda segundo o mesmo autor, onde “life” é narrada sem modificações visíveis reina abundância de observação, mas falta quase sempre um enrêdo concatenador, que dê forma e expressão à idéia. Assim sendo, faz-se necessária na grande obra (e, na sua análise, a verificação) de “pattern”. Ora, no dizer de Forster, “pattern” se aproxima da estrutura do romance como enredo racional na expressão global, aspirando inteireza e harmonia abrangente do acontecimento.”

Como para se estudar a estrutura de uma obra é necessário o levantamento das características da situação da narrativa (foco narrativo), por se tratar o seu objetivo de elemento determinante, este será o objetivo deste trabalho. Pois não é verdade que a situação narrativa (foco narrativo) impõe a ordem pela qual o autor ou o narrador desenrola o mundo fictício diante do leitor? A expectativa do leitor é motivada pela situação da narrativa a que o narrador ou o autor deve corresponder de certa forma. Os elementos estruturais e composicionais do romance serão considerados primeiro do ponto de vista do autor que interpreta, e depois do ponto de vista do leitor que recebe, imagina e concretiza.

Neste último sentido, teríamos que tomar em conta também as funções da linguagem. Porém, como pretendemos ligar este aspecto ao da memória que nos fica de significantes ou de significados, em estudo acerca do sintagma, isto ficará para próxima apostila.

Esquemáticamente tomaremos pontos considerados por LÄMMERT (Eberhard LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970, 4.ª ed.). Falaremos do presente do narrador e do presente da narrativa; da distância do narrador; da posição do narrador; da perspectiva e do ponto de vista.

Presente do narrador/presente da narrativa

Quando contamos um caso, estamos falando em nosso presente e nos referimos a um acontecimento do passado. Contudo, desde o momento em que evocamos imagens deste acontecimento por meio de palavras, desde que o próprio relato instaura um presente, teremos um jogo entre dois presentes: o nosso e o daquilo que está sendo relatado. Assim é

que Rubião, quando fixa a enseada, é observado por um narrador que se coloca em um determinado tempo: o seu presente de narrador:

“Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chamebre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; *mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa.*”

(Machado de ASSIS, *Quincas Borba*, Rio de Janeiro, Jackson, 1957) p. 7.

Quem é que diz? É um “eu” — narrador — no presente. Porém ele fala de Rubião — personagem, — no passado. Estabelecem-se nitidamente dois presentes diferentes: o da narrativa e o do narrador, os quais, já pela inversão (presente da narrativa antes do presente do narrador), bem como pela própria observação, da narrativa toda, de um cotejo crítico entre passado e presente. Mas tenha-se em conta que este cotejo não se estende estritamente à personagem Rubião diante de si mesma, senão à narrativa como um todo. Este processo reforça a modalização. Mas, sobretudo leva os receptores da narrativa — seus leitores, a um distanciamento crítico, todas as vezes que depararem com uma intervenção do narrador. O distanciamento referido afasta-nos, a nós, receptores, da narrativa como presente, como realidade aceita, para propor-nos ou reflexões da consciência — diferentes da ação propriamente — ou então um distanciamento diante da própria estória, de modo que possamos *contemplá-la como narrativa*.

É verdade que o processo de interrupções machadianas implica ainda em outro presente: o do leitor-receptor. O distanciamento crítico é reforçado, de modo que a conversa com o leitor corresponde a uma abertura relativa na narrativa, interrupção avaliatória. O processo funciona como se a narrativa fosse uma só, única possível, pois que corresponde a uma realidade — e o narrador apodera-se da narrativa, como de um quadro, e ora se aproxima do leitor para apresentar-lhe o quadro, ora se afasta para que o leitor veja aquilo que é enganoso, afastando consigo o quadro.

“Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. Se aquele tem os modos “expansivos e francos”, — no bom sentido laudatório, — claro é que ele os tem contrários. Assim não te assustará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, olhando para outra parte.”

(op. cit., p. 56).

Este movimento de aproximação e de afastamento do leitor é dialético e estabelece de imediato uma problemática fundamental — que é a do SER e do PARECER, tanto no nível das personagens, como no nível da narrativa.

