

# Pelos Olhos de Maisie, pelos olhos de quem?

Franco Baptista Sandanello

Graduado em Letras – Português / Inglês pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos (2009). Doutorando em Estudos Literários pela UNESP / FCL – Universidade Estadual Paulista (2010 – término previsto 2014). Bolsista FAPESP – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

**RESUMO:** A teoria da narrativa, ou, mais especificamente, a teoria do ponto de vista narrativo, foi largamente trabalhada e difundida a partir dos prefácios de Henry James a seus romances, bem como a partir do livro *A técnica da ficção*, de Percy Lubbock, em que os termos e conceitos jamesianos são sistematizados e tratados como dogma ou padrão literário. A partir de uma opção curiosa do tradutor de uma recente edição de *What Maisie knew*, busca-se analisar brevemente o romance de James como ponte para uma discussão posterior do pensamento teórico de James e Lubbock, a fim de esclarecer a (im)precisão da preponderância do elemento visual sobre o verbal em sua exigência comum por uma maior dramaticidade da narrativa. Finalmente, faz-se um paralelo entre o conceito de “ponto de vista” desses dois autores e o de “focalização” proposto em *Figures III e Nouveau discours du récit*, de Gérard Genette, e revisto mais tarde em *Narratology: introduction to the theory of narrative*, de Mieke Bal.

**ABSTRACT:** Narrative theory, or the theory of narrative point-of-view, was largely developed ever since Henry James’ prefaces to his novels, and *The craft of fiction*, by Percy Lubbock, in which jamesians’ concepts are emphasized as a literary standard or dogma. Regarding a curious choice of the latest brazilian translation of James’ novel *What Maisie knew*, a brief analysis of this particular novel is aimed at, in the current article, as a link to a discussion of James’ and Lubbock’s narrative theory, in order to clarify the (im)precision of visual element – over the verbal one – and the demand for drama in narrative. Finally, the concept of “point of view”, according

to James/Lubbock, is compared to that of “focalization”, as defined in *Figures III and Nouveau discours du récit*, by Gérard Genette, and *Narratology: introduction to the theory of narrative*, by Mieke Bal.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativa; Henry James; Percy Lubbock; Gérard Genette; Mieke Bal

## KEYWORDS

Narrative; point of view; Henry James; Percy Lubbock; Gérard Genette; Mieke Bal

A recente tradução do romance de Henry James *Pelos olhos de Maisie*, publicada pela Companhia das Letras em parceria com o norte-americano Penguin Group, traz uma opção muito interessante, do ponto de vista da teoria do foco narrativo, do tradutor Paulo Henriques Britto.

A tradução literal do título inglês, que seria algo como *O que Maisie sabia* (*What Maisie knew*), é adaptada para o campo perceptivo da protagonista, passando a funcionar como foco único da narração: assim, é *Pelos olhos de Maisie* que se tem conhecimento da trama como um todo, ainda que não através de sua voz. A opção é perfeitamente plausível se retomada a idade de Maisie, que beira os oito anos, e o desnível de sua experiência de vida frente às relações familiares que presencia, como a separação dos pais. Não obstante, dois desvios de leitura podem resultar desta escolha inicial.

Enquanto em *O que Maisie sabia* há uma distância temporal entre o ato de narrar e o passado da experiência, que implica toda uma configuração ulterior da narração,

além de um distanciamento do foco de percepção da menina, *Pelos olhos de Maisie* como que situa ação e narração num mesmo plano, atuando como lente ou espelho para o leitor, que tem de avaliar mesmo o que não sabia Maisie pelo que ela poderia saber. Desta forma, enquanto o primeiro título faz as vezes de uma indicação conteudista, o segundo instaura uma abordagem específica da matéria narrativa e impõe os limites estreitos de percepção da menina como regra geral.

