

PERSPECTIVA NARRATIVA NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: A TÉCNICA DO REFLETOR

Sebastião Rios Corrêa Júnior

A intenção deste ensaio é levantar algumas questões a respeito do ponto de vista no romance contemporâneo. A elucidação da questão que diz respeito à mediação do universo ficcional ao leitor constitui seu ponto de partida. De que forma o material narrado é apresentado ao leitor? A partir de qual perspectiva os eventos constituintes do enredo e os cenários, onde a ação se desenrola, são descritos? Como o leitor percebe a história apresentada? É perceptível a presença de um narrador responsável pela apresentação da história? As diversas respostas que se dê a estas indagações correspondem as diferentes maneiras de construção do processo mediador dos eventos narrados, que fazem com que o leitor perceba a história desta ou daquela forma. Este processo de mediação do material narrado recebeu, de Stanzel¹, a denominação de *situação narrativa*.

Toda a discussão teórica ligada ao conceito de ponto de vista foi gerada pela revolução na arte narrativa iniciada, na segunda metade do século XIX, com os romances de Flaubert, e consumada na virada do século, com os romances da maturidade de Henry James. Nestes romances, percebe-se a saída de cena daquele autor sempre propenso a intrometer um comentário, interpretar os personagens e a escrever ensaios entrecortados na narrativa. Deixando a cena o autor intruso, esta passa a ser ocupada por um romance que narra a si mesmo, através das impressões de seus personagens. Esta forma narrativa, revolucionária no seu início, tornou-se praticamente canônica no decorrer deste século.

O processo de mediação da matéria romanesca assume colorações distintas, dependendo da presença explícita ou da ausência simulada de um narrador no texto. A mediaticidade da narrativa é percebida, principalmente, pela presença do narrador, sendo que sua ausência tende a criar a ilusão de imediaticidade na apresentação do romance. Em um romance onde a presença do autor é explícita, esta se evidencia pelo fato do *medium autoral* se dirigir diretamente ao leitor, tecendo comentários e reflexões sobre a ação. Neste caso, o leitor penetra a realidade ficcional guiado pelo autor, o que caracteriza a situação narrativa autoral. Por outro

lado, na ausência do narrador, o leitor tem a ilusão de estar presente à cena, percebendo-a através da perspectiva de um personagem, ou enquanto um observador imaginário. Neste caso, temos a predominância da situação narrativa personativa.

A questão da presença do narrador determina a forma de apresentação dos eventos, que pode ser a narração simples — *diegesis* — ou a imitação — *mimesis*². Em um texto em que predomine a narração simples, o poeta está presente em todos os lugares e nunca oculta a si mesmo. Ele refere os eventos a partir de sua própria perspectiva e fala em seu próprio nome. Neste tipo de apresentação, a narrativa assume a característica de um relatório, de um resumo das ações, na qual o autor descreve os acontecimentos. Numa narrativa em que predomine a imitação, o poeta se oculta e fala pela pessoa de um outro. Nela há a adaptação do estilo do poeta à maneira de se expressar de sua personagem.

A partir desta diferença, podemos afirmar que o resumo narrativo constitui a maneira mais adequada para apresentar mudanças graduais e desenvolvimentos que se desenrolam ao longo do tempo e ainda aqueles processos que só se tornam verdadeiramente significativos quando iluminados pela imaginação do autor ou explicados e interpretados por ele. A apresentação cênica, ao contrário, projeta a ação diretamente ante os olhos do leitor e a concentra no tempo e no espaço. A diferença básica é aquela entre contar como algo aconteceu e explicá-lo ou mostrá-lo enquanto acontece, deixando o entendimento a cargo do leitor.

A mediação ficcional se manifesta na situação narrativa do romance e nas características específicas de cada narrativa. As variações da situação narrativa dão origem, segundo Stanzel, a três formas arquetípicas do romance, a saber: o romance autoral; o romance personativo; e o romance de primeira pessoa.

O romance autoral é aquele em que predomina a situação narrativa autoral. Nele, a mediação do universo ficcional é exercida pelo narrador autoral, que se dirige diretamente ao leitor. Este narrador é uma máscara que o autor criou de si, que responde pela instância narrativa do romance. Esta máscara, uma vez criada, se autonomiza e já não se identifica mais completamente com seu criador: enquanto *personalidade do autor ficcionalizada*, ela constitui o centro do processo narrativo.

O narrador autoral realiza sua narração em um momento posterior ao desenrolar dos eventos por ele apresentados. Esta relação de posterioridade em relação aos eventos narrados implica uma distância narrativa que faz com que a atenção do leitor seja dividida entre dois planos: o universo ficcional, onde ocorre a ação narrada; e o mundo do autor, onde é gerado o processo narrativo, que fica, destarte, evidente e explícito.

No romance autoral, o narrador tem uma visão panorâmica de todo o universo narrado, tanto no que diz respeito às ações decorridas, como também da intimidade psíquica de seus personagens. O narrador de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, constitui um exemplo acabado de narrador onisciente. Ele conta a história a partir de um ponto de vista ilimitado e seus canais de informação são os mais amplos possíveis, abrangendo as palavras, os pensamentos, os sentimentos e as percepções do autor e/ou dos personagens, assim como as ações dos últimos. O narrador,

mediando o acesso do leitor ao universo ficcional, torna-se o centro de orientação deste. O leitor penetra a realidade ficcional guiado pelo narrador autoral.

A distância narrativa e a visão panorâmica que o autor tem do material narrado permitem a intrusão autoral no universo ficcional. Desta forma, o narrador pode interromper a narrativa sempre que julgar necessário esclarecer ao leitor algum ponto da história, interpretando-a, desvendando as características psíquicas de seus personagens, criticando-os ou mesmo tecendo digressões que, como no exemplo aventado de *Os Miseráveis*, se estendem por temas tão diversos como as campanhas napoleônicas, os esgotos de Paris e levantes operários.