Para a clara percepção do presente do narrador diferente do presente da narrativa, mostra-se útil a verificação dos tempos verbais. Não só poderemos verificar a oposição entre passado e presente (“Rubião fitava a enseada, [...]” “[...] mas, em verdade, vos digo que [...]”), como o emprego de mais de um passado, o perfectível e o imperfectível, os quais, juxtapostos, interrompem um pouco o curso da narrativa, para dar-lhe outro rumo, o qual volta a ser corrigido — e assim por diante. (É o caso de “Afinação na arte de chutar tampinhas”, de João Antônio). Trata-se, propriamente, de um desvio da narrativa, que não desvia a ação, porém sim o leitor — da linearidade da ação. Tal desvio restringe a plenitude de atenção do receptor a um só enfoque. Atira-o a outro enfoque da narrativa, de modo a vê-la com nuances de luz e sombra que não implicam em subjetividade ou objetividade, aliás, diferentes. Diferentes porque o sentido de objetividade ou de subjetividade está inerente à posição do narrador diante da personagem, enquanto que o problema que estamos propondo diz respeito à posição do narrador diante do receptor da mensagem.

Ainda contribuem para uma melhor compreensão da situação do presente do narrador com respeito ao presente da narrativa, os levantamentos de discurso direto e indireto. O discurso direto muito claramente aproxima a narrativa do receptor. Estabelece-se um vínculo mais imediato entre narrativa (mensagem) e receptor-leitor. Já o discurso indireto, que volta o narrador para a narrativa (o emissor volta-se para o contexto), dirige o enfoque para a terceira pessoa (que é a narrativa) e não mais para a segunda (nós-receptores-leitores), mediante expressão direta da primeira, como no caso anterior. Conseqüentemente, nós, receptores-leitores, somos relativamente afastados da narrativa. Ela torna-se mais mediata:

“— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele.”

(op. cit., p. 7).

“— Bem, mas por que não lhe deu antes o nome de Bernardo? disse Rubião com o pensamento em um rival político da localidade.”

(op. cit., p. 13).

“— Para entenderes bem o que é a morte e a vida, basta contar-te como morreu minha avó.

— Como foi?

— Senta-te.

Rubião obedeceu, dando ao rosto o maior interesse possível, enquanto Quincas Borba continuava a andar.”

(Op. cit., p. 15 — Os grifos todos são meus e correspondem ao discurso indireto).

Em princípio toda narrativa trabalha com ambos os discursos. Porém, como o discurso direto tende mais facilmente para a função emotiva, o discurso indireto intercalado (quando mais extenso) pode funcionar como equilibrador de emotividade na narrativa. (É o que acontece, por exemplo, com personagens, de Oswald de Andrade). (É mais: como a juxtaposição de discurso indireto ao discurso direto corresponde a um afastamento, podemos distinguir quem é *personagem* (discurso direto), quem é narrador (discurso indireto) e qual a diferença entre o relato da personagem (eventualmente pretensão narrador) e o narrador propriamente dito.)

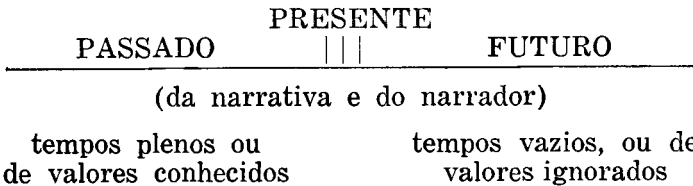
Finalmente temos a considerar a problemática do Tempo, na narrativa, decorrente da posição específica do narrador e de seu presente, da narrativa e de seu presente, bem como do leitor e seu presente, caso ele seja interpelado. Os diferentes presentes agrupam-se em camadas temporais maiores ou menores. Estas camadas de um modo geral dizem respeito ao destino individual da ou das personagens. Porém, se vêm juxtapostos tempos diferentes, espaços diferentes, de forma imediata, com personagens diferentes, ou iguais, reunidos por um gesto (fumar, por exemplo), não podemos considerar que haja nivelamento do tempo, quando o narrador for diferente da personagem. Existirá, isto sim, nivelamento histórico-social: aglutinam-se ações, de forma a se superporem, mostrando-se a repetição de uma situação, com pequenas variantes. Repetição de um estado sócio-político. É o que notamos em *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Então percebemos que os destinos individuais aglutinaram-se, dando lugar ao destino coletivo.