É o que se discute logo no primeiro parágrafo do primeiro capítulo:

O futuro da menina estava garantido, mas o novo estado de coisas não poderia deixar de ser desconcertante para uma inteligência em formação, com plena consciência de que algo da maior importância havia ocorrido e ansiosa por encontrar os efeitos de uma causa tão momentosa. Esta menininha paciente estava destinada a presenciar muito mais do que lhe seria possível compreender de início, mas também a compreender, mesmo de início, talvez muito mais do que qualquer menininha, por mais paciente que fosse, jamais compreendera antes. [...] Seu pequeno mundo era fantasmagórico, sombras estranhas dançando num lençol. Era como se todo aquele espetáculo fosse representado para ela – uma menininha meio assustada, num grande teatro à meia-luz. (JAMES, 2010, p. 39)

Como se pode observar, a narração incide sobre o caráter limitado da percepção de Maisie avaliando que, embora “destinada a presenciar muito mais do que lhe seria possível compreender de início”, a menina compreendia, “mesmo de início, talvez muito mais do que qualquer menininha” da mesma idade. Ou seja, embora visse tanto quanto outra menina poderia ver, Maisie talvez soubesse mais, sem que, por isso, deixasse de ser simultaneamente uma “menininha meio assustada”, vítima do “teatro” da separação dos pais. Ademais, a postura onisciente do narrador situa Maisie dentre os demais personagens, admitindo seu foco de percepção como algo relativo, de que se deve tomar alguma distância.

Por extensão, e em detrimento das reservas do narrador, o segundo desvio consiste na substituição de um processo gradual de conhecimento por uma percepção imediata, traduzida pelos termos “saber” e “ver”. É o que se pode depreender deste trecho, algumas páginas a seguir:

“O que você pensa não tem a menor importância”, retrucou a sra. Farange, falando bem alto, “e daqui para a frente, mocinha, é bom ir aprendendo a não dizer tudo o que pensa.” Isso Maisie já havia aprendido, e era justamente esse seu novo conhecimento que irritava sua mãe. Esta senhora estava desconfiada de que a menina tivesse desenvolvido um terrível sistema crítico, uma tendência a julgar os mais velhos em silêncio – e ela gostava de crianças simples e crédulas. [...] Aproximava-se o dia, e disso tinha consciência, em que ela teria mais prazer em impingir Maisie ao ex-marido do que em negar-lhe sua

presença; tanto que sua consciência doeu quando um amigo franco e perceptivo comentou que toda essa disputa pela criança terminaria em uma situação em que um tentaria onerar o outro com ela (JAMES, 2010, p. 49).

O parágrafo indica o que Maisie ouviu e viu da conversa com sua mãe, a par de algumas minúcias do pensamento da sra. Farange, pouco prováveis de se entrever para Maisie mesmo através dos comentários vagos de “um amigo franco e perceptivo”. Logo – e para retomarmos os títulos do original e da tradução –, não se trata aqui unicamente do que Maisie sabia, mas *também* do que Maisie sabia, uma vez que se passa da percepção auditiva da menina às desconfianças íntimas da sra. Farange, e destas, às palavras do seu amigo. As informações não são conferidas, pois, *Pelos olhos de Maisie*, mas pelo narrador, que trata os personagens (incluindo Maisie) como tais, à distância de si.

Esses dois desvios possíveis indicam, para além de uma tradução questionável, um problema recorrente da teoria do foco narrativo: o apego exacerbado à percepção visual, ou ainda, à perspectiva narrativa – termos desde sempre ligados ao campo da percepção visual (*foco, perspectiva*). É importante destacar que, se a apreciação crítica da obra leva à discussão teórica desse apego visual na escrita, James foi também um dos primeiros teóricos da narrativa, secundado e divulgado posteriormente pela obra de Percy Lubbock.

As reflexões teóricas de Henry James encontram-se dispersas nos prefácios de seus romances. No prefácio a *The ambassadors*, James (2003, p. 250) expressa com clareza a base visual de suas ideias: “A arte trata daquilo que vemos, primeiro processa fornecer com abundância esse ingrediente; ela colhe seu material, dito de outra forma, no jardim da vida – qualquer material nascido alhures é deteriorado e intragável”. Há um juízo de valor nessa proposição que invalida todo outro material artístico, e, por conseguinte, para ele, tal como a arte em geral, a arte narrativa deve corresponder a uma apreensão sobretudo visual do mundo.