A segunda forma arquetípica é o romance personativo. Sua principal característica é a ausência do autor na narrativa. Nele, o centro de orientação do leitor está voltado para um determinado personagem — *medium personativo* — previamente definido. No romance personativo, o leitor tem a ilusão de estar presente na cena através da visão deste personagem. A cena é transferida para a mente do personagem, à qual o leitor tem acesso. Desta forma, a história é contada de dentro e a narrativa é limitada ao campo de visão, isto é, ao ponto de vista do personagem; o narrador se limita a apresentar o que encontra na consciência deste. A forma predominante da narrativa é a apresentação cênica. A realização da situação narrativa personativa na imaginação do leitor equivale, em termos psicológicos, à percepção de um drama encenado. A ação é projetada diretamente ante os olhos do leitor, concentrada no tempo e no espaço.

Junto com o narrador, também a explicitação do processo narrativo sai de cena. Não havendo narrador, tampouco pode haver distância temporal entre o ato de narração e os acontecimentos narrados. Como o centro de orientação do leitor é um determinado personagem que presencia os eventos, estes são transmitidos ao leitor no momento mesmo em que estão acontecendo, levando o leitor, via de regra, a percebê-los como *presente*, ou seja, contemporâneos ao ato de leitura.

O romance de primeira pessoa constitui uma forma arquetípica intermediária entre as duas supracitadas. Ele é considerado uma forma intermediária pelo fato de ser atingível a partir de modulações no ponto de vista e na situação narrativa predominantes no romance autoral e no romance personativo, que implicam uma alteração no centro de orientação do leitor, passando a constituir um caso à parte.

Quando o autor-narrador penetra o universo ficcional e passa a tomar parte na ação, aproximamo-nos da situação narrativa em primeira pessoa. Sua principal característica é a identificação *in persona* do mundo de existência do narrador e do universo ficcional. Em algumas outras características percebemos a proximidade entre a situação narrativa autoral e a situação narrativa em primeira pessoa. No romance em primeira pessoa, o narrador se coloca também em uma relação de posterioridade em relação aos eventos narrados, o que equivale à distância temporal entre o ato narrativo e o tempo no qual os eventos se passaram. O tempo da experiência é observado a partir do ponto de vista do narrador no próprio ato de narrar. Isto implica que o narrador já mais velho e maduro, com sua visão do mundo mais alargada, passa a demonstrar uma tendência para a retrospectção e reflexão. Ele geralmente tem uma maneira distinta de viver e não raro podemos observar

que os eventos vividos são, no momento da narração, interpretados e valorizados de uma forma diferente³. Assim como na situação narrativa autoral, aqui a distância narrativa também serve para enfatizar o processo de narração.

Além disso, o narrador em primeira pessoa, por estar numa situação de posterioridade em relação às ações por ele anteriormente vividas, tem o conhecimento prévio do material a ser narrado, o que lhe confere ares da visão panorâmica típica do narrador autoral onisciente. Dispondo desse conhecimento prévio, o narrador pode dar pistas de resoluções parciais ou mesmo revelar o final da ação. Por outro lado, se não há menção explícita do processo narrativo e, se o ângulo do centro de orientação do leitor for deslocado para a experiência vivida, teremos então um retrato vivo e presente das experiências anteriores, o que, ao eliminar a distância narrativa, se aproxima do romance personativo.

A mediação da narrativa forma o fundamento da distinção das três situações narrativas típicas. Mas a mediaticidade enquanto característica específica da narrativa romanesca é um fenômeno complexo e multifacetado. Para estudá-lo de forma mais aprofundada procederemos à análise dos elementos constituintes das situações narrativas típicas. Estes elementos são os respectivos pólos das oposições binárias *pessoa, perspectiva e modo*⁴.

A oposição binária *pessoa* é formada pelos pólos narração em primeira pessoa/narração em terceira pessoa. O critério básico desta distinção é a questão da identidade ou não identidade do âmbito de existência do narrador e das personagens. Esta distinção impõe diferentes requisitos para o processo narrativo e sua motivação.

O que diferencia o narrador em primeira pessoa do narrador em terceira pessoa é que o primeiro coabita com os personagens o universo ficcional. Há, no caso do narrador em primeira pessoa, a identidade do âmbito de existência do narrador e das personagens. Já o narrador autoral, que narra na terceira pessoa, não participa existencialmente do palco onde se desenrola a ação ficcional.

A participação do narrador em primeira pessoa no universo ficcional acarreta a questão da não confiabilidade deste tipo de narrador. Esta não confiabilidade não se fundamenta, porém, nas qualidades pessoais do narrador enquanto personagem do romance, sendo, antes, uma consequência da base ontológica da posição do narrador em primeira pessoa no mundo da narrativa. Em função desta posição ontológica, o horizonte de conhecimento e percepção do narrador é limitado. Sua perspectiva é pessoal e subjetiva, tendo, portanto, sua validade condicionada. Tudo isto influencia o processo narrativo.

Tampouco o narrador autoral em terceira pessoa, excetuado o narrador onisciente, é completamente isento desta limitação no horizonte de conhecimento e percepção, uma vez que também ele é uma criação ficcional. Há, no entanto, uma distinção fundamental: somente o narrador em primeira pessoa tem uma relação corporal com o universo ficcional. Ele participa integralmente das ações, ri e chora, tem medo e/ou coragem, sente frio, sede e fome, odeia e ama, sente prazer, etc. O narrador autoral, ao contrário, é um personagem ficcional desprovido de corpo; ele apenas narra.

Este critério da corporalidade implica duas distinções básicas entre as narrativas em primeira e terceira pessoa: uma delas está ligada à maneira como os acontecimentos de uma história são observados e percebidos pelo narrador; a outra diz respeito ao tipo de motivação que orienta a escolha do material a ser narrado. Na narrativa em primeira pessoa, tudo o que é narrado tem relevância existencial para o narrador⁵. Já para o narrador autoral, a motivação narrativa é de ordem estético-literária.