Distância do narrador. — Posição do narrador.

Quando o narrador está na posição de quem viveu ou assistiu, ou soube de um relato do passado, que nos repete, os eventos desta narrativa são em princípio conhecidos e de conseqüências conhecidas. Neste caso, o que é relatado é cheio

de significação para a compreensão do todo da narrativa, ou, pelo menos, de todo este passado até o momento do presente inicial do narrador. Em tal situação, o presente da narrativa (passado para o narrador), é pleno, ou, se não o foi para a personagem, poderá ser preenchido por efeitos de câmara lenta (o emprego do imperfeito do indicativo quando deveria ser empregado um pretérito perfeito, de modo a indicar que a ação passada, sem ecos no presente e não continuada *pareceu*, pelo seu vazio semântico, ser ação repetida ou continuada. Isto ocorre em *Madame Bovary* de Flaubert.

Na caso de o narrador estar na posição de presente que encara algo *a partir de si*, a partir deste ponto presente, o tempo da narrativa ficará contagiado pela posição do narrador: poderá ter tempos vazios de significação para a ação, de modo que nos fique patente o vazio existencial, o tédio, a falta de comunicação entre as personagens. Conseqüentemente, a ação mais provavelmente contará menos eventos do que no caso anterior; haverá mais tempo e espaço não aproveitado pelas personagens. Não que este tempo e espaço também não seja aproveitado pelo narrador. O Autor usa do recurso para mostrar como o narrador, acompanhando aquelas existências, tem pouca coisa a observar.



Porém, esta não é a única consideração que se pode fazer a respeito da posição do narrador. Outra, esta tendo em vista o *conhecimento que o narrador tem da personagem* é a da classificação básica proposta por Jean Pouillon: o narrador poderá ser maior que a personagem; ou igual; ou menor. Sendo maior que a personagem, conhece não só os eventos cognoscíveis pela personagem, senão diversos outros, aos que ela não teve acesso. Tal conhecimento não necessariamente implica em consciência dos valores de tais eventos. Estes poderão estar apenas observados e registrados, porém sem um nexó conhecido de valores. Seria algo parecido com o que Arnold Kettles explica como "life", conforme já explicamos mais atrás. No caso de ser menor que a personagem, o

narrador conhece de todo dos eventos ligados à ação, menos do que a personagem em princípio saberia. De que forma descobrimos nós isto? Quando o narrador conhece da personagem menos do que a própria personagem, o que narra apresenta vazios — ou modalidades. Não há certeza acerca nem de valores dos acontecimentos, nem dos eventos como tais. Os vazios que existem não são mais do *tempo*, senão da própria ação. O narrador sabe que a moça da casa dos jacintos rígidos existe, porém não sabe seu nome. Sabe que surgiram três mascarados, porém também não sabe seus nomes. Sabe que algo de fundamental abalou os quatro, porém não há os dados completos. Há, no vazio de conhecimento da ação, que permanece *vago, incompleto*, para nós receptores, os eventos desconhecidos. Como existem elementos da ação e como o narrador desde o princípio se coloca menor que a personagem, nós, receptores, somos levados a suprir o inexistente; porém não com dados imaginados (não temos o direito de imaginar outra estória!!!), senão com a apreensão do sentido de mistério que contamina o conto. No caso específico falamos de “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector.

Sempre que o narrador for igual à personagem, sempre que souber da vida da personagem tanto quanto ela poderia legitimamente saber, temos que prestar atenção a alguns pontos. Em primeiro lugar precisamos verificar se realmente não há senão os dados do conhecimento possível da personagem. Podemos, por exemplo, encontrar casos em que há um “eu”-narrador. Em princípio o “eu”-narrador sabe tanto quanto ele mesmo personagem. Porém, apesar de haver primeira pessoa do singular, apesar de o relato vir sendo contado, em princípio, pela personagem, a narrativa poderá trair um narrador por trás deste pretense narrador-personagem. Este outro narrador poderá saber mais do que a personagem saberia: poderemos assistir a cenas às quais a personagem em questão não estava presente. Caso haja diversas narrativas aglutinadas num todo, talvez a aglutinação corresponda a um narrador superposto, organizador da narrativa toda. Ou poderemos encontrar um outro ingrediente — a consciência.

