

A "VISÃO" NARRATIVA: UMA ANÁLISE DAS DISTANCIAS *

Manoel Vilasboas **

1. Introdução

1.1 — Diremos inicialmente não ser este um trabalho estritamente crítico, embora ele represente, como opção que é, uma crítica implícita, entendida esta como discernimento de valores. Queremos dizer que o fazer-se do nosso trabalho não consiste, como habitualmente, num cotejo de opiniões ou de conceitos, numa busca da colocação julgada melhor a respeito de um determinado assunto ou aspecto.

Nosso trabalho poder-se-ia dizer **analítico** e até mesmo didático, se entendermos por didática a tentativa de meramente transmitir ou expor. Optamos pela análise de uma narrativa, tomando como ponto de partida a conceituação de determinado autor da "Escola de Paris" a respeito de **visão** ou **ponto de vista** narrativo. O texto: A doida, um dos **Contos de aprendiz** de Carlos Drummond de Andrade;¹ e teorizador: Tzvetan Todorov.

1.2 — Ainda à guisa de introdução, anotaremos do autor escolhido estes conceitos e colocações:

a) "São as relações entre autor implícito, narrador, personagens e leitor implícito que definem, em toda a sua variedade, a problemática da visão".²

b) "O termo 'visão' ou 'ponto de vista' designa um aspecto importante da obra literária, e particularmente da narrativa. Ele se refere à maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e, conseqüentemente, pelo leitor virtual".³

* O presente trabalho foi apresentado à Professora Ione Maria Ghislene Bentz no curso de Pós-Graduação em Lingüística e Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, tendo obtido grau 10.

** Manoel dos Santos Vilasboas é Licenciado em Letras Anglo-Germânicas pela Faculdade Dom Bosco de Filosofia Ciências e Letras de São João del Rey, Minas Gerais e em Teologia pela Faculdade de Teologia do Pontifício Ateneu Salesiano (Roma e Turim). Atualmente, Mestrando da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, é Professor na Escola Superior de Educação em Mafra, Santa Catarina, onde leciona Literatura Brasileira e Teoria da Literatura.

1 7 ed. Rio de Janeiro Sablá, 1969. p. 35-45.

2 DUCROT. Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Visão na ficção*. In: ————. *Dicionário das ciências de linguagem*. Lisboa, Dom Quixote, 1973. p. 387.

3 TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. 2. ed. São Paulo, Cultrix 1971. p. 40.

c) É importante notar que as visões literárias não concernem à percepção real do leitor, que permanece sempre variável e depende de fatores externos à obra, mas a uma percepção inerente à obra, atribuída a um destinatário virtual, apresentada no interior dessa obra, se bem que de uma maneira diferente de seus outros elementos.⁴

d) Focalizaremos finalmente, com o autor escolhido, as “distâncias do narrador” que “podem funcionar de autor implícito a narrador; de narrador a personagens; de narrador a leitor implícito; de autor implícito a leitor implícito; de autor implícito a personagens; etc. [...] Por outro lado, a própria natureza da distância pode variar: pode ser de ordem moral e efetiva (diferença nos juízos de valor feitos); intelectual (diferença no grau de compreensão dos acontecimentos); temporal e espacial (afastamento relativo dos termos)”.⁵

2. Análise

Dentre os vários elementos indicadores da “distância” narrativa, destacaremos três aspectos mutuamente inclusivos: 1. **Tempo**. 2. **Fala**. 3. **Enfoque**.

2.1 — **Tempo / Tempos do verbo**. — A narrativa não passa de uma sucessão ininterrupta de “antes” e “depois”, de “outrora” e “agora”, um servindo de ponto de referência para o outro. Neste sentido, distinguiremos inicialmente duas esferas: a do **contemporâneo** (representada **grosso modo** pelo pretérito imperfeito, v. gr., sabia-se-31⁶ contava-32; adiantava-191); a do **outrora** (representada pelo pretérito mais-que-perfeito). Para nos situarmos a respeito do **contemporâneo**, tomaremos como pontos de referência personagens como “os três garotos” (9): “contemporâneo” diz-se com relação a eles. A esfera do **outrora** abrange tudo o que precede ao contemporâneo. Uma e outra dessas duas esferas compreende, por sua vez, camadas mais remotas e mais próximas.

Aplicando ao texto, teremos:

A) Esfera do contemporâneo:

- a) Primeira camada (a mais remota):
 - Seqüência: (9-10; 20-21; 90-110).
 - No tempo: ataque ao chalé da doida.
 - Espaço: adjacências do chalé (cf. 1-8).
- b) Segunda camada (mais recente):
 - Seqüência: (111-150).
 - No tempo: decisão do “terceiro”; cisão do grupo.
 - Espaço: jardim do chalé.
- c) Terceira camada (mais recente ainda):
 - Seqüência: (151-188).
 - No tempo: o “terceiro do grupo” em busca da doida.
 - Espaço: interior da casa.