A oposição *pessoa* tem em comum com a oposição *perspectiva* o problema do ponto de vista a partir do qual se narra uma história ou a partir do qual a narrativa é percebida. Elas se diferenciam, entretanto, nas conseqüências desta seleção do ponto de vista. Na oposição *pessoa*, temos que a questão da identidade ou não identidade do âmbito de existência do narrador e dos personagens tem como conseqüência para a interpretação do romance o problema da confiabilidade do narrador. A base existencial e a motivação do narrador são decisivas para a questão da confiabilidade.

A oposição perspectiva interna/perspectiva externa, por sua vez, define o direcionamento do processo de percepção do leitor, afetando a sua orientação espaço-temporal e exercendo ainda influência na determinação da imagem da realidade representada que é concretizada pelo leitor. A percepção do leitor depende diretamente do ponto de vista a partir do qual os eventos narrados são apresentados. Se este ponto de vista estiver situado no interior da história, no personagem principal ou no centro dos acontecimentos, temos uma perspectiva interna. Esta é típica da forma autobiográfica da narrativa em primeira pessoa, do romance de cartas, do monólogo interior e da situação narrativa personativa.

Se, por outro lado, o ponto de vista se encontra fora da história, em um narrador que não seja ele próprio portador da ação, mas que relate a história enquanto contemporâneo do personagem principal e dos acontecimentos, ou enquanto observador ou cronista não envolvido na ação, temos uma perspectiva externa. Esta é típica da narração periférica em primeira pessoa e da situação narrativa autoral. Nesta última, é possível o aparecimento localizado da visão interna dos personagens na forma do monólogo narrado, mais conhecido em nosso meio acadêmico por discurso indireto livre.

A oposição perspectiva interna/perspectiva externa é determinante para a orientação espaço-temporal da imaginação do leitor. Esta oposição implica ainda outras duas diferenças: a primeira se relaciona com a forma de limitação do horizonte de conhecimento e de experiência do narrador ou do refletor. Este horizonte pode variar da onisciência a um ponto de vista sobremaneira limitado. O componente ideológico e de visão do mundo da oposição perspectiva interna/perspectiva externa está diretamente vinculado com esta questão. A segunda diz respeito à maneira como a relação espacial dos personagens e das coisas na realidade representada é enformada. A relação espacial pode ser perspectivada ou não perspectivada.

A perspectiva interna tem uma afinidade com a categoria da percepção espacial. Ela apresenta uma tendência à perspectivação da narrativa. Em uma nar-

rativa perspectivada, a interação das pessoas e das coisas no espaço, assim como o ponto de fuga da observação, que é decorrente do enquadramento de uma cena a partir de um ponto de vista fixo, crescem de importância para a interpretação, aumentando sua relevância e seu potencial de configuração de sentido para a realidade representada.

Nos textos em que a representação espacial é explicitamente perspectivada, a redução e seleção dos elementos da realidade representada efetivam uma valorização semiótica desses elementos. O valor posicional dos elementos selecionados se eleva ainda mais quando a seleção se realiza pela perspectiva vivenciada, ou seja, através da percepção de um refletor. A perspectiva externa, ao contrário, tem uma afinidade com a categoria da percepção temporal. A narrativa realizada a partir da perspectiva externa é geralmente não perspectivada.

A oposição perspectiva é ainda importante para o esclarecimento de alguns aspectos da questão da representação da consciência. O conteúdo da consciência de uma personagem romanesca pode ser oferecido ao leitor sob a ilusão de imediaticidade. Com efeito, não raros romances deste século trabalham com a simulação da imediaticidade para representar a consciência de seus personagens. Outros, ainda mais radicais, trabalham com a apresentação fragmentária das idéias dos personagens, buscando retratar aquele momento em que elas brotariam espontaneamente em sua mente, em um estágio ainda anterior à organização do discurso redigido. Neste caso, a representação do mundo interior exige a aparente anulação da mediaticidade da matéria ficcional, contrariando uma marca específica da maior importância para a distinção do gênero romanesco dos demais gêneros literários.

As formas de representação do mundo interior dos personagens correspondente à perspectiva externa são, no caso do narrador autoral, a análise interna, isto é, o relato onisciente do pensamento destes personagens expresso em discurso convencional, e, no caso do narrador periférico em primeira pessoa, a referência às informações e comunicações dos personagens centrais, aos pensamentos e idéias por eles externados, e ainda a seus gestos e expressões faciais.

Quanto à perspectiva interna, a representação da consciência se dá pelas formas do *modo* refletor — monólogo interior, monólogo narrado, situação narrativa personativa — que postulam a imediaticidade, isto é, a ilusão da *mirada direta* no pensamento dos personagens. Em relação à questão do direcionamento da empatia do leitor com a personagem, temos que o contato direto com a consciência do último tende a aumentar a simpatia do primeiro.

O modo é identificado pela oposição narrador/refletor. Os romances nos quais a presença do narrador é explícita, caracterizam-se pela tematização da mediaticidade da narrativa e pela forma do relato narrativo — *diegesis* -, ou seja, pela narração no sentido próprio do termo mediação. Nos romances nos quais os eventos são apresentados por um refletor, a narrativa tenta ocultar sua mediaticidade, configurando a ilusão de imediaticidade. Neste tipo de romance predomina a apresentação cênica — *mimesis* -, na qual os eventos narrados seriam percebidos *in actu*, no momento mesmo em que estão ocorrendo.

A apresentação cênica pode tanto se dar na forma de cenas de diálogo, com o mínimo de indicações impessoais a respeito da situação em que se dá a conversação e das ações que a acompanham, como na forma do espelhamento da realidade ficcional na consciência de uma personagem romanesca, que cria, no leitor, a ilusão de imediaticidade na percepção do universo ficcional.