Todavia, se a arte manipula visualmente o “jardim da vida”, o resultado textual não pertence a esse mesmo plano, e o que é narrado não deve corresponder imediatamente ao que é visto: “Para responder a essas questões de modo plausível, para responder a elas como no banco das testemunhas, sob um novo interrogatório promovido pela promotora, [...] eu próprio tinha de ser dono de todo o material” (JAMES, 2003, p. 251). Neste sentido, seria necessário abordar o material narrativo à maneira do visual, com certa distância (ou parcialidade), e fazer falar o narrador ou locutor indiretamente:

[...] nem preciso mencionar que para o desenvolvimento, para a expressão do seu máximo, minha história reluzente deveria, no estágio mais primitivo, ter rompido o fio da conexão com as possibilidades do verdadeiro locutor indireto. *Ele* ainda continua sendo

apenas o mais feliz dos acasos; suas verdades, todas bem definidas, anunciavam toda ordem de possibilidades; sua encantadora incumbência fora apenas a de projetar sobre aquele amplo campo da visão do artista – que sempre está fixada no lugar como a tela branca suspensa para as figuras da lanterna mágica da criança – uma sombra mais fantástica e mais articulável [...]. Pois dramaturgo sempre, pela própria lei de seu gênio, não só acredita numa possível saída adequada do local estreito, adequadamente concebido; ele faz muito mais do que isso – ele não pode deixar de acreditar na necessária, na preciosa “estreiteza” do local (independentemente da saída) para a força de qualquer sugestão respeitável. (JAMES, 2003, p. 248-249, grifo do autor)

A comparação utilizada por James é próxima àquela de *Pelos olhos de Maisie* e praticamente iguala à compreensão parcial do universo por uma criança o recorte visual da realidade que faz a narrativa. Trata-se, em ambos os casos, de um jogo de luz e sombra, sempre indireto ou negativo, expresso lá por “sombras estranhas dançando num lençol”, e cá por “uma sombra mais fantástica e mais articulável” projetada pela “lanterna mágica da criança”. Maisie passa a simbolizar então, simultaneamente, um problema tanto da crítica quanto da teoria literária; presa de sua própria oscilação, prevê uma certa liberdade ao artista, que, por sua vez, “dramaturgo sempre”, observa e projeta (deixa projetar-se) à distância.

Neste sentido, a materialidade visual da narrativa corresponde a uma espécie de *dramaticidade*. O escritor é como um dramaturgo que, dentro de uma cena espacialmente delimitada, pode valer-se a qualquer momento de uma saída estrategicamente disposta, enquanto deixa-se jogar pelo que acontece dentro dos limites da representação, manipulando as cordas – *ficelles* – de suas marionetes. Mais à frente, e em tom de conclusão, James (2003, p. 261, grifo do autor) especifica essa relação:

O material de *The ambassadors*, bem semelhante nesse aspecto com o de *As asas da pomba* [e de *Pelos olhos de Maisie*], publicado pouco antes, é visto inteiramente como o de uma peça de teatro; de modo que [...] tive sobretudo de chamar a atenção, em seu nome, para sua consistência cênica. Ela disfarça essa virtude, do modo mais estranho, apenas pelo fato de *aparentar* ser, à medida que viramos suas páginas, o menos cênica possível [...]. Metade da arte do dramaturgo, como sabemos – já que, se não sabemos, não é por culpa das provas que abundam ao nosso redor –, está no uso das *ficelles*; ou seja, na profunda dissimulação da dependência que temos delas.

Posteriormente, essa mistura balanceada entre uma “consistência cênica” e uma manipulação dramática foi sistematizada por Percy Lubbock (1976) em seu livro *A técnica da ficção*, onde eleva as reflexões jamesianas ao patamar de regras de criação e de análise literária.