4 TODOROV, Estruturalismo..., p. 41.

5 DUCROT & TODOROV, p. 388.

6 Os números colocados entre parênteses remetem às linhas do texto analisado.

- d) Quarta camada (a mais recente):
 — Sequência: (188-263).
 — No tempo: encontro do garoto com a doida.
 — Espaço: o quarto.

Na esfera do contemporâneo nota-se um gradual estreitamento e interiorização de espaço, à medida que os acontecimentos vêm progredindo.

B) Esfera do outrora:

- a) Primeira camada: “moça igual às outras no seu tempo remoto” (31-2).
 b) Segunda camada: noivado e casamento (34-40) ou expulsão pelo pai (40-45).
 c) Repúdio e reclusão voluntária (47-89).

Focalizaremos a seguir alguns aspectos do tempo do verbo.

a) Pretérito mais-que-perfeito do indicativo, recuo no tempo. Este tempo aparece pela primeira vez, e aí amiudadamente, tecendo a esfera do outrora, primeira e segunda camadas sobretudo (31-45). O pretérito mais-que-perfeito nada mais representa do que um passado colhido como passado, isto é, posteriormente, durante um presente. Nisso é que ele se diferencia do pretérito perfeito. Este, de fato, pode identificar-se freqüentemente com o presente. Exemplos: “passou”, “viu” (157) = passa, vê. Quanto ao **mais-que-perfeito**, ele jamais se compreenderá fora de um nítido discernimento de planos: I) o plano do passado (esfera do antes), representado pelo **mais-que-perfeito**; II) o plano do presente (esfera do agora), representado ora pelo **presente**, ora pelo **perfeito**, ora pelo **imperfeito**.⁷

b) Pretéritos **perfeito** x **imperfeito** — Ambos tecem a esfera do contemporâneo, e, nesse papel, equivalem ao presente.⁸ Enquanto, todavia, o perfeito é narrativo, o imperfeito descreve; e, se o **perfeito** é o ponto, o **imperfeito** é a linha. Este funciona como o pano-de-fundo e o cenário sobre o qual se projetam os “flashes” daquele.⁹ Imperfeito x perfeito intercomplementares, a dupla inseparável da narrativa, representam o contúbio **descrição** x **narração** respectivamente, o perene e o movediço permeados, potencializando-se.

c) **Avanço ou progressão do tempo** — Não é raro notar-se dentro de um contexto certo avanço no tempo ou transposição de planos, a partir de uma situação mais remota para outra mais próxima, contemporânea, ou melhor, no mesmo plano do leitor. Estão neste caso duas seqüências (A e B) que compararemos:

⁷ Exemplos: imperfeito (tinha-136) em contraposição com o mais-que-perfeito (apodrecera-136); perfeito (propagou-se, sentiu-se-106, 107) em contraposição ao mais-que-perfeito (tinha atingido-105). No texto não há casos de presente contraposto a mais-que-perfeito).

⁸ Galgou, empurrou, entrou; tinha, era (143-3) = galga, empurra, entra; tem é.

⁹ Costumavam (3) x desceram (9); estava (128) x pensou (130), chegou (131), correu (132); tinha (143) x jogou (144); invadiu (259) x morria (ibid.); aproximou-se (218) x insistia, tomava (219-20).

A) (37-40), dentro do contexto (31-47).

B) (13-15), dentro do contexto (11-20).

A) "O marido ergueu-se terrível e empurrou-a, no calor do bate-boca; ela rolou escada abaixo, foi quebrando ossos, arrebrandando-se".

B) "Dos doidos devemos ter piedade, porque eles não gozam dos benefícios com que nós, os são, fomos aquinhoados".

Em A, a progressão se obtém pela passagem do **mais-que-perfeito** (contexto) para o **perfeito** (seqüência citada). Em B, passa-se do **imperfeito** (contexto) para o **presente** (seqüência citada). O trecho A (37-40) é tão **renovado**, dentro de um esmaecido contexto histórico (31-47), quanto o trecho B (13-15) é **direto**, dentro de um "discurso indireto" (11-20).

O emprego do **presente**, dentro da situação global do conto — expressa "grosso modo" pelo imperfeito — traduz situações semelhantes ao caso B. Cf. adiante (2.2): tipos G-J-M de falas dirigidas ao leitor de todos os tempos, traduzidas pelo **presente**, que denota um fato de validade perene e universal.

2.2 — Sob um segundo aspecto — e é o que ora consideramos — a narrativa pode ser definida como **um tecido de falas** ou como **uma fala só**. Uma fala globalizante, um só discurso narrativo — é a situação de "A doida" — dentro do qual as falas individuais não traduzem interlocução. A ausência de interlocução direta constitui aqui um primeiro aspecto de anonimato e distância dos personagens com relação ao leitor: este não pode apreender **como** aqueles se expressaram, contentando-se com o aceno prestado pelo discurso indireto a respeito de **o que se expressou**. (Enquanto a **matéria** ou conteúdo de uma fala pode ser veiculada por qualquer estilo, a sua **forma**, com a marca pessoal do interlocutor, só a pode revelar o estilo direto).