A consciência é diferente do conhecimento. Está para o conhecimento assim como “pattern” está para “life”. A primeira implica em aplicação de escala de valores aos dados concatenados; a segunda implica em mera observação. Conforme o grau de consciência, tanto mais significativos serão os momentos narrados. Porém, há uma distinção a ser feita. Existem dois tipos possíveis de consciência em uma narrativa.

mentos da composição já existem, já estão fixados e são apenas os nossos olhos que se movem para apreender o todo — e é o todo que, *fixado*, tem um enredo. É como “La Liberté guidant le peuple”, de Lelacroix (A Liberdade guiando o povo). Ou como “Champ de bataille d’Eylau”, de Gros (Campo de batalha de Eylau). Percebemos, pois, que quanto mais próxima a perspectiva temporal (e dependente da quantidade de conhecimento do caso, segundo Pouillon, por parte do narrador), tanto maior será a carga pictórica da narrativa para nós, receptores. Aquilo que é tão intensamente pictórico poderá ter carga simbólica igualmente salientada. Esta consciência de que falamos neste caso não é apenas uma consciência de si no tempo (da personagem a si mesma no tempo), senão de todos os elementos da narrativa no tempo do relato. Esta perspectiva nivela também o sentido espacial, de modo que, como no afresco, tudo é parte integrante de um mesmo espaço amplo: não há camadas de espaço que se superpõem, que têm áreas de coincidência ou de oposição. Algo disto acontece com o conto “A Caçada”, de *Antes do Baile Verde*, de Lygia Fagundes Telles.

O sentido legítimo de intemporalidade só existe quando as camadas de tempo e de espaço, que se superpõem, de repente se entrelaçam em uma só, grande, fundamental experiência — tanto espiritual, como estética, e vice-versa. É a estatização *dentro* de um dinamismo. Estatização precária e facilmente rompida.

O narrador em primeira pessoa, (como observa Lämmert), assim como o relato que narra coisas vivenciadas, embora veja, como personagem atuante, as coisas declaradamente a partir de uma perspectiva *limitada*, e embora *vivencie* a incerteza do futuro (variedade de apresentação da ação: *avec*), não deixa de poder *observar* como *narrador* o decurso todo da ação, a partir de uma posição afastada no tempo (variedade de apresentação: *par derrière*, i. e., narrador maior que a personagem).

Em ambos os casos, as perspectivas do eu que vivencia e do eu que narra mudam constantemente. Pois de modo algum é possível afirmar, como o faz Käte Hamburger, que o narrador em primeira pessoa está constantemente *por cima* do esquema espaço-temporal fictício de sua narrativa. Como ator e como narrador, tem uma existência dupla, na medida em que sugere ao leitor o suspense e a espera pelo futuro real do eu atuante, e, simultaneamente, em outras personagens, se *dirige*, diretamente ao leitor. Esta mudança amiúde efêmera da po-

sição reflete-se numa mudança do presente da ação e do presente do narrador. Portanto, a observação simples e sempre unanimemente realizável desta mudança das camadas temporais esclarece o caráter do trecho de cada narrativa em estudo, com muito maior precisão do que a determinação sumária do “internal point-of-view, pessoalmente limitado.

Desta observação surgem duas conclusões:

1 — A mistura das posições narrativas é independente da eventual mudança da posição psicológica de uma personagem para outra (segundo Forster e o Dictionary de Shipley): shifting point of view); o reparo levantado caprichosamente por Forster contra a ditadura do view-point (cap. IV), reforça-se pelo fato de ser praticamente ineludível a mudança da posição do narrador nas narrações em primeira pessoa e nos relatos em primeira pessoa encaixados em narrativas em terceira pessoa.