A apresentação cênica na forma de diálogo não individualiza a situação narrativa personativa, ela pode aparecer tanto na situação narrativa em primeira pessoa como na situação narrativa autoral, bastando para tanto que o narrador se retire do foco e o encadeamento da conversação assuma uma posição de destaque. Já o espelhamento dos acontecimentos ficcionais na consciência de um personagem pertence exclusivamente ao domínio da situação narrativa personativa e do monólogo interior:

O narrador narra, relata, indica, comunica, transmite, emite correspondência, se refere a atas e documentos, cita pessoas de confiança, se refere à sua própria narrativa, fala diretamente ao leitor, comenta o que narra, etc. O refletor, ao contrário, espelha em sua consciência os processos do mundo exterior, percebe, recebe, registra, mas sempre em completo silêncio, já que ele nunca narra. O refletor não verbaliza suas percepções, pensamentos e sentimentos. Ele não se encontra em uma situação de comunicação. Ele não emite nenhuma mensagem. Isto cria no leitor a ilusão de que ele teria uma visão imediata dos acontecimentos, na medida em que ele acredita perceber os acontecimentos com os olhos e a consciência do refletor. O leitor obtém as informações dos processos e reações que se precipitam na consciência do refletor através da mirada direta nesta consciência.

Na categoria de narrador, enquadram-se os narradores autorais (terceira pessoa) de todos os matizes e ainda aquele narrador em primeira pessoa no qual a função narrativa aparece de forma clara. Na categoria do refletor, enquadra-se aquele narrador em primeira pessoa que é realizado somente na função de portador da ação, limitando suas reflexões às suas experiências, abstendo-se de tematizar a comunicação das mesmas e todos os *médiuns* personativos que mantenham as características acima referidas para caracterizar o refletor.

A partir desta classificação dos tipos de narrador e de refletor, podemos concluir que ambos os conceitos abrangem narrativas em primeira e terceira pessoa. Já o conceito de situação narrativa personativa limita-se à forma de narração em terceira pessoa.

A oposição narrador/refletor tem uma importância fundamental para a interpretação do texto narrativo, na medida em que ela estabelece uma diferença sensível no grau de validade e credibilidade da narrativa. Enquanto o relato narrativo (contar) traz a marca da universalidade, da integralidade e do enunciado explícito, a apresentação cênica (mostrar) se caracteriza pela particularidade, pela não integralidade e pelo enunciado implícito.

Esta diferença no grau de validade e credibilidade da narrativa ocorre em função da diferença epistemológica existente entre o narrador e o refletor. O narrador é sempre consciente de que está narrando. Ele manipula explicitamente o material narrado, através de diversas estratégias narrativas e recursos retóricos, com a finali-

dade, assumida, de atingir o público. O refletor, por sua vez, não tem consciência de que suas experiências, percepções e sentimentos sejam objeto de um processo comunicativo. Deste fato resulta que a qualidade de sua experiência não sofre influência do processo comunicativo. Assim sendo, no caso da narrativa via refletor, a validade e a credibilidade do material narrado não são levados em consideração.

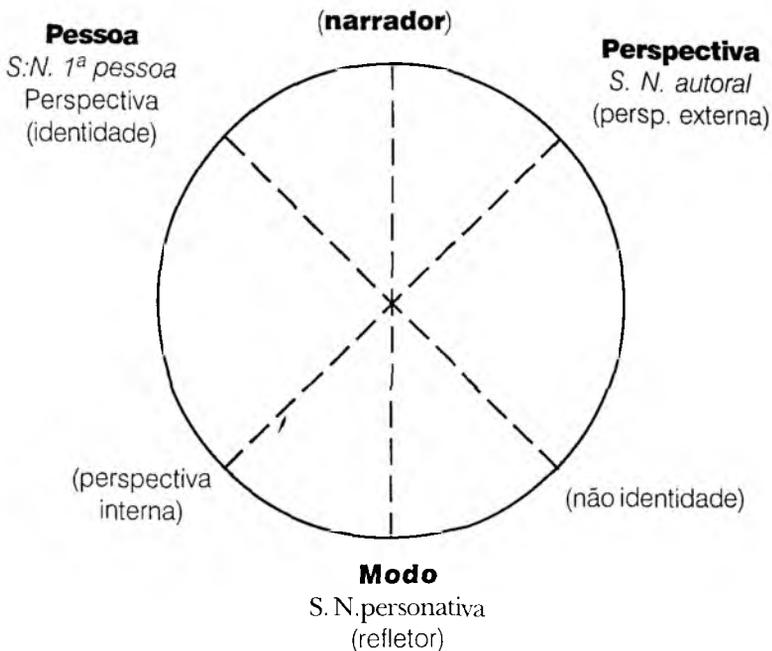
Isto não significa, todavia, que nenhuma estratégia narrativa ou enformação da história por meio de recursos retóricos não seja levado a efeito pelo autor. Apenas esta enformação da história não se dá ao nível do processo de mediação, de transmissão dos eventos ficcionais, mas ao nível mais profundo do processo genético de produção da obra literária.

Um número significativamente grande de romances inicia-se com a apresentação de uma cena, seguida da intervenção do narrador que apresenta ao leitor, sob a forma de um relato resumido, uma retrospectiva daqueles elementos necessários ao entendimento da narração que se inicia. Via de regra, o começo de uma narrativa via refletor dispensa as preliminares que introduzem o leitor na história, colocando-o diretamente *in media res*. *Os Embaixadores* começa com Strether e não com explicações de quem ele seja. Começa com a maneira como ele sente o desembarque na Inglaterra, pensando em seu encontro com Waymarsh. Nós não somos informados de que tipo de pessoa é Strether, de onde ele vem, como era sua vida lá, ou por que razão veio. A história já está em curso — a conversão de Strether, que começa no seu primeiro encontro com Maria Gosthrey — antes de terminarmos o primeiro capítulo.

O elemento pessoa é estabelecido pela oposição identidade/não identidade do âmbito de existência do narrador e dos personagens; o elemento perspectiva é estabelecido pela oposição perspectiva interna/perspectiva externa; e o modo da narrativa é estabelecido pela oposição narrador/refletor. Em cada uma das três situações narrativas típicas, um destes elementos da mediaticidade complexa comparece enquanto elemento dominante. A identidade do âmbito de existência do narrador e dos personagens caracteriza o narrador em primeira pessoa, que é um personagem do romance. Destarte, o elemento pessoa comparece enquanto dominante na situação narrativa em primeira pessoa. O elemento perspectiva é dominante na situação narrativa autoral (perspectiva externa). E o elemento modo comparece como dominante (refletor) na situação narrativa personativa.