Tecendo-se "A doida" de uma fala única (a do narrador) multiforme, porém, e cambiante, distinguiremos aí — tentando caracterizá-los — os seguintes tipos ou nuances de fala, catorze ao todo: B—C—D—F—G—H—J—K—L—M—N—P—R—S.

B) Uma fala de autor, distinto do narrador, inscrita, por exemplo, na colocação do título ("A doida").

C) Fala do narrador, este inscrito no texto, registrando fatos, segundo personagens, **narrando** enfim. Meramente exterior e neutro, seu papel é comparável ao de uma máquina de filmagem. Sua fala, linear e objetiva, constituiria a base do que E. Benveniste chamou de "discurso", contraposto a "história". Mas este aspecto (C) do "discurso" é a cópia mais fiel da **história**. "Os três garotos desceram manhã cedo". (9).

O **perfeito** (desceram) equivale ao presente (descem), pois o **discurso** narrativo estabelece uma contemporaneidade entre narrador que registra e personagem que age.

O hospício era longe (78-9).

Pegaram calhaus lisos, de ferro, tomaram posição (96-7).

O menino foi abrindo caminho entre pernas e braços de móveis, contorna aqui, esbarra mais adiante (184-5).

Mas os dedos desceram um pouco, e os pequenos olhos amarelados encararam por sua vez o intruso com atenção voraz, desceram às suas mãos vazias, tornaram a subir ao rosto infantil (202-5).

Passou-lhe um a um, diante dos olhos, os frasquinhos do criado-mudo (245-6).

D) Fala do narrador onisciente, adivinho, sondador do íntimo, vedor do futuro, rememorador do passado. Refere-se ao **acontecido** ou **que vai acontecer** ou **que está acontecendo fora do alcance de uma visão externa**.

“... para o banho e a pega de passarinho” (9-10).

Esse pormenor é subjetivo, enquanto **previsto** e **antecipado**. Seria objetivo (e, em conseqüência, redutível a C) apenas enquanto houvesse contemporaneidade ou concomitância entre visão narrativa e ação: a máquina de filmagem só pode registrar o que acontece (e enquanto **está acontecendo**); não o que acontecerá. Aqui já existe uma identificação de narrador com personagem: essa fala, se não foi realmente **falada pelo personagem**, constitui no discurso narrativo ao menos o embrião de uma fala possível por parte dele. Chamá-la-íamos de fala “concomitante” ou “simbiótica” (de narrador + personagem).

Esperaram um pouco, para ouvir os gritos (107-8).

Só com essa intenção. Mas era bom passar pela casa da doida e provocá-la (10-1).

E os três sentiam-se inclinados a lapidar a doida... (20-1).

E assim gerações sucessivas de moleques passavam pela porta, fixavam cuidadosamente a vidraça e lascavam uma pedra. A princípio, como justa penalidade. Depois, por prazer. Finalmente, e já havia muito tempo, por hábito (66-9).

Os três verificaram que quase não dava mais gosto apedrejar a casa (90-1).

O menino sentiu-se recompensado (106-7).

E o chefe, fazendo valer sua autoridade, tinha pressa em chegar ao campo (116-7).

... na investigação do rumor insólito (189-90).

E ele estava determinado a conhecer tudo daquela casa (192-3).

Ele teve a impressão de que era xingamento, parecia antes um chamado. Sentiu-se atraído para a doida, e todo desejo de maltratá-la se dissipou (213-5).

F) Fala de personagem, rotulada por “*verba dicendi*”. Estilo indireto, presentes os sinais identificadores desse estilo (conetivo; pret. imperfeito em vez de presente; futuro do pretérito etc.).

“As mães diziam o contrário: que era horroroso, poucos pecados seriam maiores” (11-3).

No caso citado — e esta é uma questão típica de **distância** narrativa — a fala pode: a) ser reflexo de consciência de personagens (“os três garotos” — 9) e ter então afinidade com o tipo D, do qual constitui um aspecto: narrador = sondador do íntimo; b) ser uma referência (ou relato) inerente ao discurso narrativo, alheia aos personagens (9) — e ter afinidade com o tipo C; c) ter outra afinidade com o tipo D, não mais e só como reflexo de consciência (a), mas ainda enquanto o narrador onisciente, rememora o passado, citando a fala **já proferida** pelas mães. O mesmo acontece com a fala das “pessoas sensíveis”, “pendant” das mães (11):

“Pessoas sensíveis lamentavam o fato, sugeriam que se desse um jeito para internar a doida” (76-8).

G) “Consideração” (por parte do narrador), pertencente à **função emotiva** da linguagem, ou ainda ao tipo denominado tradicionalmente como **dissertação**:

Dos doidos devemos ter piedade, porque eles não gozam dos benefícios com que nós, os sãos, fomos aquinhoados (13-5).

Essa fala pode ainda considerar-se excerto de “discurso direto” por parte das mães (11), inscrito “distraidamente” pelo narrador num contexto de estilo indireto. Ou pode representar um aspecto da **função conativa** da linguagem: uma exortação ao leitor ou destinatário virtual; (Nós—14 = eu: narrador + tu: leitor).