2 — A posição psicológica confere às personagens e ao seu ambiente o seu talhe poético. Determina se as personagens serão apreendidas nos movimentos secretos das suas almas ou apenas serão interpretadas a partir do seu habitus externo; e de acordo com essa escolha e com a sua realização coerente, o mundo exterior aparece categoricamente como realidade “vivenciada” ou como “ente em si”. Para o encadeamento do enredo e para a conformação dos acontecimentos a posição do narrador é de significação decisiva. Por exemplo, é só através de uma mudança de uma situação vivenciada para uma situação narrada que é possível uma divisão em camadas temporais e uma recolocação dos fios da narrativa. Esta mudança ou a sua ausência (no caso das narrações em terceira pessoa, que repousam em si) é o que determina, essencialmente, a tectônica de uma narrativa no seu todo e determina também a direção que será dada aos acontecimentos.

Quanto à distância do narrador, talvez seja ela o que efetiva e claramente marque o enredo, a narrativa como todo. Porém, não encararemos a distância do narrador como sendo a sua diante da personagem, ou a sua diante da narrativa. Consideraremos a distância como sendo a distância que nos é imposta, a nós, receptores, pela estrutura da narrativa. É o que percebemos claramente no conto “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector:

«Numa noite de maio — os jacintos rígidos perto da vidraça — a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranqüila.»

“Numa noite de maio”, como sintagma, evoca em nós uma imagem — é externa e noturna. “Os jacintos rígidos perto da vidraça” aproximam do receptor a casa, de modo a passar de uma imagem vaga e ampla — externa e noturna — aos jacintos que estão junto da casa. Houve uma aproximação no foco. Isto é, o foco é que toma a narrativa e nos aproxima ou nos afasta dela — dela como imagem possível. E isto é possível graças aos significantes. São os sons e as interrupções, são os saltos no relato ou as expectativas frustradas (cf. o que nos diz Jakobson a respeito de Edgar Allan Poe em seu estudo acerca da poética). Estabelecem-se camadas de ação não enlaçadas por formas aditivas, correlativas, ou consecutivas imediatas, de modo que dependerá do receptor a correlação ou o enlace. Desta forma, o foco não se mantém uniforme — nem a narrativa mantém-se uniforme em vista do foco. Ela apresenta-se quer em movimento, dinâmica, como sucessão de imagens, aos saltos, quer se estatiza, como em uma fotografia:

“Ao redor da mesa, por um instante imobilizados, achavam-se o pai, a mãe, a avó, três crianças e uma mocinha magra de dezenove anos.”

Isto estabelece uma dinâmica, que não é mais a dinâmica das imagens que se sucedem, porém a dinâmica da própria narrativa: as personagens, estatizadas, opõem-se a uma situação inicial, que, exteriormente (noite de maio), fora dos limites da casa— daquela casa— uma— iluminada e tranqüila, apresenta-se-nos em movimento. Deste modo poderá ser posta em questão a própria idéia de movimento e estatismo — inerte à estrutura da narrativa, porém não tão claramente colocada em nível de enredo.

Vemos, pois, que a posição do narrador importa-nos como receptores. E tem dois aspectos:

- 1 — a posição do narrador como narrador;
- 2 — a posição da narrativa diante de nós, receptores.

A análise destes aspectos dependerá do reconhecimento das funções da linguagem. Voltada para o emissor, de função emotiva, a linguagem estabelece um narrador mais próximo de nós receptores — porém com força quase ou toda de *personagem*. Voltada para o receptor, de função conativa, a linguagem estabelece um narrador que nos apresenta a narrativa, porém que está mais próximo da narrativa do que do

receptor. E no entanto invoca, apela o receptor, para participar da narrativa. Converte-se o receptor, até certo ponto, em personagem em potencial, aproveitada pelo narrador? Talvez, talvez, diria Riobaldo, que, justamente, se dirige constantemente ao seu receptor — que somos nós ao mesmo tempo. Enfim, voltada para a mensagem, a linguagem estará mais afastada de receptores, desde que não tenha função poética. Porque quando as virtualidades poéticas forem aproveitadas, mais ou menos, segundo este aproveitamento haverá maiores ou menores possibilidades de reversão de valores — e a narrativa e o narrador voltam a dirigir-se, muito proximamente, ao receptor novamente.

Perspectiva

A perspectiva, segundo Walzer, implicaria em noções de objetividade e de subjetividade. Sempre será preciso esclarecer que ambas as noções nada têm a ver com abordagem em primeira ou em terceira pessoa. Pois não é pelo fato de falar de si que a personagem é subjetiva. A subjetividade poderá ser medida pelo envolvimento entre o narrador e a narrativa. A plena subjetividade implica na perda do sentido de perspectiva diante do que é narrado. Seria o caso do narrador, no capítulo 19 de *S. Bernardo*:

“Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. As vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas — e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel.