Além do elemento dominante, os demais elementos também atuam na determinação da situação narrativa. Tomando por exemplo a situação narrativa personativa, observamos que o modo refletor constitui o elemento dominante, a situação do narrador fora do universo ficcional caracteriza a narração em terceira pessoa, e a perspectiva é interna, uma vez que o ponto de vista a partir do qual os eventos são apresentados, que é o do *medium* personativo, situa-se no interior da história.

Esta relação pode ser melhor entendida a partir da visualização do círculo triádico de oposições binárias, que constitui o círculo dos tipos:



A situação narrativa personativa caracteriza-se pela saída de cena do autor, pela predominância da apresentação cênica, pelo centro de orientação do leitor ligado ao aqui e agora de um personagem do romance presente na cena em que se desenvolve a ação e pela possibilidade do pretérito épico assumir o valor imaginativo do presente.

Historicamente, em relação ao romance contemporâneo, Flaubert foi um pioneiro da extinção autoral. Seus romances *Madame Bovary* e *A Educação Sentimental* trazem a marca da impessoalidade, ou seja, da dramatização do sentimento autoral incorporado a uma forma viva e não afirmado diretamente pela voz do autor. A esse respeito escreveu Flaubert: “As reflexões do autor (da *Cabana do Pai Tomás*) me irritaram o tempo todo. Há necessidade de fazer reflexões sobre a escravidão? Basta mostrá-la, e ponto. (...) Você veja se há declamações contra a usura no *Mercador de Veneza*. A forma dramática tem isso de bom, ela anula o autor. (...) O autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em parte alguma”⁷⁶.

No entanto, a impessoalidade enquanto representação efetiva já era, ao tempo de Flaubert, um lugar comum na teoria estética. Já Aristóteles, na *poética*, tecia elogios a Homero, entre outros, em função de que ele seria consciente do papel do poeta no poema, o qual deveria dizer pouco em *própria persona* e trazer para o primeiro plano os personagens com suas características distintivas. A

impessoalidade da narração implica que o autor deve abdicar da faculdade de dizer o que bem lhe aprouver a respeito das personagens e suas ações no romance — o que é um recurso que facilita e simplifica a tarefa do escritor — para se dedicar à missão complicada de fazer com que seus personagens e suas ações tenham um tal grau de expressividade, que sejam por si eloqüentes o suficiente para prescindir de qualquer tipo de comentário.

Flaubert, como dissemos, foi um pioneiro da impessoalidade no gênero romanesco. Em suas obras, entretanto, a extinção autoral não foi levada às últimas consequências, como ocorreria mais tarde com a produção romanesca de Henry James e a que a segue. Em *Madame Bovary*, por exemplo, convivem dois métodos de apresentação: a apresentação cênica e a panorâmica. Na primeira, a cena é posta ante o leitor como uma pintura que fosse aos poucos desenrolada ou como um drama encenado; ao invés de prestar atenção no narrador e ouvi-lo, o leitor se volta para a história e a vê. À apresentação panorâmica, o autor recorre sempre que seja necessário ao leitor saber mais do que ele poderia apreender olhando a cena e ouvindo os diálogos. Nestes casos, há a intervenção do autor com seu conhecimento superior, inclusive da consciência de Ema e das demais personagens.

Se Flaubert foi o grande precursor do discurso indireto livre e da técnica de apresentação cênica, Henry James inaugurou um romance narrado em sua totalidade na forma da apresentação cênica. Para Henry James, no entanto, o primordial não era o desenvolvimento de uma nova técnica, por ele tardiamente elaborada em seus últimos romances, mas o tratamento de um novo tema: a alma humana. A popularidade do romance personativo, a partir da virada do século, está ligada à descoberta da consciência humana enquanto objeto de representação literária. De fato, a grande marca dos romances de Henry James é a virada para o mundo interior; isto é, a representação da consciência. Em seus romances, a realidade não é enfocada diretamente, sendo, antes, emoldurada como ela se reflete na consciência de um personagem. Para realizar esta virada para o mundo interior, o narrador desloca sua mirada dos acontecimentos externos para o interior de uma pessoa afetada por estes acontecimentos, da realidade para seu reflexo na consciência da personagem. Ao invés de focar a própria ação, o narrador foca sua percepção pelo herói; ao invés de enquadrar os acontecimentos, o narrador se volta para as impressões que estes produzem, para as reflexões que eles ocasionam, para as associações por eles liberadas.

As camadas da consciência com as quais James trabalha se situam ainda na esfera do pensamento consciente. O objetivo de Henry James é narrar uma história como ela é percebida por um sujeito; história e ponto de vista têm para ele o mesmo interesse. Henry James tem a sua história apresentada como se esta fosse contada por uma personagem na história, mas narrada em terceira pessoa. O leitor percebe a ação simultaneamente enquanto ela é filtrada pela consciência dessa personagem. Desta forma, a distância retrospectiva entre a ação narrada e a ação vivida, que tipifica a situação narrativa em primeira pessoa, é evitada.

Esta forma narrativa caracteriza o tratamento indireto (*indirect approach*). Como a matéria ficcional não é o que aconteceu, mas o que alguém sentiu a

respeito do que aconteceu, esta matéria só pode ser conhecida através de uma inteligência intermediadora. Há uma sensibilidade criada, interposta entre o leitor e a experiência sentida, que constitui a parte mais relevante da matéria ficcional nos ditos romances da maturidade de Henry James. Em *Os Embaixadores*, a inteligência central que funciona enquanto princípio de composição da obra é a consciência de Strether. Esta inteligência central é como uma janela aberta para uma cena. Os olhos são do autor; o que acontece em cena é a matéria ficcional e a janela estabelece os limites do campo visual. De cada janela selecionada a cena é observada de um ângulo diferente.