H) Fala do narrador, afim ao tipo D, baseada menos em visão exterior do que em intuição, dedução, hipótese. Refere-se ao que **poderia** acontecer ou ter acontecido.

Não explicavam bem quais fossem esses benefícios ou explicavam demais, e restava a impressão de que eram todos privilégios de gente adulta, como fazer visitas, receber cartas, entrar para irmandades. E isso não comovia ninguém. A loucura parecia antes erro do que miséria (15-20).

A correlação com os personagens (9) — não fica excluída a hipótese de continuar sendo reflexo da consciência deles — patenteia-se através do acesso aos “privilégios de gente adulta”, em contraposição ao que é infantil, ou de garoto (9). Outros exemplos:

Como era mesmo a cara da doida, poucos poderiam dizê-lo (22-3).
“... como as outras pessoas, conversando na calma” (23-4).
“... dos quais alguns pareciam escabrosos, e todos fortíssimos na sua cólera” (29-30).

“A princípio, como justa penalidade. Depois, por prazer. Finalmente, e já havia muito tempo, por hábito” (68-70).

“os parentes não se interessavam” (79).

“sorriu de desaponto” (206).

“A própria idéia de doida desaparecera” (230-1).

“Um sentimento de responsabilidade apoderou-se dele” (236-7).

“— com repugnância —” (240).

"Mas hesitava em deixar a mulher sozinha na casa aberta e exposta a pedradas" (249-51).

"Com o ar fino veio uma decisão" (2559-60).

"A casa tinha-se espremido ali, fugindo à perseguição de quarenta anos" (181-3).

J) Consideração ou dissertação, tipo afim a G, pertencente exclusivamente ao narrador, identificado com o autor implícito (dir-se-ia pertencente ao autor que se faz traduzir pelo discurso do narrador).

Vinte anos de tal existência, e a legenda está feita. Quarenta, e não há mudá-la (62-3).

"desse sujo que o tempo deposita na pele, manchando-a" (200-1).

K) Raciocínio, consideração: cruzamento dos tipos D e J. Afim ainda ao tipo H.

Como a doida respondesse sempre furiosa, criara-se na mente infantil a idéia de um equilíbrio por compensação, que afogava o remorso (70-3).

L) Fala de personagem apenas implícita num "verbum dicendi".

Os pais censuravam tal procedimento (74).

"para voltar com palavras iradas" (93).

M) Fala indeterminada, sem autor certo, ou de autoria múltipla e coletiva. Não se excluem os "verba dicendi". Discurso direto predominantemente. Afim a G.

E daí — [...] — toda cidade tem seus doidos; quase que toda família os tem. Quando se tornam ferozes, são trancados no sótão; fora disto, circulam pacificamente pelas ruas, se querem fazê-lo, ou não, se preferem ficar em casa. E doido é quem Deus quis que ficasse doido... Respeitemos sua vontade. Não há remédio para loucura; nunca nenhum doido se curou, que a cidade soubesse; e a cidade sabe bastante, ao passo que livros mentem (79-89).

"Mas como?" (78).

N) Afim a M. Fala de autor indeterminado e coletivo, tornada proverbial. É um tipo de discurso indireto.

Ir viver com a doida, pedir a bênção à doida, jantar em casa da doida, passaram a ser, na cidade, expressões de castigo e símbolos de irrisão (59-61).

P) Monólogo interior (outros o chamariam "discurso indireto livre") de personagem. Afim a D.

Ainda haveria louça por destruir, espelho, caso intacto? (93-4).

"Então, não vivia trancado?..." (118-9).

"Curioso como o jardim se parecia com qualquer um; apenas era mais selvagem..." (124-5).

"Tudo (tão) fácil" (144).

"Tomar café com a doida, jantar em casa da doida. Mas onde estaria a doida? (148-50).

"Atrás da porta devia pois estar a doida, que inexplicavelmente não se mexia para enfrentar o inimigo" (159-61).

"O quarto era pequeno e cabia tanta coisa" (185-6).

"Não adiantava (ao menino) querer fugir ou esconder-se" (191-2).

"E que pequenininha!" (198).

"Era um apelo, sim (e os dedos movendo-se canhestramente, e confirmavam)" (215-7).

"Ou seria um bater automático de queixo, produzindo um som sem qualquer significação?" (220-2).

"Talvez pedisse água" (223).

"Havia no quarto uma velha com sede, e que talvez estivesse morrendo" (231-2).

"Seria caso talvez se chamar alguém, avisar o farmacêutico mais próximo, ou ir à procura do médico, que morava longe" (247-9).

"Não deixaria a mulher para chamar ninguém. Sabia que não poderia fazer nada para ajudá-la, a não ser sentar-se à beira da cama, pegar-lhe nas mãos e esperar o que ia acontecer?" (260-3).

Esse tipo de fala equivale, por vezes, a mera **rememoração**, como nos casos seguintes:

Nunca vira ninguém morrer, os pais o afastavam se havia em casa um agonizante (233-4).