Emoções indefiníveis me agitam — inquietação terrível, desejo doído de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.

Lá fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras.

— Casimiro!

Casimiro Lopes estava no jardim, acororado ao pé da janela, vigiando.

— Casimiro!

A figura de Casimiro Lopes aparece à janela, os sapos gritam, o vento sacode as árvores, apenas visíveis na treva. (Graciliano RAMOS, *S. Bernardo*, 7.^a ed., São Paulo, Martins, p. 113/4).

Fundem-se tempo e espaço. Presente e passado mesclam-se, sobrepõe-se um ao outro. O enquadramento aproxima do emissor os fatos. Estes, confundidos, não se dão a conhecer de forma clara. Por isto apresentam-se também em um ritmo mais acelerado:

“O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

— Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

— Madalena!

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!”

(idem, *ibidem*, p. 114/5).

Talvez possamos dizer, pois, que a medida de aproximações e de distanciamentos salienta a noção de perspectiva, que, móvel, se define pela posição quantitativamente preferida. Implica em exame minucioso, atento, da matéria da narrativa pelo narrador, capaz de deixar espaços em branco, pela ampliação de certos dados. Isto implica, em si, em uma abertura. A perspectiva, neste caso, em princípio subjetiva, permite aproximações e afastamentos verificados pelo receptor diante da narrativa, os quais não só determinam um espaço, senão também a ampliação deste espaço dentro do tempo diluído, difuso, mesclado. Aprofunda-se o quadro. Percebemos, então, nitidamente, quando há legitimamente algo subjetivo, ou a quando a subjetividade é apenas aparente — porque não bastará que o narrador, eventualmente narrador-personagem, fale de si.

Pela definição de subjetividade podemos concluir o que consideramos como objetivo: a menor quantidade de envolvimento diante da narrativa, por parte do narrador, de modo a

haver um quadro mais fixo, mais distante, com menos desvios de atenção do que em caso de subjetividade.

Ponto de vista

A noção de ponto de vista (point of view) tem sido a mesma de foco narrativo. E seria, portanto, a resultante da soma dos aspectos apontados — e de outros ainda, estudados por Percy Lubbock, Tzvetan Todorov, Wolfgang Kayser, Käte Hamburger e outros. Parece-nos, porém, que poderíamos considerar *ponto de vista* como sendo *a personagem privilegiada de onde mana a narrativa*, diferente, portanto, de foco narrativo. O foco narrativo incluiria o ponto de vista nos demais aspectos que o caracterizam. E o ponto de vista implicaria mais especificamente na personagem — ou personagens — que falam. Delas mana a narrativa, porém o foco narrativo poderá ser outro, pois poderá existir, para além da personagem, um narrador que ordena a narrativa. Sabemo-lo através do estudo das características da linguagem e da estrutura geral da narartiva.

Não seria o caso de “O Pentágono de Hahn”?

São cinco estórias diferentes, cuja ligação é o geometrismo da composição que as entretece, bem como a figura comum de Hahn. Talvez a melhor figura para descrever o espaço assim criado pelo autor seja dada pela sua quinta personagem, a do personagem que quer ser escritor:

“No instante em que, de súbito, concebo o espaço em torno como feito de ofuscantes lâminas de vidro, | ... |”
(Osman LINS, *Nove, Novena*, p. 60).

A narrativa transcorre como que refletida sobre cinco dessas ofuscantes lâminas. Em cada uma delas há elementos de transparência, que permitem ver as outras. Elas se distribuem no espaço, mas não nos querem dar a ilusão de comporem um vitral. Querem-se apenas “ofuscantes lâminas de vidro.” Como a cor e as linhas se confundem, não temos diferentes quadros de momentos e espaços diferentes, em perspectivas diferentes, compondo a história da humanidade, porém ilustrações diferentes, com a mesma perspectiva, com traços e cores que se fundem em um mesmo nível, de uma história fundamental: a busca da captação de irisações de uma realidade maior — intuída pelo autor.