Esta metáfora da janela, elaborada pelo próprio Henry James no prefácio a *Os Embaixadores*, foi retomada por Percy Lubbock para explicar aquela personagem do universo ficcional, tratada em terceira pessoa, que vê, julga e reflete:

Não mais uma personagem que se inclina e olha por uma janela, revisitando a memória. Esta não é a imagem sugerida pelo livro de Henry James. É, antes, como se o leitor estivesse na janela, e como se a janela abrisse diretamente nas profundezas da existência consciente de Strether. A energia de sua percepção e discriminação é vista ali, em ação.⁷

A análise da estrutura de composição de *Os Embaixadores* ajuda a entender a técnica narrativa do refletor. Strether é um *medium personativo* — o refletor — ideal; ele constitui a janela através da qual o mundo ficcional é visto.

Outras pessoas ... deveriam preencher a cena, cada um com sua situação a tratar, com sua relação com o meu motivo condutor a estabelecer e manter. Mas apenas o senso de Strether destas coisas deveria me servir para mostrá-las.⁸

Os processos mentais de Strether são apresentados no estado ainda indefinido do primeiro momento, quando os conflitos ainda não estão resolvidos e as múltiplas concatenações do pensamento e o humor momentâneo são passíveis de percepção pelo leitor. De fato, nós enquanto leitores não apenas compartilhamos a visão de Strether como o vemos no momento mesmo de percepção dos eventos, quando estes deixam sua marca na sua consciência. O que nós observamos é o próprio pensamento de Strether.

Desta maneira, o leitor tem a ilusão de que acompanha os processos mentais do personagem principal, sem a presença mediadora do narrador. O fato do corte na consciência de Strether ser realizado em uma altura na qual seus conteúdos são formulados como pensamento expresso nas formas verbais tradicionais permite comentários ocasionais do autor sem mudança de estilo e, portanto, sem alterar o centro de orientação do leitor e sua ilusão de imediaticidade.

Os Embaixadores trata da experiência de Strether de sua missão peculiar na Europa. A narrativa nunca extrapola o círculo do pensamento de Strether. Sua mudança de opinião, sua conversão, implicam a mudança de seu objetivo. O mundo

do lugar comum já não é mais seu mundo, mas para ele é já muito tarde para conquistar outro mundo; Strether está velho e perdeu a oportunidade da juventude, mas já não deseja tirar a oportunidade de Chad. Este longo processo de transformação por que passa Strether não poderia ser acompanhado se sua visão não fosse compartilhada pelo leitor:

Temos então que o tema é tratado de forma puramente pictórica, cobrindo o campo de visão de Strether e emoldurado por seus limites. A consistência da apresentação cênica é completa. Tudo no romance é apresentado dramaticamente, até mesmo as descrições. Ninguém relata suas impressões ao leitor. As impressões encenam a si mesmas na série infindável de imagens que são justapostas na extensão da mente e da memória de Strether. No entanto, nada na cena apresentada tem qualquer importância ou valor em si; o que Strether vê na cena corresponde à totalidade de sua significação.

Em um romance personativo em que o ponto de vista é mantido de forma conseqüente como em *Os Embaixadores*, mesmo o passado de Strether — as preliminares narrativas necessárias ao entendimento da história que se desenrola — é apresentado cenicamente. A conversação entre Strether e Maria Gosthrey, durante um jantar em um restaurante londrino, coloca o leitor de posse de todos os fatos passados, relativos à situação de Strether, dos quais ele necessita saber. Pelo autor não somos informados de nada disso, mas aprendemos tudo que necessitamos saber, por inferência dos pensamentos de Strether e do que ele diz a outros.

O leitor aprende o que precisa saber não porque o autor sabe e está ali para informá-lo, mas porque um determinado personagem na história está refletindo sobre os temas em questão. A exposição é realizada paulatinamente, em 'slow tempo', sempre em íntima relação com a história em sua fase presente imediata. A apresentação dos fatos é determinada pelo processo reflexivo do qual emergem, à conta-gotas, as informações objetivas para o leitor. Em *Os Embaixadores*, é o 'aqui' e 'agora' da história, é a situação imediata do personagem que dá vividez à atenção do leitor.

Desta maneira, Henry James consegue informar ao leitor aqueles fatos passados na longínqua Woollett, em Massachusetts, necessários ao entendimento da missão de Strether, evitando concomitantemente lançar mão do 'inevitável' resumo narrativo apresentado por um relato autoral.

Para Henry James, o uso e desenvolvimento da técnica do refletor estava intimamente ligado ao desejo de não trabalhar, em textos longos, com a narrativa em primeira pessoa, que ele julgava uma forma predestinada à frouxidão. Para escapar tanto da auto-revelação da narrativa em primeira pessoa como do relato autoral, o autor se utiliza do recurso da *ficelle*. Nas próprias palavras do autor:

Eu tive pois inevitavelmente que arranjar-lhe um ou dois confidentes, para afastar peremptoriamente o costume da explicação após o fato, da inserção de um bloco narrativo meramente referencial, ... e para a beleza da coisa, uma vez pronta, a onisciência editorial, de uso corrente, parecia, em particular, completamente sem sentido.⁹

Ficelle, portanto, são aquelas personagens que pertencem menos ao tema que à seu tratamento, ou seja, à maneira de apresentação do tema. Para representar o pensamento de Strether, James recorre ao uso de confidentes para ele: Maria Gosthrey e Waymarsh. Os fatos indispensáveis, do presente e do passado são apresentados dramaticamente apenas pelo seu uso. Segundo Henry James, boa parte da arte do romance dramático repousa no uso de *ficelles* e na profunda dissimulação de sua dependência deles. Para que tenha sucesso em sua função, a *ficelle* deve ser artisticamente dissimulada, de maneira tal que sua conexão com o tema do romance pareça real. E Henry James foi tão feliz neste aspecto que Maria Gosthrey e Waymarsh tem efetivamente vínculo estreito com o tema do livro. Maria Gosthrey está intimamente ligada à conversão de Strether, ela é uma agente desta conversão e nestes termos demarca a situação européia mais liberal, enquanto Waymarsh aviva em Strether a herança espiritual de Woollett.