"E tinha medo de que ela morresse em completo abandono, como ninguém no mundo deve morrer, e isso ele sabia não apenas porque sua mãe o repetisse sempre, senão também porque muitas vezes, acordando no escuro, ficara gelado por não sentir o calor do corpo do irmão e seu bafo protetor" (251-6).

R) Afim a P — com o qual se associa freqüentemente. É uma percepção (mental) do ambiente por parte do personagem, traduzida, em discurso narrativo, pela **descrição**. Afim também a D.

Não aparecia de frente e de corpo inteiro, como as outras pessoas, conversando na calma. Só o busto, recortado numa das janelas da frente, as mãos magras, ameaçando. Os cabelos, brancos e desgrenhados. E a boca inflamada, soltando xingamentos, pragas, numa voz rouca. Eram palavras da Bíblia misturadas a termos populares, dos quais alguns pareciam escabrosos, e todos fortíssimos na sua cólera (23-30).

"As paredes descascadas, sob as trepadeiras e a hera da grade, as janelas abertas e vazias, o jardim de cravo e mato, era tudo a mesma paz" (108-10).

"Passou a outra janela e viu o mesmo abandono, a mesma nudez (157-8).

"... apenas era mais selvagem, e o melão-de-santo-antônio se enredava entre as violetas, as roseiras pediam poda, o canteiro de cravinas afogava-se em erva" (125-8).

"uma coisa redonda e lisa, a curva de uma cantoneira" (169).

"Seguramente cadeiras" (171).

Sobre uma mesa grande pairavam um amplo guarda-comida, uma mesinha de toailete mais algumas cadeiras empilhadas, um abajur de renda e várias caixas de papelão. Encostado à mesa, um piano também soterrado sob a pilha de embrulhos e caixas. Seguia-se um guarda-roupa de proporções majestosas, tendo no alto dois quadros virados para a parede, um baú e mais pacotes. Junto à única janela, olhando para o morro, e tapando pela metade a cortina que a obscurecia, outro armário. Os móveis engachavam-se uns nos outros, subiam ao teto. A casa tinha se espremido ali, fugindo a perseguição de quarenta anos" (171-83).

O corpo sob a coberta formava uma elevação minúscula (198-9).

Exemplos de associação dos tipos P e R:

Era um apelo, sim (P) e os dedos, movendo-se canhestramente, (R) o confirmavam (215-7)

"Talvez pedisse água. (P). A moringa estava no criado-mudo, entre vidros e papéis" (R) (223-4).

"Mas a boca deixava passar ainda o mesmo ruído obscuro, que fazia crescer as veias do pescoço, (R) inutilmente. Água não podia ser, talvez remédio..." (P) (242-4).

S) Registro onomatopaico.

"blem" (101).

"Ban!" (105).

2.3 — A narrativa pode ser encarada, sob um terceiro aspecto, como uma questão de enfoque. E focar é "optar por" ou escolher.

2.3.1 — Enfoque, uma questão de escolha — Distingamos teoricamente duas expressões:

a) O garoto abre a porta.

b) A porta é aberta pelo garoto.

Se a) e b) são equivalentes sob o aspecto de conteúdo lingüístico, não podemos dizer que o sejam do ponto de vista narrativo. (E nesse caso, continuariam equivalendo-se como expressões lingüísticas?). Distinguirmos aí pelo menos dois planos, um primeiro e um segundo. Diremos que o primeiro não é necessariamente e sempre o mais importante. Aliás, não pretendemos afirmar que a categoria "importância" seja aqui indiscutivelmente válida; preferimos dizer que se trata de distância: "escolher é renunciar", escolher é distanciar-se.

Feita a distinção teórica, transfiramo-nos para situações do conto. A) — Comparemos a e b, a seguir:

a) "E o menino saltou o peitoril, pisou indagador no soalho gretado, que cedia" (161-2).

b) "A porta dos fundos cedeu igualmente à pressão leve, entreabrindo-se numa faixa estreita que mal dava passagem a um corpo magro" (163-5).

Em a), o **menino** é focalizado em primeiro plano; em segundo, o peitoril e o soalho gretado a ceder. Hipoteticamente (evoque-se a narração cinematográfica), o soalho gretado poderia ocupar o primeiro lugar. Em b), a **porta** figura em primeiro plano; o segundo plano fica aí tão distante e derradeiro, que o "menino" (sujeito oracional da linha 161) se reduz ao mero aceno referencial de "um corpo magro" (165).

B) — No quadro de linhas 166 ss., a **penumbra** ocupa evidentemente o primeiro plano e de tal modo que uma pessoa ali presente se reduz a simples tacto que vai descobrindo

"uma coisa redonda e lisa, a curva de uma cantoneira" (169).