Buscando ampliar, e sempre confirmar, a teoria narrativa de James, o sistema de Lubbock (1976) adquire um caráter binário que praticamente direciona toda a discussão. Após tratar de *Guerra e paz*, Lubbock (1976) passa a analisar *Madame Bovary* e destaca os métodos empregados por Gustave Flaubert: ora a ação é resumida pelo narrador como em um panorama, com traços gerais de ambientes, informações em retrospecto dos personagens etc. (visão distanciada dos fatos), ora é apresentada ao leitor quase de imediato pelo cotidiano de Emma, Charles, Rodolphe etc. no desenrolar de seus diálogos e conflitos pessoais (visão aproximada dos fatos). Desses elementos, o crítico tira algumas conclusões, em que afirma dois métodos narrativos, duas formas de apresentação e duas formas de tratamento do material narrativo.

Os dois métodos dizem respeito aos pontos de vista do narrador. Para Lubbock (1976, p. 49), ou ele “descreve uma paisagem, a bem cuidada região rural em que se decide o destino da moça, o aparecimento e os hábitos dos vizinhos” e, para tanto, usa sua própria linguagem “e seus padrões de apreciação” – em uma palavra, expressa sua própria “visão” de mundo –, ou ele “utiliza os olhos, a mente e os padrões de outrem; a paisagem tem agora as cores que ostenta aos olhos de Emma; o incidente é apreendido pelo aspecto que mais diz com a imaginação dela”. Trata-se, portanto, e ainda uma vez, de uma escolha pela apresentação do que vai no olhar próprio ou alheio, e não da voz daquele que narra. E embora Lubbock (1976, p. 49, grifo do autor) admita que o problema possa colocar-se em questões dessa ordem – e que “às vezes o autor fala com a própria voz, às vezes fala *através* de uma personagem” – está claro que a natureza de sua discussão não visa abranger as possíveis interferências do narrador naquilo que é narrado, mas tão somente sua escolha em mostrar algo de uma posição mais próxima ou distante à das personagens.

Esse dualismo essencial repete-se, a seguir, nas duas formas de apresentação do conteúdo ficcional ao leitor. De maneira similar, Lubbock (1976) afirma que o narrador pode estar no nível do autor ou no nível dos personagens, mostrando os fatos de forma panorâmica (“sumário”) ou cênica (“cena”), isto é, de maneira mais ou menos distanciada do cotidiano imediato dos personagens. Ao primeiro, corresponde o primeiro método narrativo, e ao segundo, o segundo.

A par dessa linearidade sistemática, a terceira e última dupla de Lubbock (1976) cuida das duas formas de tratamento do material narrativo: pictórico e dramático. Pictórico, quando limitado pelo olhar pontuado do narrador ou de um personagem, com predominância da experiência subjetiva sobre o livre curso das ações e diálogos. Nesse caso, “o leitor não olha realmente *para* a ocasião, ou só o faz de quando em quando”, mesmo que se trate de uma cena; é o que ocorre no episódio do baile do marquês em *Madame Bovary*, onde “tudo lá se banha no clima do estado de espírito de Emma [...]. Os fidalgos e fidalgas ficam de longe; a comoção invejosa e maravilhada de Emma enche todo o primeiro plano. A cena é tratada pictoricamente” (LUBBOCK,

1976, p. 50, grifo do autor). O oposto acontece no episódio dos comícios agrícolas de Yonville, ainda que apresentado do ponto de vista de Emma; as falas da protagonista perdem-se em meio às de Rodolphe e ao rumor da multidão, e “o leitor só precisa ver e ouvir, estar presente enquanto as horas passam [...] diante dos fatos visíveis e audíveis do caso, deixando que estes lhe contem a história. É uma cena tratada de forma dramática” (LUBBOCK, 1976, p. 50).

As limitações dessa terminologia são evidentes. Nos três pares, há uma mesma preocupação visual que deve ser observada tanto pelo leitor quanto pelo crítico: pode-se narrar segundo o olhar de um narrador ou de um personagem; de maneira mais distante, ou mais próxima, ao que ele vê no momento atual; e de forma mais ou menos atrelada à subjetividade de seu olhar: o que não se coloca jamais em discussão é a validade desse critério *visual* como baliza de interpretação de um texto *verbal*. No entanto, o caráter ideológico da teoria de Lubbock (1976) é mais claro um pouco à frente, quando, após fazer uma avaliação das obras de Thackeray e Maupassant, passa a analisar o conjunto da obra de Henry James.