Em *Os Embaixadores*, o escritor como narrador de fatos objetivos, como espectador autônomo, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência de Strether. Os próprios personagens tomam para si o encargo de apresentar a narrativa. Os comentários e elucidações passam a ser uma tarefa das figuras que povoam o universo ficcional.

Com respeito à posição do escritor perante a realidade ficcional, temos que ele coloca a si próprio como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade sobre seus personagens não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. O autor evita assim o abuso do privilégio e do conhecimento, partindo da premissa de que ele não deveria saber mais do que seus refletores. Obviamente, Henry James conhece tudo o que se poderia saber a respeito de Strether, mas ele se exime, meticulosamente, de usar este conhecimento.

Strether é um autêntico *medium personativo*, uma vez que ele tem uma relação passiva com respeito à apresentação da história. Strether reflete sobre suas experiências, mas ele próprio não as narra, nem se torna consciente de sua autoapresentação. Mas, uma vez que se trata de uma narração, se não é o refletor e tampouco o autor, quem responde pela instância narrativa? Para esclarecer a relação entre refletor e narrador no romance personativo é necessário clarificar o conceito de 'monólogo narrado'. O monólogo narrado é aquela forma narrativa que apresenta uma mente em processo de reflexão, tratando-a na terceira pessoa e utilizando, geralmente, o costumeiro tempo épico de narração que é o pretérito. Apesar da narrativa ser feita em terceira pessoa, a estrutura sintática assume aspectos do discurso direto. O ritmo narrativo é o da linguagem falada, apresentado por exclamações, questões retóricas, repetições e ênfase exagerada. Desta maneira, tem-se, no monólogo narrado, a representação do pensamento da personagem em seu próprio idioma, mas mantendo-se a forma de narração em terceira pessoa. Mas o monólogo narrado também pode apresentar pensamentos e sentimentos que não são explicitamente formulados na mente da personagem. Ao fazê-lo, o monólogo narrado se aproxima da análise interna da vida interior das personagens. A análise interna, que caracteriza a situação narrativa autoral, permite tornar os mais vagos pensamentos acessíveis à linguagem, traduzindo um mundo interior desor-

ganizado para um idioma comunicável.

A narrativa em terceira pessoa permite um alto grau de continuidade e simultaneidade entre as cenas interiores e as exteriores. Nestes termos, a linha narrativa no monólogo narrado pode entrar e sair da mente da personagem, pode passar da personagem ao narrador e vice-versa sem transições perceptíveis. Os dois níveis lingüísticos, o discurso interior idiossincrático, e o relato autoral que tende à objetividade, podem fundir-se em um só, o que dá a impressão de que a mesma corrente passa através da consciência do narrador e da personagem.

A fusão destes dois níveis lingüísticos revela a ambigüidade essencial desta técnica narrativa: a apresentação do pensamento da personagem na terceira pessoa não pode ser direta; tampouco ela é indireta, haja vista que o ato de relatar não é de forma alguma expresso no texto. É em função desta ambigüidade essencial que preferimos, seguindo a argumentação de Dorrit Cohn¹⁰, utilizar a expressão “monólogo narrado” em detrimento da expressão “discurso indireto livre”, já consagrada em língua portuguesa. A expressão “monólogo narrado” mantém a ambigüidade e a complexidade deste mecanismo estilístico de representação ficcional: o primeiro termo caracteriza a imediatividade da voz interior que ouvimos; e o segundo termo expressa o fato essencial de que um narrador, e não uma personagem do romance nos transmite essa voz.

A referência ao romance *Madame Bovary*, de Flaubert, pode não ser de toda inútil para a exemplificação da ambivalência entre a visão da personagem e a visão do narrador. Flaubert, como vimos, evita se apresentar enquanto narrador. Ele mescla sua visão aguda com a visão de Ema, o que implica uma ajuda mútua: a visão de Ema é sempre ativa; e a intervenção de Flaubert é tão discreta que o ponto de vista de Ema parece governar a história mais do que em realidade o faz.

O tema de *Madame Bovary* é a forma como Ema confere sentido a seu mundo. Um aspecto deste tema só pode ser visto por dentro, através dos olhos de Ema, que não vêem nada além do que sua mente pode apreender. Sua inteligência, no entanto, é por demais limitada para fornecer um relato suficiente desse mundo. Caso o ponto de vista de Ema fosse mantido como único e exclusivo, a vida de Yonville seria pauperrimamente revelada, se transformando em um mero pano de fundo para a aparição maravilhosa dos homens que ela deseja. Neste caso, toda a crítica do mundo burguês provinciano, simbolizado, entre outras, na mediocridade de Carlos, na ganância de L'Heureux e na bajulação interesseira de Homais, sequer apareceriam. *Madame Bovary* se resumiria então, na melhor das hipóteses, à tematização do inconformismo, que é uma qualidade positiva, quiçá solitária, de Ema.

O outro aspecto do tema só pode ser visto de fora, através dos olhos do narrador. Por trás dos olhos de Ema estão dois cérebros. O autor adota a posição da personagem e suplementa sua inteligência. O autor, entretanto, não se identifica completamente com ela, o que inviabilizaria um balanço objetivo da personagem, que se exprime na questão de seu valor. A este respeito, Flaubert não tem qualquer ilusão; ele sabe muito bem que ela pouco vale. Sabe mas não o afirma. A avaliação de Ema é apenas implícita, concretizada através da ironia. Ela se revela

pelo seu tom e nunca pelas palavras.

Em *Madame Bovary*, apesar da impessoalidade que caracteriza a narrativa, a voz do narrador ainda é audível. Com o advento do romance personativo, o monólogo narrado passa a predominar em toda a extensão do romance e o narrador tende a diminuir ainda mais a sua presença no texto.