C) Por seu lado, as linhas 187 ss. revelam um outro processo de enfoque, ele reside não mais na opção-sujeito, isto é, na eleição de um determinado ser (dentre outros possíveis) para funcionar como sujeito oracional, mas na **colocação**. A "cama", que poderia figurar em primeiro plano, gozando assim da situação de ter sido escolhida como sujeito, coloca-se, ao invés, em último lugar como sinal de "desimportância" (ou, contrariamente, de uma importância de outro gênero), naquele acervo de coisas. Mas já, entre os seres que compõem um leito, é ressaltada a **doida** esticando o rosto para a frente (189), esquecidos, aliás, pelo narrador, descritivamente falando, quaisquer outros pertences da cama.

D) Note-se o enfoque de "os dedos" (202), sujeito, num concerto de **dedos, olhos, mãos e rosto** (202-5), também esses, narrativa e visualmente enfocados. Já, ao se tratar de sons indistintos, não é a **pessoa** — ou a fisionomia ao menos — que se focaliza, mas "a boca" (209) ou o jeito da boca" (218). Aqui a técnica cinematográfica "narraria" admiravelmente esses detalhes.¹⁰

2.3.2 — O sentido de "ver": quem vê e como vê

"Os olhos estavam cheios de claridade, mas afinal se acomodaram, e viu a sala, completamente vazia e esburacada, com um corredorzinho no fundo, e no fundo do corredorzinho uma caçarola no chão, e a pedra que o companheiro jogara.

10 Não é descabido aqui, como problema, um pequeno paralelo entre as técnicas narrativas do cinema e da literatura. Qual das duas disporia de maior poder de visualização/aprofundamento? E especificamente: 1) Sob o aspecto do **tempo**: que dizer da capacidade da primeira para discernir o "outrora" do "agora", em comparação com o poder sintetizador de um simples pretérito mais-que-perfeito? 2) Sob o aspecto da **fala**: que dizer da capacidade de um novo cinema mudo em que fosse explorado a fundo o silêncio como signo? 3) Em matéria de **enfoque**, a vanguarda descritiva estaria inteiramente com o cinema?

A questão pode ser tomada por alguns como descabida ou ociosa. Outros preferirão ver em cada uma das duas técnicas uma capacidade autônoma e completa de narrar, enquanto ambas são distintas. Uns terceiro simplesmente as tomarão como técnicas coexistentes, com possibilidade de mútua complementação: enquanto veriam a técnica literária, em confronto com o cinema, **carente de imagem**, seria este uma arte **carente de palavras** donde a necessidade do "script").

Passou a outra janela e viu o mesmo abandono, a mesma nudez". (152-8).

A linguagem desse texto coincide com a "fala" que caracterizamos, no tipo R, como percepção mental do personagem (cf. 2.2 — R). "Ver" é uma categoria pertinente a narrador e leitor que vêem não vendo, isto é, apenas visualizam ou imaginam ver. Para o personagem, ao invés, esse ver — que seria fisicamente real — mais que um ver, se converte narrativamente num pensar; isto é, ele se torna um ver tão imperceptível e "distraído" que "ver" aqui equivale a discorrer mentalmente. Um eventual discurso direto denotaria uma tomada de consciência mais viva, um ver mais concreto por parte do personagem; e suas expressões seriam mais ou menos estas ou equivalentes:

— Completamente vazia! Esburacada! Oh! um corredorzinho. Uma caçarola! Olha a pedra!

Nesse sentido, dizer (o narrador) que o seu personagem "vê", não passa de um recurso narrativo: ele quer mostrar antes de tudo as impressões que o personagem vai tendo e, em seguida, visualizar para o leitor o ambiente ou cenário sobre o qual se projeta o personagem. Notem-se então as diferenças entre a e b: a) Um ver (imaginação de ver) por parte do leitor, através do personagem que "vê distraído", que sente ou percebe, discorrendo mentalmente (exemplo citado, 152-8). b) Um ver em conjunto ¹¹ (narrador-personagem-leitor) sob a guia do narrador onisciente:

"Mas aquele quarto dava para outro cômodo, com a porta cerrada. Atrás da porta devia pois estar a doida, que inexplicavelmente não se mexia, para enfrentar o inimigo" (158-61).

2.3.3 — **Vocabulário** — Todo narrador escolhe o seu vocabulário que apresenta várias facetas: de um lado, termos de conteúdo "visualmente" controlável, distâncias precisas; de outro, palavras de contornos imprecisos e vagos, objetivamente incontroláveis, cuja origem é obra de subjetividade (por parte do narrador) e cujo destino volta a ser a subjetividade interpretativa do leitor. Cabe aqui aceno a uma série de dicotomias muito conhecidas: denotação/conotação; termo técnico/palavra artística; objetivo/subjetivo; preciso/metafórico. Podemos exemplificar os dois aspectos com situações do conto (mas a narrativa inteira é uma perene oscilação entre os dois pólos):

isolada / agreste (21)
 sugeriam / lamentavam (77)
 jardim / maltratado (1)
 proporções / majestosas (177)
 fazia / naturalmente (228)
 quarenta / fugindo, perseguição (182)
 som / tímido (210)
 luz, mulher, morria / invadiu, depósito (259)
 atenção / voraz (204).

¹¹ Este aspecto (b) corresponde à visão "por trás" (narrador > personagem) de Jean Pouillon; o aspecto "a" corresponde à visão "com" narrador = personagem).