“Tudo no romance, tanto os episódios cênicos quanto o resto, em certo sentido, deve ser dramatizado, é para isso que tende o argumento” (LUBBOCK, 1976, p. 81); “Queremos o drama, sempre o drama, como o assunto central, essencial, soberano, seja ele qual for” (LUBBOCK, 1976, p. 90-91); “Nenhuma reflexão, nenhuma descrição, onde for possível o drama vivo – eis aí uma boa regra; não se permita que o herói se interponha entre nós e sua mente ativa [...] a não ser por um motivo muito bom” (LUBBOCK, 1976, p. 93-94). O drama erige-se em princípio técnico do ponto de vista: valendo-se do ponto de vista dos personagens, que são aqueles logicamente envolvidos na/pela ação ficcional, o narrador deve examinar à distância os mesmos eventos, embora não se desprendendo a ponto de contar apenas segundo seu próprio olhar. Pois aqui

[...] a ficção que inventa, afinal de contas, é sua; mas ela parece frágil e tênue quando ele a afirma, abertamente, como sua, ou, pelo menos, ela se torna muito mais substancial quando ele atribui a outrem sua paternidade. [...] O narrador pode haver-se da melhor maneira possível, [...] o que ele conta a respeito de si mesmo, por exemplo, não pode ser integralmente válido, não por improbidade sua, mas apenas porque nenhum homem pode objetivar-se integralmente, e um relato crível de alguma coisa precisa parecer destacá-la, libertá-la de todo para que possa ser examinada. (LUBBOCK, 1976, p. 95)

Dessa forma, para Lubbock, o problema do ponto de vista equivale diretamente a um problema de verossimilhança, mistura que o faz preconizar o método de James (2003) como o mais próximo da “regra” da ficção, especificando-o nesses termos: “Não caminhar diretamente rumo ao fato e expressá-lo em frases, mas circundá-lo e, assim, destacá-lo intacto – tal é o processo de que se vale Henry James para dramatizá-lo”

(LUBBOCK, 1976, p. 111). De fato, qual seria outra forma possível de apresentar verbalmente ao leitor um material visual, sem ater-se de perto à perspectiva de um narrador externo ou interno ao narrado?

Apesar da dificuldade aparente da questão, é lícito observar que a pergunta, colocada nos termos de Lubbock (1976), está mal formulada. Apesar de inspirada inteiramente em James (2003), de quem toma as proposições essenciais, ela silencia o fato de que a preocupação do escritor nos prefácios era a de apresentar seus romances e estabelecer, apenas posteriormente, um nexos teórico entre eles; de que seu modelo era aquele de um romancista, e não de um crítico de romance e que, por conseguinte, toda ampliação de suas diretrizes tomaria um quê de impropriedade, de repetição e confirmação das obras do mestre. Apesar da riqueza de seu debate, *A técnica da ficção* leva aos últimos termos esse silenciamento de base, e, até suas últimas linhas, confirma e reitera essa repetição indevida daqueles prefácios, ao indagar-se sobre a função do crítico: “O autor do livro era um artífice; o crítico precisa descobri-lo em seu trabalho e ver como foi feito o livro” (LUBBOCK, 1976, p. 168).

Assim, em ambos os autores, o ponto de vista é antes de tudo um problema de criação literária. Alguns anos mais tarde, Edwin Muir (s/d, p. 2), não sem alguma ironia, disse com precisão:

A forma, como ele a concebe, depende evidentemente daquilo que denomina “o ponto de vista” e consiste em que o autor mantenha uma atitude limitada com severidade, estreita e invariável em relação a seu tema, como faz Henry James, por exemplo. Lubbock, então, ocupa-se antes com um tipo específico de estrutura do que com a estrutura em geral.