Com a técnica do refletor, Henry James logrou evitar a narrativa em primeira pessoa que era, à época, a forma canônica de representação dos processos anímicos. A narrativa em primeira pessoa se caracteriza pela divisão da personagem em 'herói' e 'historiador', isto é, no 'eu' que vive as experiências e no 'eu' que as relata. James se pergunta se seria esteticamente convincente que uma pessoa escancarasse sua intimidade a seus leitores sem nenhuma reserva. A resposta de James é que se ele o fizesse nós estaríamos tocados pela compaixão, e caso se calasse o autor não alcançaria seu fim que é a representação do mundo interior do homem.

A resolução desta questão da parte de Henry James se dá pela divisão do 'herói' e do 'historiador' em duas instâncias distintas: um observador imaginário e um narrador fictício. É somente na percepção do observador imaginário que os acontecimentos ganham vida, sua consciência se apresenta como o palco onde o drama da condição humana é encenado. Ao narrador fictício é confiada, pelo autor, a tarefa de descrever o que se observa no palco. Seu olhar é direcionado exclusivamente ao observador. Ele só pode transmitir o que apreende do pensamento do observador.

O observador imaginário nada mais é do que um refletor. Ele funciona como um narrador em primeira pessoa mudo; ele apenas recebe e registra impressões. Sua tarefa é o *'imputing of intelligence'* — a doação de inteligência; ele confere a *'facta bruta'* um certo montante de criticismo e interpretação¹¹. O narrador é subordinado ao observador. Ele relata uma realidade já ordenada, valorizada e provida de sentido, que é como ele a encontra na consciência de seu refletor. Isto pressupõe que o refletor seja inteligente e maduro, que veja as coisas de forma clara e seja mais voltado à reflexão que à ação. Strether é o rei deste grupo, o *'medium personativo'* ideal, nas palavras de seu criador: "um espelho, em verdade, de uma prata miraculosa."

Strether enquanto observador ou refletor é, para o autor Henry James, uma criação, mas, para o narrador fictício, uma realidade anterior, que estabelece as condições do que lhe é possível conhecer. É desta maneira que se opera a transformação do autor onisciente em um narrador limitado em seu conhecimento. O autor desce à arena e compartilha com seus personagens a realidade de sua existência ficcional.

O narrador tem com seu refletor uma relação rica em nuances. Por um lado ele pode apresentar os pensamentos do refletor como estes são encontrados, se colocando inteiramente a serviço da visão do mundo e das expressões do *'medium personativo'*, se restringindo a ser apenas voz, isto é, mero meio de comunicação. Por outro lado, o narrador pode reproduzir os sentimento de seu 'objeto' com suas próprias palavras. Pode analisar e comentar esses sentimentos, colocando-se entre os processos mentais do *'medium personativo'* e o leitor.

No caso de *Os Embaixadores*, Strether vê e percebe eventos, pessoas e coisas; e nós vemos junto com ele. Mas as cenas de diálogo em que temos a impressão de estar fora dele são em maior número do que aquelas em que compartilhamos sua visão, enquanto ele se engaja na conversação. Ele fala com Maria Gostrey e ao leitor sua voz parece, tanto quanto a dela, pertencer a alguém que estamos vendo; o que é impossível, uma vez que o ponto de vista do leitor é o de Strether. Esta dupla perspectiva faz do monólogo narrado uma expressão especial da mediaticidade da narrativa. Nela há o encontro de tendências contrárias na realização da mediação narrativa: o narrador enquanto personificação da mediaticidade da narrativa; e a ilusão de imediaticidade pelo espelhamento da realidade representada na consciência do *medium personativo*.

Além disso, temos que a multiperspectivação da narrativa — tão típica do romance contemporâneo — é alcançada justamente pela utilização de mais de um centro ou *medium* como observadores imaginários. Neste caso, tem-se a luz de uma pluralidade de refletores iluminando as coisas, os personagens e os acontecimentos. O narrador fictício, porém, permanece um e o mesmo para todos os centros. Ele narra o que recebe de cada refletor, sem misturar informações. Valoração, esclarecimento e significação dos eventos continuam restritos ao âmbito dos centros ou refletores.

E, por fim, cabe assinalar que também o monólogo interior e o solilóquio são frutos desta divisão do narrador em primeira pessoa. Se o narrador se transforma em um estenógrafo, limitando-se a protocolar os processos mentais do observador temos o monólogo interior. Se, por outro lado, o personagem passa a recitar a narrativa — a nível de discurso — para si mesmo, como se ele próprio fosse a audiência, recusando nesse processo a mediação do autor, então temos um solilóquio.

NOTAS

¹ STANZEL, Franz K. *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, 1971, p.6.

² PLATÃO. *A República*. Livro III.

³ Os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, constituem exemplos, na literatura

brasileira, de narradores cuja disposição anímica no ato narrativo — um enquanto defunto autor e outro de range rede — rejeita radicalmente o que foram em sua vida anterior.

⁴ STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Goettingen. Vandenhoeck und Ruprecht, 4. Auflage, 1989, p.68 a 89.

⁵ Um bom exemplo disto é a pergunta existencial de Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*: “O diabo existe e não existe?”

⁶ Carta a Louise Colet. Citado a partir de Roberto Schwarz. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. Machado de Assis, p.172.

⁷ *The Craft of Fiction*, p. 146

⁸ JAMES, Henry. Prefácio a *Os Embaixadores*. In: *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. London - New York, Charles Scribner's Sons, 1962, p. 317.

⁹ JAMES, Henry. Idem p. 321 e 322.

¹⁰ COHN, Dorrit. Narrated Monologue: definition of a fictional style. *Comparative Literature* (1966) 18: 97 — 112.

¹¹ NEUHAUS, Volker. “Romane der Vielpersonigen Bewusstseinsdarstellung”. In: *Typen Multiperspektivischen Erzählens*. Köln - Wien, Boehlan Verlag, 1971, p. 126.

SEBASTIÃO RIOS CORRÊA JÚNIOR é mestre em Teoria da Literatura pela UnB, e doutorando em Sociologia da mesma.