Podemos dizer, de um modo geral, que os conceitos localizáveis no primeiro plano (que chamaremos “científico”) **aproximam**, enquanto que os situáveis no segundo (que diremos “artístico”) **distanciam**. Restaria uma análise do conceito exato dessa aproximação/distância científico-artística. Sob esse aspecto, um texto científico poderia ser bem mais “próximo” e acessível ao leitor do que uma página literária. Melhor se dirá, porém, que existe uma acessibilidade científica e outra artística, cada uma das quais demandando a seus “leitores” preparo específico.

2.3.4 — **A questão do nome próprio, sobretudo pessoal** — Em “A doida”, a personagem central é chamada de: “a doida” (vinte e quatro vezes), “a louca” (uma vez). Outros personagens são, por exemplo, “os três”, “o mais velho”, “o chefe”, “os outros”, “o do meio”, “o terceiro do grupo”.¹²

Daí se nota: 1) o anonimato, ou ausência de nome próprio pessoal; 2) a designação por apelativos circunstanciais que faz a chamada de um personagem pressupor implicitamente a de outros. Ora, é de se indagar sobretudo a respeito dos efeitos desse **anonimato**. a) Primeira consequência é a distância como separação — ou uma equidistância moral com relação a “a doida” (apelativo comuníssimo, de certo modo familiarizante, mas humanamente desclassificador) — representada pelo conto, cujo desfecho tenta desfazê-la, numa espécie de reconciliação final de todos em um com ela. “a doida”, somente agora, no epílogo, encarada como “uma velha” (197; 231) ou “a mulher” (239; 250; 259; 260). b) Um maior distanciamento entre narrador/leitor e um lado, e personagens de outro, já que o “discurso” optou por não acolher os nomes que os personagens teriam na “história”. c) O anonimato deve ser um dos responsáveis pela inexistência de interlocução na presente narrativa: as poucas falas em estilo direto são monologais e sem réplica. Embora não de todo impossível, tornar-se-ia difícil conceber uma fala em estilo direto privada de vocativo, e um verdadeiro vocativo que fosse destituído de nome próprio pessoal. É aí válida esta cadeia:

aproximação < discurso direto < vocativo < nome próprio.

A ausência ou presença do nome próprio constitui, assim, um dos fatores de distância/aproximação — de personagem para personagem, de personagem para leitor e para narrador — uma vez que o estilo direto aproxima, o indireto distancia (cf. 2.2); e que no uso de ambos está implicada profundamente a questão dos nomes e apelativos.

2.3.5 — **Artigo definido/indefinido (presente ou ausente)** — A indefinição inicial de contos tradicionais, legível na fórmula “Era uma vez”, não passa de uma exigência da psicologia humana de então: a de colocar os objetos

¹² “a doida”: (1; 11; 21; 22; 31; 57; 59 (duas vezes); 60; 64; 70; 78; 103; 148; 149 (duas vezes); 150; 160; 188; 193; 208; 215; 225; 230).

“a louca”: (139).

“os três”: (9; 20; 50).

“o mais velho”: (95); “o chefe” (98; 116).

“os outros”: (95).

“o do meio”: (104).

“o terceiro do grupo”: (111).

a certa distância que se ia encurtando aos poucos. Diversamente, o narrador moderno se comporta muitas vezes perante o seu leitor como alguém que, para relatar certo crime ao juiz em seu gabinete, se introduzisse com um empurrão no criminoso.¹³

Tal inversão da narrativa moderna em face da tradicional se reflete no lance inicial do nosso conto, aberto com a irrupção de uma personagem, marcada pelo artigo definido: "A doida habitava..." (1), irrupção que arrasta consigo outra definição abrupta: "os" meninos (2); e ainda outra: "Os" três garotos (9).

Definindo assim, mediante o artigo definido, os personagens da narrativa, o narrador moderno, além de revelar a liberdade que possui de dispor a seu bel prazer, ao longo do discurso, elementos ordenados pela história em outra seqüência, encurta ou mesmo anula distâncias perante o leitor. Enquanto o artigo indefinido¹⁴ aumenta a distância, o definido atua em sentido contrário, por motivos e fatores variados: a) Pode tratar-se de um só personagem no gênero: um único profissional, ou uma só pessoa a preencher determinada função. Nesse caso estão, por exemplo: o fiscal (8), o padeiro (50), o médico (249). Aqui o fator de aproximação é a singularidade e conseqüente notoriedade do personagem. b) Pode abranger "todos" os elementos de determinada classe, e não alguns deles somente. V. gr., as crianças (66), os parentes (79). Bem identificáveis e "próximos", já que ninguém escapa à abrangência do discurso, ninguém se distancia porque são "todos". c) Pode ainda, de modo semelhante, designar todo um grupo particularmente relacionado com algum (ns) dos personagens: as mães (11), os pais (74), os parentes (79). Existe aqui um verdadeiro apego narrativo entre esses e o (s) personagem (ns) com que se relacionam: daí a sua integração no discurso. d) Denota ainda alguém que já foi nomeado pelo discurso do narrador: o companheiro (156; cf. a propósito seqüência 104-7).