E ainda, enfatizando o dogmatismo lubbockiano, afirma Wayne Booth (1961, p. 24): “Em *A técnica da ficção*, o tratamento que confere James a dúzias de problemas literários é reduzido por Lubbock para apenas um único ponto: um romance deve ser dramático. A posição de Lubbock é mais clara e sistemática que a de James”.<sup>1</sup>

Cabe, pois, antepor à pergunta de Lubbock (1976) uma outra, não limitada ao elemento visual – “[...] a questão *qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?* e esta questão inteiramente diversa: *quem é o narrador?* – ou, para ser mais breve, entre a questão *quem vê?* e a questão *quem fala?*” (GENETTE, 1972, p. 203, grifos do autor)<sup>2</sup>. Evidentemente, trata-se de separar aquele que vê (personagem) daquele que narra (narrador), e de reconhecer, na contramão das reflexões de Henry James (2003) que, em uma obra literária, deve haver logicamente

<sup>1</sup> “In Percy Lubbock’s *Craft of fiction* (1921), James’s treatment of dozens of literary problems [...] is reduced to the one thing needful: a novel should be made dramatic. Lubbock’s account is clearer and more systematic than James’s”.

<sup>2</sup> “[...] la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre: qui est le narrateur? – ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? et la question qui parle?”

a predominância da narração, ou do elemento verbal, sobre os demais, sem cuja mediação nada é dado a conhecer.

Nesse sentido, cabe falar não em “ponto de vista” ou em “perspectiva” narrativa, termos especificamente visuais, mas em uma “focalização” variável das informações narrativas, termo cunhado anos depois pelo teórico Gérard Genette (1983, p. 49, grifos do autor):

Por focalização, entendo sim uma restrição do “campo”, isto é, uma seleção da informação narrativa em relação ao que a tradição narrativa chamava de onisciência, termo que, na pura ficção, é literalmente absurdo (o autor não “sabe” de nada, já que tudo ele inventa), e que seria melhor substituir por informação completa – com a qual é o leitor quem se torna “omnisciente”. O instrumento desta (eventual) seleção é um foco situado, isto é, uma espécie de canal de informação que deixa passar somente o que é autorizado pela situação: Marcel sobre o talude por detrás da janela em Montjouvain.<sup>3</sup>

Deslocando a discussão para as condições de percepção do personagem e para aquilo que autoriza presentemente sua narração, como no exemplo citado de *Em busca do tempo perdido*, e restringindo o elemento visual a limites estreitamente verbais e textuais, Genette (1972, 1983) como que ultrapassa aquele caráter ideológico de repetição e confirmação do método jamesiano. Para tanto, o crítico deixa de considerar a obra como um bloco uniforme, rigorosamente “dramático” em seu conjunto, como no modelo James/Lubbock, para atentar às nuances de significação mediante um modelo de análise voltado para a leitura – e não para a criação – da obra literária. Logo, Genette (1972, 1983) não lamenta a falta de verossimilhança de um episódio a partir de uma atenção maior ao narrador ou ao protagonista – que é verbal e narrativamente possível –, mas a falta de coerência com que as ações podem ser enunciadas. Para ele, trata-se de realizar um estudo operatório da narrativa, uma narrato-logia avessa a qualquer dogma: “Aqui, como lá, a escolha é puramente operatória. Esta frouxidão sem dúvida chocará alguns, mas não vejo porque a narratologia deveria tornar-se um catecismo, tendo, para cada questão, uma resposta do tipo sim ou não” (GENETTE, 1983, p. 49)<sup>4</sup>.

Dadas essas direções teóricas amplas, e talvez, nas palavras do crítico, frouxas, surge uma nova terminologia, tripartida, em que o processo de focalização pode coincidir ou não com a interioridade de um (ou mais) personagem (ns), sendo: “interna”, “externa”

<sup>3</sup> “Par focalisation, j’entends donc bien une restriction de “champ”, c’est-à-dire en fait une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’omniscience, terme qui, en fiction pure, est littéralement, absurde (l’auteur n’a rien à “savoir”, puisqu’il invente tout) et qu’il vaudrait mieux remplacer par information complète – muni de quoi c’est le lecteur qui devient “omniscient”. L’instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c’est-à-dire une sorte de goulot d’information, qui n’en laisse passer que ce qu’autorise sa situation: Marcel sur son talus derrière la fenêtre de Montjouvain”.