Se a eliminação das distâncias, inerente às funções do artigo definido, é natural e quase insensível, ela se torna abrupta em lugares onde poderia hipoteticamente funcionar também o artigo indefinido. São, por exemplo, os casos já citados de "a" doida (1), "os" meninos (2).

Resta um aceno à presença ou ausência do artigo, particularmente onde estas categorias se podem revezar. Assim, os casos "Os" três garotos (9) (presença do artigo), "Pessoas sensíveis" (76 — ausência) denotam distâncias bem diferentes entre personagem e leitor, entre personagem e narrador. Revezem-se, hipoteticamente, as situações ("Três garotos", "As" pessoas sensíveis), e o efeito confirmará a diferença. A presença do artigo aproxima; a sua ausência aumenta as distâncias.

¹³ O dinamismo vertiginoso preconizado por Marinetti respondia já ao império de novas circunstâncias. "O Tempo e o Espaço morreram ontem" (Do Manifesto do Futurismo).

¹⁴ V. gr., um fazendeiro (35); uns primos generosos (52); uma preta velha (55); uma velha (197).

3. Conclusão

Esta conclusão é colocada para dizer que a nossa análise propriamente não comporta conclusões. Conclusões de trabalhos como esse, entendê-las-íamos no sentido da sistematização e da síntese. Ora, aqui elas seriam demasiado apressadas e precoces. Preferimos definir o nosso trabalho como simples **exercitação**, embora alguns de seus aspectos representem um tanto de meditação.

Ainda que incorrendo no perigo da assistemática fatal, queremos afirmar o nosso propósito de lidar com a integralidade da obra literária tal qual ela é — singular, multímoda, surpreendente — em que pese ao valor de trabalhos construídos sobre resumos, esquematizações ou condensações de narrativas.

Não descremos, todavia, da possibilidade de síntese sistematizadoras — com validade para o gênero “narrativa” em geral — amadurecidas de uma série de análises realizadas sobre as singularidades de cada uma das narrativas integrantes dessa série eventual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÁLISE estrutural da narrativa. . ed. Petrópolis, Vozes 1973. 285 p.
BOLLE Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo, Perspectiva, 1973. 153 p.
DRUMMOND DE ANDRADE Carlos. *Contos de aprendiz*. 7. ed. Rio de Janeiro. Sabiá, 1969. 197 p.
DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa, Dom Quixote 1973. 445 p.
ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva/Ed. da USP, 1971. 426 p.
GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. São Paulo Cultrix/Ed. da USP, 1973. 330 p.
TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1971. 122 p.
———. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva 1970. 204 p.

Resumo

Partindo de uma consideração de T. Todorov sobre as “distâncias narrativas”, o artigo procura analisar essas distâncias em um conto de Carlos Drummond de Andrade: “A doida”. A análise é feita em três momentos: 1. **O tempo, fator de distância**: tempos verbais; esferas do tempo; progressão no tempo. A trama é definida aqui como sucessão ininterrupta de “antes” e “depois”, de “outrora” e “agora”. 2. **O discurso narrativo**. A trama é vista aqui como um “tecido de falas”. Procura-se caracterizar catorze tipos ou nuances de falas. 3. **O enfoque**, visto como uma questão de livre escolha por parte do narrador evoca-se a técnica cinematográfica). Sob esse aspecto, o artigo analisa o sentido do verbo “ver”, quando esse verbo é atribuído a um personagem; o vocabulário; a questão dos personagens anônimos; o uso dos artigos definido/indefinido ou a sua ausência. Em conclusão, o autor define o seu trabalho como uma simples **exercitação** ainda assistemática, a

qual, todavia, poderá continuar sobre uma série eventual de outras narrativas, com vistas a uma síntese sistematizadora.

Riassunto

Partendo de una considerazione di T. Todorov sulle "distanze narrative", l'articolo analizza queste distanze in una piccola novella di Carlos Drummond de Andrade: "A doida" (La pazza). L'analisi è condotta in tre tappe: 1. **Il tempo come fattore di distanza:** tempi verbali; sfere del tempo; la progressione nel tempo. La trama é definita qui come successione ininterrotta di "prima" e "dopo". 2. **Il discorso narrativo** La trama è veduta qui come un "tessuto di discorsi". Si cerca di identificare quattordici tipi o cambianti di discorso. 3. **L'infoco**, visto come una questione di scelta fatta dal narratore (anche la tecnica cinematografica è evocata). Sotto quest'aspetto, l'articolo analizza il senso del verbo "vedere", quando questo verbo è attribuito ad un personaggio; il vocabolario; la questione dei personaggi senza nome (l'anonimato); l'uso degli articoli, ed anche la loro assenza. L'autore, in conclusione, definisce il suo lavoro come una prima esercitazione ancora assistematica, la quale potrà, tuttavia, continuare su di un'eventuale serie di altri testi, mirando alla sintesi sistematrice.