<sup>4</sup> “Ici, comme ailleurs, le choix est purement opératoire. Ce laxisme choquera sans doute quelques-uns, mais je ne vois pas pourquoi la narratologie devrait devenir un catéchisme avec, pour chaque question, une réponse à cocher par oui ou par non”.



ou simplesmente variável, quiçá inexistente (“zero”) (GENETTE, 1972, 1983). “Interna”, quando se aproxima claramente da visão de mundo de um ou mais personagens; “externa”, quando se limita apenas à exterioridade das ações e ambientes; e variável ou “zero”, quando transita da visão de mundo dos personagens à do narrador. Exemplificando essa terminologia com o trecho citado mais acima a respeito da conversa entre Ida Farange e Maisie, o foco, primeiramente orientado para a percepção da menina, que ouve duas repreensões ditas por sua mãe em voz alta, passa para os pensamentos de Ida, desconfiada da filha e, a seguir, para os conselhos de seu amigo, através de Ida. Há, portanto, três momentos distintos que, vistos em separado, são exemplos de “focalização interna”, mas que, no trecho, são tratados muito sumariamente pelo narrador e indicam focalização variável ou “zero”.

A nítida vantagem da proposta de Genette (1972, 1983) é a de não antepor as respostas às perguntas. Ademais, ela confere a devida importância ao recorte que se faz em qualquer análise: propõe-se uma terminologia das focalizações, mas também se reconhece o lugar limitado e transitório dessa operação, passível de ajustes àquilo que se toma por base de estudo – seja um romance, um capítulo, ou mesmo um parágrafo. Por outro lado, sua desvantagem é a de manter a discussão num termo ainda “visual” – “focalização” –, como nota Mieke Bal (1997) em *Narratology: introduction to the theory of narrative*, obra em que fornece uma alternativa para a definição geneteana do termo.

Bal (1997, p. 144), logo de início, reconhece a natureza visual do termo para além de seu caráter operatório – “Este é um termo que parece técnico. Ele é derivado da fotografia e do filme; sua natureza técnica é assim sobrevalorizada. [...] “Técnicidade” é apenas outra ferramenta, embora seja estrategicamente útil”<sup>5</sup> – e em pouco define focalização menos como um processo que como uma ação, envolvendo um “focalizador” e algo ou alguém “focalizado”: “Focalização é a relação entre a “visão”, o agente que vê, e aquilo que é visto. Esta relação é um componente da história, do conteúdo do texto narrativo: A diz que B vê o que C está fazendo” (BAL, 1997, p. 146)<sup>6</sup>. E, ao comentar especificamente *What Maisie knew* a seguir, Mieke Bal (1997, p. 147) é categórica quanto ao funcionamento de sua mecânica narrativa:

No livro de Henry James *What Maisie knew*, a focalização, sempre que orientada ao personagem, recai quase inteiramente em Maisie, uma menininha que não entende muito das relações complexas ao seu redor. Consequentemente, o leitor é informado através da visão limitada da menina, e apenas gradualmente reconstrói o que está acontecendo. Mas o leitor não é uma menininha. Ele / ela interpreta de outra forma. Onde Maisie vê apenas um gesto estranho, o leitor sabe que ele / ela está frente a um gesto erótico. [...]

<sup>5</sup> “It is a term that looks technical. It is derived from photography and film; its technical nature is thus emphasized. [...] ‘Technicality’ is just another tool, but a strategically useful one”.

<sup>6</sup> “Focalization is the relationship between the ‘vision’, the agent that sees, and that which is seen. This relationship is a component of the story part, of the content of the narrative text: A says that B sees what C is doing”.

James é talvez o mais radical experimentador cujo projeto foi o de demonstrar que, na terminologia deste livro, narrador e focalizador não podem ser misturados.<sup>7</sup>

Distinguindo narrador de focalizador, Bal (1997) como que cria um espaço à parte para Maisie dentro do romance, mesmo sabendo que o narrador nem sempre se atém ao olhar da menina. Sua argumentação, porém, logo deixa sugerir algo de impreciso. Pois se aquele que vê não é aquele que narra, como evidenciado por Genette (1972, 1983), aquele que narra ainda é determinante para o que é informado. Todavia, ela diz: “Narração e focalização determinam juntas o que foi chamado de narração – incorretamente, pois quem narra é apenas o narrador, i.e., produz linguagem [...]. O focalizador [...] é um aspecto da estória contada por este narrador. É a “coloração” da fábula” (BAL, 1997, p. 19)<sup>8</sup>. Assim, o focalizador, da ordem do conteúdo narrativo, e não da narração, reduz o narrador à única função de “emitir linguagem”, ou seja, de estar presente e deixar as ações correrem por si só; os personagens falam, veem e interagem entre si, “colorindo” à distância.

Retroativamente, essa distinção acaba por reproduzir, numa ordem mais técnica, a posição dogmática de Lubbock (1976): na estrutura da narrativa, incorpora-se aquela exigência anterior de uma dramaticidade sem fronteiras. Nesse sentido, é curioso ressaltar que a autora utilize, como primeiro e único exemplo de “focalizador”, não uma narrativa verbal, mas sim uma narrativa não-verbal – um desenho – que representa um asceta em posição de meditação, um gato imitando-o, e vários ratos rindo de sua imitação (exemplo utilizado ainda em um artigo ferino de Bal (1983) contra a definição geneteana de focalização). Como reagir, então, perante esse retorno (extremo) da crítica ao elemento visual?

É assim que, de uma maneira cíclica, o diálogo entre as teorias desses quatro autores fecha-se em si mesmo, partindo e chegando ao elemento visual a partir/através do verbal. De tanto refletir sobre o ponto de vista narrativo, a teoria chega ao conceito de focalização e, por fim, às figuras desenhadas. Em todo caso, o percurso de um ao outro certamente contribui para um maior esclarecimento da não obrigatoriedade narrativa do elemento visual, além de indicar, em se tratando do romance de Henry James (2010) e de sua tradução, que se pode discutir com naturalidade *What Maisie knew*, o que sabia Ida etc., transferindo-se o canal da informação ora para Maisie, ora para Ida (como no original inglês), mas que nele não se observa unicamente *Pelos olhos de*

<sup>7</sup> “In Henry James’ *What Maisie knew*, the focalization, whenever it is character-bound, lies almost entirely with Maisie, a little girl who does not understand much about the problematic relations going on around her. Consequently, the reader is shown through the limited vision of the girl, and only gradually realizes what is actually going on. But the reader is not a little girl. S/he does more with the information s/he receives than Maisie does, s/he interprets it differently. Where Maisie sees only a strange gesture, the reader knows that s/he is dealing with an erotic one. [...] James is perhaps the most radical experimenter whose project was to demonstrate that, in the terminology of this book, narrator and focalizer are not to be conflated”.

<sup>8</sup> “Narration and focalization together determine what has been called narration – incorrectly, because only the narrator narrates, i.e. utters language [...]. The focalizer [...] is an aspect of the story this narrator tells. It is the “colouring” of the fabula”.

*Maisie* (como na opção do tradutor): Maisie é aquela que vê, ou melhor, aquela que percebe e experimenta algumas das ações narradas, e não seu conjunto.

Implicar o oposto, como faz o tradutor Paulo Henriques Britto, equivaleria a, de alguma forma, considerar a obra como um bloco único, tomado apenas a partir do olhar da protagonista, e, assim, concordaria com o método particular de James, caminho específico e válido, embora limitado.

## Agradecimentos

Este artigo é dedicado à memória de Oswaldo Baptista.

## Referências

- BAL, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Trad. Christine van Boheemen. 2 ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative*. Trad. Jane Lewin. *Style*, DeKalb, n. 17-2, p. 234-269, 1983.
- BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- JAMES, H. *A arte do romance*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pelos olhos de Maisie*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2010.
- \_\_\_\_\_. *What Maisie knew*. Londres: Wordsworth Classics, 2002.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d.

**Contribuição recebida em:** 30/05/2013.

**Contribuição aceita em:** 03/10/2013.

**Referência eletrônica:** SANDANELLO, Franco Baptista. *Pelos Olhos de Maisie*, pelos olhos de quem? *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 1-11, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.